



TRANS 27 (2023)

La paridad de género. Una deuda pendiente en la lucha colectiva de músicos/as autogestionados/as de rock en los suburbios de Buenos Aires

Gender equality. A pending debt in the collective struggle of self-managed rock musicians in the suburbs of Buenos Aires

Valeria Saponara Spinetta (UBA, CONICET/UNDAV)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4484-1584>

Resumen

Este artículo aborda la participación colectiva de músicos/as en los procesos de demanda, negociación y elaboración de políticas culturales, en un municipio de los suburbios de la provincia de Buenos Aires (Argentina). Busca analizar los conflictos y las tensiones producidas en un colectivo de músicos/as autogestionados/as de rock, durante el contexto de movilización, lucha y visibilización de las mujeres músicas, estimulado por el proyecto de Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales (sancionada en noviembre de 2019). Estos/as artistas se organizaron en una lucha colectiva y disputaron, negociaron y articularon con el municipio local -a través de sus políticas culturales-, para obtener espacios y oportunidades. Sin embargo, en este proceso surgieron desigualdades en el acceso a las políticas culturales y una tendencia a excluir a mujeres músicas. Para efectuar este trabajo realicé entrevistas a los/as actores/actrices involucrados/as, observación participante e incorporé fuentes secundarias. Pretendo así visualizar las desigualdades de género en estos espacios artísticos.

Palabras clave

Colectivos de músicos/as, desigualdades de género, políticas culturales.

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 19 de julio 2023

Fecha de publicación: 31 de diciembre 2023

Abstract

This article addresses the collective participation of musicians in the processes of demand, negotiation and development of cultural policies, in a municipality in the province of Buenos Aires. It seeks to analyze the conflicts and tensions produced in a group of self-managed rock musicians, during the context of mobilization, struggle and visibility of women musicians, stimulated by the draft Law on female quota and access of female artists to musical events (sanctioned in November of 2019). These artists organized themselves in a collective struggle and disputed, negotiated and articulated with the local municipality -through its cultural policies-, to obtain spaces and opportunities. However, in this process inequalities emerged in access to cultural policies and a tendency to exclude women musicians. To carry out this work I conducted interviews with the actors/actresses involved and participant observation, participant observation and incorporated secondary sources. In this way I intend to visualize gender inequalities in these artistic spaces.

Keywords

Collectives of musicians, gender inequalities, cultural policies.

Received: March 31st 2023

Acceptance Date: July 19th 2023

Release Date: December 31st 2023

La paridad de género. Una deuda pendiente en la lucha colectiva de músicos/as autogestionados/as de rock en los suburbios de Buenos Aires

Valeria Lucia Saponara Spinetta (UBA, CONICET/UNDAV)

Email: valeria.spinetta@conicet.gov.ar

Introducción

Considero 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. En esa red de trabajo el Estado interviene como actor central mediante sus políticas culturales dirigidas a la actividad musical. Sin embargo, como ha sido señalado (García Canclini 1987, Crespo *et al.* 2015; Infantino 2019b, 2019c, 2020), no es el único actor que interviene, pues otros grupos también inciden, disputan y generan políticas culturales, aunque desde desiguales condiciones de poder. Según Infantino (2019c), desde mediados de los 2000, diferentes colectivos culturales y artísticos que en otras épocas constituían su independencia separándose del Estado resignificaron su relación con este, en términos de demanda política y ya no sólo de resistencia.

Siguiendo las propuestas que plantean el protagonismo que los colectivos artísticos asumen en el diseño, implementación y gestión de las políticas culturales –y en la lucha por la ampliación de derechos–, enmarco el caso de los colectivos de músicos/as autogestionados/as de la ciudad de Avellaneda (un municipio del suburbio de la provincia de Buenos Aires). Focalizo en las demandas que un grupo de mujeres músicas han realizado por mayores espacios de participación y en sus denuncias públicas hacia la Unión de Músicos de Avellaneda (UMA), debido a sus prácticas excluyentes. Lo dicho se conecta con las críticas por las desigualdades en el acceso a las políticas culturales y con las demandas por espacios para tocar en vivo que realizaron ciertos músicos durante el contexto de pandemia Covid-19. En este marco, tal como analicé en mi tesis doctoral (Saponara Spinetta 2021), emergieron nuevos colectivos de músicos/as y profesionales del mundo del rock autogestionado, los cuales pasaron a articular con la Dirección de Ciudadanía Cultural municipal (de ahora en más: DCC) y tuvieron un lugar en el desarrollo y realización de las políticas culturales.

Este artículo aborda la participación colectiva de músicos/as avellanedenses en los procesos de demanda, negociación y elaboración de políticas culturales dirigidas al sector. Busca analizar los conflictos y las tensiones producidas a la luz del contexto de movilización, lucha y visibilización de las mujeres músicas, estimulado por el proyecto de Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales (sancionado en noviembre de 2019). Pues, si bien algunos/as artistas se han organizado y participado en una lucha colectiva, han disputado, negociado y articulado con el municipio local –y han sido integrados/as en sus políticas culturales– obteniendo espacios y oportunidades musicales, muchas músicas mujeres tendieron a ser excluidas de estos procesos.

En suma, busco abordar las desigualdades de género que se presentan en la actividad musical de la ciudad estudiada. En este sentido, me pregunto: ¿Cómo accionan los colectivos de músicos/as locales ante las demandas planteadas por las mujeres músicas? ¿Cómo reaccionan estas mujeres ante las desigualdades? ¿Cómo es la articulación entre la política cultural local y los/as músicos/as? Para responder estas preguntas partí de suponer que los vínculos entre la política cultural municipal y los/as músicos/as autogestionados/as y organizados/as de rock de Avellaneda, además de generar condiciones que benefician a la actividad musical –mediante redes de cooperación y articulación con instancias estatales– genera conflictos, tensiones y disputas que tienen que ver con las desiguales condiciones de poder entre las personas y los agentes que intervienen y con desigualdades de género insertas en la cultura del rock.

Haciendo foco en mi rol de música e investigadora, mi metodología se basa en un trabajo cualitativo, de corte etnográfico, el cual comprende trabajo de campo con observación participante –a fin de comprender el mundo estudiado mediante el involucramiento– y entrevistas en profundidad¹ (Guber 2016). Este enfoque privilegia la perspectiva de los/as propios/as actores y actrices sociales, busca resaltar sus voces y describir sus experiencias y comportamientos en su hábitat cotidiano, para intentar comprender cómo piensan y actúan (Geertz 1973; Guber 2016), reconociendo y problematizando a la vez mi propio rol como música e investigadora. De este modo, me propongo articular las explicaciones que las personas dan sobre lo que hacen con mis observaciones de lo que hacen. A su vez, según las indicaciones de Avenburg (2010), y dada la relevancia de las fuentes primarias y de la presencia de las voces de las personas en mi investigación, me propongo incluir esas voces, hablar de ellos/as y con ellos/as. El enfoque interpretativista (Geertz 1994, 2000) me permite analizar las prácticas interpretando los sentidos e interpretaciones que las personas dan a sus prácticas. Por otro lado, registraré y analizaré normativas, estadísticas y fuentes secundarias provenientes de redes sociales. Me interesa generar información sobre las desigualdades de género en la música que pueda ser tomada en cuenta para el diseño de políticas públicas inclusivas.

Breve recorrido por producciones sobre música y género

Un conjunto de producciones tematiza, en términos generales, la relación entre cultura, arte, industrias culturales, música y género, desde diferentes campos y contextos socio-históricos (Bourdieu 2000; Citron 1993; DeNora 2012; Frith y McRobbie 1978; González 2013; Giunta 2014, 2017, 2018; Green 1997; Hanna 2010; Liska 2014; Mattelart 1982; McClary 1991; Meccia 2011; Morley 1996; Ramos 2010; Richard 2009; Scott 1996; Tagg 1982; entre otros)². Los trabajos de

¹ Si bien mi inmersión en el campo estudiado se dio a partir del año 2016, cuando comencé a participar como música - e investigadora- en el mundo del rock avellanedense y en colectivos de músicos/as como la UMA; en este artículo centré el análisis en entrevistas y notas de campo obtenidas entre 2019 y 2020.

² Gonzales (2013) señaló los trabajos de McClary (1991) y Citron (1993) como los que, al explorar la relación de la música y los músicos con cuestiones de género, habrían derivado en los estudios musicales de género. Por su parte, junto con Ramos (2010) han planteado que la musicología ha incorporado los estudios feministas y de género con retraso respecto a las ciencias sociales y humanidades.

música y género pioneros de Susan McClary (1991) y Lucy Green (1997) señalan la postergación histórica de las mujeres en la actividad musical y destacan su mayor participación en espacios de la actividad considerados de un rango menor –lo que indica una división de roles en la música–. Philip Tagg (1982) y Susan McClary (1991) focalizan en la influencia que tiene la música masiva en los aspectos identitarios en general, y de género en particular. Para Tagg, la música organiza nuestra experiencia de las relaciones de género a un nivel más profundo y más conservador que lo visual o verbal, influyendo en nuestra percepción del espacio y del tipo de personas que los ocupan, adscribiéndoles atributos de género basados en estereotipos patriarcales.

Antecedentes más directos abordan el vínculo entre música y género a nivel regional y nacional desde diferentes perspectivas y se centran en diversas cuestiones como: los usos del cuerpo y de la música, el baile, la identidades, los procesos de subjetivación, las masculinidades y la configuración de feminidades, etcétera (Alabarces y Silba 2014; Blázquez 2009, 2011, 2012a, 2012b, 2014; Carozzi 2015; Cecconi 2009; Cingolani y Guillamón 2018; Gallo y Semán 2010; Lenarduzzi 2012; Liska 2019a, 2019b, 2019c; Ramos 2003; Rosaldo 1979; Semán y Vila 2006, 2007, 2008, 2011; Silba 2011a, 2011b, 2012; Silba y Spataro 2008, 2018; Spataro 2011, 2012, 2013; entre otros). Específicamente, otros estudios abordan el vínculo entre rock y género en Argentina (Alabarces *et al.* 2008; Aliano 2016; Blázquez 2018; Bustos Castro 1997; Citro 2008; Garriga Zucal y Salerno 2008; Manzano 2011; Pujol 2013; Sánchez Trolliet 2018; Seman 2006a, 2006b; Welschinger Lascano 2014; entre otros).

Liska (2014) problematizó el modo en que los análisis de género en la música popular tienden a presentar opciones polarizadas de interpretación, pues los estudios de caso generalmente establecen qué prácticas musicales buscan luchar contra las relaciones desiguales de género y cuáles refuerzan el orden patriarcal y/o la norma heterosexual. En base a los trabajos de Ramos (2010) y Hanna (2010), que focalizan en los cambios de foco de los estudios de género en música desde 1980 –cuando comenzaron las primeras investigaciones en relación con las corrientes teóricas del feminismo de la escuela norteamericana–, Liska (2014) señaló que ambas reflexiones indican la tendencia a establecer jerarquización de las experiencias en base a juzgamiento y estigmatización. Por un lado, la tendencia a destacar valores denigrantes de las músicas, en desmedro de su potencial subversivo y su contribución a la construcción de identidades colectivas (Ramos 2010) y, por otro, la tendencia de los estudios sobre las prácticas de baile a interpretar bajo la lupa de la opresión o el empoderamiento (Hanna 2010).

Según Liska, “los estudios de género de la música popular en la región latinoamericana continúan siendo escasos, y más aún si se trata de problemáticas que versan sobre prácticas alternativas a la norma heterosexual obligatoria” (2014: 5). Además, y teniendo en cuenta el caso que propongo analizar en este artículo, considero que, a diferencia de los estudios que realizan análisis a nivel nacional o se centran en las grandes ciudades, hay escasa producción que focalice en música y cuestiones de género en ciudades del conurbano bonaerense, como la que aquí presento.

En términos generales, en la bibliografía que trata sobre la desigualdad de género en la actividad musical, en los últimos años, se ha denunciado la persistencia de discriminaciones en la

profesión musical (Ramos 2010³; Liska 2019a⁴), planteando la necesidad de desmontar la desigualdad estructural que existe en la actividad musical⁵ que lleva a las mujeres a posiciones marginales (Liska 2019a). En esta línea, la escasa participación femenina en eventos de música en vivo y la poca visibilidad de las mujeres y personas con identidades de género autopercibida fueron las razones por las que se pensó y se propuso el proyecto de Ley de cupo femenino en Argentina. Con el objeto de regular el cupo y el acceso, la Ley 27.539 establece un mínimo del 30% de la participación de artistas mujeres en eventos de música en vivo⁶. Dicha Ley 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 continúan sufriendo las mujeres y disidencias musicales. A su vez, en los últimos años, el tema de las violencias de género que atraviesan al rock argentino obtuvo visibilidad pública desde las denuncias a Cristian Aldana (líder de la banda El Otro Yo), quien fue condenado en 2019 por abuso sexual gravemente ultrajante y corrupción menores. Desde entonces han aflorado denuncias y exposiciones públicas contra músicos de rock.

En el presente trabajo me centro en la problemática de las desigualdades de género presentes en el mundo del rock avellanense. Retomando a Scott (1996), considero al género como un elemento constitutivo de las relaciones basadas en las diferencias que distinguen los sexos y comprenden la interrelación entre las dimensiones simbólica, social e individual. Entiendo al género como una construcción social, como categoría relacional y como acción performativa. En efecto, desde la perspectiva de Butler (2019), el género es performativo; esto significa que tiene que ver con el hacer, puesto que se produce y construye en las prácticas sociales. Asimismo, siguiendo a Hall (2003), me propongo pensar al género como construcción identitaria: la identidad es construida a través de prácticas que tienen por función la identificación a partir de afinidades y la “des-identificación” a partir de la oposición (la misma supone un trabajo discursivo y la marcación de límites simbólicos en constante formación). En este marco, es interesante pensar que las ideas que tenemos de las personas son construcciones binarias que tienden a naturalizarse (Bourdieu 2000). El concepto de identidad en Hall (2003) es estratégico y posicional, y considera que las identidades son múltiplemente construidas mediante discursos, prácticas y posiciones diferentes, y a su vez se transforman.

Desde una perspectiva que aborda el feminismo artístico y la política en América Latina,

³ Lo dicho, según Ramos (2010) tiene que ver con la menor inserción de las mujeres en las profesiones musicales, el lugar encasillado que tienden a ocupar como cantantes y la segregación que aleja a las mujeres de los puestos mejor remunerados y más prestigiosos

⁴ Según Liska (2019a), “los ámbitos del hacer musical son espacios de gran hostilidad relacionada con atribuciones de género y sexuales”. Liska (2019a) demostró que en los testimonios de 641 músicas mujeres, cis y transgénero –relevado por la Mesa que impulsó la Ley de cupo en Argentina en agosto de 2018- se repetían frases y prejuicios similares. A su vez, señaló 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”.

⁵ Dado que al analizar las grillas artísticas de 46 festivales representativos del país –durante 2017 y 2018–, Liska (2019a) ha comprobado que de las 1605 agrupaciones musicales que participaron durante un año, solo 160 fueron de mujeres –o contaron con una mujer en su formación–.

⁶ Disponible: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/333518/norma.htm>

Giunta (2014, 2017, 2018) analizó la influencia del patriarcado sobre las manifestaciones artísticas y las representaciones de las artistas mujeres –relegadas y discriminadas–. La autora identificó un régimen patriarcal en el mundo del arte que consolida un gusto que suele descalificar a las obras de las artistas mujeres, excluyéndolas del canon del arte, y que produce criterios de representación desiguales en las exposiciones de arte. Desde otra perspectiva que integra la Economía Política de la Comunicación y los estudios de género, el planteo de Michéle Mattelart (1982) permite explorar los cruces entre las industrias culturales y las desigualdades de género. Según la autora, la discriminación de los roles sexuales es central para mantener la economía capitalista. Así, mediante el modelo de mujer (sexista, clasista, urbano e industrial) que construye y transmite la cultura de masas a través de los *media*, se consigue que las mujeres asuman el valor secundario de su trabajo, justificando el pago relativamente inferior en comparación con el del hombre. A la luz de las discusiones expuestas, propongo conectar los planteos de Mattelart (1982) y Giunta (2014, 2017, 2018) para explorar cómo en el caso local la mujer es llevada a una posición marginal en función de las necesidades de los varones.

Vínculos entre músicos/as autogestionados/as y las políticas culturales

Siguiendo a Lamacchia (2012), entiendo que la autonomía artística y el poder de decisión sobre la propia obra hacen a la independencia musical. Lamacchia considera como músico independiente al “que asume las funciones de autor, compositor, productor artístico y fonográfico, intérprete y, en algunos casos, de distribuidor y/o agente de prensa” (2012: 236). Para el caso del músico que autogestiona su obra, agrega que no existe la figura de un sello o compañía discográfica.

Si bien en los últimos veinte años la música independiente ha venido creciendo en Buenos Aires, a causa del uso de las tecnologías digitales y de su capacidad para generar oportunidades y espacios de participación social, una serie de trabajos (Lamacchia 2012; Quiña 2018, 2020; Quiña y Moreno 2016) señalan las desventajas que sufre la producción musical autogestionada, y más aún en contextos de crisis económicas. Lamacchia (2012) señala que los músicos que no forman parte de sellos/compañías deben buscar una distribuidora, aunque ello no asegure la venta de sus discos. Quiña (2014, 2018) y Lamacchia (2012) advierten que los grandes sellos no invierten en el descubrimiento y desarrollo de artistas o proyectos novedosos, al tiempo que se sirven del catálogo renovado producido por músicos independientes y/o autogestionados y bancado por sellos independientes. En esta línea, Quiña (2020) aborda la informalidad y precariedad laboral en la producción musical independiente, desde una mirada pesimista en cuanto al uso y apropiación de las nuevas tecnologías digitales aplicadas a la música.

Por otro lado, desde la perspectiva etnográfica y antropológica, un conjunto de trabajos (Boix 2015, 2016; Boix *et al.* 2018; Gallo y Semán 2012, 2015; Semán 2011; Vecino 2011) reconoce un actual proceso donde las nuevas tecnologías y formas de producción musical brindaron mayor autonomía –en relación con la industria discográfica– para la profesionalización de estas prácticas musicales. Gallo y Semán (2012, 2015) y Boix (2015, 2016) han señalado que, en los últimos años, el avance, abaratamiento y masificación de las tecnologías digitales de producción musical posibilitó

distintas prácticas de autoproducción (Ochoa 2003; Yúdice 2007) que están en la base de la institucionalización musical emergente, donde los músicos hacen de la gestión una habilidad constitutiva de su práctica musical.

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

Me interesa señalar debates y aportes producidos en el campo de estudio de las políticas culturales, desde una perspectiva latinoamericana, pues en este artículo parto de la clásica definición de política cultural de García Canclini (1987)⁷, la concepción de la cultura como recurso (Yúdice 2002a) y las formulaciones sobre políticas culturales democráticas y participativas (García Canclini 1987; Nivón Bolán 2006; Bayardo 2008)⁸. A su vez, me sirvo de diferentes estudios (Crespo *et al.* 2015; García Canclini 1987; Infantino 2019c, 2020; Morel 2017; Vich 2014) que señalan las articulaciones entre políticas públicas y manifestaciones culturales, conciben las políticas culturales en un sentido amplio que trasciende el rol de las instituciones estatales y las acciones gubernamentales, e incorporan al análisis las prácticas y producciones de los agentes no estatales, haciendo foco en las disputas de intereses y las relaciones de poder que intervienen en estos procesos.

Retomando los debates expuestos, la propuesta de Infantino (2019b, 2020) atiende a un modelo participativo de política cultural donde los agentes realizan demandas, intervienen y se

⁷ Según García Canclini, las políticas culturales son el conjunto de “intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (1987: 26). Esta definición pionera entiende a las políticas culturales como arena de negociación y disputa donde intervienen diversos agentes, aunque lo hacen desde desiguales posiciones de poder. En esta línea, según Bayardo (2008), entender el campo de las políticas culturales como “conjunto de intervenciones” implica agrupar acciones diferentes que involucran valores y jerarquía; y aun cuando diversos agentes participen –en desigualdad de condiciones–, el Estado es el principal jugador en el campo cultural.

⁸ El paradigma de la democracia participativa apunta a la participación, defiende la coexistencia de culturas múltiples en una sociedad, promueve su desarrollo autónomo y propicia relaciones igualitarias de participación de las personas (García Canclini 1987). Bayardo (2008) ha sugerido profundizar en la diversidad cultural y la justicia social y Nivón Bolán (2006) en el respeto por la pluralidad cultural.

posicionan frente al Estado —en calidad de garante de derechos— desde la cooperación y también el disenso. Según Infantino (2019d), para fines de los años 2000, se fueron consolidando renovadas miradas hacia el Estado, en sintonía con diferentes procesos políticos que marcaron a la región latinoamericana en términos de propuestas de democracia participativa, de ampliación de derechos y con discursos cuestionadores del modelo neoliberal de contextos anteriores. Según los lineamientos de Infantino (2019d), este contexto regional permitió que desde diversos colectivos sociales se piense y visibilice al Estado como agente garante de derechos, al que se le podía y debía demandar espacio, reconocimiento, políticas y recursos.

En Argentina, el proceso que derivó —el 28 de noviembre de 2012— en la sanción de la Ley Nacional de la Música⁹ evidenció un hito en la participación e intervención política de los/as músicos/as, quienes adquirieron un importante papel y protagonismo político y público como agentes del cambio social. El proyecto fue impulsado por la Federación Argentina de Músicos Independientes (Fa-Mi)¹⁰ y recibió el apoyo de referentes de la música nacional. Tanto la iniciativa por la ley como la experiencia de diferentes agrupaciones de músicos/as independientes demandando derechos al Estado (sobresale el caso de la Unión de Músicos Independientes: UMI) impulsaron, promovieron y respaldaron la agrupación y organización colectiva de músicos/as en el país; además de guiar el accionar político de diferentes colectivos artísticos (Cingolani 2019; Lamacchia 2012; Infantino 2019a, 2019c, 2019d; Quiña *et al.*, 2019).

En el clima de época, caracterizado por demandas de políticas democrático-participativas a nivel regional y por el proceso de discusión que en Argentina derivó en la sanción de la Ley mencionada (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. En este marco, considero que el proceso que concluyó en la Ley Nacional de la Música permite entender tanto la acción colectiva y la participación política que asumen los/as músicos/as en la demanda colectiva de sus reclamos, como el surgimiento de organizaciones de músicos/as que se crearon desde entonces en el país.

El caso de Avellaneda. Articulación, demandas, consensos y disputas entre colectivos de músicos/as y la política cultural municipal

En el contexto señalado, en 2012, se conformó en Avellaneda la UMA. Este colectivo de músicos/as autogestionados/as de rock articula con el gobierno local para obtener políticas culturales y, además, se vincula políticamente con la gestión municipal (que responde desde 2009 al Frente para

⁹ La Ley establece la creación del INAMU, un ente público-no estatal que funciona como órgano de fomento de la actividad musical nacional e independiente. Para más información sobre la Ley, véase: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/207201/norma.htm>

¹⁰ Red de carácter federal formada en 2010 por agrupaciones que buscaron alcanzar metas compartidas, defendiendo la independencia artística y la autogestión, fue presidida por Diego Boris (Lamacchia 2012).

la Victoria –FpV¹¹, actualmente Frente de Todxs¹²), asumiendo una movilización y militancia política.

Si bien la mayoría de los/as integrantes de la UMA expresan simpatías partidarias, solo algunos/as militan políticamente. Quienes integran su Comisión Directiva asumen una militancia política que responde a la gestión municipal y, además, se vinculan laboralmente con el municipio asumiendo tareas en el área de sonido o prestando servicios en actividades municipales. La militancia del colectivo se acrecentó durante la campaña electoral del año 2019 y se centró en sumar votos para el Frente de Todxs. Este vínculo les permite acceder a una comunicación privilegiada con las autoridades municipales. En este sentido, los eventos municipales cuentan con la participación artística de músicos/as de UMA y con el desempeño laboral de músicos/as de su Comisión. Sobresale el caso de la banda del presidente de UMA, que ocupa un lugar privilegiado en los eventos municipales. Dicha cuestión, tal como advertí en mi tesis doctoral (Saponara Spinetta, 2021), es criticada por los/as músicos/as locales.

En suma, la doble articulación que mantiene la UMA con la gestión municipal, mediante lo laboral y mediante el colectivo de músicos/as y su militancia política, es criticada por parte de integrantes y ex integrantes de la UMA y de músicos/as ajenos/as al colectivo, quienes expresaron que estos vínculos con el Estado conllevan beneficios y privilegios para la Comisión Directiva. Por otro lado, en el campo (y como integrante de bandas locales) advertí que los/as músicos/as tienden a rechazar ciertas oportunidades, como la propuesta de tocar en plazas barriales, en escenarios itinerantes del municipio, pues buscan “telonear” a bandas reconocidas en espacios multitudinarios y de mayor convocatoria. Esta valorización diferencial genera una lucha por acceder a esos espacios. En este sentido, si bien la producción musical local es una fuente de oportunidades de participación, los conflictos y tensiones entre los/as músicos/as emergen pues no todos/as acceden a los eventos más masivos y valorados, que son acaparados por quienes integran –o se vinculan con– la Comisión Directiva.

Enmarco la política cultural de la DCC en el paradigma democrático y participativo (García Canclini 1987; Nivón Bolán 2006; Bayardo 2008) pues, tal como desarrollé en otros trabajos (Saponara Spinetta 2020, 2021), busca integrar a un conjunto de artistas y colectivos a los cuales le

¹¹ Las gestiones llamadas kirchneristas abarcan los gobiernos, a nivel nacional, de Néstor Kirchner (periodo 2003-2007) y de Cristina Fernández de Kirchner (periodos 2007-2011 y 2011-2015). El FpV fue la coalición política de orientación peronista, fundada en 2003, que sostuvo esas candidaturas presidenciales, además de la de Daniel Scioli en 2015. El FpV se caracteriza por tener una política cultural activa, fue un bastión militante central en los gobiernos de Cristina Fernández, en particular desde 2011. En 2017 se formó la coalición Unidad Ciudadana –liderada por Cristina Fernández– y en 2019 convergió en el Frente de Todxs –coalición liderada junto a Alberto Fernández, presidente de la nación hasta este año–. A nivel local, la gestión municipal se distingue, además, por promover la participación ciudadana, por su intención de posicionar al Partido en polo cultural del conurbano bonaerense, por propiciar acciones de resistencia hacia la gestión de gobierno de Mauricio Macri (periodo 2015-2019) y sus medidas concebidas como neoliberales y por apropiarse del lema “Cultura de la Resistencia”.

¹² En este artículo se exponen palabras que hacen uso del lenguaje inclusivo, este refiere al lenguaje no sexista y/o incluyente. En Argentina, la coyuntura marcada por el debate en torno a la legalización del aborto y las movilizaciones feministas atravesaron al lenguaje con la propuesta de usar la letra “e” o “x” como género no marcado, escapando de este modo al binarismo propio del idioma. El uso de este lenguaje es objeto de un debate que genera posturas enfrentadas, incluso la Real Academia Española expresó una postura reaccionaria ante el mismo.

ofrece espacios municipales de escucha de sus demandas y de participación en la elaboración y realización de políticas culturales. Incluso, desde la DCC se considera que la articulación con los colectivos artísticos permite acceder a las demandas, necesidades y propuestas de los/as músicos/as para contemplar al sector en las políticas culturales. Sin embargo, existe una tendencia a excluir a las personas alejadas de los colectivos existentes y, sobre todo, a las mujeres músicas quienes no son reconocidos/as por los colectivos ni por las políticas culturales.

Como demostré en otros trabajos (Saponara Spinetta 2018, 2021), las políticas culturales elaboradas, organizadas y realizadas mediante el trabajo conjunto entre la UMA y el Municipio buscan fomentar y mejorar la actividad musical local. El Municipio brinda recursos, posibilidades y lugares para generar un circuito en el que los/as artistas locales puedan tocar en vivo, grabar su material, obtener difusión y vincularse y cooperar con otros/as músicos/as. A su vez, genera un espacio de diálogo con los/as músicos/as organizados, quienes expresan sus demandas, orientan las decisiones que afectan a su actividad y participan en el proceso de construcción e implementación de políticas culturales locales. Este proceso permite pensar acerca de los nuevos vínculos que emergen entre los/as artistas y el Estado, aunque también permite vislumbrar nuevos conflictos por la forma en que se distribuye y se accede a tales oportunidades.

En sintonía con los planteos de Infantino (2019a, 2019b, 2019c), los colectivos culturales avellanenses demandaron al Estado local reconocimiento simbólico y material desde el consenso, el diálogo y la negociación, pero también desde la disputa, la confrontación y la demanda; y buscaron participar en el diseño, la gestión y la implementación de las políticas culturales. Considero que el caso de la UMA, como colectivo de artistas, motivó, incentivó y sirvió de ejemplo para que otras personas del mundo del rock autogestionado local se organicen, se agrupen y conformen colectivos, los cuales pasaron a articular, negociar y pujar con la DCC para obtener recursos, reconocimiento y mayor acceso y participación en las políticas culturales. Esto se vio cuando músicos excluidos y profesionales del sector de las salas de ensayo pujaron por una distribución más igualitaria de los recursos estatales y se organizaron colectivamente, durante el contexto de aislamiento social impuesto a causa de la pandemia Covid-19. En tal contexto, al ver limitadas sus posibilidades para encarar la actividad musical en vivo (así como para afrontar las nuevas modalidades virtuales de producción y circulación musical), los músicos denunciaron públicamente al municipio por no dejarlos tocar durante el aislamiento y demandaron lugares para hacerlo.

En este juego de articulación, negociación y puja con la DCC, los nuevos colectivos – conformados por varones– comenzaron a intervenir en la elaboración y realización de políticas culturales, y sus demandas pasaron a ser contempladas. Sobresale el festival municipal Arde Rock 2021, el cual apeló a la cooperación, acuerdo y consenso entre los colectivos de músicos/as y profesionales del sector. 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; pese a que anteriormente, como se verá más adelante, habían disputado y enfrentado a la UMA acusando su posición de privilegio y sus prácticas excluyentes.

La paridad de género como deuda pendiente en el caso de Avellaneda

La exclusión señalada anteriormente no es solo por temas partidarios, sino también por cuestiones de género, aunque lo dicho sólo fue señalado por mujeres músicas. Si bien las músicas consultadas se expresaron a favor de que haya una organización de músicos/as 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” (entrevista, música que participa en organizaciones estudiantiles kirchneristas, 23 años, 2019). Una música, que se alejó de la UMA al no sentirse representada, señaló bien esta exclusión:

con la UMA no estuve mucho tiempo, porque vi que era muy difícil llegar, que te abran las puertas, más siendo mujer y quizás tenías que estar más metida en política. Creo que era como una coraza, está sectorizado (...) 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 en el municipio. No tengo energía para hacer eso, para mí es más fácil agarrar bandas que me llaman y laburar como sesionista. Estar ese tiempo me sirvió para obtener información, conocí gente, sé lo que me gustaría hacer y lo que no me gustaría hacer más, lo tomé como un aprendizaje (entrevista, 34 años, 2019)¹³.

Según los lineamientos planteados en este artículo, considero que para abordar las relaciones de género en la música resulta interesante focalizar en las prácticas de los actores y las actrices en el mundo musical. Como observé en mi trabajo de campo, la marcación de fronteras, que incluso supone conflictos, es un componente central en las relaciones sociales y de género que se producen entre los/as músicos/as, donde intervienen además concepciones que le adjudican a la mujer ciertos roles, estereotipos y espacios. Entiendo que el mundo de rock avellanedense se configura a partir de una red colaborativa (Becker 2008) que integra, pero también excluye. Y, en este sentido, el litigio (Rancière 1986) es fundante de las relaciones sociales que se producen dadas las desiguales condiciones de acceso, producción y difusión. De este modo, la desigualdad de género como litigio incide en las trayectorias, carreras y prácticas de las mujeres músicas. En estos términos, entiendo que las condiciones desiguales en el mundo del rock local nacen en el plano simbólico, pero son encarnadas en prácticas concretas, desde visiones patriarcales y dicotómicas que discriminan e imponen atributos binarios en el quehacer musical, y destinan a la mujer música a una posición marginal.

Ahora bien, durante mi trabajo de campo con músicos/as autogestionados/as de rock de Avellaneda, que se materializó en mi tesis doctoral (Saponara Spinetta 2021), observé la amplia presencia masculina, la ausencia e invisibilización de músicas mujeres e identidades disidentes y la

¹³ En otra oportunidad, la música dijo: “fui a reuniones de esta organización, vi cómo se labura, 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” (*idem*).

tendencia a excluir a mujeres músicas de los espacios de toma de decisión colectiva y de las políticas culturales dirigidas al rock. A su vez, en el colectivo UMA quienes participan activamente son músicos varones y se autoidentifican como tales, siendo la presencia de músicas mujeres excepcional –como se verá, esta responde a cuestiones puntuales y utilitarias–, y la de identidades disidentes nula. Como observé, en el colectivo hay mujeres que participan en las reuniones y algunas integran la Comisión Directiva, aunque en su mayoría no ejecutan la actividad musical –suelen ser amigas, parejas o familiares de los músicos miembros de la Comisión–¹⁴.

Tal y 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). 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). Garriga Zucal y Salerno (2008) señalaron que pocas mujeres son integrantes de grupos de rock, lo que es tomado como una situación extraordinaria y exótica, y que dentro de ese espacio suelen quedar encasilladas en ciertos roles como cantar, hacer coros, tocar el saxo –quedando vedados otros roles–. Los dichos de una música local 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. 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. El problema es 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, y hasta que este año me di cuenta de que necesitaba de mí para conseguir más fechas, me armé un Facebook aparte y empezamos de nuevo a conseguir (entrevista, 30 años, 2016).

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, expresaron mayor profesionalización. La mayoría ha estudiado en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA)¹⁵ o en profesorados de música y laboralmente se desempeñan como docentes de música en escuelas e instituciones del municipio. Incluso, una de ellas, quien decidió alejarse de la UMA, asume trabajos como sesionista y expresó: “puedo tocar diferentes estilos, pero si los estudio, si me llaman para un laburo me dedico a estudiar el género” (entrevista, 34 años, 2019). Pese a la más alta profesionalización de estas mujeres, observé una recurrencia en la falta de información sobre las políticas culturales dirigidas a la música y cuestiones legales.

¹⁴ Por tales cuestiones, decidí referirme de forma no sexista a quienes integran la UMA –y en general, a los/as músicos/as consultados/as– como los/as músicos/as del colectivo, de la UMA o de la organización, pese a que, en términos estrictos y en ciertos momentos, sus músicos integrantes fueron exclusivamente varones quienes, además, usan lenguaje sexista en la cotidianeidad.

¹⁵ Institución de nivel provincial, público y gratuito, fundado en 1986 que se dedica a la enseñanza de música popular especializada en tango, jazz y folklore.

Retomando los planteos de Giunta (2014, 2017, 2018) y Mattelart (1982), a lo largo de mi trabajo de campo observé que muchas veces las mujeres “sirven para” las actividades de los hombres, tanto al asumir el rol de integrante de las bandas (ya que desde la postura del varón se tiende a exaltar lo exótico que esto resulta) como al asumir un rol de apoyo y/o cooperación ayudando a las actividades musicales del hombre, lo cual no es reconocido ni valorado. Con esto último me refiero a los casos de las parejas o amigas de músicos que cumplen tareas como: fotografiar o filmar los shows, difundir las fechas, ayudar en la organización de los eventos, etcétera. Incluso, en la Comisión Directiva de la UMA advertí una división de tareas que reproduce estereotipos de género, por ejemplo, en las actividades realizadas se les pide a las mujeres de la organización que preparen alimentos, atiendan a quienes asisten, acondicionen los espacios o ayuden con cuestiones de organización. A su vez, en mi rol de música, he experimentado situaciones en las que músicos varones me han invitado a tocar en fechas –o a integrar las bandas– sin nunca antes haberme escuchado tocar. Dicha cuestión no es frecuente entre varones, a quienes se les suele hacer pruebas mediante ensayos. Por ende, considero importante analizar estas situaciones como reproductoras de relaciones de género donde la mujer sólo es tenida en cuenta como elemento exótico y/o accesorio.

Del análisis de las entrevistas que he realizado a mujeres músicas que no forman parte o se han sentido excluidas del colectivo UMA, se desprende la crítica por las desigualdades imperantes en el rock. 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 cómo es, hay muy poca participación femenina” (entrevista, 30 años, 2016), “es muy difícil entrar siendo mujer. Es una organización que está hace años, hombres que vienen tocando hace mucho y esto de ingresar mujeres creo que es invasivo para ellos” (entrevista, 33 años, 2019). Algunas de ellas asumen una militancia dirigida a reducir las desigualdades de género en la música, en este sentido una música militante de una organización cultural expresó “hay un montón de desigualdades en la música, por ejemplo, hacia las mujeres, entonces esa es mi militancia a fondo, que haya protocolos de género en las bandas, en las organizaciones pequeñas, porque hay mucha violencia” (entrevista, 23 años, 2019).

Conecto la crítica que realizaron muchas entrevistadas acerca de la invisibilización de las mujeres músicas en los eventos locales con la crítica que, en general, se le hace a la UMA por su forma de cubrir eventos que privilegia a un grupo selecto. Pues, tal como señaló una música: “en las bandas de rock hay muchas mujeres rockeras, pero cuando vas a un show en Avellaneda hay pocas mujeres. Creo que desde la agrupación no llaman a mujeres o ves siempre a las mismas bandas” (entrevista, 30 años, 2016)¹⁶.

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:

¹⁶ 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, aunque sin ningún tipo de mediación o contextualización al respecto.

“hay excepciones como vos, como alguna piba que viene a tocar y canta, pero no veo que haya un furor” (entrevista, 50 años, 2020). A su vez, indicó: “no lo veo superior a décadas atrás que siempre hubo bandas de mujeres. Está más visibilizado ahora, las mujeres pelearon para que se visibilice que hay bandas de mujeres, pero no creo que hayan surgido más artistas y bandas femeninas” (*ídem*). Mientras escuchaba al entrevistado, advertía la invisibilización que en el rock se hace de las mujeres como músicas –teniendo en cuenta que en la banda con la que yo allí ensayaba había dos mujeres músicas más– pero también como colaboradoras de la práctica musical misma. Pues, tal como observé, muchas mujeres que no ejecutan instrumentos musicales y que asisten a los ensayos tienden a realizar funciones que colaboran con la actividad, lo que trascienden la etiqueta de “acompañante” que el entrevistado les asignó. En general, estos roles no son reconocidos y suele ser menospreciada la presencia de las mujeres. Sostengo, a la luz del planteo de Becker (2008), que estas mujeres son parte del mundo del rock local, pero una parte invisibilizada como tal y sin duda a la que se le asigna una menor jerarquía. Considero, además, que la masculinización en el mundo del rock avellanense está signada por la amplia presencia masculina de músicos y actores que integran este “mundo del arte” (Becker 2008), la preferencia que tienen por tratar con otros varones y la desvalorización y no reconocimiento al trabajo de la mujer como parte de la red de personas que cooperan para producir la actividad musical local.

El accionar de las mujeres músicas frente a las exclusiones

Advertí que, a fin de estar en sintonía con el clima de época atravesado por la resignificación del rol de la mujer y la lucha por mayor participación a través del por entonces proyecto de Ley de cupo femenino, durante los primeros meses del año 2019 la estrategia de la UMA consistió en incorporar a algunas mujeres músicas al colectivo. Sin embargo, a estas mujeres se les asignó un papel poco activo y emergieron críticas y tensiones cada vez que demandaron o exigieron mayor protagonismo.

En mayo de 2019 se realizó la inauguración formal de la nueva sede de la UMA. En una reunión plenaria se anticipó que el evento contaría con la presencia del intendente, con diferentes muestras y *stands* de emprendimientos locales y con un escenario para que los/as músicos/as del colectivo toquen; además, se prometió que se respetaría el cupo femenino con la “intensión de incluir a la mujer” (notas de campo, 2019). De forma anticipada el evento, en febrero de 2019, se realizó una reunión entre integrantes de la UMA. Allí se sumó a mujeres músicas que fueron contactadas e invitadas a participar por un miembro de la Comisión y a representantes de la DCC.

Con este evento, la UMA intentó presentarse como colectivo cultural y social, integrando un área de Derechos Humanos –coordinada por una de las mujeres que ya integraba el colectivo y es familiar de integrantes de la Comisión Directiva– y una Mesa Femenina integrada por las mujeres músicas que fueron invitadas a unirse, a las cuales se les prometió mayores espacios de participación en sintonía con el proyecto de cupo. Sin embargo, luego del evento las mujeres músicas no vieron cumplidos los términos en los cuales fueron convocadas y solicitaron –sin efectos– reunirse con la Comisión Directiva. Estas mujeres expusieron el conflicto en redes sociales y acusaron a los músicos de la UMA por tratar de convocar e incorporar a mujeres músicas para “quedar bien”. Además,

denunciaron que la reunión fue postergada por la UMA que no planteó el tema de la Ley de Cupo Femenino en sus reuniones, alegando que no estaba en la agenda. A través de Facebook, dos mujeres músicas abrieron el debate y expusieron:

Cuando desde UMA nos convocaron a las #MujeresMúsicas el motivo fue visibilizar y promover el #cupofemenino y los derechos de la mujer música en el ámbito musical. Por eso me sumé a la #UMA que es una Unión de "Músicos". Si quería otra cosa, me iba a una unidad básica. Ese era nuestro rol, para eso nos convocaron, así nos mostró #UMA el día de la inauguración de la sede frente a todos y frente al intendente. En virtud de todo eso, nuestros planteos y la necesidad de que #UMA respete y promueva los derechos de las #MujeresMúsicas y no ignore la lucha federal sobre este tema de todas las asociaciones de musicxs [Facebook personal de una música que, pese a no ser de Avellaneda, fue invitada a participar en 2019, 21/08/2019].

Se nos convocó para laburar en el Cupo Femenino y la Visibilización de la Mujer, que al decirlo queda tan lindo, pero a la hora de ver el trabajo que estábamos haciendo, las horas que le dedicamos y cosas que logramos que no tienen ni idea porque nunca profundizaron y encima no estábamos en la agenda la última vez, es lo mismo que la nada. Lamento que como organización no haya estado el apoyo necesario y la inclusión que prometieron. [Facebook personal de una música que participó en los inicios de la UMA, se apartó por no coincidir con su forma de accionar y se reincorporó iniciado el 2019, 21/08/2019].

La mujer citada anteriormente denunció la falta de compromiso, compañerismo y solidaridad dentro del colectivo, y sostuvo: "les cuesta perder un poco de poder. Porque el machismo es eso, ejercer el poder sobre una mujer, y ceder el lugar a las mujeres músicas lo sienten así, lamentablemente. Se llenaron la boca hablando de la mesa de mujeres y ahora... seguimos esperando la bendita reunión" [*ídem*]. Por su parte, una mujer que forma parte de la UMA desde sus inicios respondió las publicaciones anteriores. Esta mujer comenzó a hacer coros en la banda de un miembro de la Comisión Directiva en 2018 y, en 2019, fue designada como vicepresidenta de la UMA. Desde entonces el colectivo insistió en recalcar su rol de mujer y música. En su comentario remarcó su rol de música y vicepresidenta de la UMA y explicó que la reunión no pudo hacerse porque las músicas solicitaron que se realice un día sábado. Ante esto, las mujeres músicas insistieron: "las fechas siguen pasando y las mujeres músicas siguen sin tocar" [Facebook personal, 21/08/2019], "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" [*ídem*].

En la discusión intervinieron mujeres no músicas integrantes del colectivo, quienes apoyaron a la organización y exaltaron la libertad de expresión con la que se regiría. La mujer a cargo del área de Derechos Humanos expresó que siempre fue escuchada por los compañeros y añadió: "contamos con una comisión que discute todo lo que está en agenda, donde se presentan diferentes problemáticas que se hace muy difícil atender en totalidad porque cada unx tiene vida y trabajo personal". A su vez, señaló que, en 2019, con el objetivo de fortalecer la organización, se sumaron actividades integrales que contemplan lo cultural y la formación en derechos, y señaló: "es un trabajo mutuo y una presencia frecuente no solo para exigir, sino también para colaborar con las

demás comisiones. UMA no es una Unidad Básica pero no estamos lejos de ellas, porque tenemos pertenencia y trabajamos con finalidades sociales”. Por su parte, el presidente de UMA refirió que por ser un año electoral la prioridad era ganar las elecciones y que la discusión del colectivo feminista debía darse desde dentro del colectivo.

Finalmente, una de las mujeres que había iniciado el debate denunció “la poca comprensión, solidaridad y sororidad” y dio por terminado el debate cibernético diciendo: “acá se dejó de lado el trabajo del Cupo Femenino, se nos ninguneó y faltó el respeto a través de las redes”. [Facebook personal, 21/08/2019]. Con el tiempo comprobé que la mesa femenina que se les había prometido a estas músicas mujeres derivó en una mesa donde participaron las mujeres que integraban la Comisión desde antes –familiares y amigas de los músicos de la Comisión Directiva–. En este sentido, desde la organización se insistió en destacar como parte de la mesa femenina la labor de la mujer que encara la mesa de derechos humanos y de las mujeres de UMA que asumen la militancia del colectivo y fiscalizan las mesas en los comicios electorales; sin embargo, la mayoría de ellas no son músicas, pues sólo participan dos mujeres músicas (una cantante de tango y la vicepresidenta de la UMA).

Tiempo después, con motivo del recital municipal que Eruca Sativa (banda conocida a nivel nacional e internacional, integrada por dos mujeres y un varón, que se vincula con la militancia de género y toma un posicionamiento claro a favor de los derechos de las mujeres) dio el 6 de octubre de 2019, la misma música que anteriormente había cerrado la discusión en Facebook publicó:

¿Qué harías si sos la banda convocante donde dos de lxs tres integrantes son mujeres, muy reconocidas del país y una banda soporte no te nombra en la mayoría de las publicaciones y dice que empieza una “gira” ese día como si fueran la banda principal del evento? ¿Hasta dónde llega el ego de músicos que porque “los llaman” de la secretaria de cultura o tienen el contacto necesario para ubicarse en estos lugares y les pagan \$15.000 mínimo por tocar y se creen que son “emblema de la ciudad”? Estoy harta de la hipocresía y el acomodo. Y por sobre todo de la mínima y casi nula convocatoria a mujeres músicas que se ven afectadas por la desigualdad... [Facebook personal, 06/10/2019].

Esa publicación expuso una vez más la situación de privilegio y “acomodo” que los/as entrevistados/as le asignan a la banda del presidente de la UMA, al ser elegida para “telonear” a bandas masivas. El hecho fue que dicha banda difundió *flyers* del evento donde comunicó el inicio de una gira, sin nombrar a Eruca Sativa. En este caso, no solo la situación de “acomodo” generó malestar, sino también la invisibilización del rol de las mujeres en la música que se realiza en el rock y desde el colectivo UMA.

Palabras finales

Es interesante remarcar que los/as músicos/as autogestionados/as de rock de Avellaneda se relacionan con el Estado local por medio de sus políticas culturales desde la cooperación, el consenso y la acción colectiva. Sin embargo, el conflicto, el disenso y la disputa son parte constitutiva

de este vínculo. Estos/as músicos/as participan colectivamente en los procesos de demanda, negociación y elaboración de las políticas culturales, aunque desde desiguales condiciones de poder y en un marco donde emergen conflictos y diferencias de intereses.

Advierto que las disputas al interior de este mundo del rock local provienen de las desigualdades en el acceso a las políticas culturales de la DCC; aunque esa injerencia se articula, también, con desigualdades vinculadas con cuestiones de género que atraviesan al mundo del rock. Considero relevante el hecho de que los/as músicos/as tiendan a acusar a la UMA de acaparar los eventos más masivos y valorados, al mantener vínculos con la DCC; pues, a partir de esa trama se entiende el acercamiento de músicos/as, mediante la organización en nuevos colectivos, que pujaron y demandaron al municipio para acceder e intervenir en el desarrollo y acceso a las políticas culturales dirigidas al sector.

Entiendo que el vínculo con el Estado genera conflictos en función del reparto y acceso a las oportunidades que, según expresaron los/as músicos/as locales, privilegia a la Comisión Directiva de la UMA; pues en este mundo prima el conflicto, las relaciones de poder, el reparto y acceso desigual a los recursos estatales. A su vez, tiende a excluir a las mujeres músicas que demandan reconocimiento y acceso y a los/as músicos/as que no participan en colectivos. En este sentido, entiendo que las prácticas excluyentes del colectivo tienen que ver no solo con el acaparamiento de oportunidades de la Comisión Directiva, sino también con las desigualdades de género que existen en el rock. Sobresale la invisibilización y exclusión de las mujeres músicas que colaboran y que son parte de este mundo del rock local, pero que en términos formales no son reconocidas por los colectivos de músicos/as ni por las políticas culturales. En estos términos, si bien la DCC busca encarar políticas culturales democráticas participativas, y en cierto sentido así lo cumple, considero que se ven obstaculizados los procesos de inclusión social más amplios, que reflejen una distribución más equitativa y que abran espacios de participación femenina y disidente. En este sentido, entiendo que la falta de información sobre políticas culturales dirigidas a la actividad musical y la falta de participación en instancias colectivas propias son variables que quizás tiendan a quitarles recursos a estas mujeres para disputar espacios y sentidos en la escena local.

Con este artículo he intentado dar una visión global de cómo la acción y actividad colectiva de todas las personas y agentes –incluso estatales–, que intervienen, cooperan y disputan hacen posible e inciden en la actividad musical autogestionada de los/as músicos/as de rock en el caso local. En este proceso, considero que las limitaciones y la exclusión de las mujeres músicas deben ser tenidas en cuenta para el diseño de políticas públicas tendientes a fomentar el desarrollo económico, social y cultural en contextos locales como el propuesto. En esta línea, pretendo que se reconozca el rol de las mujeres músicas desde la política pública –democrática y participativa–, la cual, en el caso local, se gestiona de modo colaborativo entre el Estado y los colectivos artísticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, Pablo; Daniel Salerno; Malvina Silba y Carolina Spataro. 2008. "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia". En: *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, 31-58, comps. Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.
- Alabarces, Pablo y Malvina Silba. 2014. "«Las manos de todos los negros, arriba»: Género, etnia y clase en la cumbia argentina". *Cultura y representaciones sociales*, año 8, nº 16: 52-74.
- Aliano, Nicolás. 2016. *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. Tesis de Doctor en Ciencias Sociales. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Avenburg, Karen. 2010. "Políticas de inclusión y exclusión de los actores sociales en los escritos sobre rock". En: *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*, ed. Miguel A. García, 73-78. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.
- Bayardo, Rubens. 2008. "Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas". *RIPS*, Vol.7, nº 1: 17-29.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Blázquez, Gustavo. 2009. *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.
- . 2011. "Hacer belleza. Género, raza y clase en la noche de la ciudad de Córdoba". *Astrolabio*, nº6: 127-157.
- . 2012a. "I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile", en: *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, coords. Silvia Citro y Patricia Archeti. Buenos Aires: Biblos.
- . 2012b. "Masculinidades cool. Hacer género y clase en los clubs electrónicos". *ESTUDIOS*, nº27: 45-57.
- . 2014. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el Cuarteto Cordobés*. Buenos Aires: Gorla.
- . 2018. "«Con los hombres nunca pude»: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del «rock nacional» en Argentina". *Descentrada*, vol. 2, 1.
- Boix, Órnela. 2015. "Amigos sí, jipis no: cómo ser un «profesional» de la música en un «sello» de la ciudad de La Plata". *Ensamble*, año 1, nº2: 11-26.
- Boix, Órnela. 2016. "Excels hay que hacer un montón": «músicos gestores» en La Plata. *Avá*, nº 28: 205-227.
- Boix, Órnela; Guadalupe Gallo; Victoria Irisari y Pablo Semán. 2018. "Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música". *El oído pensante*, vol. 6, nº2: 77-99.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bustos Castro, Paula. 1997. "Rocanrol. El recital; los militantes del bardo", en: *La cultura de la noche*, eds. Mario Margulis, et al., 51-76. Buenos Aires: Biblos.
- Butler, Judith. 2019. *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

- Carozzi, María J. 2015. *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cecconi, Sofía. 2009. "Tango queer: territorio y performance de una apropiación divergente". *Trans*, 13, 1-13.
- Cingolani, Josefina. 2019. *Pensó que el rocanrol solo era el show: Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- . 2020. *Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock. Construcción juvenil de la cultura y producción cultural de la ciudad*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Cingolani, Josefina y Guillermina Guillamón. 2018. "Encuentros y Desencuentros entre música y género: perspectivas, nuevos aportes y desafíos emergentes". *Descentrada*, vol. 2/1.
- Citro, Silvia. 2008. "El rock como ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". *Trans*, 12.
- Citron, Marcia. 1993. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crespo, Carolina; Hernán Morel y Margarita Ondelj. 2015. "Introducción". En: *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*, comps. Crespo, Carolina, Hernán Morel y Margarita Ondeli. Buenos Aires: Fundación Ciccus.
- DeNora, Tia. 2012. "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810", En: *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, comp. Benzecry, C. Bernal: UNQUI.
- Frith, Simon & Angela McRobbie. 1978. "Rock and Sexuality", en: *On record: rock, pop and the written word*, eds. Simon Frith & Andrew Godwin. London & New York: Routledge.
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2010. "Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010". *Cuestiones de Sociología*, 5-6: 123-142.
- . 2012. "Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización". *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 35: 151-162.
- . 2015. "Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos". En: *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, comps. Guadalupe Gallo y Pablo Semán. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla.
- García Canclini, Néstor. 1987. "Introducción. Políticas Culturales y Crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". En: *Políticas Culturales en América Latina*, ed. Néstor García Canclini, 13-61. México: Grijalbo.
- Garriga Zucal, José y Daniel Salerno. 2008. "Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante". En: *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, comps. Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez, 59-87. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. México DF: Gedisa.
- . 1994. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- . 2000. "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En: *La interpretación de las*

culturas, ed. Geertz, Clifford. Barcelona: Gedisa.

Giunta, Andrea. 2014. "Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, nº 4.

Giunta, Andrea. 2017. "Artistas mujeres en América Latina: notas para un análisis político de las imágenes". *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, nº 58: 1-13.

Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Green, Lucy. 1997. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Guber, Rosana. 2016. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI

Hall, Stuart. 2003. "¿Quién necesita identidad?", en: *Cuestiones de identidad cultural*, eds. Stuart Hall & Paul Du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.

Hanna, Judith Lynne. 2010. "Dance and Sexuality: Many Moves". *Journal of Sex Research*, 47 (2-3).

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: 75-91.

———. 2019b. "Presentación". En: *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*, ed. Julieta Infantino, 9-18. Buenos Aires: RGC Ediciones.

———. 2019c. "Políticas culturales, arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa". En Julieta Infantino, *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Ediciones. Pp. 19-63.

———. 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*, ed. Julieta Infantino, 273-310. Buenos Aires: RGC Ediciones.

———. 2020. "Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes". *Cadernos de Arte e Antropología*, vol. 9, nº 1: 12-28.

Lamacchia, María Cristina. 2012. *Otro Cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.

Lenarduzzi, Victor. 2012. *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la "escena dance"*. Buenos Aires: Paidós.

Liska, Mercedes. 2014. "Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular". *El Oído Pensante*, vol. 2.

———. 2019a. "Música de minitas". Recuperado de <http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minitas/#top>

———. 2019b. "Música y feminismo espiritual. Conceptos y estéticas religiosas en propuestas musicales recientes de artistas mujeres". *Contracampo*, Niterói, v. 38, nº 1: 122-142.

———. 2019c. "La banda de sonido del movimiento de mujeres", en: *La reinención de lo popular*, comp.

Omar Rincón, 45-61. Buenos Aires: La Crujía.

Manzano, Valeria. 2011. "Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975". En: *Jóvenes en cuestión: configuraciones de género y sexualidad en la cultura*, coord. S. Elizalde, 23-57. Buenos Aires: Biblos.

Mattelart, Michèle. 1982. *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Editorial Anagrama.

McClary, Susan. 1991. *Feminine endings. Gender, music and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Meccia, Ernesto. 2011. *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea editores.

Morel, Hernán. 2017. "«Se armó la milonga» acerca de las políticas, el patrimonio y los espacios de baile de tango en la ciudad de Buenos Aires, Argentina". *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, nº 27: 121-140.

Morley, David. 1996. "El marco femenino-masculino en que la familia ve televisión", en: *Televisión, audiencias y estudios culturales*, ed., Morley, David. Buenos Aires: Amorrortu.

Nivón Bolán, Eduardo. 2006. "La política cultural. Temas, problemas y oportunidades". *Intersecciones*, 19-48. México: CONACULTA.

Ochoa Gautier, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Pujol, Sergio. 2013. *Rock y dictadura. Crónica de una generación [1976-1983]*. Buenos Aires: Booket.

———. 2019. *El año de Artaud. Rock y política en 1973*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.

Quiña, Guillermo. 2014. "Las múltiples dimensiones de la música independiente". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, vol. 33.

———. 2018. "Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente". *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, vol. 22: 197-197.

———. 2020. *La música independiente en los albores de la digitalización, Buenos Aires, 1999-2012*. San Carlos de Bariloche: Teseo.

Quiña, Guillermo y Moreno, Federico. 2016. "Las músicas independientes en los suburbios. Claves para el abordaje de su dinámica actual a partir del caso de Avellaneda, Argentina". *Cartografías del sur*, nº 3: 199-220.

Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Ramos, Pilar. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música". *Revista Musical Chilena*, LXIV: 7-25.

Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Richard, Nelly. 2009. "La crítica feminista como modelo de crítica cultural". *Debate feminista*, 20 (40).

Rosaldo, Michelle. 1979. "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica", en: *Antropología y feminismo*, eds. Olivia Harris & Kate Young. Barcelona: Anagrama.

Sánchez Trolliet, Ana. 2018. "Haciendo el amor en la cocina: mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los

tempranos ochenta". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13 (1): 97-116.

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*: 99-125.

———. 2020. "El aporte de los/las músicos/as locales en el diseño de políticas culturales en el Partido de Avellaneda (2017-2018)". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, año 24, nº 116: 137-156.

———. 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.

Scott, Joan. 1996. "El género: Una categoría útil para el análisis histórico", en: *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, ed. Marta Lamas, 265-302. México: PUEG.

Semán, Pablo. 2006a. "Vida, apogeo y tormentos del "rock chabón"". En: *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, 61-76. Buenos Aires: Gorla.

———. 2006b. "El pentecostalismo y el «rock chabón» en la transformación de la cultura popular". En: *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*, eds. Pablo Semán y Daniel Míguez. Buenos Aires: Biblos.

———. 2011. "Editorial". *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 4. s/p.

Semán, Pablo y Pablo Vila. 2006. "La conflictividad de género en la cumbia villera". *Trans*, 10: 1-35.

———. 2007. "Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas". *Colección Monografías*, nº 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales. CIPOST, FaCES. Universidad Central de Venezuela.

———. 2008. "La música y los jóvenes de los sectores populares". *Trans*, 12: 1-19.

———. 2011. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.

Silba, Malvina. 2011a. "Te tomás un trago de más y te creés Rambo: Prácticas, representaciones y sentido común sobre jóvenes varones", en *Jóvenes en cuestión: Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*, coord. S. Elizalde. Buenos Aires: Biblos.

———. 2011b. "La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva", en: *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, eds. Pablo Semán y Pablo Vila. Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP)

———. 2012. "Vidas Plebeyas: masculinidades, resistencias y aguante entre varones jóvenes pobres del Conurbano". *Papeles de trabajo*, 6(10).

Silba Malvina y Carolina Spataro. 2008. "Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras", en: *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, comps. Pablo Alabarces y María G. Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

———. 2018. "Encontrar mi propia música: tensiones entre la gestión del cuidado y los espacios de autonomía en mujeres de sectores medios y populares". *Descentrada*, Vol 2/1.

Spataro, Carolina. 2011. «¿Dónde había estado yo?»: un estudio sobre la configuración de feminidades en un

club de fans de Ricardo Arjona. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Mimeo.

———. 2012. “Señora de las cuatro décadas: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 15 (2): 1-16.

———. 2013. “Las tontas culturales. Consumo musical y paradojas del feminismo”. *Revista Punto Género*, 3: 27-45.

Tagg, Philip. 1982. “Analysing popular music. Theory, method and practice”. *Popular music*, 2: 37-67.

Vecino, Diego. 2011. “Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010”. En *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*, eds. Rubinich Lucas y Miguel Paula, 101-130. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Vich, Víctor. 2014. *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Welschinger Lascano, Nicolás. 2014. “«Rolinga no, Stone». La música como «tecnología del yo» en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina”. *Versión*, (33): 59-69.

Yúdice, George. 2002a. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

———. 2002b. “Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social”. *Revista digital Pensar Iberoamérica*, N°1.

———. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Accesos online

Sobre Ley Nacional de la Música e Instituto Nacional de la Música, se consultó:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/207201/norma.htm>

Sobre Ley de Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a eventos musicales, se consultó:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/333518/norma.htm>

Valeria Saponara Spinetta: Licenciada en Sociología, Profesora de Sociología, Magíster en Comunicación y Cultura, Doctora en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) y becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Universidad Nacional de Avellaneda. Sus estudios focalizan en los vínculos entre prácticas y representaciones de músicos/as de rock y la política, en Argentina.

Cita recomendada

Spinetta, Valeria Saponara. 2023. “La paridad de género. Una deuda pendiente en la lucha colectiva de músicos/as autogestionados/as de rock en los suburbios de Buenos Aires”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 27 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES