

El diseño de políticas públicas dirigidas a la música autogestionada durante el contexto de aislamiento. Inclusiones, exclusiones y desigualdades en el rock

Valeria Saponara Spinetta⁽¹⁾

Resumen: El contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio –decretado a causa de la pandemia covid-19– alteró la actividad musical, permitió ver las desigualdades que atraviesa la inclusión digital –sobre todo la falta de acceso y apropiación de las tecnologías digitales por parte de muchos/as músicos/as que autogestionan sus carreras– y propuso desafíos al diseño de políticas culturales dirigidas a la actividad musical. Este trabajo analiza la situación de un grupo de músicos/as autogestionados/as de rock de la ciudad de Avellaneda y las políticas culturales que se diseñaron para contemplarlos/as, haciendo foco en las inclusiones y exclusiones que estas medidas reprodujeron.

Palabras clave: Música autogestionada - Políticas Publicas - Diseño - Desigualdades -Contexto de Aislamiento Social - Preventivo y Obligatorio

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 65-66]

⁽¹⁾ **Valeria Saponara Spinetta.** Licenciada en Sociología (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires); Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Sociología (FCS-UBA); Magíster en Comunicación y Cultura (FCS, UBA) y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como becaria postdoctoral CONICET/UNDAV y como docente en nivel secundario y en posgrado. Forma parte del equipo docente del Seminario “Diseño y cultura” del Doctorado en Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (junto a la Dra. Karen Avenburg y la Dra. Malvina Silba). Integró e integra diferentes proyectos de investigación (UBA, UNDAV, PICT). Ha expuesto sus trabajos en diferentes congresos, jornadas, conferencias y charlas nacionales e internacionales. Ha publicado capítulos de libros y artículos de investigación en revistas académicas a nivel nacional e internacional. Es autora del libro: *Rock conurbano. Etnografía en un mundo autogestionado* (2023). Sus estudios abordan los vínculos entre colectivos de músicos/as autogestionados/as de rock y el Estado –mediante sus políticas culturales–, en las últimas décadas en Argentina.

Introducción

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

El contexto de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO), decretado a causa de la pandemia covid-19, alteró la actividad musical e interrumpió las presentaciones presenciales en vivo a nivel global durante gran parte del año 2020 y 2021. En el caso de la ciudad de Avellaneda permitió ver las desigualdades que atraviesa la inclusión digital, sobre todo la falta de acceso, uso y apropiación de las tecnologías digitales por parte de muchos/as músicos/as que autogestionan sus carreras. A su vez, dicho contexto propuso desafíos al diseño de políticas culturales dirigidas a la actividad musical.

En este contexto local, resulta interesante recuperar las experiencias de los/as actores y actrices y preguntarnos ¿Cómo actúan los/as músicos/as para obtener respuestas del gobierno local? ¿Cómo se adecuan el diseño de las políticas culturales a estas nuevas dinámicas que suponen los nuevos formatos en que se realiza la actividad musical? El objetivo de este artículo es analizar la situación de un grupo de músicos/as autogestionados/as de rock de la ciudad de Avellaneda, durante el contexto de ASPO. A su vez, se propone analizar las políticas culturales que se diseñaron desde el municipio para contemplar las necesidades y las demandas de esos/as artistas locales, haciendo foco en las inclusiones y las exclusiones que estas medidas tendieron a reproducir.

Considero como músico/a independiente a quien “asume las funciones de autor, compositor, productor artístico y fonográfico, intérprete y, en algunos casos, de distribuidor y/o agente de prensa” (Lamaccia, 2012: 236); y como autogestionado/a a quien no cuenta con un sello o compañía discográfica, y aquí sitúo a los/as músicos/as de rock Avellanedenses que he entrevistado². En general, se consideran músicos/as de rock –en especial los/as más adultos/as e integrantes del colectivo UMA–, mientras que los/as más jóvenes refirieron virar por diferentes estilos y no encasillarse en uno solo.

Para recuperar las diversas voces de quienes intervienen en la producción musical local y analizar sus prácticas y experiencias, realicé entrevistas –a autoridades, funcionarios, músicos/as locales, integrantes de colectivos de artistas y profesionales del sector–³ y observación participante en actividades musicales locales y en las redes sociales de los/as actores, actrices y agentes implicados/as. A su vez, recurrí a mi posicionamiento biográfico como actriz que forma parte del campo estudiado en términos de música que integra bandas locales. Pues, considerando que la observación participante consiste en observar todo lo que acontece y en involucrarse en actividades de la población (Guber, 2016) y retomando la sociología con el cuerpo –a partir del cuerpo como herramienta de investigación y vector de conocimiento– propuesta por Wacquant (2006), me sumergí en la actividad musical

local, participando en bandas de rock. Desde allí, pude observar, entender, atravesar y analizar la realidad cotidiana de los/as músicos/as locales.

En la primer parte de este artículo retomaré perspectivas teórico-analíticas para pensar la actividad musical autogestionada local, me serviré de teorizaciones sobre el arte transformador y de perspectivas para pensar el diseño de las políticas culturales dirigidas a la actividad musical local. En la segunda parte, focalizaré en las particularidades del caso local. A continuación, echaré luz sobre las demandas realizadas por músicos/as locales durante el periodo y como han influido en el diseño de las políticas culturales del municipio, haciendo foco en las inclusiones y exclusiones que se produjeron.

Perspectivas teórico-analíticas para pensar la actividad musical local y el diseño de las políticas culturales

Considero a la actividad musical como práctica social, cooperativa, colaborativa y colectiva, en los términos planteados por Becker (2008), que emerge gracias al trabajo en red de diferentes actores, actrices y agentes. Según Becker (2008), la actividad cooperativa y colectiva, que permite realizar la obra artística, se efectúa gracias a la existencia de convenciones artísticas, que son formas estandarizadas de hacer las cosas. Entonces, quienes cooperan para producir una obra de arte “se basan en acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte” (Becker, 2008: 48). Según el autor, “las convenciones proporcionan la base sobre la que quienes participan en el mundo del arte pueden actuar juntos de forma eficiente para producir trabajos característicos de esos mundos” (Becker, 2008: 63). Estas convenciones regulan y simplifican la actividad colectiva y facilitan la coordinación de la actividad entre artistas y personal de apoyo, y entre artistas y público.

En la red de trabajo mencionada, el Estado interviene como actor central mediante sus políticas culturales dirigidas a la actividad musical; aunque, como ha sido señalado (García Canclini, 1987; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b, 2019c, 2020), no es el único actor de las políticas culturales, pues otros grupos inciden, disputan y generan políticas culturales, aunque desde desiguales condiciones de poder. Según el planteo de Vich (2014), todo proyecto de política cultural debe, entre otras cosas, convocar a diferentes sectores y planear su intervención mediante un conocimiento de las problemáticas locales. Para el autor, las políticas culturales tienen la labor de abrir espacios de participación popular, producir nuevas representaciones que permitan visualizar las diferentes identidades y fomentar la producción y circulación cultural, en pos de construir mayor ciudadanía, una sociedad más democrática y relaciones sociales más justas.

Infantino (2019b) propuso entender un conjunto de propuestas artísticas que postulan al arte como herramienta para la intervención social –para transformar las desiguales sociales– y de disputa política y lucha por reconocimiento, acceso, participación, ampliación de derechos culturales y políticas democráticas y participativas. En esta línea, se comprende que las iniciativas del arte para la transformación social buscan incidir en el campo de las políticas culturales. Considero relevante el planteamiento de Infantino (2019c), quien

analizó las reconceptualizaciones que fueron abriendo el camino para que diferentes colectivos culturales y artísticos, que en otras épocas constituían su independencia separándose del Estado –y el mercado–, desde mediados de los 2000 resignifiquen su relación con este, en términos de demanda política –y ya no sólo de resistencia–. En este marco, es central la conceptualización de la cultura como un derecho que debe ser garantizado por el agente estatal. Según la autora, este nuevo escenario “habilitó imaginar/visualizar al Estado como agente garante de derechos y, para diversos colectivos sociales... como agente al que se podría y debía demandar reconocimiento, políticas y recursos” (Infantino, 2019d: 274), presionando instancias de democracia cultural participativa. Estas propuestas se entrelazaron con resignificaciones del campo de las políticas culturales, donde diversos y desiguales agentes disputan sentidos de la cultura, el arte y las políticas culturales. En este clima de época, caracterizado por demandas de políticas democrático-participativas a nivel regional y por el proceso de discusión que derivó en 2012 en la sanción de la Ley Nacional de la Música (Cingolani, 2019, 2020; Infantino, 2019a, 2019c, 2019d, 2020), los/as músicos/as comenzaron a pensar al Estado como agente garante de derechos, al cual se le puede demandar (recursos, reconocimiento y participación en la formulación de políticas culturales) y con el cual es posible articular y negociar. Según Lamacchia (2012), las “organizaciones de músicos asumen la necesidad de la presencia del Estado a través del otorgamiento de herramientas a la sociedad, para que está, a través de sus artistas, realice política cultural” (Lamacchia, 2012: 66).

Ahora bien, el diseño de las políticas culturales comprende acciones de participación y organización, y se comprende como una herramienta social, dado que hibrida el diseño con la necesidad social. En términos de Gaitto (2018: 21), la función del diseño es social “surge desde la sociedad y su producción está orientada y dirigida hacia la sociedad, y configurada de acuerdo a las necesidades temporales del contexto del cual emerge”.

Según Barzola (2018), el diseño social pretende resolver problemas de una comunidad y busca mejorar la calidad de vida de los ciudadanos y/o producir impacto social. Según Barzola (2018: 35), el diseño social reposiciona a “los actores sociales de un rol marginal a un papel activo en la construcción de su propio futuro”. El usuario prueba el producto final pero también es parte de su desarrollo proyectual; esta participación garantiza que el diseño se ajuste a las necesidades, que sea sostenible y adoptada por los/as personas usuarias.

Particularidades del caso estudiado y demandas al Estado durante la pandemia

En estudios anteriores (Quiña et al., 2019) se señala la falta de acceso, uso y apropiación de las nuevas tecnologías digitales por parte de los/as músicos/as que autogestionan su actividad en Avellaneda, además de las condiciones laborales informales, precarias e inestables que rodean la actividad. Sobresale el uso y manejo limitado –que expresaron los/as músicos/as– de herramientas utilizadas para grabar y/o editar; en palabras de un músico: “No lo usamos [N. del A.: a lo digital] como herramienta porque no sabemos cómo ni tenemos las condiciones” (Quiña et al., 2019: 138). Aunque refiere a otro momento y

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

Durante la pandemia las políticas públicas y la producción musical enfrentaron desafíos, pues las presentaciones en vivo dejaron de funcionar de la forma en que lo hacían. En este contexto, considero que la acción colectiva y el trabajo en red de las personas que colaboran –de forma organizada– para realizar recitales se vio afectado por la interrupción de la actividad; pues las plataformas digitales, los shows vía *streaming* o los vivos de artistas en redes sociales cobraron mayor protagonismo y fueron ocupando el lugar vacío que dejó el recital en vivo. Lo cual, si bien para ciertos/as músicos/as significó nuevas formas de percibir ingresos (mediante un pago prefijado o bajo la modalidad a la gorra virtual), para otros/as implicó nuevas formas de precariedad. Es el caso de muchos/as músicos/as que producen sus obras de forma autogestionada –y colectiva–, en contextos locales como el expuesto; y que, por diversas y múltiples razones, se encuentran alejados/as de las tecnologías digitales y han señalado el tocar en vivo “de forma convencional” como su principal recurso, motivación y posibilidad –y por estas situaciones de desventaja fue importante para los/as músicos/as locales organizarse colectivamente y articular con el municipio–.

En efecto, al diseñar políticas públicas para el sector, sugiero la necesidad de reconocer esas limitaciones –para saldar la brecha digital– y las formas en que los/as artistas deben reconsiderar sus prácticas musicales para acomodarse a las nuevas modalidades virtuales. Pues, las políticas culturales que el municipio venía dirigiendo a la actividad musical no eran aptas para funcionar en el contexto de ASPO, ni tenían en cuenta los soportes virtuales que –aunque ya venían creciendo– pasaron a tener mayor uso durante el periodo. Considero importante señalar que los programas que el área de cultura municipal (de ahora en más referiré como DCC a la Dirección de Ciudadanía Cultural) venía destinando a la música, contemplaban la actuación en vivo de artistas locales bajo el formato convencional⁴; conteniendo, de este modo, lo que desde la DCC se considera la mayor demanda de los/as músicos/as: “quieren tocar, no están tan preocupados por la cosa de la retribución económica... no ven detrás de eso un trabajo o una profesión” (Director de la DCC, músico y militante cultural, diciembre de 2019)⁵.

Sostengo que, en la red de trabajo que permite la producción musical local, el Estado interviene como actor central mediante sus políticas culturales. Siguiendo las propuestas que plantean el protagonismo que los colectivos artísticos asumen en el diseño, implementación y gestión de estas políticas –y en la lucha por la ampliación de derechos– (García Canclini, 1987; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b, 2019c, 2020), a continuación, focalizaré en el caso de los colectivos de músicos/as autogestionados/as de Avellaneda y las disputas que han sostenido en relación a la demanda hacia el Estado, durante el contexto de pandemia.

Al suspenderse los eventos municipales como una política sanitaria durante gran parte del año 2020, advertí una puja entre dos posiciones que tomaron los/as músicos/as. Una demandó y presionó al municipio por espacios públicos para tocar y la otra avaló y acató la suspensión de eventos municipales como una política sanitaria repitiendo el lema: “quédate en casa” –acorde con las medidas impulsadas por el gobierno nacional, provincial y municipal–. La segunda postura fue asumida por la UMA; mientras que la primera fue impulsada por quienes venían criticando la posición de privilegio de la UMA en la política municipal y fue encarada por integrantes de la *Jam Blues en Avellaneda* (que, si bien surgió en un bar de la ciudad, pasó a realizarse de forma itinerante en otros espacios). Estas cuestiones permiten pensar en la tensión entre cooptación y autenticidad, pues si bien las organizaciones alineadas con el municipio salieron a “bancar” las medidas de la gestión, otro grupo, impulsado por problemas y críticas comunes –en torno a la desigual distribución y acceso a las políticas culturales–, pasó a demandar acceso y presionar al municipio. Considero relevante el hecho de que los/as músicos/as tienden a acusar a la UMA por acaparar oportunidades al mantener vínculos con la gestión municipal. Y es a partir de esta trama que se puede entender el acercamiento de los/as artistas, mediante la organización en nuevos colectivos, que pasaron a pujar y demandar al municipio acceso e intervención en el desarrollo de las políticas culturales dirigidas al sector. En este contexto, los músicos de la *Jam Blues en Avellaneda* construyeron una demanda y realizaron exposiciones públicas con el lema: “que el municipio nos deje tocar”. En febrero de 2021, publicaron en la página de *Facebook* un video con el texto: “*Blues en Avellaneda* se suma al reclamo! esto es para todxs⁶, Aguante la música en vivo, siempre!”. Allí, dos de sus representantes expresaron:

Somos los organizadores de *Blues en Avellaneda*. Nos sumamos al reclamo para que las bandas de Avellaneda puedan tocar en las plazas y los parques de Avellaneda, con los protocolos necesarios. Necesitamos que en nuestra ciudad nos dejen tocar para nuestros amigos, nuestros vecinos y escuchar a las bandas amigas [*Facebook Blues en Avellaneda*, 05/02/2021].

El conflicto derivó en reuniones, entre la DCC y algunos de esos músicos, que dieron origen a una serie de espectáculos gratuitos transmitidos por el canal de *YouTube* de la municipalidad: *Pantalla Avellaneda*, que empezó a funcionar en abril de 2021 y brindó programación los fines de semana. Así se encararon las Sesiones CMA (Centro Municipal de Arte) y los recitales en el Cine Teatro Wilde y en el Teatro Roma. En este marco, es vital entender la producción de las políticas culturales como campo de disputa, enfrentamiento, consenso y negociación en la que intervienen diferentes agentes (García Canclini, 1987), desde desiguales condiciones de poder (Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b).

En julio de 2021 se retomó la actividad presencial, con aforo, en el Cine Teatro Wilde. Allí se presentaron músicos/as y bandas locales, entre las que me interesa señalar el caso de *Blues en Avellaneda*. Amén de que lo expuesto significó un logro para el colectivo de músicos emergente, pude observar en el evento mencionado la falta de presencia femenina. Este dato es relevante puesto que en la *Jam* que le dio origen a este colectivo participaban mujeres músicas, quienes al parecer no fueron tenidas en cuenta para tocar en este evento.

Incluso, mediante el *Instagram* del Cine se difundió la actividad con un *flyer* y un texto que hace uso de lenguaje sexista mediante el uso del masculino genérico:

Blues en Avellaneda es una movida musical y cultural que se inició en el año 2016 a partir de la necesidad de los músicos locales de tener un espacio donde expresar y difundir su arte de manera libre y gratuita. Comenzó como una *Jam* de Blues, y se fue extendiendo por los distintos géneros, como el jazz, rock, funk, etc. Así como también se realiza la difusión y presentaciones en vivo de bandas. La entrada es libre y gratuita, con capacidad limitada. Serán entregadas en boletería a partir de las 19hs [*Instagram* cineteatromunicipalwilde, 30/07/2021].

Considero que el caso de la UMA, como colectivo de artistas, sirvió de ejemplo para que otros actores vinculados con el mundo del rock local se organicen, se agrupen y conformen nuevos colectivos, los cuales pasaron a articular, negociar y pujar con la DCC para obtener recursos y políticas públicas. Es el caso de *Blues en Avellaneda* y también el de la Unión de Salas de Ensayo y Estudios de Grabación de Avellaneda (USEEGA). Sobre el origen de este colectivo, uno de sus representantes expresó: “nos formamos cuando habían pasado dos o tres meses de la cuarentena, en marzo de 2020. Empezamos a hablar un par de salas que nos conocíamos, por el tema de que estaba todo cerrado” (líder de la banda *Flema* y dueño de una sala de ensayo y estudio de grabación, septiembre de 2021); así se fueron sumando más colegas. Según expresó el entrevistado, más allá del contexto de la falta de trabajo por la pandemia, USEEGA se formó para pedir por una legislación, una habilitación, una reglamentación para las salas de ensayo de Avellaneda⁷, y por eso se buscó gestionar con la DCC para generar un proyecto que les permita salir de la situación marginal en que se encuentra el sector.

La interrupción de la actividad de las salas de ensayo afectó al mundo del rock local y más aún si tenemos en cuenta que Quiña y Moreno (2016) señalaron un bajo índice de edición artesanal, el escaso uso de tecnologías digitales para la grabación, difusión y distribución de la obra musical y el desconocimiento de los derechos de los músicos como autores o intérpretes. Esos datos revelan la importancia que continúan teniendo las tradicionales salas de ensayo y estudios de grabación y las formas tradicionales de distribución (venta presencial, física, en recitales y/o salas de ensayo), a expensas de la modalidad digital (mediante Internet, sitios de reproducción *online* o de *streaming* y redes sociales). Y es en este marco que propongo pensar las consecuencias negativas que trajo la interrupción de la actividad de las salas de ensayo; incluso, tal como observé, pese a que las medidas sanitarias no lo permitían, muchas salas de ensayo continuaron funcionando y músicos/as locales frecuentemente accedieron a las mismas.

Ahora bien, me interesa señalar que mediante un vínculo directo, la DCC contiene a los/as músicos/as que demandan intervención estatal, aunque se prioriza a los colectivos como la UMA, con los cuales se mantiene una relación más abierta y de cercanía; pues, según el encargado de gestionar los eventos de la DCC (2019): “lo que necesitan los músicos nos lo transmiten a través de las organizaciones”. Por otro lado, entiendo que el tema de la cooptación ejerce una influencia central en esta articulación⁸, y explica el apoyo a las medidas

de aislamiento que el colectivo más cercano a la DCC mantuvo discursivamente (a pesar de sufrir el *impasse* en la actividad). En el caso local, resulta que la prioridad que la DCC le otorga a la UMA es motivo de conflictos entre quienes buscan acceder a los espacios de música que esta organización tendió a acaparar. A continuación, me centraré en la incorporación de nuevos colectivos en esta dinámica.

Incidencias de las demandas de los/as músicos/as locales en el diseño de las políticas culturales del municipio. Inclusiones y exclusiones

Si bien en las versiones anteriores del Festival municipal de música en vivo *Arde Rock*, la UMA fue la única organización que colaboró con el evento aportando artistas, en 2021 se pasó a integrar a los colectivos emergentes que demandaron intervención estatal. Así, la UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA colaboraron en la organización del evento, en el armado de la grilla y los horarios. Según el músico y representante de USEEGA: “la municipalidad nos convocó para ayudar con la organización del *Arde Rock* y para alquilarnos el *backline*” (septiembre de 2021). El entrevistado consideró que es una ayuda que el municipio brindó. Una vez finalizado el festival, uno de los representantes de *Blues en Avellaneda* agradeció, mediante redes sociales, el lugar que se le dio a su equipo a cargo de uno de los escenarios, y expresó:

un placer para nosotros poder hacer esto para que todas las bandas puedan tocar en los parques de su ciudad. Eso era lo único que pedimos, pudimos hacerlo y salió de diez, gracias a todas las personas que confiaron en nosotros siempre! [*Facebook Blues en Avellaneda*, 31/10/2021].

En este recorrido, que derivó en la incorporación de nuevos colectivos que pasaron a articular con la DCC para resolver sus demandas, advertí que la participación de los músicos de *Blues en Avellaneda* y de USEEGA tomó la forma de demanda al Estado por intervención, lo cual instaló, en términos de Infantino (2019c: 50): “las necesidades y derechos que cada sector cultural reivindica como demanda a ser garantizada por el Estado”. La dimensión política del arte transformador implica luchar contra desigualdades sociales y promover la participación, por lo que me resulta oportuna la propuesta de Infantino (2019b). En este sentido, transformar es disputar, demandar para que los/as artistas diseñen y gestionen las políticas culturales, y el Estado es objeto de demanda por políticas culturales democrático-participativas y redistributivas. Este proceso muestra cómo, en el caso local, los/as mismos/as músicos/as que cuestionan el vínculo político que asume la UMA con respecto a la gestión municipal –y la dependencia que genera– son quienes demandan la intervención del Estado municipal en términos de recursos y reconocimiento simbólico, material y político¹⁰.

Me interesa aquí insistir en la idea de diseño social, pues en el caso aquí expuesto y siguiendo los planteamientos de Barzola (2018), comprendo que los/as músicos/as locales, organizados/as colectivamente, no sólo participaron en los programas municipales que se

han realizado, sino que también fueron parte de su desarrollo. Dicha participación permitió que el diseño de estas políticas culturales se ajuste a las necesidades de los nuevos colectivos y que estos se apropien y asuman un rol activo en las mismas. En sintonía con los planteamientos de Gaitto (2018), entiendo que el diseño de estas políticas culturales comprendió acciones de participación y organización, y se comprende como una herramienta social, pues hibrida el diseño con la necesidad social (que fue expuesta por los/as músicos/as en términos de demandas hacia el Estado).

Tal como advertí, si bien la DCC contiene la demanda realizada por colectivos de artistas y profesionales de la música, en este proceso quedaron afuera las demandas planteadas por las mujeres músicas quienes, en 2019, habían sido invitadas a unirse a la UMA –pues desde el colectivo se buscaba estar en sintonía con el por entonces proyecto de Ley de cupo femenino¹¹–. Estas mujeres fueron excluidas de los espacios de toma de decisión, no se les dio el lugar prometido desde la UMA y, ante sus demandas, el vínculo con los varones de la organización pasó a ser conflictivo; por lo que decidieron apartarse del colectivo y no se han organizado para intervenir en el diseño de políticas culturales. De este modo, muchas de las demandas realizadas por los/as músicos/as, y sobre todo por las músicas mujeres, quedaron invisibilizadas y no fueron objeto de política pública¹². Parafraseando a Vich (2014), considero que las políticas culturales dirigidas a la actividad musical local fracasan, pues no abren espacios de participación femenina y de identidades disidentes y sólo replican dinámicas de poder excluyentes en cuanto a dinámicas patriarcales.

Volviendo a los proyectos municipales que se realizaron en 2021, en estos articularon y colaboraron la DCC, UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA. Estos colectivos buscaron instalar sus necesidades y derechos –que reivindicaron como demanda a ser garantizada por el Estado– en la agenda de la DCC. En línea con los planteos de Infantino (2019c, 2019d, 2020)¹³, demandaron al Estado instrumentos y la creación de programas públicos que les contengan en los nuevos contextos –en los cuales expresaron la necesidad de tocar en vivo y reactivar la actividad musical presencial local– para garantizar la producción y reproducción de la actividad musical; de este modo, dichos colectivos culturales demandaron al Estado reconocimiento –simbólico y material–, redistribución de recursos y una participación en el diseño, la gestión y la implementación de las políticas culturales dirigidas al sector.

Por su parte, el municipio, mediante el accionar y la intervención de la DCC, contempló –en sus políticas públicas– las demandas y necesidades de esos/as músicos/as. La articulación entre la DCC y los colectivos de artistas o agentes vinculados con el mundo del rock local –que se organizaron en torno a objetivos comunes–, permite visualizar que los/as artistas de forma colectiva demandan intervención estatal. Este vínculo con la DCC fue posible en un contexto que así lo habilitó, pues en palabras de Cingolani (2019: 240): “durante las gestiones kirchneristas los músicos de rock comienzan a vislumbrar la posibilidad de pensarse junto al Estado: ya sea articulando actividades y proyectos, o disputando y reclamando”. Entiendo que, en Avellaneda, la particularidad radica en que son los mismos conflictos que emergen entre los/as músicos/as autogestionados/as de rock los que hacen que se generen agrupamientos y nuevos colectivos –con intereses propios– que pujan por acceder y participar en la elaboración y realización de las políticas culturales.

Pese al trabajo colectivo, articulado y colaborativo que se asumió entre la DCC y los colectivos de artistas y profesionales de la música –que expresaron sus necesidades al municipio– durante el año 2021, sostengo que siguen existiendo desigualdades de género, desigualdades en términos de apropiación de nuevas tecnologías y dificultades para ofrecer, desde el municipio, oportunidades laborales que permita a los/as músicos/as generar recursos económicos. Si bien la DCC busca encarar políticas culturales democráticas participativas, entiendo que se ven obstaculizados los procesos de inclusión social más amplios, que contemplen la demanda por generar recursos económicos de muchos/as músicos/as, aunque muchos/as ni se reconozcan como trabajadores/as de la cultura. Si bien los/as músicos/as pudieron tocar, e incluso el *Arde Rock* sirvió para contener esa demanda, estos programas municipales no asimilan a los/as músicos/as como trabajadores/as ni generan oportunidades laborales a largo plazo.

En cuanto a la brecha digital, sostengo que *Pantalla Avellaneda* solo ofreció a los/as músicos/as espacios y equipos para tocar, pero no saldó las desigualdades tecnológicas pues no brindó capacitaciones para que puedan usar y apropiarse de las herramientas digitales. Tal como plantearon Ferreño y Giménez (2019), me resulta interesante preguntar si las propias políticas públicas no reproducen aquellas situaciones de exclusión que pretenden eliminar. En la misma línea en que Vich (2014) y Ferreño y Giménez (2019) consideraron que el diseño de políticas culturales debe tener en cuenta que el acceso a los bienes culturales es fragmentario, en este caso propongo considerar que el acceso a las tecnologías digitales aplicadas a la música es fragmentario, por lo que las propuestas deben contemplar la situación para no reproducir la desigualdad.

Las nuevas tecnologías en el caso de Avellaneda no vienen a cambiar mucho la actividad musical autogestionada porque, en general, no se usan o son desaprovechadas. En este sentido, la lógica que prima en Avellaneda es diferente a la de otras ciudades como La Plata –donde hay mayor tendencia a la profesionalización de los/as músicos/as–. Entiendo que ciertos trabajos contemplan otras especificidades y por eso no son aptos para explicar el caso avellanedense. Por ejemplo, Gallo y Semán (2015) plantearon que las nuevas tecnologías permiten abaratar los costos de producción de la trayectoria musical –aportando a su profesionalización– y estabilizar las carreras de los músicos¹⁴.

Si bien coincido con el planteamiento de Gallo y Semán (2015), sostengo que la brecha digital, en el caso aquí estudiado, impide que los/as músicos/as aprovechen las tecnologías digitales y se las apropien para realizar la actividad en su amplitud. En Avellaneda los/as músicos/as usan a las nuevas tecnologías para realizar tareas (como difundir material, fechas o contactarse), pero estas se reducen a las redes sociales más populares (como *Facebook*, *Instagram* o *Whatsapp*)¹⁵. Aunque los/as músicos/as tendieron a reconocer como necesarias ciertas habilidades de gestión vinculadas con tecnologías más específicas, no las incluyen en sus saberes, y nuevamente esto se vincula con que reducen la práctica musical a la actividad en vivo y bajo los formatos considerados tradicionales. Pues la importancia que, en el circuito de la cultura rock, ha tenido y sigue teniendo el recital es central.

Por último, me interesa señalar que comprendo a la Ley Nacional de la Música como un acontecimiento generacional, un punto de inflexión que permitió el despliegue de la organización y participación política de los/as músicos/as de rock agrupados/as en colectivos como la UMA. La incorporación de actores, actrices y de nuevos colectivos son

parte de este proceso; y en este marco pienso a los/as músicos/as como seres políticos que, en sus prácticas cotidianas, hacen política y la transforman, tomando un rol activo en las políticas públicas desde su gestación. Sin embargo, las formas de actuar e incidir en la elaboración de políticas culturales públicas –y en su uso mismo– están condicionadas por las desiguales relaciones de poder al interior de este mundo del rock local y al interior de los colectivos mismos; pues, como señalé aquí y en otro trabajo (Saponara Spinetta, 2021) existe un acceso diferencial que privilegia a los/as músicos/as organizados/as en colectivos, y dentro de estos a quienes mantienen vínculos más fuertes con la gestión municipal –lo cual es criticado por muchos/as artistas locales–. En este sentido, y tal como argumentó Infantino (2020), la potencia de lo colectivo y del actuar juntos para lograr objetivos comunes implicó generar, en el caso local, consenso dentro de los mismos colectivos de artistas. Estos debieron trascender disputas internas para fortalecerse políticamente y articular con otros mundos del arte; aunque los conflictos emergen una y otra vez y actúan como un impulso para la participación colectiva y la articulación con el Estado local¹⁶.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo demostré que ciertos grupos de músicos han participado colectivamente en los procesos de demanda, negociación y elaboración de las políticas culturales; aunque también han promovido conflictos y disputas que provienen de las desigualdades en el acceso a las políticas culturales y que se vinculan con las desigualdades de género, las desigualdades en el uso y apropiación de las tecnologías digitales y la falta de oportunidades laborales y de consideración de los/as músicos/as como trabajadores de la cultura. Considero que, en este proceso, la UMA sirvió de abono para la conformación de nuevos colectivos como *Blues en Avellaneda* y USEEGA, en un contexto particular donde los/as músicos/as vieron limitadas sus posibilidades para encarar la actividad musical en vivo (así como para encarar las nuevas modalidades virtuales de producción y circulación musical) y denunciaron públicamente y demandaron al Estado por lugares para tocar. A su vez, en este juego de articulación, negociación y puja entre los colectivos y la DCC, estos colectivos fueron contemplados por la DCC y pasaron a intervenir en el diseño social 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. Tampoco se intentaron solucionar las brechas en el uso y apropiación de las tecnologías digitales ni se saldó el mayor problema manifestado por los/as músicos/as –y expuesto como demanda común– y reconocido desde la DCC: el reconocimiento de los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura. Por lo expuesto, al diseñar políticas públicas para el sector, sugiero la necesidad de reconocer las desigualdades que imperan en la actividad musical, en casos locales como el analizado.

Notas

1. Partes de los desarrollos presentados en este artículo forman parte de mi tesis doctoral (Saponara Spinetta, 2021).
2. 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” (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); “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).
3. Quienes fueron informados/as sobre los objetivos académicos de mi trabajo y prestaron conformidad para que sus dichos sean publicados. Opté por mantener el anonimato de los/las entrevistados/as –mencionando puesto y/o actividad–, aunque en algunos casos me han solicitado aparecer identificados/as.
4. Sobresale el Cine Teatro Wilde; los eventos donde artistas locales *telonean* a bandas grandes –esto había sido demandado por los/as propios/as músicos/as en el “Foro de Cultura”, una instancia de dialogo que abrió el municipio en 2017–; los recitales en plazas, espacios municipales o en la vía pública y la grabación en el Estudio Municipal de Grabación.
5. En el campo advertí que muchos/as músicos/as locales demandan al municipio una retribución económica–y es algo que las organizaciones de músicos/as buscan–; sin embargo, las condiciones en que realizan la actividad en el sector privado –donde prima el “pagar para tocar”– les lleva a no poder considerar la práctica en términos laborales. A su vez, muchos programas que contemplaron el formato de trabajo callejero –se proveía una toma de electricidad para conectar equipos y aval municipal para tocar “a la gorra” en ciertos puntos de la ciudad– han sido poco utilizados por los/as músicos/as de rock locales.
6. En la cita siguiente se observa la frecuente inconsistencia entre, por un lado, el uso de lenguaje inclusivo, no binario, no sexista y/o incluyente (mediante el uso de la letra “e” o “x”) que algunas personas que forman parte del mundo del rock local utilizan para manifestarse públicamente, mediante el discurso escrito y, por otro lado, el masculino genérico que tienden a expresar en el discurso hablado y el trato cotidiano. He observado estas inconsistencias también en quienes dicen asumir una ideología de género, pues en el trato diario esto muestra fisuras.
7. En una entrevista anterior, el músico expresó “no hay una habilitación comercial para salas en Avellaneda. Los inspectores no saben que normativa seguir si tienen que habilitar una sala” (junio de 2020). En esa ocasión, el entrevistado había comentado que estaba hablando con la UMA y con representantes del municipio para realizar un protocolo: “Yo quería trabajar en algo que se pueda cumplir, que tenga matafuegos, un botiquín, un disyuntor para que nadie se quede pegado, térmica. Eso se frenó por la campaña del año pasado. Cuando pasé la pandemia sería bueno retomar el tema” (idem). En esa ocasión, expresó que se comunicó con otras salas atravesadas por la problemática.
8. 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”.

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

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

11. La Ley de Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales fue sancionada en 2019 y estableció un mínimo del 30% de su participación en eventos.

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

13. En palabras de Infantino (2019d: 276-277): “Artistas independientes y trabajadores/as culturales referentes de diversos lenguajes han demandado y/o continúan reclamando instrumentos legislativos –leyes de promoción, creación de programas públicos, declaratorias patrimoniales, etc.– que contemplen las particularidades de sus prácticas artísticas y sus necesidades en pos de garantizar la producción y reproducción de las mismas. En definitiva, artistas que demandan una participación más efectiva en el diseño, la gestión y la implementación de políticas culturales que atañen a sus prácticas culturales”.

14. Según los autores, las nuevas tecnologías permiten realizar otras actividades extra sonoras –que si bien sobrecargan a los músicos les permite operar a un costo viable y consolidar trayectorias iniciales– como: “difundir las actividades, gestionar las fechas de los shows, instrumentar la circulación y cobro de tickets, grabar fragmentos de prueba y montarlos en redes y medios digitales, e incluso conectarse y coordinar actividades musicales grupales constituyendo salas de ensayo virtuales son posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías” (Gallo y Semán, 2015: 7).

15. Según Gallo y Semán (2015: 28-29): “la gestión del público a través de las redes es también parte de los saberes puestos en práctica por músicos que tocan, graban, componen, pero al mismo tiempo negocian, promueven y venden sus productos y, sobre todo, gestionan la constitución de su público”.

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

Bibliografía

- Barzola, M. V. (2018). “Perspectiva latinoamericana desde la filosofía del Diseño Social”. En: *Presente y futuro del diseño latino. Cuaderno 69*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Año 19. Número 69. Buenos Aires. Septiembre 2018. ISSN 1668-0227. Pp 31-38

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Cingolani, J. (2019). *Pensó que el rocanrol solo era el show: Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense* (Tesis de posgrado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Cingolani, J. (2020). *Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock. Construcción juvenil de la cultura y producción cultural de la ciudad*. Grupo Editor Universitario.
- Crespo, C., Morel, H. y Ondeli, M. (Comps.). (2015). Introducción. En *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultura* (pp. 7-19). Ediciones CICCUS.
- Ferreño, L. y Giménez, M.L. (2019). Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (71), 33-49.
- Gaitto, J. (2018). "La función social del diseño o el diseño al servicio social". En: *Presente y futuro del diseño latino*. Cuaderno 69. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Año 19. Número 69. Buenos Aires. Septiembre 2018. ISSN 1668-0227. Pp. 21-29
- Gallo, G. y Semán P. (Comps.). (2015). Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Editorial Gorla.
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini, G. Bonfil, J. Brunner, J. Franco, O. Landi y S. Miceli, *Políticas Culturales en América Latina* (pp. 13-61). Grijalbo.
- Guber, R. (2016). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno.
- Infantino, J. (2019a). Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (71), 75-91.
- Infantino, J. (2019b). Presentación. En *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 9-18). RGC Ediciones.
- Infantino, J. (2019c). Políticas culturales, arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa. En *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 19-63). RGC Ediciones.
- Infantino, J. (2019d.) Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo. En *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 273- 310). RGC Ediciones.
- Infantino, J. (2020). Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes. *Cadernos de Arte e Antropología*, 9(1), 12-28.
- Lamacchia, M. (2012). *Otro Cantar. La música independiente en Argentina*. Unísono.
- Quiña, G. y Moreno, F. (2016). Las músicas independientes en los suburbios. Claves para el abordaje de su dinámica actual a partir del caso de Avellaneda, Argentina. *Cartografías del sur*, Universidad de Avellaneda, (3), 199-220.
- Quiña, G. (2020). *La música independiente en los albores de la digitalización, Buenos Aires, 1999-2012*. Teseo.

- Quiña, G., Moreno, F. y Saponara Spinetta, V. (2019). Cultura y desarrollo local: Apuntes para una crítica de la cultura como recurso a partir del caso de la música independiente en Avellaneda. En K. Avenburg, A. Cibeá y V. Talellis (Comps.), *Las artes frente a la exclusión. Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social* (pp. 129-146). UNDAV Ediciones.
- Saponara Spinetta, V. (2021). *Rock y política cultural. El caso de los/as músicos/as autogestionados/as de rock del Partido de Avellaneda y sus vínculos con el municipio (2015-2019)* (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Vich, V. (2014). “Desculturizar la cultura: hacia una nueva generación de gestores culturales”. En *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política* (pp. 81-98). Siglo Veintiuno.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Accesos online

- Blues en Avellaneda. (5 de febrero de 2021). *Blues en Avellaneda se suma al reclamo! Esto es para todos, aguante la música en vivo, siempre!* [Audiovisual] Facebook. <https://www.facebook.com/BluesenAvellaneda2016/videos/897193671122246>
- Cine Teatro Municipal Wilde [@cineteatromunicipalwilde]. (30 de julio de 2021). *Blues en Avellaneda*. [Flyer]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CR-DIRZFk9v/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

Abstract: The context of Preventive and Mandatory Social Isolation –decreed due to the covid-19 pandemic– altered musical activity, allowed us to see the inequalities that digital inclusion goes through –especially the lack of access and appropriation of digital technologies by many/as musicians/as who self-manage their careers– and proposed challenges to the design of cultural policies aimed at musical activity. This paper analyzes the situation of a group of self-managed rock musicians from the city of Avellaneda and the cultural policies that were designed to contemplate them, focusing on the inclusions and exclusions that these measures reproduced.

Keywords: Self-managed music - Public Policies - Design - inequalities - Context of Social - Preventive and Mandatory Isolation

Resumo: O contexto de Isolamento Social Preventivo e Obrigatório –decretado devido à pandemia de covid-19– alterou a atividade musical, permitiú-nos ver as desigualdades por que passa a inclusão digital –especialmente a falta de acesso e apropriação das tecnologias digitais por muitos/como músicos/ como autogerenciam suas carreiras– e propuseram desafios ao desenho de políticas culturais voltadas para a atividade musical. Este artigo analisa a situação de um grupo de roqueiros autogeridos da cidade de Avellaneda e

as políticas culturais que foram desenhadas para contemplá-los, com foco nas inclusões e exclusões que essas medidas reproduziram.

Palavras chaves: Música autogerida - Políticas Públicas - Projeto - desigualdades - Contexto de Isolamento Social - Preventivo e Obrigatório

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
