

LAS ARTES FRENTE A LA EXCLUSIÓN

*Manifestaciones artísticas como prácticas
de inclusión, integración y/o transformación social*

*Karen Avenburg, Alina Cibeá, Verónica Talellis
(compiladoras)*

LAS ARTES FRENTE A LA EXCLUSIÓN

*Manifestaciones artísticas como prácticas
de inclusión, integración y/o transformación social*

*Karen Avenburg, Alina Cibeá, Verónica Talellis
(compiladoras)*



Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión,
integración y /o transformación social / Karen Avenburg...
[et al.] ; compilado por Karen Avenburg ; Alina Cibeá ;
Verónica Talellis. - 1a ed. - Avellaneda : Undav Ediciones,
2019.
352 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-3896-52-1

1. Arte. 2. Política de Inclusión. 3. Integración Social. I. Avenburg, Karen, comp.
II. Cibeá, Alina, comp. III. Talellis, Verónica, comp.
CDD 700.9

Diseño de tapa y diagramación: Julia Aibar (UNDAV Ediciones)

Colaboración en la revisión de textos: Eugenia Amantía y Elsa Martínez
Quintana (Universidad Nacional de Avellaneda, Departamento de
Humanidades y Artes)

© 2019, UNDAV Ediciones
Paso de la Patria 1921 - Piñeiro - Avellaneda
tel. 4228 1072
undavediciones@undav.edu.ar

ISBN 978-987-3896-52-1

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Prohibida su reproducción total o parcial
Todos los derechos reservados.

Este libro se terminó de imprimir en agosto de 2019 en 2Bambu I
Comunicación visual
www.2bambu.com - info@2bambu.com

Agradecimientos

A las colaboradoras editoriales, lxs evaluadorxs y la traductora.

A UNDAV Ediciones.

A lxs integrantes de la Secretaría de Investigación e Innovación Socioprodutiva de la UNDAV.

A la Universidad Nacional de Avellaneda.

A las integrantes del Grupo de Investigación.

A lxs distintxs interlocutorxs que hemos encontrado a lo largo de este recorrido de investigación.

A nuestras familias y amigxs.

Este libro se pudo realizar gracias a dos financiamientos, ambos de la Universidad Nacional de Avellaneda: el primero de ellos es parte de los recursos del UNDAVCyT 2014 (“Música e inclusión social: los Proyectos de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles”); el segundo, un financiamiento obtenido gracias a la convocatoria “Ayuda para Publicaciones Científicas”.

Colaboradores

Traducción del francés al castellano

Dra. Ana Spivak L'Hoste. CONICET, Centro de Investigaciones Sociales. Instituto de Desarrollo Económico y Social.

Evaluadores externos

Dr. Nicolás Aliano. CONICET. Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

Dra. Analía Canale. Universidad de Buenos Aires. Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras.

Lic. Daniel Castro Dória de Menezes. Universidad de Brasília.

Dra. Silvia Citro. CONICET. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance.

Mg. Julián Delgado. CONICET. Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Universidad Nacional Arturo Jaureche

Dr. Luis Ferreira. Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín

Dr. Marcos Griffa. Universidad Provincial de Córdoba

Dra. Camila Juárez. Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de Avellaneda. Universidad Nacional de Quilmes

Dra. Camila Mercado. CONICET. Universidad de Buenos Aires. Sección de Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras

Dra. Verónica Perera. Universidad Nacional de Avellaneda, Departamento de Humanidades y Artes

Lic.a Romina Sánchez Salinas. CONICET. Universidad Nacional de Cuyo. Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos.

Dra. Delphine Saurier. Departamento de Comunicación y Cultura,

Audiencia Business School

Dra. Andrea Szulc. CONICET. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Lic.a Gabriela Villalonga. Universidad Nacional de Avellaneda, Departamento de Humanidades y Artes.

Dra. Paula Vilas. Universidad Nacional de Avellaneda, Departamento de Humanidades y Artes

Dra. Catalina Wainerman. Universidad de San Andrés, Escuela de Educación

Índice

Introducción	11
<i>Alina Cíbea, Karen Avenburg, Verónica Talellis y Camila Juárez</i>	
Capítulo 1: Políticas, instituciones y la emergencia de agentes culturales	
El devenir de la promoción a la gestión en el campo cultural argentino	37
<i>Marcela A. País Andrade</i>	
La democratización de la cultura en Francia. Miradas socio-históricas sobre un ideal afirmado, discutido y realizado	53
<i>Laurent Fleury</i>	
Animación sociocultural y mediación cultural: complementariedades teórico-prácticas desde Francia y Portugal	77
<i>Alix Didier Sarrouy</i>	
Educación musical e inclusión: notas sobre la cuestión del talento	97
<i>Paolina Bustos y Natalia Del Campo</i>	
Capítulo 2: Institucionalidad: inserción en espacios establecidos y su cuestionamiento	
Cultura y desarrollo local: Apuntes para una crítica de la cultura como recurso a partir del caso de la música independiente en Avellaneda	129
<i>Guillermo Quiña, Federico Moreno, y Valeria Saponara Spinetta</i>	

El teatro como herramienta de transformación en usuarios de salud mental. Nuevos espacios para la gestión cultural	147
<i>Amorina Martínez</i>	
La paradójica recepción de públicos del campo social en los establecimientos culturales	161
<i>Nathalie Montoya, Marie Sonnette y Pascal Fugier</i>	
Panorama de orquestas y coros infantiles y juveniles en el GBA: rastreos realizados y líneas abiertas	182
<i>Verónica Talellis, Karen Avenburg y Alina Cibeá</i>	
Capítulo 3: Identidades, colectivos y sectores populares en contextos de lucha y participación política y social	
Teatro x la Identidad: la herramienta emblemática de la producción cultural de Abuelas de Plaza de Mayo	209
<i>María Luisa Diz</i>	
La lengua nativa y la música entre niños y niñas gom. Talleres de intervención musical en un barrio indígena urbano	224
<i>María del Rosario Haddad</i>	
“Es del pueblo, es nuestra”. Transformación social y capoeira de calle en el sur de Brasil	252
<i>Por Lucrecia Raquel Greco</i>	
Comparsa Nueva Vida: promoción sociocultural en una experiencia de creación colectiva en la periferia sanjuanina	274
<i>Federico L. Escribal</i>	
Autoras y autores	294

Cultura y desarrollo local

Apuntes para una crítica de la cultura como recurso a partir del caso de la música independiente en Avellaneda

Por Guillermo Quiña, Federico Moreno, y Valeria Saponara Spinetta

Introducción

Desde que la cultura ha comenzado a considerarse una clave o recurso para el desarrollo en América Latina (Yúdice, 2002) –unos quince y veinte años atrás–, los distintos niveles de gobierno han incentivado las prácticas culturales alternativas o independientes, en especial en el plano local, con la expectativa puesta en que su impulso contribuiría a desplegar un desarrollo inclusivo para enfrentar o balancear los procesos de fragmentación social, empobrecimiento y desempleo. La cultura aparecía como un posible incentivo a las economías regionales, como posibilidad de generar oportunidades laborales allí donde las tasas de desempleo habían alcanzado los dos dígitos porcentuales, en tanto herramienta de fortalecimiento de lazos sociales y comunitarios rotos en medio del paradigma individualista y promoviendo, a su vez, el uso de las nuevas tecnologías digitales allí donde muchos trabajadores eran desplazados por procesos de tercerización y reconversión tecnológica global.

Dicha transformación se inscribe en procesos de más largo aliento, como el que dio lugar a la gestación del término de “industrias culturales” hacia fines de los setenta y que la UNESCO contribuyó a difundir e incentivar en las políticas públicas a escala global. Así es que, tal como afirman Barbieri, Partal y Merino, pudo observarse durante los ochenta un giro en las políticas culturales que de apuntar a las externalidades de la cultura pasaron a centrarse en las transversalidades y beneficios para la ciudadanía en pos de “contribuir a la mejora de las capacidades creativas estéticas de las personas, a la profesionalización

y consolidación de los sectores de las artes y la cultura, así como su aportación al desarrollo económico” (Barbieri, Partal y Merino, 2011: 479). Años más tarde, ya en el marco del avance de las industrias culturales como clave para el desarrollo económico, diferentes organismos públicos comenzaron a reconocer la importancia del sector independiente en diferentes ramas de la producción cultural, como la discográfica o editorial, y a propiciar e incentivar su crecimiento a través de diferentes programas y medidas. La convicción subyacente a ello es que se trata de actividades trabajo-intensivas, con capacidad para motorizar procesos de inclusión social que permiten atender a las diferentes dimensiones de la pobreza (Belfiore, 2006), como la laboral, educativa, social e incluso política. Esto no solo se advierte en los discursos oficiales o en políticas públicas sino también en gestores culturales e, incluso, artistas y profesionales de la cultura.

Nuestro artículo se propone debatir dichas expectativas contrastándolas con datos empíricos en el caso concreto de la producción de música independiente, esto es, aquellas producciones musicales llevadas a cabo de modo autogestivo, o bien a través de pequeños productores y/o sellos discográficos en el distrito de Avellaneda, Provincia de Buenos Aires. Indagamos particularmente tres aspectos: lo político, o la organización y participación a que da lugar su despliegue local, en particular a través de la Unión de Músicos de Avellaneda; lo tecnológico, o el aprovechamiento de las nuevas tecnologías digitales como herramienta del hacer cultural independiente, especialmente en la música grabada; finalmente, lo laboral o las condiciones de trabajo que implica para los músicos en lo cotidiano. Para ello, nos valemos de los aportes de la economía política de la música, los estudios culturales, la sociología del trabajo y los estudios sobre las nuevas tecnologías, en procura de llevar a cabo una aproximación interdisciplinaria que discuta la problemática de la inclusión y la cultura desde múltiples aristas y sentidos.

Este trabajo se inscribe en un proyecto de investigación UNDA-VCyT desarrollado durante los últimos dos años, enfocado en la producción musical independiente e integrado por docentes y estudian-

tes de la carrera de Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Avellaneda. El enfoque metodológico utilizado es de tipo cualitativo, apelando centralmente a la entrevista etnográfica con los actores en pos de desarrollar diálogos antes que cuestionarios preconcebidos (Sautú, 1999). A partir de ello se realizaron quince entrevistas a músicos, técnicos y productores de espectáculos y una decena de observaciones en pequeños espacios de música en vivo de la zona, entre julio de 2015 y septiembre de 2016. Como estrategia de triangulación se ha aplicado, por otra parte, una breve encuesta a 161 bandas musicales locales, mayoritariamente de distintas variantes del rock, con el propósito de enriquecer la caracterización del fenómeno.

Participación política y acción colectiva

Uno de los aspectos centrales de la relación entre cultura y desarrollo en América Latina tiene que ver con el “retorno social” de la actividad cultural relacionado con la participación ciudadana y la acción colectiva (Barbieri, Partal y Merino, 2011) que fortalecería la dinámica cultural en el plano del capital social. Esto se alcanzaría al incentivar la participación de los miembros de la comunidad y fomentar el accionar colectivo para llevar adelante reclamos, canalizar demandas y organizar o planificar eventos culturales.

En el caso que abordamos, ello se enmarca en una suerte de mayor acercamiento entre la acción política y la actividad musical en los últimos años (Provéndola, 2015; Saponara Spinetta, 2016), que se ha vuelto evidente en el proceso histórico político que dio lugar a la elaboración de la Ley Nacional de la Música, aprobada por unanimidad por la Cámara de Senadores en 2012 y sancionada en 2013. Allí tomaron intervención diferentes agrupaciones de músicos y, a instancias de esta ley, se conformó el Instituto Nacional de la Música (INAMU), organismo autárquico con autoridades provenientes del ámbito musical que ha tenido un rol protagónico en el surgimiento y crecimiento de distintas organizaciones de músicos independientes en diversos puntos del país, a las que alentó a medi-

da que realizaban charlas y actividades destinadas, especialmente, a los músicos independientes y/o autogestivos.

Asimismo, la creación de la Unión de Músicos de Avellaneda (UMA), formalizada en 2014, constituye una clave para la comprensión de la dinámica que asume la acción colectiva y la participación política de los músicos en el ámbito local. Su objetivo es fomentar la actividad musical independiente en Avellaneda, facilitar a los músicos el acceso a escenarios y salas públicas así como vehicular demandas del sector frente a las autoridades locales. La UMA ha tomado activa intervención en la planificación y organización del ArdeRock, desarrollado anualmente por ésta, primero como un concurso local de bandas musicales y luego como festival de música en vivo. Ello le permitió constituirse como organización de referencia no solo de los músicos sino también como referente de la gestión en materia de música del gobierno municipal. Esta particular cercanía, si bien ha facilitado la consolidación de la UMA como organización, a su vez ha propiciado el alejamiento de músicos que, si bien inicialmente participaron activamente en su gestación, no compartían la perspectiva política del gobierno municipal o la recurrente intervención de la organización en actos partidarios de la agrupación del intendente. Con todo, se advierte un notable grado de organización de los músicos en Avellaneda, lo que oficia de contexto para comprender el modo en que lo político se vincula con la actividad musical y cómo es percibido por los músicos.

En efecto, los músicos entrevistados tienden a reconocer positivamente la importancia que la Municipalidad de Avellaneda –desde 2011 bajo la gestión de Jorge Ferraresi, del Frente para la Victoria– les asigna a diferencia no solo de gobiernos anteriores sino también de otros municipios de la zona, donde los músicos no asumen ese papel protagónico en la gestión cultural. Hay quienes critican cierto “aprovechamiento” de los músicos por parte del intendente o el interés de algunos músicos en obtener ventajas de distinto tipo, personales o para sus bandas, tal como nos contaba uno de los músicos con más trayectoria que entrevistamos:

esas cosas siempre tienen un rédito tanto la UMA como la UMI [N. del A.: Unión de Músicos Independientes], siempre tienen un trasfondo atrás que no deberían tener. [...] esos pibes siempre me llamaron, siempre hay un trasfondo de la cuestión que es clarísimo y mucha gente compra. [...] Cuando uno crea algo diciendo que solo lo hace para ayudar al prójimo y en verdad lo hacés por tener un cargo y ganar un sueldo, me parece que no está bien. Pero bueno ellos tienen sus ideales y creen que lo hacen bien, yo no los juzgo pero no participo (Entrevista 1).

Sin embargo, en conjunto advierten que la música independiente local es objeto de un interés digno de señalarse; lo notan no solo en la organización de festivales y recitales en el ámbito público sino también en la participación que les ha dado, en ellos, a los propios músicos y en los recursos destinados a las actividades musicales. Así lo indicaba un músico encargado de un pequeño bar con escenario donde habitualmente tocan bandas de rock:

Esos eventos los organiza el municipio que trae artistas y otras fechas nos dan a las agrupaciones [de músicos] para que armemos. Y cuando vienen bandas conocidas, las bandas soportes son del municipio. Eso lo maneja la agrupación [UMA], nosotros les mandamos una banda (Entrevista 5).

La UMA como organización de músicos, referida aquí como “agrupación”, es invitada a intervenir en la gestión de los eventos o recitales que realiza el municipio, específicamente en lo técnico musical: seleccionar a uno de los grupos miembro para cada fecha, asistir en el armado del escenario y el sonido, realizar la difusión por distintos medios. Merece destacarse que ello no siempre ha sido así, la participación efectiva de músicos en la organización de eventos musicales sucedió a partir de la tercera edición del festival Arde Rock, en 2015. Las dos ediciones previas de dicho evento, que

entonces asumió la modalidad de un concurso de rock cuyo premio era la grabación de un disco, habían sido llevadas adelante por el área de Cultura del municipio sin participación de los músicos. La consolidación de una organización local de músicos en 2014, si bien su proceso de formación se había iniciado tiempo antes, ofreció las condiciones para la participación de los músicos en la gestión del festival. A diferencia de los dos anteriores, éste se planteó como una oportunidad valiosa para muchas bandas de tocar con equipamiento profesional y en salas con mayor capacidad que los bares o pubs en los que suelen hacerlo. Ello ofreció un primer incentivo a la participación colectiva en una organización como la UMA, pues, si bien hay quienes dentro de ella mantienen una comunicación privilegiada con las autoridades municipales, la participación de los músicos siempre tuvo lugar a través de la organización colectiva.

Si esto se dio en la actividad musical en vivo, otro tanto sucedió respecto de la creación de la sala de grabación municipal, inaugurada en 2015, con el objetivo de ofrecer de modo gratuito a los músicos locales la posibilidad de grabar su material con infraestructura adecuada y equipamiento profesionales. En esa gestión también se invitó a la UMA a participar. A la fecha, numerosos grupos y músicos han pasado por la sala, y la UMA interviene en la selección de las bandas que la utilizarán, la ocupación del espacio y la planificación mes a mes de su agenda.

En otros términos, ese acercamiento entre músicos de rock y la política asume, en el caso de Avellaneda, una manifestación notablemente concreta, acaso en un juego de mutuo beneficio entre músicos y gobierno municipal; quien, a su vez, efectivamente convoca a sostener la organización de los músicos toda vez que es a través suyo que éstos tomaron activa intervención en el festival ArdeRock. Ellos se encargaron, previamente al espectáculo, de las tareas de: programación, selección de bandas, promoción, logística, armado del escenario, alquiler del equipo de sonido y, durante el espectáculo, el control en el ingreso, la apertura y el cierre del concierto, la presentación de las bandas y la gestión en general del *show*, lo cual llevaron adelante con relativa autonomía. Desde entonces, la UMA

ha organizado distintos *show* y festivales que contaron con el apoyo de la municipalidad, aunque ya sin estar a cargo de la gestión de las actividades musicales organizadas por esta última.

Lo que se encuentra en juego aquí es, pues, uno de los sentidos más importantes aunque menos visibles de la inclusión: el de la participación ciudadana y la acción colectiva. Según Barbieri, Partal y Merino, las políticas culturales pueden contribuir hacia la construcción de una ciudadanía activa y participativa mediante “el voluntariado y el asociacionismo [...] o la cooperación entre organizaciones y el trabajo en red” (2011: 487). Dicha construcción configura procesos de inclusión en la esfera del llamado capital social (y político) que, si bien no son cuantitativamente mensurables, tienen un impacto en la dimensión de la subjetividad colectiva de los músicos locales y enriquecen el ejercicio de sus derechos, fortaleciendo las capacidades políticas de los actores sociales.

En síntesis, más allá de los diferentes señalamientos respecto de los motivos y provecho que obtuvieron músicos y gobierno, existe un reconocimiento respecto de que la política de acercamiento del municipio de Avellaneda hacia los músicos propició la participación de éstos en la demanda colectiva de sus propios intereses; fomentó la organización como modo de canalizar sus reclamos, les permitió ser reconocidos como actores relevantes del ámbito cultural local, y sostuvo un proceso de inclusión en términos de ciudadanía que, si bien centrado en un grupo de bandas, generó un espacio muy valorado por los propios músicos. Como resultado, los músicos no solo adquirieron protagonismo en políticas públicas que históricamente se llevaron a cabo de modo verticalista, sino que apuntalaron su propia organización y fortalecieron la participación organizada en el ejercicio de la defensa de sus derechos.

Música independiente e inclusión digital

La introducción y masificación de las tecnologías digitales ha significado un cambio vertiginoso del panorama de la industria de la música

en su conjunto en los últimos veinte años. Tanto para músicos como para intermediarios y consumidores, ha permeado a todas las instancias de la industria musical, sea de la gran industria o de la producción independiente, dinamitando la vieja industria discográfica centrada en la venta de fonogramas físicos (discos) y dando paso a una era de consumo en múltiples formatos y plataformas digitales (Fouce, 2012; Márquez, 2010). En ésta los músicos pueden valerse de las tecnologías digitales para realizar distintas tareas tanto propias del quehacer musical (grabación, procesamiento, masterización, etcétera) como de gestión (difusión, promoción, distribución, etcétera).

En este contexto, nos propusimos indagar los modos en que el desarrollo de la producción musical independiente y el impulso dado por la Municipalidad de Avellaneda incentiva y promueve el uso de las tecnologías digitales por parte de los músicos, aunque no se lo haya planteado explícitamente. Esto se funda en la asunción de que los procesos de inclusión digital no pueden quedar librados a perspectivas tecnologicistas sino que requieren ser indagados a partir de los usos que de las TIC hacen los actores concretos. Nos referimos al “uso con sentido” consciente por parte de los músicos en los distintos momentos y etapas de su actividad, que permite sostener un proceso de “apropiación social de las TIC” (Pittaluga y Rivoir, 2013: 55).

Según Zukerfeld (2013), las tecnologías digitales permiten condensar en bienes informacionales las capacidades subjetivas que otrora fueran solo propiedad de los especialistas, simplificándolas y abriendo a los músicos una serie de novedosas formas de trabajo mediante las nuevas tecnologías en relación con diversos aspectos de su labor. Esto llevaría a un desdibujamiento de la línea divisoria entre el músico *amateur* y el profesional, en especial gracias al uso de estudios caseros y de tecnologías digitales hogareñas (Woodside y Jiménez, 2012), a la vez que promueve el trabajo en red al abaratar las herramientas de creación y comunicación entre los productores culturales (Fouce, 2012).

Ahora bien, como se desprende del análisis de los datos empíricos de nuestro estudio, el caso de los músicos independientes de

género rock en Avellaneda presenta ciertas divergencias con las expectativas optimistas de estos planteos.

Desde ya, muchos de nuestros entrevistados resaltan las ventajas de las nuevas tecnologías en varios aspectos del trabajo musical y contraponen este panorama con las experiencias de los períodos predigitales, en los que la edición exigía cortar y pegar —en términos literales— una cinta magnética y las grabaciones suponían gran cantidad de ejecuciones para lograr el resultado deseado, lo cual demandaba una cantidad considerable de recursos. Las representaciones de los músicos, en sintonía con la bibliografía revisada, resaltan el carácter disruptivo, transformador y democratizador de las nuevas tecnologías aplicadas a la música. Sin embargo, al indagar en el uso efectivo y concreto de las mismas, se advierten notables brechas respecto de las supuestas potencialidades y virtudes del nuevo entorno digital en la música.

En efecto, del relevamiento cuantitativo realizado a las bandas inscriptas al festival Arde Rock III, un 45 por ciento de los casos no tenía ningún tipo de material editado y solo un 15 había grabado su obra de manera casera (sea para venta o mera difusión), en tanto el resto acudió a salas o estudios privados. Esto, sin embargo, no puede ser comprendido desde una perspectiva tecnologicista que reduzca la apropiación de las TIC a su mera disponibilidad, sino que exige un abordaje crítico respecto de las realidades de los propios actores antes que de supuestos ajenos a ellos. En el ámbito de la música, ello se evidencia en el supuesto de igualdad de oportunidades entre los músicos respecto de la producción de material propio (Woodside y Jiménez, 2012; Nuñez, 2013). Es aquí donde nos propusimos desplegar una mirada etnográfica que permitiera aproximarnos hacia su propia perspectiva en pos de comprender los sentidos asignados a su uso (Pittaluga y Rivoir, 2013) que motivan su adopción efectiva.

Existen entre los entrevistados diferentes usos: algunos utilizan una aplicación en el teléfono celular para grabar en formato digital mp3 y luego compartirlo con los demás miembros de su grupo para facilitar los ensayos; otros aplican, con mayor o menor pericia,

programas como el *Nuendo*, *Guitar Pro* o el *Pro Tools* para procesar diferentes pistas y armar bases sonoras para sus proyectos discográficos. Solo uno de los músicos, estudiante regular en un conservatorio de música, indicó utilizar el programa *Sibelius* de notación musical para la etapa de composición.

Fue posible reconocer en el campo una valoración y uso más marcado de las tecnologías digitales entre aquellos músicos con mayor dedicación y regularidad en el trabajo musical. En tanto, otros entrevistados dijeron poseer un conocimiento básico del uso de *software* para grabación y/o edición, aunque –pese a valorar la facilidad y comodidad de lo digital– delegan esas tareas en otros compañeros o personas externas a la banda familiarizadas con estas herramientas. Así lo indicaron los miembros de una banda durante el ensayo que presenciamos:

- Grabamos en un estudio pero [la] mezcla y máster [fueron realizados en] en la casa de este pibe, que era de la banda.
- Sí, él se da mucha maña, sabe.
- Ese pibe se fue de la banda hace un año y medio, pero quedó buena onda y hace un par de meses grabamos un par de temas (Entrevista 12).

En términos generales, su uso aparece de modo notablemente restringido frente a otras herramientas digitales para fines de difusión o promoción (tal es el caso de plataformas como *Facebook* o *Twitter*), en particular para quienes la música no representa su medio de vida.

Solo para difusión usamos *flyers* y sobre todo *Facebook*, que tenemos una *fan page* y una página común, y ahí sí contestamos todo, pero igual no es algo importante, son comentarios que nos dejan. No lo usamos [N. del A.: a lo digital] como herramienta porque no sabemos cómo ni tenemos las condiciones (Entrevista 5).

Aparece aquí una diversificación de las habilidades necesarias para ser músico en la actualidad, que tiene que ver con ser capaces de compaginar el manejo de un instrumento con el de las nuevas herramientas digitales que posibilitan el trabajo de composición, grabación, edición, trabajo colaborativo virtual e, incluso, difusión de la música. Una de las músicas entrevistadas reconocía la importancia de las tecnologías digitales para el hacer cotidiano musical, aunque advierte que se requiere de un cierto saber para poder ponerlo en práctica; para ella, “la tecnología es genial para acortar tiempos y producir fechas, organizar ensayos, maquetar temas, difundir, pero si las sabés usar” (Entrevista 7).

En este sentido, si bien podemos acordar, en términos generales, con la teoría de las múltiples habilidades necesarias en el capitalismo informacional (Zukerfeld, 2013), nuestro trabajo empírico evidencia cierta divergencia con esta teoría. Frente a los pocos casos, en particular músicos profesionales, docentes o técnicos, que evidencian múltiples habilidades en el manejo de herramientas digitales en los procesos de grabación, mezcla o edición. Gran parte tiene habilidades acotadas al manejo del instrumento o, eventualmente, de alguna herramienta informacional específica vinculada a lo sonoro o musical en tareas puntuales (por ejemplo, grabación). Eso obstaculiza su apropiación o el “uso con sentido” (Pittaluga y Rivoir, 2013) de tecnologías digitales en sus procesos de producción musical.

Por otro lado, es en la difusión y promoción de la obra editada, o de demos, donde acaso tiene lugar un uso más difundido de sitios como *YouTube* o *Facebook* (por su facilidad para subir contenidos audiovisuales sin requerir manejo experto); al mismo tiempo esto no se corresponde con un uso de plataformas comerciales como *Bandcamp*, *Spotify*, *Deezer*, *Soundcloud* o incluso *YouTube* para monetizar¹ las mismas obras que se busca difundir. Esto se comprende

¹ La monetización no es sino la comercialización de fonogramas bajo modalidades propias de las TIC, especialmente de *streaming* o reproducción en línea y relacionada con la venta de espacios de publicidad cuando su acceso es gratuito o bien mediante suscripción paga.

al atender al gran número de reproducciones *online* que requiere una obra para generar ingresos significativos a su intérprete en estas plataformas (*The Guardian*, 03/04/2015), por lo que su uso carece de sentido para la mayor parte de los músicos independientes. Según uno de los músicos entrevistados, “hay contratos virtuales en *Spotify* pero es difícil hacer plata con eso [...] la idea es mostrarse y lograr difusión y que la gente lo vaya a ver” (Entrevista 3).

En otras palabras, los usos concretos de tecnologías digitales en la música local no dependen meramente de voluntades individuales sino que adquieren sentido al inscribirse en procesos cuyo despliegue proporcione ventajas concretas a los actores. Tal como ha planteado Benitez Larghi (2016), la apropiación y uso de TIC encierra desigualdades que responden a condiciones de vida, trabajo e infraestructura, entre otras, lo cual suele ser pasado por alto por perspectivas tecnologistas que dan por sentada una igualdad de condiciones en que los individuos se encuentran para aprovecharlas.

No se trata de desconocer que el desarrollo local de la producción musical independiente incentive el uso de nuevas tecnologías por parte de actores locales, sino que resulta necesario contemplar los obstáculos que enfrentan los procesos de inclusión digital en el terreno empírico de su actividad.

El trabajo musical independiente

Cuando se piensa en la cultura como un recurso con capacidad de generar oportunidades laborales inclusivas, en el caso de la música el primer obstáculo surge en torno a cómo es ésta representada: ¿hacer música es un trabajo o un pasatiempo? Pese a que resulta mayormente claro para los músicos que se trata de un trabajo, no por ello deja de asumir un componente simbólico de pasatiempo que, sin contraponerse a “lo laboral”, aparece integrado en las motivaciones, la sensibilidad e incluso la dimensión emotiva de la actividad musical. Lejos de resultar algo anecdótico o secundario, hace a las posi-

bilidades de desplegar a través de la música procesos efectivamente inclusivos para sus actores.

Esta tensión inscribe a la actividad musical en la problemática del llamado trabajo creativo en los términos planteados por Hesmondhalgh y Baker (2011), por cuanto incluye actividades laborales que no resultan plenamente comprendidas como tales o que, aun cuando se reconocen así, se alimentan de un cierto sentido hedonista, lúdico o placentero que permite “postergar” la dimensión laboral, aunque no desaparezca como tal:

En lo personal la música es un laburo que no es redituable, no te deja guita, pero es laburo igual que todos. Hacés todo lo que hace cualquier laburante. Es exactamente lo mismo (Entrevista 5).

Lo expuesto resulta relevante en el caso de los músicos independientes en Avellaneda, en tanto uno de los puntos más problemáticos del análisis de los procesos inclusivos, en relación con la producción cultural, radica en la capacidad que las oportunidades laborales concretas tienen de ofrecer ingresos y condiciones que permitan sostener procesos de inclusión genuinos para los actores locales (Pérez Rubio, 2006), de modo de esperar un “retorno social” de las políticas públicas en la materia que tenga un efecto generador de oportunidades laborales en el sector.

Ciertamente existe hoy en Argentina un contexto que tiende a desincentivar el reconocimiento de un músico como trabajador, lo cual se inscribe, a su vez, en procesos de mayor alcance que en los últimos veinticinco años en la producción cultural implican condiciones laborales crecientemente inestables e informales y transferencia del riesgo empresario hacia sus trabajadores (Bulloni Yaquina, 2009). En Avellaneda, tal como sucede en la Ciudad de Buenos Aires (Quiña, 2016), es habitual que los músicos no cobren un salario o cachet por su trabajo y que su ingreso dependa de que la cantidad de entradas vendidas alcance el mínimo estipulado por el dueño o gerente de la sala, así como de la ayuda desinteresada de familiares

o amigos en cada evento. Según lo contaba nuestro entrevistado:

tenemos familiares y amigos que nos ayudan de onda, gratis. [...] Y todo personal, sale del bolsillo de cada uno. Por eso te digo que todos los gastos que uno tiene sumando sala de ensayo, instrumento, cuando se rompe algo, viajes, etcétera; creo que ni el diez por ciento se llega a cubrir [...] de los gastos (Entrevista 10).

La insuficiencia de los ingresos generados por la actividad musical para la reproducción de sus trabajadores es acaso el principal obstáculo para que éstos se dediquen de lleno a ella, máxime cuando su composición familiar exige ingresos regulares. Uno de los entrevistados, de hecho, sostenía que gracias a contar con un trabajo como operario en una fábrica metalúrgica durante los días de semana, podía llevar adelante su proyecto musical, siendo que este último no le genera ingresos suficientes por sí solo:

Yo soy músico y vivo de la música pero trabajo de lo que puedo. Bueno, hoy hace unos años que tengo un trabajo estable que me permite darme ciertas cuestiones porque yo tengo familia entonces la de hippie no la puedo hacer más (Entrevista 8).

A la dificultad de obtener un pago por su trabajo, los músicos entrevistados agregan que cuando esto se alcanza en algunos casos puntuales, se hace de modo informal sin registro alguno, pese a existir un convenio colectivo de trabajo —el n° 112/90—, que rige la actividad y estipula niveles salariales por tipo de tarea realizada.

Concretamente, la pregunta que corresponde hacer aquí es si la producción musical independiente local, que desde el gobierno comunal se procura incentivar, es capaz de generar alternativas viables para la inclusión económica y laboral de los actores locales. O si, por el contrario, las somete a una dinámica regida enteramente por el mercado privado de la cultura que tiende a precarizar e informalizar a los trabajadores de la música, tal como plantea Pérez Rubio

(2006) respecto de los riesgos que supone centrar las expectativas de inclusión en los emprendimientos privados de los individuos, incluso de modo velado, esto es, sin alzar el estandarte de la iniciativa privada. Más allá de la intencionalidad inclusiva de las políticas de fomento a la actividad musical independiente, ésta se ve obligada a adoptar formas de gestión que son las propiciadas por los mismos conglomerados del entretenimiento que sostendrían las dinámicas de exclusión a las que se intenta enfrentar.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos indagado tres dimensiones a partir de las cuales pensar y debatir la noción de cultura como recurso para el desarrollo local a partir del caso de la producción musical independiente en Avellaneda, en pos de reconocer su capacidad para llevar a cabo procesos inclusivos genuinos y efectivos para sus actores.

Primeramente, observamos que en Avellaneda se dio especial lugar a la participación de los propios músicos en la gestión de espectáculos en vivo, sostenida por el municipio, así como en la gestión de la sala de grabación municipal, de reciente creación. Esto tuvo un claro impacto en la organización y participación colectiva de un sector históricamente reacio a agruparse para ejercer sus derechos y canalizar sus demandas; fortaleciendo los lazos entre sus actores, alentando la demanda colectiva de sus intereses, y contribuyendo a la consolidación de su organización.

En segundo término, nos aproximamos hacia el modo en que los músicos independientes se apropian de las nuevas tecnologías digitales en las diferentes etapas del proceso de producción musical, donde advertimos usos notablemente limitados, lo que impide hablar de un impacto digital inclusivo de estas políticas culturales y desmiente las expectativas que gran parte de la literatura especializada ha depositado en ello.

Tercero, en materia laboral se evidencian los mayores obstáculos y limitaciones para dar lugar a procesos genuinamente inclusivos

con oportunidades que efectivamente puedan volverse fuente del sustento de los actores: no se obtiene un ingreso suficiente, se reproduce el carácter temporal e inestable de su trabajo y el músico debe hacerse cargo de gestionar de modo individual su propia obra.

Finalmente, los datos empíricos analizados permiten concluir que pese a los esfuerzos del gobierno municipal, a través de sus políticas públicas en materia de música en vivo y grabada, éstas se manifiestan incapaces de ofrecer perspectivas de desarrollo e inclusión que escapen a la dinámica privada de la música en vivo y editada. Si bien han generado procesos de inclusión ciudadana, en clave de capital social, a través del fortalecimiento de su organización y de su participación en la gestión pública de la música, es dudoso que haya incentivado el uso con sentido de las TIC. Éste se manifiesta fragmentario y circunscrito a músicos con trayectoria y perfil profesional, y en términos laborales sus condiciones y niveles de ingreso distan mucho de ofrecer una alternativa sostenible para la gran mayoría.

De lo expuesto es posible ofrecer algunas claves y recomendaciones para mitigar desde las políticas públicas estas dificultades.

Primero, en pos de fortalecer la organización independiente de los músicos sería deseable la existencia de financiamiento autónomo que evite la necesidad de contar con el favor gubernamental año tras año.

Segundo, las políticas locales pueden subsanar parte del problema ofreciendo a los músicos los conocimientos necesarios para avanzar en el uso de tales herramientas, sea mediante ciclos de charlas o cursos de formación en *software* específico.

Tercero, respecto de lo laboral, resulta apropiado diseñar estrategias para impedir que los recursos públicos destinados a la música independiente alimenten una dinámica privada, donde los músicos son desconocidos como trabajadores o bien se les niega su derecho a un salario digno. El municipio podría, por caso, incentivar la adopción del convenio colectivo de trabajo vigente mediante incentivos fiscales o a través de los requisitos para compras y contrataciones.

Por último, y en un sentido más general, el presente trabajo procura contribuir a incentivar un debate que creemos necesario, en

torno de los alcances y limitaciones de la cultura en las políticas de inclusión y desarrollo locales, recuperando críticamente aquel planteo de Yúdice (2002) acerca del recurso que representa la cultura en la actualidad y en Latinoamérica en particular, hacia lo cual esperamos haber despertado inquietudes y preguntas que otros colegas e investigadores del campo cultural puedan continuar en sus terrenos específicos de abordaje.

Bibliografía

- Barbieri, N., Partal, A. y Merino, E. (2011): “Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? ”, en *Papers 2011*, nº 96, vol. 2, pp. 477-500, España.
- Belfiore, E. (2006): “The social impacts of the arts – myth or reality?”, en Mirza, M., ed., *Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?*, Policy Exchange Limited, London.
- Benítez Larghi, S. (2016): “Desigualdades sociales y digitales: tras los rastros de la apropiación tecnológica entre jóvenes estudiantes secundarios de Argentina”, en *Controversias y concurrencias Latinoamericanas*, vol. 8, nº 13, pp. 67-79, Costa Rica.
- Bulloni Yaquina, M. N. (2009): “Flexibilización laboral y mecanismos informales de regulación de los mercados de trabajo: Un estudio en la producción cinematográfica argentina”, en *Trabajo y Sociedad*, 12 (11): 1-15, Argentina.
- Fouce, H. (2012): “Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical”, en Canclini, Cruces y Castro Pozo, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, Ariel, Madrid.
- Hesmondhalgh, David y Baker, Sarah. (2011): *Creative labour*, Routledge, Abingdon, United Kingdom.
- Márquez, I. (2010): “¿Música en la nube? Experiencias musicales interactivas en la Red”, en *Revista TELOS. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, España.

- Núñez, M.L. (2013): "Soundcloud (sonidos para compartir). Producción internacional conjunta y distribución independiente", en Fernández, J. (comp.), *Periodizaciones de idas y vueltas entre mediatizaciones y músicas. Innovación en la Industria Musical*, pp.118-137, La Crujía, Buenos Aires.
- Pérez Rubio, A. (2006): "Acerca de la exclusión y otras cuestiones próximas", *Revista de Estudios Regionales y Mercado de Trabajo*, nº 2, Argentina.
- Pittaluga, L. y Rivoir, A. (2013): "Contribución del Plan Ceibal a la reducción de la brecha digital y a la inclusión digital", en A. Rivoir, (coord.), *Plan Ceibal e inclusión social. Perspectivas interdisciplinarias*, Udelar, Montevideo.
- Provéndola, J. I. (2015): *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*, Eudeba, Buenos Aires.
- Quiña, G. (2016) "Precariedad creativa: las condiciones laborales de la producción musical independiente en Buenos Aires", en L. Segnini y M. Noel Bulloni, (eds.), *Trabajo artístico y técnico en la industria cultural*, Itau Cultural, San Pablo.
- Saponara Spinetta, V. (2016): "La Ley Nacional de la Música: vínculos entre los músicos de rock y el Estado durante los gobiernos kirchneristas", en *Question*, 1 (51), pp. 90-106, Argentina.
- Sautú, R. (1999). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Universidad de Belgrano, Buenos Aires.
- Woodside, J. y Jimenez. C. (2012): "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical", en Canclini, Cruces y Castro Pozo, (eds.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, Ariel, Madrid.
- Yúdice, G. (2002): *El recurso de la cultura*, Gedisa, Barcelona.
- Zukerfeld, M. (2013): *Obreros de los Bits. Conocimiento, trabajo y tecnologías digitales*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

Fuentes periodísticas

The Guardian (03/04/2015).

- Tubino Arias-Schreiber, F. (2002): “Entre el multiculturalismo y la interculturalidad: más allá de la discriminación positiva”, en *Derecho Y Sociedad*, 13(19), pp. 299–311. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechoysociedad/article/viewFile/17276/17562> (visitado el 01/03/2019).
- Vidal-Beneyto, J. (1981): “Hacia una fundamentación teórica de la política cultural”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (RE-DIS)*, Nro. 16, pp. 123–134. Disponible en: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_016_08.pdf (visitado el 01/03/2019).
- Vignolo, P. (2006): *Carnaval, ciudadanía y mestizaje en Colombia*. Disponible en: https://www.academia.edu/573597/Carnaval_ciudadanía_y_mestizaje_en_Colombia (visitado el 01/03/2019).
- Zamorano, M. M., Ulldemolins, J. R., y Klein, R. (2014): “¿Hacia un modelo sudamericano de política cultural? Singularidades y convergencias en Uruguay, Paraguay y Chile en el siglo XXI”, en *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, Nro. 96, pp. 5–34. Disponible en: <https://www.erlacs.org/articles/abstract/10.18352/erlacs.9466/> (visitado el 01/03/2019).
- Zapata-Barrero, R. (2003): “La ciudadanía en contextos de multiculturalidad. Procesos de cambios de paradigmas”, en *Anales de La Cátedra Francisco Suárez*, Nro. 37, pp. 173–199.
- Zimmer, A. y Toepler, S. (1996): “Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States”, en *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 26(3), pp. 167–193. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/10632921.1996.9942961> (visitado el 01/03/2019).

Autoras y autores

Karen Avenburg es doctora en Ciencias Antropológicas (Universidad de Buenos Aires), docente de la Universidad Nacional de Avellaneda, la Universidad de Palermo y la Escuela Media “Pugliese”. Es investigadora Adjunta de CONICET e integra el Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión. Desde un enfoque etnográfico ha estudiado las prácticas musicales y las *performances* en general, en su relación con la construcción de identidades, la ritualidad, la teatralidad, las políticas culturales y la inclusión/exclusión social. Entre 2002 y 2012 realizó sus investigaciones en la localidad de Iruya (Salta); actualmente estudia los Proyectos de Orquestas Infantiles y Juveniles en el Gran Buenos Aires.

Paulina Bustos Fernández es maestra y profesora de Educación Musical por la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Licenciada y profesora de Sociología (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Docente de nivel terciario en la Formación Básica de Lenguaje Musical I y II y en los Profesorados de Música, de Política Educativa; Conjuntos Vocales e Instrumentales; Perspectiva Sociopolítica y Política Institucional. Publicó en coautoría el artículo: “Concepciones acerca de las aptitudes artísticas en el campo de la música y sus implicancias en las prácticas educativas”, *Revista Foro de Educación Musical, Artes y Pedagogía*.

Alina Cibeá es investigadora en Ciencias Sociales. Centra su trabajo en temas relacionados con la integración, la inclusión social y la anti-discriminación, tanto en contextos europeos como latinoamericanos. Tiene un Master en Estudios Internacionales de la

Universidad de Viena y la Licenciatura en Ciencias Políticas de la Universidad de Bucarest. En 2014 co-fundó el Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión con las otras dos compiladoras del presente libro. Es Doctoranda en Ciencias Sociales en FLACSO-Argentina con una etnografía sobre las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires.

Natalia del Campo es profesora y licenciada en Sociología (UBA). Realiza sus estudios de posgrado en la Especialización en Planificación y Gestión de Políticas Sociales y la Maestría en Intervención Social (UBA). Se desempeñó como maestra del nivel primario y actualmente es profesora de Perspectiva Sociopolítica y Política Educativa de la EMPA y del ISFD N° 100. Además, integra el equipo técnico en el Ministerio de Educación. Publicó en coautoría, en la *Revista Foro de Educación Musical, Artes y Pedagogía*, el artículo: “Concepciones acerca de las aptitudes artísticas en el campo de la música y sus implicancias en las prácticas educativas”.

María Luisa Diz es doctora en Ciencias Sociales y licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA). Su Tesis de Doctorado se titula: “Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad”. Becaria Postdoctoral del Conicet. Docente de la materia “Memoria, Derechos Humanos y Ciudadanía Cultural”, Licenciatura en Gestión Cultural (UNDAV). Coordinadora General de la *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Integrante del Directorio de Proteatro, Ministerio de Cultura, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Federico Escribal es gestor cultural especializado en derechos culturales y diversidad. Coordinó proyectos socio-culturales en Formosa y en Santo Tomé y Príncipe (África) entre 2000 y 2007. Fue director Nacional de Promoción de los Derechos Culturales y Diversidad Cultural del Ministerio de Cultura entre 2011 y 2015,

donde coordinó previamente el programa Cultura e Infancia. Fue docente en la Universidad Nacional de Tres de Febrero; y docente invitado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es parte de la Cátedra Kusch en el área de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes y coordina la Cátedra libre de Gestión cultural de la Universidad Nacional de La Plata.

Laurent Fleury es doctor en Ciencias Políticas, profesor de sociología y director de las Maestrías “Políticas culturales” y “Sociología y antropología: política, cultura, migraciones”, Universidad Paris Diderot. Enfoca sus investigaciones en políticas, instituciones y prácticas culturales. Es autor de numerosos artículos y libros, entre los que se incluyen “El caso Beaubourg. Patrocinio estatal y democratización de la cultura” (Colin, 2007) y “Sociología de la cultura y prácticas culturales: el poder transformador de instituciones” (Lexington Books, 2014). Desde 2012 es presidente del Comité de Investigación “Sociología del Arte y la Cultura” de la Asociación Internacional de Sociólogos de Lengua Francesa.

Pascal Fugier es profesor de Ciencias de la Educación en la Universidad de Cergy-Pontoise, en Francia, y miembro del laboratorio “Escuela, Mutaciones, Aprendizajes”. Dedicó sus investigaciones a las profesiones y “públicos” de los sectores sociales, sanitarios y educativos. Movilizando un abordaje psico-sociológico clínico en la investigación participativa, cuestiona particularmente los efectos que los cambios institucionales y organizativos implementados en estas profesiones relacionales ejercen sobre las prácticas y culturas profesionales, así como sobre el poder de acción tanto de los profesionales como de las personas acompañadas.

Lucrecia Greco es doctora, profesora y licenciada en Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Actualmente es profesora visitante en el programa de pos-graduación en Antropología de la Universidade Federal de Bahia. Investigó y par-

tipicó en proyectos sociales dedicados a la práctica de performances en Brasil y Argentina. Trabajó también con pueblos indígenas del nordeste (qom y mbya). Posee también formación en el área de *performances* y trabajo corporal (principalmente *butoh*, yoga y tango, teatro del oprimido, *performances* de matriz afrobrasileña).

Rosario Haddad es etnomusicóloga (CSMMF), magíster en Antropología Social (FFyL, UBA). Se desempeña como profesora en la carrera de Etnomusicología del CSMMF y como profesora de instrumentos autóctonos en las escuelas de música GCBA. Es investigadora del Instituto de investigación en Etnomusicología e integra un equipo de investigación de la FFyL (UBA) dedicado a temas sobre educación, lenguas e interculturalidad entre comunidades indígenas. Recibió el 1º Premio de la 11ª Edición del Concurso Internacional “Eduardo Archetti” 2018, a mejor tesis antropológica de maestría. Desde 2007 realiza trabajos de campo y talleres musicales junto a comunidades indígenas qom y mbyá guaraní (Lalac na qom – Vyá Purahei). Instituto de Investigación en Etnomusicología - IIET - Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla - CSMMF - mrosariohaddad@gmail.com

Camila Juárez es investigadora, licenciada en Artes y doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Dicta cursos de grado y posgrado en la Universidad de Quilmes (UNQ), Universidad de Avellaneda (UNDAV), Universidad Nacional del Arte (UNA) y Universidad de Buenos Aires (UBA). Integra varios grupos de investigación y ha publicado diversos artículos, entre ellos los que integran los libros *Tangos cultos. Kagel, JJ Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (2012), *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina* (2014).

Amorina Martínez es estudiante de la Licenciatura en Gestión Cultural de la UNDAV. Posee una Diplomatura en Composición Musical con Medios Electroacústicos y una Tecnicatura como Rea-

lizadora Musical con Técnicas Electroacústicas. Es co-fundadora del Museo Vivo de Carnaval Metropolitano. En 2013 obtuvo el 3º premio en el Concurso de afiches y fotografías “Identidad de Género: Diversidad e inclusión en la Universidad” otorgado por el Ministerio de Educación de la Nación. Participó de proyectos PAIO 2014 UNDAV: Análisis del programa “Jóvenes con más y mejor trabajo”. UNDAVCYT 2017 “Creencias y salud: Articulación biomédicas y espirituales en el proceso de salud-enfermedad-atención en Avellaneda.

Nathalie Montoya es socióloga y profesora del Laboratorio de Cambio Social y Político de la Universidad de París. Sus intereses de investigación se enfocan en la política de democratización de la cultura. Su tesis doctoral se centró en los sistemas de mediación y la actividad de los mediadores culturales. Ha colaborado en varios proyectos de investigación para autoridades locales e instituciones culturales sobre el desarrollo y los efectos de la educación artística y cultural, así como en proyectos de acción cultural en el campo del trabajo social. Actualmente realiza un trabajo comparativo sobre la evaluación de la educación artística y cultural en los Estados Unidos y Francia.

Federico Moreno es docente, investigador y gestor cultural. Es licenciado en Ciencias Políticas (UBA), magister en Gestión Cultural (Universitat de Barcelona) y está realizando un doctorado en Ciencias Sociales (UBA) sobre el impacto de las tecnologías digitales en la industria musical. Docente de grado y posgrado en las universidades nacionales de Tres de Febrero (UNTREF), Avellaneda (UNDAV), Quilmes (UNQ) y en la Universidad Metropolitana (UMET). Actualmente es investigador en el Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (UNTREF). fmoreno@untrefvirtual.edu.ar

Marcela País Andrade es socióloga y doctora por la Facultad de Filosofía y Letras en el área de Antropología (UBA). Posdoctoral en Ciencias Sociales con el trabajo: “La transversalización del enfoque de

géneros en las políticas culturales públicas: el caso del Ministerio de Cultura argentino”. Investigadora adjunta del CONICET; integra la Comisión de la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales; asesora y capacita en la Dirección Nacional de Formación Cultural; ejerce la docencia en diferentes ámbitos. Líneas de investigación: políticas públicas con anclaje en el campo cultural, gestión cultural, cultura política; géneros; juventudes.

Guillermo Quiña es investigador adjunto del Conicet en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDyPCa, Conicet-UNRN) y docente investigador en la Universidad Nacional del Comahue. Dirigió proyectos de investigación sobre las temáticas de música, industrias culturales y trabajo creativo y es autor de numerosos artículos en revistas científicas de Argentina y el extranjero, de los cuales los últimos son: (con Federico Moreno) “La industria musical argentina en tiempos del negocio digital”, en *Hipertextos* (2018) y “Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas”, en *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo* (2017). guillermo.m.quina@gmail.com

Valeria Saponara Spinetta es licenciada en Sociología; profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Sociología; y magíster en Comunicación y Cultura (UBA). Alumna regular del Doctorado en Ciencias Sociales de la UBA y becaria doctoral Conicet /UNDAV (Departamento de Humanidades y Artes). Se desempeña como docente en nivel secundario. Integra diferentes proyectos de investigación. Sus estudios se focalizan en los vínculos entre prácticas y representaciones de músicos de rock y la política, en las últimas décadas en Argentina. Ha publicado capítulos de libros y artículos de investigación en Argentina y en otros países de Latinoamérica. noblecaballera_vale@hotmail.com

Alix Didier Sarrouy es científico social, músico y *performer*. Investigador posdoctoral para el proyecto ArtCitizenship (con el apo-

yo financiero de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología) en el Centro Interdisciplinario de Ciencias Sociales, Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Realiza investigaciones en sociología y antropología desde métodos cualitativos que incluyen trabajo de campo. Interaccionista, inspirado en la filosofía pragmatista y la etnometodología, es licenciado en Mediación Cultural (Université Paris Descartes), Máster en Políticas Culturales (Université Paris Diderot), con doble doctorado en Sociología del Arte y de la Cultura (Université Sorbonne Nouvelle y Universidade do Minho, 2017).

Marie Sonnette es profesora Principal de Sociología en la Universidad de Angers, responsable pedagógica de la Licenciatura en “Ciencias Sociales”, curso “Actividades sociales, culturales, educativas y de ocio”. Defendió su tesis en sociología en octubre de 2013, bajo la dirección de Bruno Péquignot en la Sorbonne Nouvelle, Paris 3 University, que se centró en los compromisos políticos de los raperos en la Francia contemporánea. Ha realizado varias encuestas relacionadas con la mediación cultural y el trabajo social, y ahora se dedica al estudio socio-económico de la música hip-hop en Francia en la era digital, en colaboración con el Departamento de Ministerio de Cultura de Francia.

Verónica Talellis es profesora y licenciada en Ciencias Antropológicas (UBA). Investigadora de temáticas relacionadas con la música como expresión artística para la inclusión y transformación social. Formó parte del proyecto de reconocimiento institucional avalado por la FFyL-UBA “Políticas Arte-transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires” (2016-2018). Desde 2014 integra el grupo de investigación sobre música e inclusión (GIMI). Actualmente estudia proyectos de coros y orquestas infantiles y juveniles en el Gran Buenos Aires. Desde 1998 se desempeña en diversos programas de política pública en áreas del sector cultura. verohope@yahoo.com.

Este excelente libro reúne aportes inéditos que se articulan con las nociones de inclusión, integración y/o transformación social como posibles herramientas para atender a los efectos de la exclusión social. Palabras *puestas en cuestión*, perspectivas que se cruzan entre América latina y Europa, diálogos que se retoman mientras otros se tornan más complejos y la voluntad común de pensar el arte frente a la exclusión, en una tensión virtuosa entre las prácticas y la reflexión teórica. Políticas, instituciones y la emergencia de agentes culturales; institucionalidad: inserción en espacios establecidos y su cuestionamiento; e identidades, colectivos y sectores populares en contextos de lucha y participación política y social son los ejes alrededor de los cuales el libro afronta interrogantes, proyecta hipótesis, interpela lugares comunes y deviene una herramienta fundamental para pensar las *manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social*.

