

**MAESTRIA EN CIENCIAS SOCIALES 2012-2014**

**Acreditación de la CONEAU (224/11)**

Tesis para Obtener el grado de  
Magister en Ciencias Sociales

*El entre-nos* de la cultura.

Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural  
independiente de la ciudad de Buenos Aires (2008-2013)

Lic. Julio César Estravis Barcala

Directora: Dra. Carla del Cueto

Diciembre 2014



## FORMULARIO "E" TESIS DE POSGRADO

*Este formulario debe figurar con todos los datos completos a continuación de la portada del trabajo de Tesis. El ejemplar en papel que se entregue a la UByD debe estar firmado por las autoridades UNGS correspondientes.*

### Niveles de acceso al documento autorizados por el autor

El autor de la tesis puede elegir entre las siguientes posibilidades para autorizar a la UNGS a difundir el contenido de la tesis:

- a) **Liberar el contenido de la tesis para acceso público.**
- b) Liberar el contenido de la tesis solamente a la comunidad universitaria de la UNGS:
- c) Retener el contenido de la tesis por motivos de patentes, publicación y/o derechos de autor por un lapso de cinco años.

a. Título completo del trabajo de Tesis:

**El *entre-nos* de la cultura.**

**Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires (2008-2013)**

b. Presentado por (Apellido/s y Nombres completos del autor):

**Julio César Estravis Barcala**

c. E-mail del autor:

[juliocesareb@hotmail.com](mailto:juliocesareb@hotmail.com)

d. Estudiante del Posgrado (consignar el nombre completo del Posgrado):

**Maestría en Ciencias Sociales UNGS-IDES**

e. Institución o Instituciones que dictaron el Posgrado (consignar los nombres desarrollados y completos):

**Universidad Nacional de General Sarmiento e Instituto de Desarrollo Económico y Social**

f. Para recibir el título de (consignar completo):

a) Grado académico que se obtiene: **Magíster**

b) Nombre del grado académico: **Ciencias Sociales**

g. Fecha de la defensa: 18 / 08 / 2015  
                                  día    mes    año

- h. Director de la Tesis (Apellidos y Nombres):  
**del Cueto, Carla**
- i. Tutor de la Tesis (Apellidos y Nombres):  
-
- j. Colaboradores con el trabajo de Tesis:  
-
- k. Descripción física del trabajo de Tesis (cantidad total de páginas, imágenes, planos, videos, archivos digitales, etc.):  
**132 páginas, incluyendo un anexo y bibliografía**
- l. Alcance geográfico y/o temporal de la Tesis:  
**Ciudad autónoma de Buenos Aires, 2008-2013**
- m. Temas tratados en la Tesis (palabras claves):  
**Sociología del arte, Cultura, Ocio, Música popular, Arte, Teatro, Artes visuales, Economía creativa, Sociología urbana**
- n. Resumen en español (hasta 1000 caracteres):  
Mi investigación de Maestría está dedicada a un segmento del mapa cultural de la ciudad de Buenos Aires: la autodenominada "cultura independiente". Esta denominación hace referencia a un entramado de productores, artistas y público, con base en espacios físicos (centros o clubes culturales), que se ubican por fuera del circuito establecido del sector público y el mercado.  
Nacidos de las cenizas de Cromañón, estos espacios son generalmente muy pequeños y ofrecen una programación artística interdisciplinaria: teatro, artes visuales, música en vivo, etc. Por otro lado funcionan como bar, rubro que constituye su principal ingreso, pues son autogestionados. Otra razón importante de su supervivencia es el trabajo no-remunerado de muchos productores.  
¿Cuál es la relación entre las condiciones estructurales de existencia de esta escena y las producciones artísticas y simbólicas que allí se generan? Partiendo de fuentes originales cuantitativas y cualitativas, analizo a los productores, el público y los artistas independientes para comprender de qué modo se produjo este segmento de la cultura, cuáles son sus potencialidades y desde dónde llegará su límite.
- o. Resumen en portugués (hasta 1000 caracteres):  
Minha pesquisa de Mestrado está dedicada a um segmento do mapa cultural da cidade de Buenos Aires: a autodenominada "cultura independente". Esta denominação refere-se a um conjunto de produtores, artistas e público, com base em espaços físicos (centros e clubes culturais), que se localizam fora do circuito estabelecido do setor público e o mercado.

Nascidos das cinzas de Cromañón, estes espaços são geralmente muito pequenos e oferecem uma programação artística interdisciplinar: teatro, artes visuais, música ao vivo, etc. Por outro lado funcionam como bar, negócio que representa sua principal renda, pois são autogeridos. Outra razão importante de sua supervivência é o trabalho não remunerado de muitos produtores.

Qual é a relação entre as condições estruturais de existência desta cena e as produções artísticas e simbólicas que acontecem ali? A partir das fontes originais quantitativas e qualitativas, analizo aos produtores, o público e os artistas independentes para compreender de que forma surgiu este segmento da cultura, quais são suas potencialidades e de onde chegará seu limite.

p. Resumen en inglés (hasta 1000 caracteres):

My Master's degree research deals with a segment of Buenos Aires' cultural life: the so-called "independent scene". This name refers to a densely-packed group of producers, artists and audiences, based around a couple of venues (cultural centres or clubs), located outside the established public-funded and the private, market-driven circuit of the arts and culture.

Born from the ashes of Cromañón, these venues are generally very small and they offer a wide, inter-disciplinary artistic agenda: drama, visual arts, live music, and so on. Furthermore, they always have a bar, and it's from this activity that they get most of their income, since they are self-managed. Another reason why they can keep their doors open is because a lot of the producers work for little or no pay at all.

How are the structural conditions of this scene and the artistic and cultural productions that take place there related? Based on both quantitative and qualitative fieldwork, I examine the producers, the audiences and the artists of the independent scene in order to grasp how it developed historically, where its potential lies and from which side, if that is the case, its limits will arrive.

q. Aprobado por (Apellidos y Nombres del Jurado):



Juan Pablo Artinian

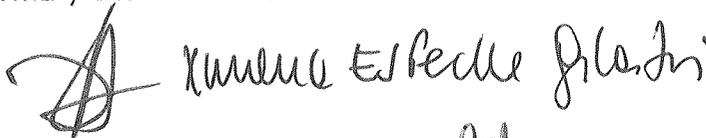


Ximena Espeche Gilardoni



Ramiro Segura

Firma y aclaración de la firma del Presidente del Jurado:



Firma del autor de la tesis:





El Riachuelo es increíble. Una ciudad atravesada por semejante río de mierda y enfermedad, decorada por centros culturales.

Pablo Ramos, *La ley de la ferocidad*

¡Qué importa todo nuestro arte de las obras de arte cuando perdemos aquel arte más elevado, el arte de las fiestas!

Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*



# Índice

Agradecimientos 7

Introducción 11

Planteo general.....	12
¿Qué es la cultura?.....	14
¿Qué es una “escena”?.....	17
Historia y estado de la cuestión.....	18
Cultura independiente y ciudades creativas.....	21
El trabajo creativo y artístico.....	22
<i>Autonomía, realización personal y trabajo colectivo</i> .....	23
Metodología y fuentes.....	26
Estilo y organización.....	30

## Capítulo 1

Productores 33

¿Quiénes son los productores?.....	35
<i>Historia</i> .....	36
<i>Remuneración y dedicación</i> .....	37
<i>Ingresos y dinero</i> .....	40
<i>Precariedad / Adrenalina / Autonomía</i> .....	42
Los productores culturales en números.....	47
<i>Trabajo</i> .....	47
<i>Manual-no manual</i> .....	48
<i>Otros trabajos</i> .....	50
<i>Educación y edad</i> .....	52
Lo colectivo: “otra forma de hacer cultura” .....	56

## Capítulo 2

### Arte y espacios 61

Los espacios culturales independientes.....	63
<i>Descripción</i> .....	63
<i>Programación</i> .....	65
<i>Sostén material de la escena</i> .....	68
<i>Relación con el Estado</i> .....	69
Los artistas.....	71
<i>Informalidad e intimidad</i> .....	71
<i>Supervivencia</i> .....	73
<i>Encargarse de “ciertas cosas”</i> .....	75
Análisis estético: un esbozo.....	76
<i>Sobre Girls</i> .....	77
<i>El club del fan</i> .....	80
Para quién es el arte.....	82

## Capítulo 3

### Público 85

¿Quiénes son?.....	86
Una mirada cuantitativa.....	89
<i>Edad y género</i> .....	89
<i>Trabajo</i> .....	90
<i>Educación</i> .....	91
<i>Motivos</i> .....	92
Ocio.....	93
<i>Alcohol, comida y demás</i> .....	94
Misterio, interés y el borramiento de roles.....	96
¿Quiénes creen que son?.....	98
Asociación: ¿existe la escena independiente para el público?.....	100

## Conclusiones 103

A modo de conclusión.....	105
Lo comercial vs. la cultura independiente/ alternativa.....	106
El lugar del ocio (más allá de la anécdota).....	108

## Anexos 111

## Agradecimientos

En primer lugar gracias al Club Cultural Matienzo, por los más de cuatro años que me alojó y fue un espacio en el que desarrollar mis inquietudes periodísticas, artísticas, sociológicas y trascendentales. Nada hubiera sido posible sin las oportunidades que me dieron, sin todo lo que viví en esas habitaciones, esos cuartos, esa terraza, esas noches interminables y esas tardes insoladas a pura Sprite con hielo. Gracias por haberme presentado a los que serían mis interlocutores de investigación, por haberme hecho conocer El Tilo, el Club El Almendro, La Araucaria y todos los maravillosos espacios que protagonizan este trabajo. A riesgo de olvidarme de alguien, gracias a Agus, Juancho, Maia, Jon, Maga, Clau, Gabi, Adam, Dani, Lauri, Sonia, Isa, Anita, Sabri, Belu, Martu, Luz P, Camille, Lean, Pau, Giuli, Lau D, Marti, Male, Rory, Caro, Chris, Nati, Eze, Ale, Jano, La Líder, Luz V, Ivo, Viole, Eve, el Ruso, Sole, Marian, Martín, Jejo, Fer, Lea, Nica, Dini, Mica, Clé, LuVe, JP, Gonza, Manu...

A todos los productores de La Araucaria, el Club El Almendro, El Arce, El Tilo, La Higuera, el Cedro Club y El Cerezo por las horas pasadas en sus espacios culturales y las conversaciones con las que me entretuvieron infinitas veces. Sus nombres fueron cambiados pero todo lo que me enseñaron permanece intacto. Mi sincera admiración por tanta fuerza.

A Nicolás Lodigiani por JuanaJuanita y las eternas charlas sobre el arte y la cultura independiente y la luna y el sol. A Tomás Bar, Diego Banfi y Nela Regazzoni por Nunca fuimos modernos, las casas vacías, las discusiones que todavía hoy no termino de procesar por lo acertado de su puntería.

A Soledad Zavala, Camila Zapata Gallagher, Javier Cuberos, Joaquín Benítez, Magalí Singermann y Guillermina Rossi por haberme acompañado en los devenires de la investigación socio-artístico-cultural en un ámbito tan extra-institucional como pudimos soñar. El CCCS de Birmingham siempre estará en nuestros corazones.

A los artistas vitales cuyo trabajo pude admirar a lo largo de estos años y a quienes luego tuve el placer de conocer y entablar memorables e improbables conversaciones sobre el arte y la cultura independiente: Julián “Cuca” Srabstein, Liza Casullo, Julián Zamt, Nacho Rodríguez, Marcelo Blanco, Patricio Feely, Gustavo, Carlos Sidoni, Ricardo Cabral, Federico Falco, Leticia Obeid, Cecilia Espósito, Germán Cohen, Pedro Fértil, Javier Bianchi, el “Joven Contor”, Juan Stewart, Julia González, Sofía Viola, Ezequiel Borra, Hernán Vanoli, Alvy Singer, Sonia Budassi, Franco Vico, Diego Bianchi.

A Adriana Dottavio, Pablo de San Nicolás y Nico Damín, transitando de la Facultad a innumerables noches en Floresta, Belgrano o Palermo, siempre dispuestos a una franca discusión sociológica. A Martín A. Rodríguez y Juan Ignacio Piña, por el rock.

A Carla del Cueto, mi directora, sin cuyas acertadas orientaciones habría durado poco en la senda académica del Posgrado en Ciencias Sociales.

A mis compañeros del Programa UNGS-IDES, con quienes me peleé dulcemente en tardes que se hacían noches y se extendían en Varela Vareleta hasta improbables horas de días de semana: Rodrigo Steimberg, Fernando Cabrera, Luz Lecour, Maggie Méndez, Maia Cichowolski, Diego Castelfranco, Débora Gerbaudo Suárez, Jaimet Prato, Laura Luchetti, Nathaly Bastos, Anabella Denuncio, Analía Torina, Fernanda Portorrico, Mariana Mendonça, Nicolás Pérez Trento, Marina Wertheimer, Máicol Ruiz, Juan Gandulfo.

A los profesores y orientadores que me aconsejaron desde una altura académica y humana que nunca habría imaginado, a veces desde una materia trimestral, a veces en una devolución de diez minutos: Pedro Núñez, Gabriel Vommaro, Julieta Quirós, Andrés Freijomil, Sandra Gayol, Sergio Visacovsky, Ramiro Segura, Máximo Badaró, Ximena Espeche, Alexandre Roig, Andrea Daverio, Silvio Feldman, Elizabeth Jelín.

A los colegas y amigos que me aportaron sus opiniones y aliento en diversas instancias, formales o informales, previas a esta tesis: Raúl Jorrat, Mirta Varela, Pablo Alabarces, Mercedes Krause, Manuel Riveiro, Manuela Castañeira, Ariel Goldstein, Matías Ronis, Francisco Hermo, Mariano Papazoglu, Pablo Traine, Facundo Andrés, Gaby Pignataro, Bárbara Lopardo.

A mi tía Julia, a mi hermano Maxi y a mis padres, Raúl y Flora.



## Introducción

Como toda introducción, esta empieza con una nota biográfica.

El jueves 1º de abril de 2010 una amiga me invitó al recital de una banda desconocida en un lugar más desconocido aún. La banda se llamaba Mompox y el lugar, Club Cultural Matienzo. Quedaba a doce cuadras de su casa; la pasé a buscar y fuimos caminando por la avenida Cabildo, al tiempo que me introducía brevemente lo que estábamos a punto de ver.

Estaba citado a las 21 hs. Calculo que habremos llegado puntual, porque en mis recuerdos el salón aún estaba vacío. Entramos al vestíbulo de una casa antigua: techos altos, piso de baldosas lustradas, puertas y zócalos de madera. El ámbito en el que sucedería el recital estaba apenas pasando la mesa en la que nos cobraron la entrada (15\$) (#1: la cultura independiente es informal).

El show empezó tarde, alrededor de las 23 hs (#2: la cultura independiente es impuntual). Había mesas y gente comiendo pero, como se llenó, algunos se colocaron más adelante de las mesas, parados. Al tercer tema la gente gritaba desde el fondo: “¡saquen las mesas!” Un par de tímidos de la parte de atrás se pararon para hacer lugar. Unos temas después, Tobe (el cantante) dijo “¡párense todos y saquen las mesas!” Y se levantaron todos y empezaron a sacar las mesas por encima de nuestras cabezas: las pasábamos para atrás donde otros las agarraban y las subían, mesas y sillas, en medio del recital. Nunca había levantado sillas y mesas para despejar el salón en medio de un recital, pero me gustó (#3: la cultura independiente es colectiva, comunal).

Adentro estaba pesado, el calor que tanto se disfruta en los recitales. Bailamos un montón y recuerdo que hacía mucho que no me sentía tan a gusto en un lugar nuevo con una banda nueva.

En ese momento decidí que, de alguna manera, quería ser parte de todo eso.

## Planteo general

Buenos Aires ha sido considerada el núcleo intelectual y artístico de la Argentina desde su fundación, lo cual se acentuó entre fines del siglo XIX y principios del XX tras la federalización de la capital, la inmigración masiva y la extensión del voto. Paralelamente a la proliferación de cenáculos de alta cultura se generaron varias propuestas minoritarias. Una, por ejemplo, de formaciones de “vanguardia” (Bürger, 2010), que producían un tipo de cultura distinto del oficial y masivo. Otra, de corte popular y a veces con base en partidos políticos de izquierda o sindicatos (Armus, 1990; Gutiérrez y Romero, 1995). Acercándonos en el tiempo, se han estudiado las formas de teatro que resistieron a la dictadura (Dubatti, 1999), los pequeños escenarios que proliferaron en los '90 a la sombra de la “festivalización” (Rozenmacher, 2012) y, tras la crisis de 2001, las mutaciones de las artes plásticas “cultas” (Giunta, 2009).

En este panorama se inserta mi trabajo. Tras la masacre de República Cromañón (en la que 194 personas murieron en medio de un recital de rock el 30 de diciembre de 2004), han

surgido en Buenos Aires una serie de espacios culturales que se autodenominan “independientes”<sup>1</sup>. En sus palabras, comparten modos de producción y gestión colectivos, lejos del individualismo y la glorificación del mercado de los '90, así como una voluntad de visibilizar una nueva camada de artistas de todas las disciplinas (música, cine, teatro, artes visuales) y el reclamo por una política cultural inclusiva. Consideraré a este conjunto de artistas, productores y público, anclado en una serie de espacios, como una “escena” cultural local (Kruse, 1993; Bennett, 2000).

Estos lugares se llaman a sí mismos “espacio”, “casa”, “club” o “multiespacio”. Comparten características estructurales como su ubicación por fuera del circuito tradicional del arte (el centro / San Telmo), una infraestructura edilicia mínima pero apta para la seguridad del público (salidas y luces de emergencia, matafuegos, prohibición de fumar en el interior) y la presencia de sectores al aire libre. Su marco legal es incierto: habilitaciones como teatro, club de barrio o restorán, entre otras. También comparten rasgos simbólicos, como la programación de artistas jóvenes, no-experimentados (ya sea por vanguardistas como por un amateurismo cercano a la desprolijidad), un estilo de trabajo colectivo y horizontal, el “borramiento de roles” entre artistas, productores y público y, en algunos casos, una voluntad política de ser considerados como agentes activos en la cultura de la ciudad. Es una construcción de cultura que no implica solamente arte, sino también fiestas, tragos y un cierto uso de drogas recreativas.

En resumen, tenemos producciones estéticas y prácticas culturales: nuevas formas de gestionar, obras de arte multidisciplinarias, talleres y festivales. Tenemos modos de trabajo creativo cuyas claves son tanto la precariedad como la libertad y lo excitante. Tenemos condiciones materiales, como las características físicas de estos lugares, su ubicación geográfica, la extracción social de productores, artistas y público y sus modos de supervivencia económica cotidiana. ¿Cómo se relacionan estos componentes en la escena cultural independiente de Buenos Aires? El problema aparece cuando consideramos que las

---

1 No es mi objetivo en este trabajo investigar qué significa “independiente” para los integrantes de la escena. Para dos miradas contrapuestas sobre el tema, *cfr.* Quiña (2012a) y Cuberos y Estravis Barcala (2012)

condiciones materiales de producción influyen en los otros componentes –un supuesto teórico de raíz marxiana y desarrollado por Williams (1980). En este momento y lugar, definido por la apertura del espacio más grande de la escena (el Club El Almendro, en 2008) y el momento de escritura de la tesis, mi hipótesis es que en esa relación estructura-superestructura reside la clave de la cultura independiente porteña.

### ¿Qué es la cultura?

Uso aquí la palabra “cultura” porque surgió del campo. Estos lugares no se llaman a sí mismos “bar”, “teatro” o “sala de conciertos”: uno es un *club cultural*, el otro es una *casa cultural*, etc. Como dice Howard Becker (2009b: 169), los términos que encarnan los conceptos en general son “elogiosos o injuriosos” y, en este panorama, “cultura” es “casi siempre algo bueno (...) No queremos recompensar con la aprobación que entraña ese título honorífico a una caterva que no la merezca”. Los propios productores se esfuerzan en marcar los límites, diciendo que tal o cual espacio *no es* un espacio cultural sino, por ejemplo, “un bar”. Con ello se colocan en el lugar de “un grupo cuyos intereses parecen estar amenazados”, imponiendo “la prohibición de acceder a alguna categoría privilegiada” (la de cultura independiente)(Becker, 2009b: 204).

Aquí entiendo a la cultura como, por un lado, “las artes y la vida espiritual”: un conjunto de producciones simbólicas cuyo desarrollo está ligado a lo subjetivo e “interior” del ser humano, como por ejemplo una canción; y por el otro, su sentido antropológico de “todo un modo de vida” de un grupo social determinado, por ejemplo cuando decimos “la cultura francesa” (Williams, 1980: 26). Históricamente estas dos definiciones llevaron a una “aparente reducción [*de la cultura*] a un *status* «superestructural»”, separando lo simbólico de lo material, en una idealización que “eliminaba sus necesarias conexiones con la sociedad y la historia” (ibid: 31). La teoría marxista, en su herencia idealista temprana, contribuyó a esta división que luego el marxismo del siglo XX cuestionó. El materialismo cultural de Raymond Williams, Stuart Hall y demás intelectuales de los *cultural studies* ingleses desde la década de 1950 recuperó “el hacer material de la cultura como una forma de producción y reproducción de significados y valores por personas reales en situaciones reales y relaciones reales”

(Cevasco, 2003: 126). Al mismo tiempo, sus investigaciones empíricas tenían un propósito político al exhibir la situación de las clases populares en Gran Bretaña no desde su carencia sino desde su potencial. Es en esa tradición que se inserta mi trabajo.

Una de las definiciones de la palabra “cultura”, entonces, está ligada a las producciones artísticas. Para Williams (1981: 13), en los análisis contemporáneos “existe una convergencia práctica entre 1) los sentidos antropológicos y sociológicos de la cultura como «todo un modo de vida» diferenciado (...) y 2) el sentido más especializado, si bien más corriente, de cultura como «actividades intelectuales y artísticas»”.

En ese campo de estudios había por entonces (y sigue habiendo) preocupaciones clásicas como las “condiciones sociales del arte”, el “material social de las obras de arte”, las “relaciones sociales en las obras de arte”, las instituciones, etc. (Williams, 1981: 20-24). Son los temas de la “sociología observacional”, lo que Nathalie Heinich (2003) llamaba “sociología de cuestionarios”, que estudiaba “el arte como sociedad”. El desafío de Williams había sido expandir ese campo.

En lugar de dejarse llevar por las visiones simples del marxismo, que estudiarían la influencia de la base o estructura económica en las producciones culturales o superestructurales, Williams propone dos extensiones. Primero, “hacia esa área más amplia de los sentimientos y las actitudes y presuposiciones que usualmente marcan, de manera muy diferenciada, la cultura de una clase u otro grupo particular”; y luego, hacia “el drama, la ficción, la poesía y la pintura”, que no están directamente relacionadas con las producciones “conscientes” y científicas de una sociedad. En ambos casos, finalmente, el tema es la complicada relación entre clase social y producciones culturales.

En un desarrollo empírico del programa de Geertz (1997: 43), que a partir de Lévi-Strauss llamaba a “sustituir cuadros simples por cuadros complejos, procurando conservar de alguna manera la claridad persuasiva que presentaban los cuadros simples”, Williams resalta la productividad *per se* de la cultura antes que como un mero epifenómeno de algo que está más abajo, más concreto y real. Para estos análisis, contra los que él se opone, “los hechos

culturales podían interpretarse a la luz de un fondo de hechos no culturales sin disolverlos en ese fondo ni disolver el fondo en los hechos mismos” (Geertz, 1997: 46). Según el mayor exponente de esta corriente teórica, Theodor W. Adorno, si bien el arte está inscrito en la sociedad, su naturaleza es radicalmente distinta a la de las otras esferas. El arte es un instrumento “de crítica de la sociedad, que ejerce una fuerza de ‘negatividad’ a través de su sola existencia” (Heinich, 2003: 22).

Si bien Adorno no analizó la escena independiente, las principales críticas que Brian Longhurst le señala a la hora de analizar la cultura contemporánea son:

1. El método inmanente. Adorno toma a la música Occidental como el paradigma del desarrollo del arte, en lugar de considerar otros métodos menos valorativos.
2. Situación espacio-temporal. Adorno escribió en una época muy especial: la Segunda Guerra Mundial y su posguerra. Como exiliado político en EEUU, no podía sino ver alienación y control en esos “años dorados” de la cultura de masas.
3. Innovación. Desde los tiempos de Adorno la música popular (y la cultura en general) ha cambiado mucho en sus manifestaciones
4. Análisis. Los análisis de la Escuela de Frankfurt son eminentemente especulativos e internos a las obras de arte. Al ser tan generales, “dificultan el análisis en detalle de la naturaleza específica de la producción musical, la variación textual y el consumo” (Longhurst, 2007: 10<sup>2</sup>).

Los productores de la escena independiente también están disconformes con las visiones tradicionales de la cultura, que meramente la asocian al arte. Florencia Minici, de un espacio ya extinto llamado La Usina<sup>3</sup>, decía: “en toda esta amalgama de confusión también se ve a la cultura como una especie de metafísica buena onda y no se reconoce todo el trabajo que hay detrás<sup>4</sup>.” El trabajo creativo y artístico, para ella y los demás productores, es un aspecto

---

2 Siempre que se cite una fuente en inglés, la traducción es mía.

3 Los nombres del espacio y la productora son reales.

4 Etienne Baigorri, “La cultura es mucho más que arte”. *Cultra*, 14 de junio de 2012. [Disponible *online* en <http://cultracentrosculturales.blogspot.com.ar/2012/06/la-cultura-es-mucho-mas-que-arte.html> Consulta: 1 de marzo de 2014]

importante de este entramado.

El enfoque de las “escenas”, desde los años '80, ha servido para analizar “la relación entre las diversas prácticas musicales que se desarrollan en un espacio geográfico determinado” (Straw, 1991: 373). Extendiendo su alcance más allá de la música, intentaré comprender el desarrollo de la cultura independiente de Buenos Aires mediante este concepto.

### ¿Qué es una “escena”?

Una escena es un entramado socio-espacial en el que coexisten diferentes prácticas artísticas, con alianzas de inclusión y límites de pertenencia, que se basan en lo local pero cuyo alcance en muchos casos se extiende a lo global (Straw, 1991: 373). Algunas características de estas escenas independientes son “los modos baratos de hacer y difundir música (...) la aparente intercambiabilidad de músicos y *fans* y la capacidad de los miembros de la escena de conectarse saltando las barreras geográficas”. Los reclamos de los músicos participantes en las escenas, por ejemplo, tenían que ver con la falta de lugares para tocar (Kruse, 2010: 628). También se llamaban a sí mismas “alternativas”, pues creían en “la originalidad [*uniqueness*] de su música y de su público” y su desarrollo se daba en canales alternativos de difusión, como los sellos discográficos independientes (Kruse, 1993: 35-36).

Los orígenes del término se remontan a los años '80 y '90 del siglo XX, cuando muchas ciudades norteamericanas experimentaron una importante actividad musical nacida de sus núcleos universitarios. Athens, Champaign-Urbana o Minneapolis, por poner algunos ejemplos, vibraban noche a noche con recitales, *fanzines*, tiendas de discos, clubes de fans y toda clase de agrupaciones para disfrutar de la música llamada *alternativa* o *indie*. De allí salieron bandas reconocidas internacionalmente como REM, B-52's (Athens), Nirvana o Pearl Jam (Seattle). Estos núcleos fueron bautizados “escenas”, pues es un término que describe “tanto los espacios geográficos en que se desarrolla la actividad musical como las redes sociales y económicas en que están involucrados los participantes” (Kruse, 2010: 625).

En las escenas existe un *ethos* del “*do-it-yourself*” (hacelo vos mismo) que indica que

“los artistas y los miembros del público son virtualmente intercambiables” (Kruse, 1993: 39). Los músicos se consideran a sí mismos *fans*, y los *fans* también se consideran músicos. También, “como todas las formas de identificación, al marcar su diferencia con respecto a otros tipos de [*consumos culturales*] (...) proveen a quienes se involucran en un conjunto de prácticas sociales –consumos, producción, interacción– un sentimiento de comunidad” (Kruse, 1993: 37)<sup>5</sup>. La escena independiente de Buenos Aires, como veremos, replica estos aspectos.

### Historia y estado de la cuestión

La escena cultural independiente de Buenos Aires tiene su historia. A la hora de reconstruirla, me centraré en la relación “arte-política” pues entiendo que la posición de la cultura en el espacio público tuvo un capítulo privilegiado en esta tradición local y que la escena independiente actual dialoga con ella. Podría rastrear otras continuidades, por ejemplo con el asociacionismo obrero o mutual de las sociedades de fomento (Gutiérrez y Romero, 1995; de Privitellio, 2003), pero entiendo que la intervención de la escena aquí estudiada se relaciona más con aquella otra tradición.

Una de las primeras intervenciones en esta serie fue “Tucumán Arde”, acción de investigación y denuncia realizada por artistas de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires en 1968 y apoyada por la CGT de los Argentinos, comandada por Raimundo Ongaro (Longoni, 2005; García Navarro, 2006). A fines de la dictadura, los “siluetazos” volvieron a poner en escena la relación entre arte, política y espacio público a gran escala (Longoni y Bruzzone, 2006).

En los años '90, la sociabilidad artística pasó a articularse en torno a ciertos núcleos institucionales dependientes del Estado o de fundaciones privadas que, según la lectura que se haga, fueron espacios de resistencia o de sometimiento ante el neoliberalismo que surcaba el país (Montequín, 2003; Katzenstein, 2003). Muchos artistas devinieron productores y pasaron a gestionar espacios, como Fernanda Laguna y Cecilia Pavón al frente de “Belleza y felicidad”, en los que la frontera entre los artistas, los productores y el público se hacía difusa. La crisis de

---

5 Sobre la definición teórica de “identificación” como preferible a la más laxa “identidad”, *cfr.* Hall, 2003. Para un análisis clásico de la comunidad del rock, *cfr.* Frith, 1981. También Frith, 2014: 87.

2001 introdujo un cambio histórico ante el cual la respuesta se dio por el lado de la autogestión y surgieron innumerables alternativas.

Por ejemplo, la artista Magdalena Jitrik armó, en esa época, el Taller Popular de Serigrafía en medio de importantes cambios en el mundo del arte. Antes, Jitrik había tenido una carrera institucional ligada a los centros oficiales de exposición de los '90 (el Instituto de Cultura Iberoamericana, el Centro Cultural "Ricardo Rojas" de la UBA) y se había financiado por fundaciones y becas internacionales. En 2003, recordando esa época y ya inmersa en el arte político, dijo: "me la pasé los 90 escribiendo solicitudes a fundaciones" (en Giunta *et al*, 2003: 64). También reconocía "la toma de conciencia de los artistas de que el lugar existe en función de que nosotros hagamos algo y no estemos esperando las fundaciones" (*ibídem*). Las instituciones "pasan a un lugar secundario porque (...) están sucediendo una serie de experiencias artísticas que no requieren de todo eso y que se desarrollan en otros escenarios" (*ibídem*).

En esa época nacieron muchos proyectos artísticos inspirados por una postura que se podría llamar "independiente": su relación con las instituciones era mucho más mediada que en los '90 (como mínimo) o directamente de oposición (los más extremos). En estos colectivos "no se opone el placer y el deber, la vida y el arte, lo político y lo personal, el individuo y el grupo", son "informes (...) laxos" y generan "enlaces de confianza, de amistad, de donación, de intercambio, de afinidad" (Jacoby, en Giunta *et al*, 2003: 59).

Otra tradición, analizada por el equipo dirigido por Ana Wortman (2009), fue la de centros culturales autogestionados y en fábricas recuperadas. Allí, la compiladora confiaba que, tras la crisis de los '90, "los espacios culturales comenzaron a reemplazar a los espacios políticos en la búsqueda colectiva de ideales comunes". Esos espacios son "colectivos" que "ya no se piensan ni se presentan individualmente" (*ibid*: 12). Aun así, no creo que el potencial político de este tipo de movimientos sea su principal característica; incluso la autora parece sospecharlo cuando dice que "no tienen el alcance que tuvieron en algún momento" (*ibídem*).

Una muy buena muestra de este clima efervescente de producción cultural que se

generó entre la crisis de 2001 y el incendio de República Cromañón a fines de 2004 fue el “Encuentro Multiplicidad”. Se trató de una mesa de discusión con decenas de espacios, colectivos y grupos artístico-culturales, en diciembre de 2002. La convocatoria había surgido del Proyecto Venus y la revista *ramona*, quienes habían enviado una encuesta a varios colectivos con las preguntas: qué hacen, para qué, por qué, cómo se organizan, cómo se financian y qué uso hacen de las nuevas tecnologías (AAVV, 2003). Las respuestas fueron publicadas en el número 33 de *ramona*, así como el debate en el que se presentaron. Algunos colectivos y las discusiones que allí se dieron son relevantes para el análisis de los productores culturales independientes hoy, más de diez años después.

Uno de los convocantes de la reunión fue Roberto Jacoby, sociólogo y artista que había participado de “Tucumán Arde” en 1968. Jacoby, asimismo, venía coordinando el Proyecto Venus, *“una red de artistas, de personas ligadas al arte, a la cultura, que intercambian o experimentan nuevas formas de relacionarse. Es, básicamente, un experimento sobre la base de nuevas formas de vida, de relacionarse, a nivel afectivo, a nivel laboral, a nivel artístico”* (AAVV, 2003: 46, cursivas en el original). Los miembros de Venus se conectaban virtual y personalmente para ofrecer bienes y servicios (artísticos y no-artísticos) en intercambios que podían ser “trueque” o utilizando una moneda especial, los “Venus”.<sup>6</sup>

En los innumerables proyectos que se recogen en Multiplicidad hay elementos que se repiten. Uno es la atmósfera “festiva”. El organizador del proyecto “Discobaby” lo dice claramente: “arranqué con las fiestas DiscobabyDisco en Diciembre del 2001 (pleno corralito) [*sic*], y me di cuenta por la repercusión, que la gente también necesitaba pasarla mejor” (AAVV, 2003: 8). Otro elemento en común es la gestión colectiva. La precariedad de las condiciones espaciales es otra constante, incluso hay proyectos que no tienen sede física sino una existencia simbólica que cobra forma en la calle (Grupo de Arte Callejero, Taller Popular de Serigrafía) o en Internet (Grupo Sorna). El financiamiento es variado, desde los “mecenas”

---

6 Este caso se inserta en un clima de época marcado por innumerables iniciativas de colectivización y nuevas formas de organización e intercambio como los clubes de trueque, las asambleas barriales y los movimientos de trabajadores desocupados. Menciono el Proyecto Venus porque es el ejemplo más directamente relacionado con el arte. Para los otros casos *cf.* del Cueto y Luzzi (2008).

hasta un “autofinanciamiento” que a veces significa la venta de productos o la realización de eventos con entrada paga y, en otros, el bolsillo de sus productores.

De esta tradición vienen los productores culturales de la escena independiente contemporánea. Su actividad, sin embargo, se inserta en un progresivo desarrollo internacional de las ciudades creativas y la economía de servicios, durante los últimos cuarenta años.

### Cultura independiente y ciudades creativas

La escena cultural independiente está en el llamado “tercer sector” de la sociedad: ni el Estado ni el mercado. Es “un complejo y diverso tejido asociativo” que incluye “las sociedades de fomento, los clubes, las entidades de beneficencia [y] las colectividades”. Tiene un poco del sector privado y un poco del público, pues “siendo una actividad sustentada por la iniciativa de los particulares, tiene una dimensión pública en la medida en que se emprende como un servicio voluntario a los demás” (Nazer y Moretta, 1997: 149).

Con el declive del modelo de acumulación industrial a partir de la década de 1970, la economía de las grandes ciudades fue mutando hacia la provisión de servicios. En las “ciudades globales”, como Tokio o Nueva York, pasó a residir el control de los sistemas financieros, la irradiación de producciones culturales internacionales y la gestión de servicios (como auditoría, consultoría e investigación) demandados por empresas y gobiernos de todo el mundo (Sassen, 2001). Estos sectores económicos son mucho más productivos, en términos de *revenue*, que sus predecesores industriales; pero, asimismo, son más difíciles de controlar. Se ha prestado mucha atención en la literatura contemporánea a la existencia de estos servicios como *outputs* más que como creaciones materiales de trabajo, modelos de seguridad social y entramados urbanos. En una moderación crítica de este recorrido, Saskia Sassen aclara, con sorna, que “alguien tiene que producir estos servicios, y alguien tiene que construir y limpiar los edificios en que trabajan los empleados” (2002: 36).

Pero, ¿qué lugar tiene la cultura en estas nuevas ciudades? Nítidamente desde los '80 empezó a surgir esta “nueva economía”, llamada “economía del conocimiento” o “capitalismo

cognitivo”. Los sectores clave pasaron a ser la industria tecnológica, los servicios (negocios, financieros, personales), las industrias culturales (cine, televisión, música) y el diseño de moda y neo-artesanal (indumentaria, muebles, joyas). Sus características eran los procesos de producción no-rutinarios y la aparición de dos tipos de trabajo: profesionales de altos salarios y otros trabajadores “cuasi-profesionales” en cargos manageriales; y puestos mal pagos y subordinados, aunque al mismo tiempo flexibles y cargados de cierta autonomía, juicio y sensibilidad cultural (Scott, 2008: 11-12). Estos trabajos creativos son la clave para entender gran parte de la cultura independiente aquí analizada.

### El trabajo creativo y artístico

Según Dominic Power y Allen Scott (2004), los abastecedores de productos culturales tienen tres características:

1. su valor reside fundamentalmente en su contenido simbólico y en las reacciones experienciales que despierta;
2. su crecimiento es posible a partir de la disposición, por un sector de la población, de mayores ingresos para consumir bienes no-esenciales o de lujo; y
3. las industrias, por presiones externas, suelen aglomerarse en distritos de alta densidad o clústeres especializados, mientras sus bienes circulan a nivel global.

Los productores de estas industrias, a su vez, “son extremadamente innovadores en todas las facetas de las actividades de sus negocios. Esto les permite mantenerse por encima de competidores e imitadores y, con respecto al público, dictar los gustos en lugar de seguir las modas” (Scott, 2000: 173).

Estas “industrias de productos culturales”<sup>7</sup> son *trabajo-intensivas*, en los niveles intelectual y físico (montar obras, recorrer lugares distantes en busca de materiales, contactos). No suelen constituir grandes empresas sino que más bien son “hordas de

---

7 Si bien aquí es problemático hablar de “industrias culturales” refiriéndose a PHs con un patio donde cuarenta personas ven a un cantautor con guitarra acústica, hay una serie de coincidencias en la construcción del perfil de la ciudad por medio de políticas culturales (Hesmondhalgh, 2008) y en muchas características del “trabajo creativo” aquí revisadas. Pido la discreción del lector en este punto, ya que tratar específicamente las -por otra parte, obvias- diferencias de escala entre estos emprendimientos escaparía los límites de mi trabajo.

pequeños productores”. El empleo en estas industrias es fundamentalmente precario: *part-time*, temporario y *freelance* (Power y Scott, 2004: 6).

Angela McRobbie también conectó a los trabajadores independientes con el entramado urbanístico de Londres, a principios de la década pasada. Los emprendedores creativos y los artistas que estudió tenían en su mayoría un “trabajo diurno” que no se atrevían a dejar hasta “pegarla” [*make it*] en su rubro, aunque les dejara poco dinero. Expresaban un alto grado de realismo, conscientes de que su arte era lo que les gustaba y dedicando a él una actividad “frenética” (McRobbie, 2004: 137). En ningún caso tenían hijos ni estaban en parejas establecidas.

La gran ciudad “más que un lugar para vivir se convierte en un telón de fondo borroso para recolectar contactos, fiestas, eventos y 'oportunidades' ” (*ibid*: 142). Los productores independientes de Buenos Aires también visitan otros espacios, se reúnen con artistas e intercambian largas cadenas de *mails* que causan un “borramiento de roles”: no saben realmente cuándo están participando como “público” de un recital o cuándo están buscando el contacto de ese artista para organizar un evento en su propio espacio. Metodológicamente, los “motivos” por los que se asiste son difíciles de asir, ya que si una persona del público me dice “fui a un recital”, hay muchas otras dimensiones como la atmósfera del lugar (por qué eligió ir a ese recital y no a otro de la misma banda, en otro lugar), el día de la semana, la compañía de amigos: lo que se conoce como “la onda” del lugar, que tantas veces mencionan los participantes de la escena<sup>8</sup>.

Todas estas características de los trabajadores culturales en el mundo contemporáneo (la innovación, la precariedad, la división del trabajo, el borramiento de roles, el aplazamiento de la familia) aparecen entre los integrantes de la escena independiente de Buenos Aires, como veremos a lo largo de esta tesis.

### *Autonomía, realización personal y trabajo colectivo*

Para introducirme más específicamente en mi tema, Hesmondhalgh y Baker (2011) situaron

---

8 Agradezco a Pablo Vergani por llamarme la atención sobre este tema. El “borramiento de roles” y los motivos de asistencia se desarrollan más ampliamente en el capítulo Tres.

su análisis del trabajo en estas *industrias culturales* en una época en la que rige una ubicua “*doctrina de la creatividad*” (ibid: 3, cursivas en el original)<sup>9</sup>. Inglaterra fue uno de los núcleos de difusión de este paradigma mediante la creación de organismos gubernamentales que estimulaban los emprendimientos de moda, diseño, decoración, tejido y demás disciplinas. Un sitio de Internet del Departamento de Medios, Cultura y Deportes, el Concejo del Diseño y el Concejo de las Artes de Inglaterra<sup>10</sup> decía:

Imaginate qué lindo sería levantarte a la mañana y realmente tener ganas de ir a trabajar. Imaginate qué bien que se sentiría usar tu creatividad, tu talento, tus habilidades para hacer una película (...) o editar una revista (...) ¿Cómo lo ves? ¿Se siente bien? (cit. en Hesmondhalgh y Baker, 2011: 5)

A esta ola de impulso al trabajo creativo siguió una crítica por parte de los estudiosos del tema. Pierre-Michel Menger, por ejemplo, sugirió que este tipo de trabajo está en línea con “la extrema flexibilidad, autonomía, tolerancia a las desigualdades y formas innovadoras del trabajo en equipo” que demanda el capitalismo posindustrial (Menger, 2006: 801; *cfr.* también Sennett, 2004). En Argentina, estudios como Quiña (2012a, 2012b) o Saponara Spinetta (2013) concuerdan con esta crítica al trabajo de los músicos independientes. Otros autores se han centrado en los altos niveles de inseguridad y volatilidad que conllevan, además de largas jornadas de trabajo.

La cuestión del trabajo “pago” y “no-pago” es fundamental en la escena cultural independiente de Buenos Aires. Hesmondhalgh y Baker, en su estudio de Inglaterra, decidieron centrarse solamente en el trabajo pago, pero reconocen que “no es nada raro que el trabajo no-pago construya los cimientos de una reputación que sirve justamente para que [*estos trabajadores*] se profesionalicen”. Aún así, “en la producción cultural, la frontera entre el trabajo pago y el no-pago es borrosa” (Hesmondhalgh y Baker, 2011: 13)<sup>11</sup>. Incluso si fuera cierto que “la gran mayoría de las producciones culturales que compartimos en las sociedades

---

9 Para una discusión más extensa de la distinción entre “trabajo artístico” y “trabajo creativo”, *cfr.* Hesmondhalgh y Baker (2011: 9 y ss.) Aquí usaré ambas expresiones indistintamente.

10 Se puede consultar en <http://www.yourcreativefuture.org> [Consulta: 9 de febrero de 2014]

11 El trabajo creativo no es el único en el cual el trabajo no-pago es una vía a la profesionalización. Otros casos son la docencia universitaria (llamada *ad honorem*), las prácticas profesionales de ciertas carreras y la militancia política (el vivir *para* la política: Weber, 1997).

modernas sigue siendo producida por personas que están tratando de vivir de eso” (ibid: 14), no es el caso de la escena independiente de Buenos Aires. Como veremos a lo largo del trabajo, el carácter *amateur* de la producción está constantemente a la vista, sin que esto implique necesariamente una menor calidad de los resultados artísticos ni de las condiciones laborales.

Una de las características del trabajo creativo es la “autonomía”. Esta palabra –que ya apareció *supra* en su uso por Adorno (1983)– puede ser entendida de dos maneras: como *autodeterminación en el lugar de trabajo*, es decir, en qué medida pueden elegir cómo resolver un problema (digamos, se rompió un amplificador y la banda necesita tocar); o como *autodeterminación artística*, lo cual remite a los condicionamientos simbólicos del trabajo (por ejemplo, no se pueden pasar películas extranjeras en determinado ciclo de cine) (Hesmondhalgh y Baker, 2011: 40).

Otra característica del trabajo creativo, distanciándose de la tradición marxista que ve allí *alienación* (como en cualquier trabajo capitalista), es la que lo considera como una vía privilegiada de acceso a la realización personal de los seres humanos que lo ejecutan. Las personas eligen estos trabajos, si es que debemos buscar “razones”, por “las tentadoras posibilidades de alcanzar el reconocimiento y la apreciación del público, lo que redundaría en una afirmación de sí mismos y un aprecio generalizado” (Ursell, 2000). Esta es una dimensión que está presente en el trabajo de los productores y artistas independientes de Buenos Aires.

La contracara de esta visión es la que denuncia la voluntad de “invisibilizar las dimensiones laborales de las prácticas artísticas” (Infantino, 2011: 142). La autora analiza el trabajo circense en Buenos Aires en los últimos veinte años. Es interesante la pregunta que plantea, en relación a la década del 90: “el trabajo artístico es inestable... ¿y los otros trabajos?” Se trata de un contexto en el que “los nuevos modos de trabajo artístico con características de inestabilidad, marginalidad, informalidad no presentaban demasiadas desventajas comparativas con las ofertas de un mercado laboral altamente flexibilizado, inestable y precario” (ibid: 153). Sin embargo, la diferencia con “mis” productores culturales es que estos

tienen altas calificaciones académicas que supuestamente los acercan a la posibilidad de conseguir trabajos en relación de dependencia, como profesionales (ver capítulo Uno).

Por último, otra dimensión importante a la hora de conceptualizar el trabajo artístico es su carácter “colectivo” (Becker, 2008). Hasta el más mínimo producto artístico (un libro, una escultura, un video, una canción, un cuadro) requirió la participación de muchas personas en su realización: imprenteros, fabricantes de cintas de video, lienzos para pintar. La diferencia estriba en el título que se les adjudica: muchos de los productores aquí analizados serían llamados “personal de apoyo”, pues “la persona que hace el ‘verdadero trabajo’, la que toma las decisiones que dan al trabajo su integridad e importancia artística, es el artista (...) mientras que la tarea de todos los demás consiste en asistir al artista” (ibid: 98). En última instancia, “cuando hablamos de arte, hacemos una evaluación moral del valor relativo de los distintos aportes a un trabajo” (ibid: 115).

## Metodología y fuentes

Ya advertía Raymond Williams que el estudio de las formaciones culturales conlleva dificultades metodológicas: “al número relativamente pequeño de personas implicadas (...) debemos añadir su (...) duración relativamente breve” (1981: 63).

El trabajo de campo de esta investigación se extendió más allá de los límites institucionales de la Maestría. Si mi involucramiento en la escena empezó la primera vez que fui a un espacio cultural, el acercamiento sociológico llegó un año y medio después cuando, en septiembre de 2011, organicé con algunos compañeros un “Grupo de estudios culturales y trabajo artístico” (GECTA) enmarcado institucionalmente en el CC Matienzo<sup>12</sup>.

En esa época inicié un Diario de campo, tradición de la antropología (Hammersley y Atkinson, 1994) que me ayudó a dejar asentadas impresiones, análisis instantáneos, emociones, conversaciones casuales, notas periodísticas, “estados” de Facebook o cadenas de *mails* que son parte de mi investigación y cuya disponibilidad agradecí al momento de escribir estas páginas.

---

<sup>12</sup> El Grupo estuvo integrado por Magalí Singermann, Guillermina Rossi, Javier Cuberos, Camila Zapata Gallagher, Joaquín Benítez, Soledad Zavala y Danna Chiarenza.

Las entrevistas y observaciones fueron realizadas en el marco del GECTA, entre octubre de 2011 y abril de 2013, por Joaquín, Javier, Magalí, Camila, Guillermina, Danna, Soledad y yo. Siempre que haga referencia a un “nosotros”, citando este material, no será por cuestiones de estilo sino porque no fueron hechas sólo por mí. Los espacios que analizamos, dentro del universo del Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos independientes (MECA)<sup>13</sup>, responden a la cercanía que pudimos lograr con ellos y a la facilidad de acceso que nos dieron en cuanto a las entrevistas y observaciones. A fin de cuentas, creo que los siete espacios que tomamos muestran el amplio arco en el cual se manifiesta la cultura independiente: espacios nuevos y consolidados, grandes y pequeños, habilitados y semi-ilegales, con un ojo en el negocio y “por amor al arte”.

Las primeras fuentes cualitativas son siete entrevistas en profundidad de aproximadamente una hora de duración cada una. Es una entrevista por cada espacio cultural; en todos los casos menos uno las hicimos con el/los fundadores (a veces uno solo, a veces más de uno) y en el caso restante, con dos programadoras del área de Música.

Las observaciones fueron diecisiete, realizadas en cinco espacios, totalizando poco más de setenta horas (un promedio de cuatro horas por observación). La observación participante es un método que proviene de la antropología. En cada salida al campo, la tarea del o la observador/a consistió en ponerse en el “doble lugar” de “participante” y “observador” (Valles, 1997: 150): ver la obra de teatro, por ejemplo, pero al mismo tiempo registrar la dinámica del lugar, sus horarios, las características de los asistentes; y también las interacciones entre *staff* y músicos, músicos y asistentes, etc. Si bien a veces no parecía haber “muchas acciones”, el secreto estaba en percibir, como dice Becker (2009b: 129) *qué pasa cuando “no pasa nada”*.

Esas observaciones fueron codificadas y volcadas a un texto único. La codificación, en un primer paso, fue temática: armamos un borrador de “Manual de códigos” a partir de los *temas* que encontramos inductivamente tras una lectura general de las observaciones. Un

---

13 MECA nació en 2010 como agrupación de varios espacios con el objetivo de promover una Ley que reconozca y regule su funcionamiento en la CABA. Más sobre MECA en el capítulo Uno.

*tema* es “un patrón encontrado en la información (...). Un tema puede ser identificado a nivel manifiesto (directamente observable (...)) o a nivel latente” (Boyatzis, 1998: 4). Posteriormente avanzamos hacia la “codificación abierta” (Strauss y Corbin, 2002: 115 y ss.), incorporando “códigos *in vivo*” (como el código “cosas raras”, a partir de que un asistente dijo “acá siempre pasan cosas raras”) y construyendo categorías abarcativas a partir de fenómenos de menor nivel de abstracción.

Entre abril y junio de 2013 el GECTA ofreció un curso en el área de Formación del Club Cultural Matienzo titulado “Del *under* al *indie*: una aproximación a la cultura independiente”<sup>14</sup>. Varios invitados a esas clases (artistas y productores) me ayudaron a pensar en voz alta y cuestionarme los análisis que veníamos haciendo, al igual que los aportes de los estudiantes y mis compañeros al frente del curso, que constaron en mi Diario de campo.

Esta investigación también tiene fuentes cuantitativas. En cuanto al público, un espacio, el Club El Almendro, me permitió aplicar una encuesta entre sus asistentes a lo largo de varias etapas. Analizar quiénes eran los asistentes a los espacios independientes fue uno de los mayores desafíos con que me enfrenté en mi investigación. Las circunstancias se presentaban bastante desfavorables: lugares pequeños, de funcionamiento nocturno, en el que los eventos artísticos se combinan con una sociabilidad relajada, alentada por bebidas alcohólicas y otros estimulantes. Fue difícil que alguien le cediera cinco o diez minutos a un joven investigador-encuestador...

Como primera experiencia, realicé un relevamiento de doce casos en abril de 2012, entre los asistentes a una charla, en soporte papel, autoadministrada. Luego me permitieron acceder a las bases de consultas de los cursos del área de “Educación”, en la que constaban datos incompletos e insuficientes pero muy interesantes, pues recogían información de un tipo especial de “público” (aquellos que habían consultado y/o realizado los talleres entre 2010 y 2013); además, eran muchos casos (más de cien). Por último, la fuente de información más completa que tengo sobre el público de la escena independiente es una encuesta que

---

14 Más información sobre el taller en <http://formacionmatienzo.blogspot.com.ar/2013/03/del-under-al-indie.html> [Consulta: 1 de marzo de 2014]

aplicamos en el Almendro entre julio y agosto de 2013 a las personas que se acercaban al lugar todas las noches<sup>15</sup>.

Una limitación de mis fuentes cuantitativas del público es que fueron recolectadas en un solo espacio, de los más de veinte que componen la escena. Reconozco que su representatividad no es estadística, aunque, en mi opinión, el Almendro es un buen parámetro del resto de la escena: como veremos en el capítulo Dos, en términos de precios de comida, bebida y entradas los espacios son similares; y la oferta artística allí es más abundante pero similar a la de los demás. Por último, las observaciones cualitativas y el extendido trabajo de campo durante más de dos años me permitieron comprobar su validez relativa o, por lo menos, darme una idea de su desvío de la norma.

Una fuente secundaria adicional, a nivel experimental, son los resúmenes estadísticos que la red social Facebook otorga con información sobre el comportamiento de las “Páginas” de los espacios. Cuento con datos del Club El Almendro (alrededor de 17.000 “me gusta”), El Arce (6.500), La Aracucaria (3.000) y El Cerezo (5.000, todos a julio de 2013). El “público”, en estas fuentes, son los usuarios de Facebook que de una u otra manera están al tanto de sus actividades; las únicas cifras que me sirven para comparar entre espacios y además con los datos primarios que tengo son Edad y Sexo (*cfr.* capítulo Tres).

También incorporo datos cuantitativos de los productores de dos espacios: el Almendro y La Araucaria. Entre marzo y junio de 2013 apliqué una encuesta a todas las personas que participaban como productores en el Almendro y, entre mayo y agosto, a casi todas las de La Araucaria. Son 52 casos en el primero y 15 en el segundo (de las 19 que lo integraban en ese momento). En el Almendro fueron aplicadas por mí, personalmente, y en La Araucaria fueron autoadministradas. Duraban alrededor de diez minutos.

La encuesta preguntaba por su historia en el espacio (desde cuándo participaban, cómo lo habían conocido), datos sociodemográficos (edad, sexo, educación, nacionalidad, residencia), laborales (qué hacían en el espacio, dedicación horaria, si tenían otro trabajo, si eran remunerados) y educación de los padres. El objetivo de la encuesta era conocer más en

---

15 Los cuestionarios de las encuestas de Productores y Público se pueden ver en los “Anexos”.

profundidad quiénes son los productores culturales de la escena independiente con la hipótesis de que algunas características habrían influido el desarrollo de la misma (por ejemplo, la zona de residencia de sus fundadores condicionaría la ubicación del espacio).

Entiendo que el análisis de datos para comprender un mundo social se compone de “tres subprocesos ligados entre sí: reducción de datos, despliegue de datos y extracción de conclusiones” (Miles y Huberman, 1994). El primer paso se da cuando el investigador “elige un marco conceptual, preguntas de investigación, casos e instrumentos”. La idea es reducir la complejidad para que pueda ser abordada analíticamente. Una vez que tengo las fuentes de datos a mano, el despliegue consiste en un “montaje focalizado” con herramientas tales como matrices de datos, textos únicos o cuadros-resumen. Por último, la extracción de conclusiones es la etapa más interpretativa, en la que debo “extraer significado de los datos desplegados”. Para esto “la gama de tácticas utilizadas es amplia, [desde] la comparación/contraste, la advertencia de patrones y temas, el apiñado y la utilización de metáforas, hasta las tácticas confirmatorias, como la triangulación [y] la búsqueda de casos negativos” (*ibídem*). Estos subprocesos se dan en paralelo durante las etapas que conocemos tradicionalmente como diseño, campo y análisis.

## Estilo y organización

Esta tesis fue escrita desde lo personal y desde lo científico. Durante su elaboración, con la escritura de capítulos, ponencias y bocetos previos, siempre procuré la opinión de no-expertos, sobre todo de los involucrados en mi “campo”: productores, artistas, público de la escena independiente. Sus comentarios fueron agradecidos oportunamente y confío haberlos incorporado a esta versión final. Todas las omisiones y fallas, sobra decirlo, son de mi responsabilidad. Los nombres de los espacios y personas fueron cambiados para preservar el anonimato, excepto donde se indique lo contrario.

En el primer capítulo me centro en los Productores. Entiendo como “productores” a todos los que realizan alguna tarea para el funcionamiento de los espacios culturales: desde vender entradas hasta programar ciclos de cine o preparar pizzas. Analizo sus características

sociodemográficas, su ingreso a la escena, sus modos de trabajo y su visión del futuro.

El capítulo Dos tiene un doble foco. Por un lado, me alejo para mirar la “escena” en su totalidad, compuesta de espacios: cómo es la programación artística, cómo se sostiene económicamente, cómo es su dinámica cotidiana. En segundo lugar, introduzco a los artistas que todos los días dan vida a la escena, tratando de explicar cómo sienten su participación en ella y cómo es su vida por fuera de este mundo. También intento un análisis estético de dos obras que, en mi opinión, son representativas del tipo de arte que se genera en estos espacios.

El público es el protagonista del capítulo Tres, el componente que faltaba tras los productores y los artistas. El “borramiento de roles” es una característica de esta escena, por lo cual un actor puede estar viendo una obra como público y, a la semana siguiente, actuando en el escenario. En este capítulo describo a ese diverso conglomerado a partir de mis encuestas y observaciones; también lo comparo con la visión que los productores tienen de ellos (“quiénes vienen” a sus espacios).



# Capítulo 1

## Productores

Germán tiene 31 años. A fines de 2010 se juntó con dos amigos para abrir El Tilo (ET)<sup>16</sup>, uno de los espacios más importantes de la escena cultural independiente de Buenos Aires. Fanático de Spinetta, lector de poesía surrealista y aficionado a la música latinoamericana, siempre percibí que Germán se sentía parte de una larga historia de experiencias artísticas. Cuando le hicimos la entrevista, nos contó una anécdota más que ilustrativa al respecto:

Hace un tiempo vino Alfredo Rosso<sup>17</sup>, el periodista de la Rock&Pop, ¿lo tenés? (...) Y dijo algo que para mí fue muy emocionante. Él no va a muchos centros culturales: hubiese ido al Almendro o a cualquier otro, hubiese dicho lo mismo. Pero vino acá y dijo: “loco, vos tenés La Cueva.” Dice, un tipo que iba a La Cueva, la de Tanguito, Lito Nebbia y todo eso. Sí, yo tengo La Cueva. El Almendro tiene La Cueva. El Arce tiene La Cueva. Somos “Cuevas”. Pequeñas “Cuevas”, como la de los Beatles o... ¿No? Están tocando estos pibes ahora [*al lado de donde charlábamos*] que, yo qué sé, ¿entendés? (entrevista n°3, ET, un año y once meses)<sup>18</sup>

---

16 Ver “Anexos” para una pequeña descripción de cada espacio cultural mencionado a lo largo del texto.

17 Nombre real.

18 Después de cada extracto de entrevista se consigna el número, las siglas del espacio y la antigüedad al

Para Germán, tanto El Tilo como los demás espacios de la escena independiente son comparables con lo que en los años 60 fue La Cueva, el mítico espacio frente a Plaza Miserere donde recalaban los jóvenes músicos y poetas que renovaron la cultura de la ciudad al introducir el rock y el arte contemporáneo de vanguardia.

Muy distinta es la visión de Hugo y Luis de El Arce (EA), un espacio nacido en septiembre de 2011 también en Palermo, a unas diez cuadras de El Tilo.

Sí, el proyecto era un centro cultural, la verdad que sí (...) [*pero*] a la segunda vez que abrimos nos dimos cuenta que *teníamos un bar, más que un centro cultural* (...) el negocio de por sí es el bar (...) A nosotros nos gusta la música, nos gusta el teatro, nos gusta el cine, pero también hay que poder solventar todo eso, entonces necesitás encontrarle la vuelta. Para nosotros, esto también es un negocio. (entrevista n°5, El Arce, un año; y nota de campo, 28 de abril de 2013; las cursivas son mías)

Para ellos, el trabajo cultural es, en parte, un trabajo como cualquier otro: les tiene que permitir “vivir de eso”, aún si para alcanzar ese objetivo tienen que priorizar ciertas tareas que no son estrictamente artísticas. El “bar” y el “centro cultural” son polos opuestos de un *continuum*, y no solo para los productores de El Arce.

A modo de hipótesis organizadora de este capítulo, digamos que algunos productores trabajan para la posteridad: creen que forman parte de una experiencia histórica, para sus vidas y su entorno social, cuya dimensión *colectiva* está por sobre la *personal*. Otros, en cambio, tienen una visión más cotidiana (*ordinary*, en el sentido de Williams, 1989) de su trabajo. Estas dos dimensiones, referidas en la entrevista con los productores de El Arce como “el bar” y “el centro cultural”, son constitutivas de la cultura independiente.

Como dijo Raymonde Moulin (1995), el arte tiene elementos en común con otras áreas de la vida social (aspectos financieros, formación profesional, jerarquías), pero también especificidades, sobre todo “el papel que juega para la posteridad (...) y la importancia acordada a la noción de rareza” (cit. en Heinich, 2003: 62). Por eso no es suficiente que los productores quieran vivir de eso para que se haga realidad: son muchas las barreras subjetivas

---

momento de realizarla.

e históricas que se interponen en su camino.

En este primer capítulo me centraré en los *productores*, uno de los tres componentes fundamentales de la escena cultural independiente, junto con los artistas y el público<sup>19</sup>. Específicamente, intentaré comprender las relaciones entre sus condiciones estructurales (educación, trabajo, el lugar del dinero) y las producciones culturales que allí se realizan.

### ¿Quiénes son los productores?

Son productores todos los que “hacen” algo en la escena cultural independiente: los cocineros, los programadores de ciclos de música experimental, los coordinadores de espacios de ochenta colaboradores, los que tienen un patio en su casa que los fines de semana pasa películas de culto.

Considero “trabajo” como “un esfuerzo que produce valor de uso transferible” (Tilly y Tilly, 1998, cit. en Zelizer, 2012: 315). *Productor* es “un término, si bien abstracto, deliberadamente neutral” (Williams, 1981: 33), en línea con la segunda acepción del *Diccionario de la lengua española* de la RAE:

**productor, ra.** (Del lat. *productor*, -ōris, el que lleva por delante).

2. *m. y f.* En la organización del trabajo, cada una de las personas que intervienen en la producción de bienes o servicios.<sup>20</sup>

En mi trabajo de campo me encontré con productores que realizaban toda clase de trabajos, pero fundamentalmente me di cuenta de que se podían dividir en los dos grandes grupos utilizados en los estudios de estratificación: *manual* y *no-manual* (Hout, 1983). Como dicen Sautu, Dalle, Otero y Rodríguez en su análisis operacional de este esquema, “si bien [*tanto*] los trabajadores manuales como los no manuales comparten su des-posesión de los medios de producción y en muchos casos salarios similares, se diferencian por la posición que ocupan en el proceso de trabajo.” Así, “*los trabajadores no-manuales desarrollan el trabajo de administración y los manuales el trabajo de producción*. Por otro lado, las ocupaciones no

---

19 Esta división tripartita surgió del campo pero no es novedosa en los estudios sobre música y cultura de masas. Cfr. Frith, 2014: 122 y *passim*.

20 Productor (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Real Academia Española. [Disponible *online* en <http://lema.rae.es/drae/?val=productor> Consulta: 24 de diciembre de 2013].

manuales tienen más prestigio –en términos de los propios trabajadores– que las manuales, incluidas aquellas que requieren una habilidad especial” (2007: 3-4, las cursivas son mías). La diferencia con mi análisis es que no considero que solo los manuales realicen “el trabajo de producción”. Esa distinción es útil al tratar con el trabajo industrial, pero su aplicación a la cultura es más problemática.

El concepto de *producción*, en la teoría marxista, remite al de “fuerzas productivas”. Williams (1980: 109 y ss.) lo desarrolla considerando una distinción originaria entre lo que Marx analizó (las fuerzas productivas capitalistas) y una definición más amplia, que abarcaría “todos y cada uno de los medios de la producción y reproducción de la vida real” (1980: 110). Aquí entraría la cultura y “mis” productores independientes. Como me decía Georgia, de El Cerezo (EC): “[*La cultura independiente*] tiene algo de no estar pensando en la guita o de tratar vivir de eso sino de hacerlo porque *es lo único que podés hacer* o lo que querés hacer realmente” (entrevista nº7, EC, siete meses; las cursivas son mías). La relación con el dinero, justamente, es otro tema sobre el que existe controversia entre los productores y hace a la relación entre los factores materiales y simbólicos de la escena.

### *Historia*

Antes de participar en estos espacios, los productores tenían un involucramiento dispar con la cultura. Algunos eran aficionados a la música, el teatro o las artes visuales como “público”; otros tenían carreras y trabajos de oficina y fantaseaban sobre cómo habría sido su vida si se hubieran dedicado a su pasión. En las entrevistas que hicimos, la historia personal y la de cada espacio estaban inextricablemente unidas. Casi todos los fundadores, sin embargo, tenían alguna experiencia previa con la gestión cultural.

Brian, de 30 años, organizaba un ciclo de música y varieté teatral todos los domingos en un restó-bar hoy inexistente. Tras haber conocido la existencia de MECA y el impulso a la habilitación de nuevos espacios (ver *infra*), decidió informarse y buscó la mejor zona para alquilar una casa en la que también viviría con uno de sus socios fundadores. Allí instaló el Cedro club (CC), en Paternal.

Tami, una de las fundadoras de El cerezo, trabajaba programando música y teatro en otro espacio, y paralelamente tenía un trabajo diurno (en una productora de radio y TV). Georgia era amiga suya y juntas habían organizado un ciclo de escenas teatrales en un espacio más *under* y de funcionamiento clandestino. Tenían 27 años cuando decidieron seguir una idea que, como fantasía, se les había ocurrido muchas veces: abrir su propio espacio cultural.

Lina tenía 32 años cuando la entrevistamos. Trabajaba produciendo un programa de radio en una emisora independiente que se emitía por Internet desde un centro cultural de la escena, armaba fiestas con bandas de cumbia en vivo en El Tilo y, como ingreso principal, programaba y cubría horarios vendiendo entradas para los recitales en La higuera (LH).

Elías tenía 26 años, era especialista en Sistemas y trabajaba en una multinacional en el centro. Cuando abrió el Club El Almendro (CEA) solía ir después del trabajo hasta la 1 AM a reunirse con sus compañeros para ponerlo en funcionamiento. Antes del Almendro, habían compartido otros proyectos de producción cultural itinerante.

### *Remuneración y dedicación*

Los espacios culturales varían en sus dimensiones. Como veremos en el próximo capítulo, van desde las tres hasta las sesenta personas. Es difícil hallar un patrón como para decir, por ejemplo, “en los espacios de menos de diez personas todos cobran algo de dinero, pero los que tienen más colaboradores incorporan a muchos *ad honorem*”. Antes de analizar los datos cuantitativos del Club El Almendro y La Araucaria, repasaré cómo se maneja la dedicación y la remuneración en los otros espacios culturales bajo análisis, a partir de entrevistas, observaciones y mi participación informal en la escena.

La Higuera se maneja como un restorán con salón de recitales, lo que implica que las bandas deben ser convocantes para que se llene y así solventar “todos los gastos que implica el lugar abierto, o sea el sonido, la energía eléctrica, el sonidista, el encargado del bar, los cocineros y los tres camareros”. “Es un montón de personal”, aclaraba Patricia, una de las programadoras musicales (entrevista n°2, LH, un año y cinco meses). Todas esas personas trabajaban en La Higuera para “ganarse la vida”, es decir, sus principales ingresos venían de

ese trabajo, lo cual implicaba más formalidad que en otros espacios. Es interesante la reflexión de Lina, otra de las programadoras que entrevistamos:

Y también es distinto el laburo porque yo [*en ese otro espacio*], que sé yo, voy a la radio a trabajar gratis. Y acá es otro el trato. Está bueno también aprender a laburar, porque a mí esto me dio como un profesionalismo y una disciplina que por ahí si hubiese trabajado en El Tilo no lo hubiese tenido, ¿entendés? Pero sí me doy cuenta la diferencia de este lugar y otro (...) [*En LH*] el laburo es un laburo con horario. O sea, nosotras laburamos de martes a sábado, de siete a la hora del cierre de los shows. Por ejemplo, en el Almendro no sé si es así. O sea Tobi [*programador de música del CEA*] (...) no va todos los días, ¿entendés? Porque también es otro arreglo del Almendro. (entrevista n°2, LH, un año y cinco meses)

En este fragmento se nota cómo el trabajo creativo puede significar muchas cosas no solo para distintas personas sino para una misma persona en distintas etapas de su carrera o en distintos espacios. Lina trabajaba simultáneamente en La Higuera, cumpliendo un horario atendiendo la puerta y cobrando entradas para bandas que, a su vez, ella había programado; en El Tilo, programando bandas en modalidad *freelance* (es decir, cobrando una proporción de los ingresos de las entradas por cada show); y en otro espacio, haciendo la producción artística de un programa de radio, sin recibir remuneración monetaria. De su trabajo en La Higuera, además de dinero, se lleva “un profesionalismo y una disciplina” que si solamente hubiera trabajado en El Tilo o en la radio “no lo hubiese tenido”.

El Tilo tiene una estructura más laxa, con áreas operativas (logística, proveedores, mantenimiento eléctrico y de sonido, barra) y artísticas (música, artes visuales, cursos y talleres, proyectos especiales). El personal de barra y cocina es remunerado, así como los coordinadores, Germán y su “mano derecha” Marina, quienes empezaron el espacio. Cuando le preguntamos por las remuneraciones de los demás, Germán se puso nervioso y dijo que El Tilo “no es un lugar que mantenga una relación laboral clásica con nadie, [*entonces*] ahí se abre todo otro mundo de posibilidades que es mantener otro tipo de relaciones laborales que tienen que ver con una especie de intercambio, más que con un salario” (entrevista n°3, ET, un año y once meses) Luego se angustió porque él quería pagarle “en blanco” a la gente que trabajaba ahí, “pagarle aportes, y yo me averigüé todo antes, porque yo soy medio un

enfermito, quiero hacer las cosas bien. Pero la verdad” –agregó– “también quiero hacer cultura”. En su opinión, es imposible mantener los criterios estándar de remuneración y dedicación si se quiere “hacer cultura” libremente.

El Cedro Club tenía apenas cinco meses de existencia cuando entrevisté a tres de sus cuatro fundadores. Funcionaban un sábado cada dos semanas y los cuatro tenían trabajos diurnos: uno en una librería, otro era comisario de a bordo, otro escenógrafo de teatro y el último hacía redacción periodística *freelance* para sitios de Internet. Cuando lo abrían –un sábado cada dos semanas– uno de ellos cocinaba, los otros tres hacían sonido, atendían la barra o cobraban la entrada, pero también venían amigos que “por cerveza y cariño” ayudaban durante la noche (entrevista n°4, CC, cinco meses).

La Casa Cultural El Arce fue pensada desde sus inicios como un emprendimiento tanto cultural como comercial. Los cuatro fundadores vienen de carreras relacionadas al *bussiness*: Administración de empresas, Actuario, Marketing y Comercio exterior. Hubo en un momento debate entre ellos sobre cuánto lugar tendría que ocupar lo “cultural”, justamente, en la programación, para que sea rentable. Una noche que fui a El Arce y hablé con Octavio, el más “pro-cultura” de los fundadores, anoté esto en mi Diario de campo:

Le pregunté si pensaban iniciar cursos y talleres. “Y estamos en el debate. Yo quiero, pero [Luis, otro de los fundadores me] dice ‘ehh, pero el curso a mí me deja 50\$’ [como que no es nada]. ¡Pero si a las 8 acá no hay nadie, no es que le estás sacando lugar a otra cosa!, le digo yo. Aparte poner un curso, porque si no, esto es un bar, tiene que haber algo más: si no, le pusimos el cartel de casa cultural y nada más. (Nota de campo, 3 de marzo de 2013)

La dedicación que Luis estimaba que requeriría tener oferta de cursos era mayor a los ingresos que les reportarían: en sus cálculos racionales, no valía la pena. En el momento de la entrevista, los cuatro estaban viviendo de El Arce: cuando empezaron, solo Luis no tenía otro trabajo. Progresivamente los otros tres fueron dejando los suyos para dedicarse *full time* al lugar. Además de ellos, hay tres o cuatro personas trabajando en la cocina y barra que cobran regularmente. Al principio, decía Hugo en la entrevista, “venían de onda”, es decir, no les pagaban; pero luego, aunque sean amigos o novias, se les paga la noche que trabajan. “Si hay

plata, paguen”, resumió Hugo, como un pensamiento que recorre la mentalidad de los trabajadores culturales que cobran conciencia de este movimiento (entrevista n°5, EA, un año).

El Cerezo, por último, fue un proyecto de tres amigos que fantaseaban “estaría bueno tener nuestro propio lugar” (entrevista n°7, EC, siete meses). Una de las fundadoras, Tami, venía trabajando en otros espacios de la escena (El Tilo, el Almendro) como programadora *freelance* y actriz. Luego incorporaron a “dos amigos que se copan mucho con venir, con ayudar y con proponer. Entonces (...) decidimos que seamos parte del elenco estable”. En este aspecto hay similitudes con el Cedro Club y otros lugares no analizados en este trabajo pero presentes en la escena, cuyo perfil es más “bohemio” y “hippie”. El dinero es visto incluso como algo que corrompe, que necesariamente introduce cambios no deseados en la manera de trabajar o de relacionarse con las personas<sup>21</sup>:

La verdad es que todo lo que ganamos el año pasado se reinvertió en El cerezo, en arreglos, en mobiliario, en (...) el aire acondicionado, eh... sí, y la verdad es que la idea este año [2013] es empezar a devolver las deudas, que es muy importante; por otro lado tener siempre un colchón para cualquier imprevisto, y si se llegase a poder sacar algo de plata para eventualmente los que estamos más ahí, genial. Yo lo dudo, me encantaría pero lo dudo. Y tampoco quiero hacer nada para que eso suceda: no quiero cambiar la forma en que laburamos, no quiero llenar el lugar de cosas que no me interesan. (entrevista n°7, EC, siete meses)

Se puede percibir la mirada desconfiada: si no hay dinero de más, no habrá problemas. Mientras tanto, el lugar se sostiene con el trabajo de los tres fundadores, más amigos que “ayudan” y los domingos, luego de las noches usualmente masivas de los sábados, le pagan a una mujer que hace la limpieza general. El resto de los días (abren jueves, viernes y sábado) se ocupan de todo ellos tres.

### *Ingresos y dinero*

Ayelén es productora de La Araucaria, en el área de Literatura. Cuando está en el espacio y quiere tomar algo, lo pide en la barra y lo paga, a un precio más barato que el público en

21 Viviana Zelizer (2009) es la referencia obligada para el análisis de la relación entre dinero e intimidad. Aquí las chicas de EC estarían usando el modelo de los “mundos hostiles”: el dinero corrompe la intimidad, y viceversa.

general. “¡No tenés que pagar nada! ¿Sabés la cantidad de fuerza de trabajo que dejamos *for free* acá?”, le dijo Carla, otra de las productoras, cuando se enteró de esto (Nota de campo, 28 de marzo de 2013). Ambas cobran dinero por su trabajo, pero diferían en sus posturas con respecto a lo que, más allá del dinero, les permitía hacer su participación en La Araucaria – como tomar gratis.

Los productores de la escena independiente, ¿cobran dinero por su trabajo? Sí y no. A continuación analizaré los datos con los que cuento para desentrañar las reglas que gobiernan la división de los ingresos y la reproducción material de estos jóvenes.

Cuando le pregunté a Elías, fundador del Club El Almendro, cómo se decidía quién cobraba y quién trabajaba de manera voluntaria, me dijo:

La gente que hoy recibe plata del Almendro se fue involucrando en el proyecto y llegó un momento en que estaba tan metida y lo que hacía producía tanto valor agregado al espacio que dijimos, “bueno, busquemos la retribución”. En un principio, cuando empezaron a construirse las áreas [*N: música, teatro, cine*], el arreglo era, siempre desde el principio fue: ‘lo que vos hacés para Almendro ¿produce un beneficio económico directo? Hay una retribución directa.’ Ese porcentaje siempre fue el modo de decir, ‘si vos al Almendro le das plata, el Almendro te va a dar plata.’ Eso fue desde el principio y hasta ahora se mantiene así. (entrevista n°1, CEA, tres años y ocho meses)

Esta visión tiene su lógica, como nos dijo Germán de El Tilo en relación a los ingresos del espacio: la plata que hay es la que se genera, y cuando hay más, hay para pagarle a más personas. Elías, a su vez, agrega un costado económico clásico: solo se lleva retribución el que a su vez genera ingresos para el Club. Sin embargo, apenas después de esta explicación, agregaba:

Después fue reformulándose porque las actividades son muy desparejas en su capacidad de ingreso, es decir que Música tiene una rentabilidad muy superior a todo el resto las artes. Y Artes visuales tiene muy poca capacidad de renta por ejemplo, pero sin embargo tiene que comprar luces que son caras, tiene que pintar la sala constantemente (...) Entonces bueno, hace poco, el Almendro decidió pagar un poco de plata a la directora del área [*de artes visuales*]. (entrevista n°1, CEA, tres años y ocho meses)

Esta división de acuerdo a cuantos ingresos generen las actividades culturales es problemática y se va reformulando a cada paso. Los espacios que crecen la afrontan paulatinamente de

diversas maneras, como veremos más adelante.

Hay espacios en los que todos los participantes cobran. La organización formal puede ser cooperativa (como La Araucaria), en la cual según las horas y el tipo de trabajo la retribución es equitativa; o más informal, como en El Cerezo, donde las fundadoras no se llevan ingresos y dejan a los encargados de la cocina que manejen los precios y la compra de insumos por su cuenta, a cambio de ocho platos “gratis” por noche para ellas, la banda y amigos. Solo los espacios más grandes, como el Club El Almendro, deben encontrar reglas que manejen la división de ingresos entre los productores (pues con los artistas es bastante estándar, ver capítulo Dos); los demás, en los que participan entre cinco y diez personas, se decide sobre la marcha y más informalmente.

#### *Precariedad / Adrenalina / Autonomía*

En mayo de 2012 fui a ver una película a un espacio cultural en Villa Crespo. A diferencia de los espacios que analizo en el resto del trabajo, este lugar pertenece a una generación anterior. Sus fundadores son más grandes y el lugar funciona desde antes de Cromañón. Como me solía suceder, yo conocía a Nina, la dramaturga que curaba el ciclo, ya que participaba conmigo en el CC Matienzo y pululaba por otros lugares (como Lina, de La Higuera, o Tami, de El Cerezo). En mi diario de campo anoté las siguientes impresiones:

El armado venía lento. La pantalla ya estaba puesta pero no había proyector ni computadora ó DVD. En total, arrancó como a las 23 hs [*N: estaba anunciado a las 21 hs*], había no más de diez personas. La mayoría conocidas de Nina o de una compañera suya, y algunos eran del lugar. Me fui a mitad de la película (...) Después le escribí pidiéndole disculpas y me respondió:

“La verdad fue un desastre, el lugar me recomienda alquilarle el proyector a un pibe y cuando llego me dice que no tiene el cable para conectar de la compu al proyec... Cualquiera...

“Los de la sala ni se calientan, y tuve que salir a buscar un proyector... Bueno, todo lo de más lo sabes.” (Nota de campo, 17 de mayo de 2012)

Nina estaba decepcionada con el evento: el lugar no se había portado bien con ella, como productora, ni con el público, al no respetar la puntualidad. Recuerdo que había varios músicos conocidos de la escena en el público. Cada vez que sonaba el timbre Nina tenía que

asomarse por la ventana que daba a la calle, ver quién era, dar la vuelta por el salón y bajar una escalera para abrir. Esta precariedad, sin embargo, no bastó para alejarla de la escena. El ejemplo siguiente agregará otra dimensión.

Una noche de mayo de 2013 charlé un rato con Pipo, uno de los cocineros del Club El Almendro, y me relató sus visiones del espacio en general así como de su lugar en él:

*[sarcástico]* A mí también me encantaría venir con mi obrita, venir a tocar con mi banda, después chau, me voy y listo... Pero los que tienen que sacar a los borrachos, a los que se ponen jredientos, pesados, limpiar los vidrios *[rotos, de vasos y botellas]*, somos nosotros.

Yo tuve un quilombo a fines del año pasado (...) Nos estaban pagando 150 pesos la noche, pero era igual si nos quedábamos hasta las 3 de la mañana o hasta las 7. Era cualquiera (...) hablé (...) y nos dieron veinte pesos de aumento... Era un chiste, le dije *‘[nombre de uno de los fundadores]*, con veinte pesos no puedo ni comprarme una birra en este lugar’. Así que negociamos y nos dieron cincuenta pesos más que esos. (nota de campo, 18 de mayo de 2013)

Pipo me dijo que iba tres veces por semana a trabajar. Si sacaba 220 pesos por noche, serían 660 por semana, es decir que cuatro semanas (un mes) serían 2640 pesos por mes, en concepto más o menos de un laburo de 36 horas por semana (18 pesos la hora). Agregó que la barra en la que él trabajaba movía entre cinco y seis mil pesos una noche de fin de semana. Luego continuó:

Es un trabajo muy mal pago, además de que no tenemos ninguna regulación laboral. *[A mí]* Esto queda entre nosotros, ¿no?, pero al mismo tiempo, podés escabiar en tu laburo, fumar porro, yo he venido borracho, fumado *[N: drogado con marihuana]*, empedado *[N: drogado con LSD]*... Pero el laburo nunca lo descuido. (*ibidem*)

Pipo expresó muchas de las contradicciones que enfrentan los productores culturales de la escena independiente. La motivación económica no parece ser la principal a la hora de trabajar en estos espacios, si bien hay algunos que lo ven como “un negocio” (como los de El Arce) y logran vivir de ello. Como veremos en la siguiente sección, por las familias de las que provienen y su posición en la estructura social, en general, se puede concluir que no estarían presionados para necesitar un ingreso como una persona de clase trabajadora<sup>22</sup>.

---

22 De los 52 productores del CEA, solo el 30% de quienes viven con los padres reciben ingresos regulares, mientras que el porcentaje pasa al 78% entre quienes viven solos, en pareja o con amigos y, por ende,

Además, el trabajo manual en estos lugares es muy demandante físicamente: Pipo o sus compañeros tenían que subir cajones de doce botellas de litro de cerveza por escaleras empinadas a plena luz del día, en verano, con temperaturas de más de 35° C. Si a eso le sumamos que carecen de protecciones laborales, que son mal pagos y que tienen que lidiar con “los borrachos, los jedientos” y los problemas del trabajo nocturno, queda la pregunta: ¿por qué lo hacen?

La presentación estaría sesgada si solo mostrara los costados oscuros y negativos de la escena, que son minoritarios. En general, el trabajo de los productores es placentero, divertido y estimulante. A continuación presento otra nota de campo a partir de una conversación que tuve en con tres productores de un espacio que están desde sus inicios. El tema era un famoso ciclo de música que habían organizado hacía tres años:

Ese fue el ciclo que más sexo generó en [*el espacio*]. En uno me acuerdo que estábamos desarmando, estábamos [*tres amigos*] y yo. Estábamos sacando el sonido, porque en esa época teníamos un tercio de los equipos que tenemos hoy, imagínate, teníamos que desarmar el sonido de abajo para traerlo acá, un quilombo... (...)

Cuestión que de repente aparecen cuatro chicas y no había más nadie en [*el espacio*]. ‘Hola, qué tal’, empezamos a charlar. Nos sentamos en los sillones y alguien propone hacer onda de masajes colectivos, chica, chico, chica, chico. De repente se apaga la luz... De repente estamos sin ropa y Pedro agarra una mina y se va para otro lado. Y en un rincón estaba Chelo, bueno, pintó el sexo.

Después a los días recibo un mensaje de una de estas minas, ‘estamos las cuatro en mi casa y se fueron mis viejos’. Ya fue, vamos, vinimos con un auto, cargamos un cajón de birras [*de la barra del espacio*] y salimos para su casa. Había dos de la vez pasada, la de Chelo y la mía, y las otras dos eran nuevas. Cada uno se pone a apretar, se van para distintos lados, excepto la de Gus, que estaban sentados hablando sin que pasara nada... Y en un momento la mina se va, ¡pobre, se tuvo que volver solo caminando y nosotros tres estábamos cogiendo ahí! (Nota de campo, 23 de marzo de 2013)

La anécdota es una de muchas. Sabemos que desde los años ’60 la relación de la juventud con el sexo y el compromiso cambió de manera radical: sus formas predominantes en la actualidad (al menos en los círculos de clase media ilustrada en los que realicé esta investigación) continúan las impuestas por los “adelantados” de esa época (Cosse, 2010). Los productores aprovechan las oportunidades que les da el ser “locales” en sus espacios para

---

necesitan más dinero para llegar a fin de mes.

disfrutar más plenamente de su juventud y del sexo casual.

Ya que vimos los dos costados del trabajo creativo podemos volver a la pregunta “¿por qué lo hacen?” El error está en ese “por qué” de índole racional. Mi investigación me topó una y otra vez con personas que, por los caminos de la vida, se encontraron en la situación de introducirse en la producción cultural; ninguno se paró un día y dijo “a ver, qué voy a hacer de mi vida”, con la guía vocacional en la mano, y eligió ser productor y abrir un espacio.

Randall Collins (2009a) provee una clave de análisis cuando rastrea las bases emocionales de nuestro comportamiento. Si pensamos en la senda de las teorías de la *rational choice*, encontraremos que no deberíamos hacer muchas de las cosas que hacemos en la vida cotidiana. Un contrato, por ejemplo, sería mucho más beneficioso para nosotros si no respetáramos nuestra parte, si el otro la respeta. *Racionalmente*, eso es lo que deberíamos hacer. Pero la razón por la que nos atenemos a esa y a otras situaciones desventajosas es porque sentimientos emocionales nos atan a ellas. Podemos ser conscientes de que estamos en una mala situación, pero “[l]a conciencia y los intereses son solo la superficie de las cosas. Lo que está por debajo de esa superficie es una fuerte emoción, el *sentimiento* de un grupo de personas de que son similares y tienen una pertenencia en común” (Collins, 2009a: 41; cursivas en el original). Este sentimiento produce “energía emocional” en cada ritual de interacción exitoso, lo que mantiene a sus participantes en el juego (Collins, 2009b).

La raigambre durkheimiana de este razonamiento nos lleva, en última instancia, a que *la sociedad en su totalidad se sostiene porque creemos en ella*. En un nivel más micro, como el que analizo aquí, nos dice que los espacios culturales independientes se sostienen porque hay decenas de personas, como Pipo, que por más que estén incómodas, no cobren o cobren poco, se sienten parte de algo superior. Como dijo Lina algo sarcásticamente, pensando en por qué La Higuera no podía lograr esa base común de “energía emocional” que tenían el Club El Almendro o El Tilo: “quizás [*acá*] no hay *un montón de pibes haciendo cosas (...)*” (entrevista n°2, LH, un año y cinco meses; las cursivas son mías). Como demostró Ruth Finnegan (1989) en su estudio de la música *amateur* en Milton Keynes, “es más probable que las actividades

voluntarias que la gente hace por placer le proporcionen sus 'camino' por la vida más que sus empleos pagos” (cit. en Frith, 2014: 476)

Ya vimos en la Introducción que la autonomía es una característica fundamental del trabajo en todas las industrias creativas. Los ámbitos de estudio de los investigadores del tema, sin embargo, tenían algunas diferencias con esta escena, a saber: estamos en un país periférico en términos económicos y políticos; tenemos una producción simbólica (televisión, literatura, cine, teatro) minoritaria en términos de participación en el PBI y personas ocupadas; poca proyección internacional y, en el caso de Buenos Aires, una ciudad muy distinta a las “ciudades globales” como Tokio, París o Nueva York.

Justamente por ello, creo que la autonomía es una característica fundamental del trabajo creativo de los productores culturales independientes. Esto sirve a los productores “rasos”, a los directivos y a la escena como un conjunto, como vio Mike Sosteric (1996) en su estudio de un boliche bailable en Canadá:

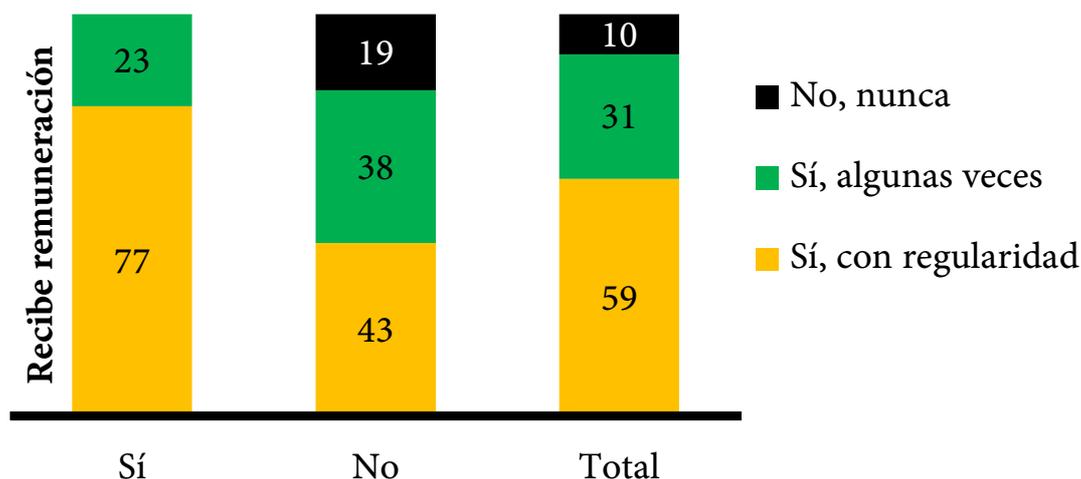
Claramente, los empleados gozaban de considerable autonomía, responsabilidad y control. Casi nunca se ejercían formas directas de control sobre el *staff* permanente. Se podría discutir esto diciendo que los empleados habían internalizado sus propios mecanismos de control. Pero el éxito del sistema recaía principalmente en su habilidad de balancear las necesidades del *staff* con las de la empresa. (Sosteric, 1996: 305)

Para poder comprender más concretamente quiénes son los productores de la escena, pasaré a analizar las encuestas que apliqué en el Club El Almendro y La Araucaria. Podremos saber más acerca de su dedicación, sus otros trabajos, su educación y sus condiciones de vida en general.

## Los productores culturales en números

### Trabajo

**Gráfico 01. Recibe alguna remuneración monetaria por su trabajo en el CEA, según si su actividad produce un beneficio económico directo al espacio (en porcentajes)**



### Su actividad, ¿produce un beneficio económico directo al espacio?

Fuente: elaboración propia. n=52

Seis de cada diez productores del Club El Almendro tiene un ingreso regular por su trabajo, una proporción bastante alta, más aún si sumamos a quienes lo reciben esporádicamente.

Elías, uno de sus fundadores, había dicho que los que producían “un beneficio económico directo” al club se llevarían algo de dinero. El Gráfico 01 va en esa dirección: más de tres cuartas partes de quienes producen beneficio económico directo se lleva una remuneración regular, y el resto esporádicamente (por ejemplo, los productores del área de Teatro que en cada función que asisten a trabajar se llevan un porcentaje de las entradas). Cabe destacar que, más allá de si cobran o no, los productores se dividen en partes iguales entre los que producen beneficio económico directo y los que no<sup>23</sup>.

Sin embargo, de la otra mitad de productores, aquellos cuyas actividades no producen

<sup>23</sup> El criterio para distinguir entre los trabajos fue casuístico. Los trabajadores de barra, venta de entradas y cocina, por ejemplo, producen beneficio económico directo, pero los integrantes de las áreas de Artes visuales o Literatura no; los diseñadores gráficos que hacen los *flyers* de difusión no, pero los fundadores cuyas acciones institucionales mantienen abierto el espacio sí.

beneficios económicos directos (por ejemplo, los integrantes de las áreas de Literatura o Artes visuales, cuyas actividades son con entrada gratuita), solo un 19% nunca recibieron remuneración y un 42% reciben con regularidad. Esto implica que se les retribuye con dinero su participación en la construcción identitaria o “simbólica” del espacio, más allá de los ingresos que signifiquen en concreto. En este grupo también entran aquellos productores que se dedican a Prensa y difusión o a Diseño gráfico, que si bien no producen beneficios directos son esenciales para el funcionamiento general del lugar. Solo un 10% de los productores (cinco personas) nunca recibieron dinero por su participación en el espacio; en todos los casos realizaron tareas no-manuales, por ejemplo en las áreas de Audiovisual o Literatura.

#### *Manual-no manual*

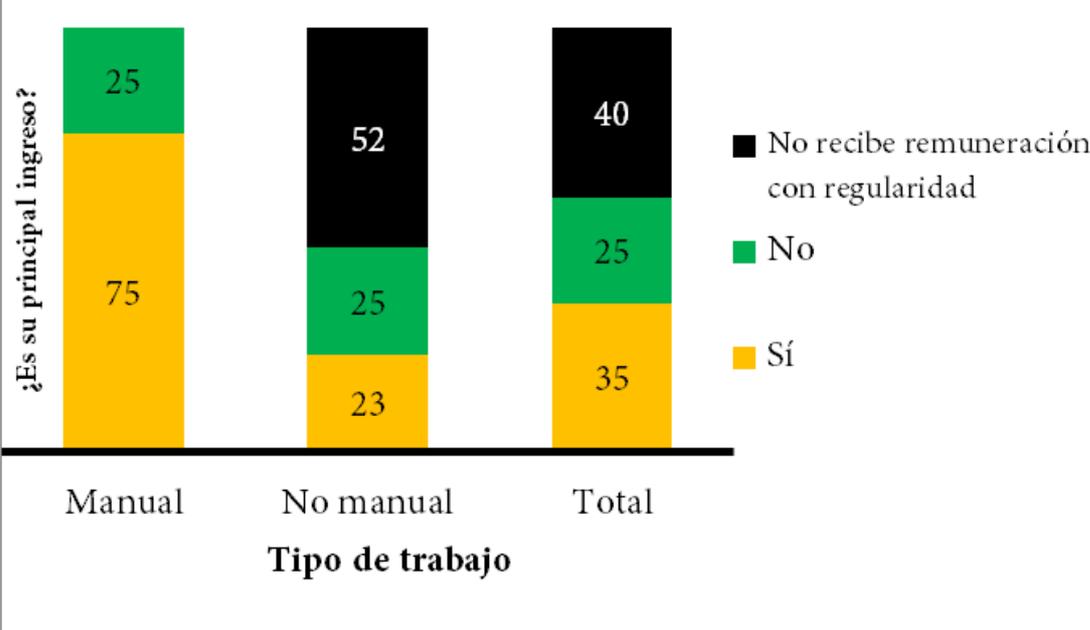
Como adelanté en la Introducción, en el Club El Almendro están divididos los trabajos manuales y los no-manuales. Esta distinción se ve difuminada en los espacios más chicos, donde los pocos productores suelen hacer todas las tareas necesarias, manuales y no-manuales indistintamente, como decía Georgia de El Cerezo.

Los trabajos manuales en los espacios culturales tienen que ver con cocina, logística, recepción del público, venta de entradas, control de puerta y operación técnica en vivo (sonido para música, luces para teatro). Los no-manuales son los de producción de contenidos artísticos (programar fechas musicales, obras de teatro, lecturas de poesía, presentaciones de libros, eventos especiales, ciclos de cine o cursos de distintos formatos), prensa, difusión, diseño y también la coordinación general que realizan los fundadores en los espacios más grandes y antiguos. Si bien hay personas que realizan los dos tipos de trabajo, no son mayoría. En esos casos, tomé en cuenta su principal tarea, que casi siempre era la no-manual<sup>24</sup>.

---

24 El ejemplo típico es el de un miembro del área de teatro que, el día de la función, va y ayuda a armar el escenario, las luces, cortan las entradas y demás tareas manuales, pero el resto de su participación se da desde la producción (no-manual).

**Gráfico 02. ¿Su trabajo en el CEA, es su principal ingreso? según Tipo de trabajo que realizan (en porcentajes)**



Fuente: elaboración propia. Total: n=52. Manual: n=12. No manual: n=40.

Considerando a todos los productores del Club El Almendro, apenas un tercio tiene su trabajo allí como principal ingreso y otro 40% no reciben ingresos con regularidad. Al diferenciar entre los trabajadores manuales y no-manuales se ve que tres de cada cuatro de los primeros “vive del club” contra apenas uno de cada cuatro de los no-manuales.

Para darnos una idea del dinero que significan estos trabajos, en enero de 2014 los trabajadores de la barra del Club El Almendro ganaban entre cuatro y cinco mil quinientos pesos por mes por tres o cuatro jornadas de trabajo de doce horas cada una, rotativas, entre martes y domingo. Entre los trabajadores no-manuales había mucha más variedad, sobre todo considerando que no tenían horarios fijos y trabajaban mucho desde la casa, por Internet (ver Cuadro 01, “Anexo”): los coordinadores de área cobraban alrededor de mil pesos por mes; los diseñadores y encargados de prensa y difusión, alrededor de dos mil; los programadores de música y los coordinadores generales, entre cinco y seis mil pesos por mes.

Aun así, los trabajadores manuales trabajaban más horas que cualquier otro trabajador del club: treinta y cuatro horas por semana, en promedio, lo que significaba cuatro jornadas de ocho horas o tres de doce horas (a veces trabajaban de 7 PM a 7 AM). Si discriminamos,

entre los trabajadores no-manuales, tres niveles de responsabilidad (Fundadores, Coordinadores de área e Integrantes de área) se aprecia que la dedicación era proporcional a la posición: los Fundadores trabajaban un promedio de veinticuatro horas por semana, los Coordinadores casi nueve y los Integrantes, siete.<sup>25</sup>

Entre los trabajadores de La Araucaria no era importante la división entre trabajadores manuales y no-manuales, ya que casi todos declararon hacer de las dos (tenían un área llamada “Atención al público”, en la cual se dividían los días para trabajar en la barra o en la puerta, cobrando entradas, y el resto de los días se dedicaban a la programación de las respectivas áreas). A diferencia del Club El Almendro, en La Araucaria todos los productores recibían remuneración monetaria con regularidad; aun así, solo cuatro de los quince encuestados declaraban que su trabajo en el espacio era su principal ingreso. Este porcentaje es más bajo que en los del Club El Almendro (un 58% de los que recibían ingresos regulares decían que era su principal ingreso).

Esta comparación habla no solo del tamaño y la trayectoria de los espacios sino también de la madurez de sus productores. Siempre considerando a quienes reciben ingresos regulares, en el Club El Almendro la edad promedio es 27 años; en La Araucaria, 24 años. En cuanto a la cohabitación, la mitad de los productores de La Araucaria viven con los padres, contra solo uno de cada cinco de los del Club El Almendro. Casi tres cuartas partes viven en las inmediaciones del espacio, contra apenas un tercio de los productores del Almendro. La Araucaria, en suma, es un espacio más barrial y *amateur*, con apenas un año y cinco meses de antigüedad al momento de la entrevista con sus fundadores.

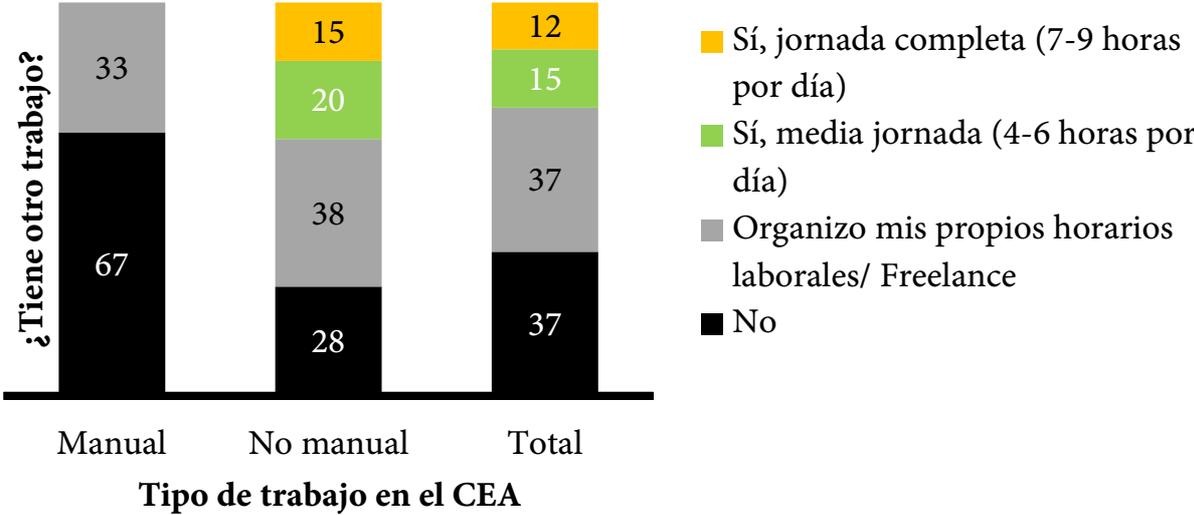
### *Otros trabajos*

Algunos de los productores culturales también tienen otros trabajos, como se puede apreciar en el Gráfico 03:

---

25 Un modelo de regresión lineal con “Cantidad de horas por semana en el CEA” como variable dependiente y dos variables independientes -“Tipo de trabajo” (Manual / No-manual) y “Grado de responsabilidad en la estructura”- ( $R = 0,731$ ) explica el 53,5% de la varianza, con una correlación Beta (estandarizada) importante (-0,92) para “Tipo de trabajo”.

**Gráfico 03: Régimen de trabajo remunerado (si tiene) además del que realiza en el CEA, según Tipo de trabajo que realiza en el CEA (en porcentajes)**



Fuente: elaboración propia. Total: n=52. Manual: n=12. No manual: n=40.

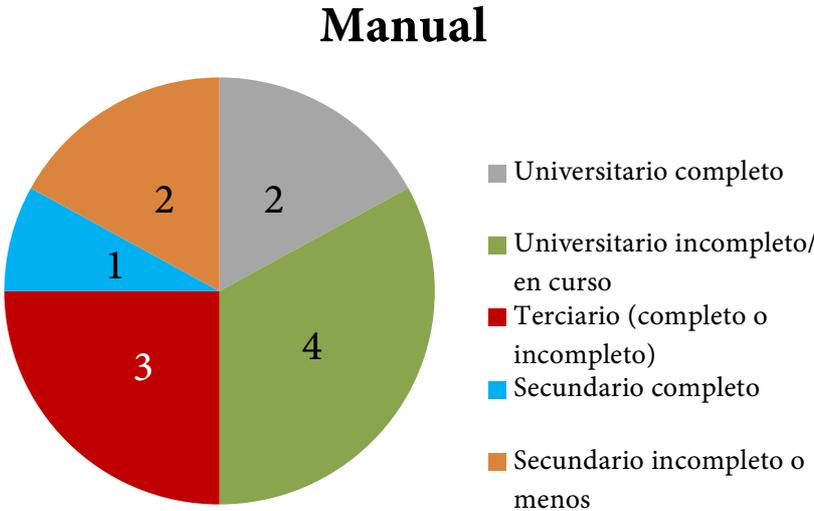
En el Gráfico 03 podemos ver que ninguno de los trabajadores manuales del Club El Almendro tiene otros trabajos más o menos estables (jornada completa o media jornada). Un tercio dice tener trabajos por su cuenta y dos tercios dicen no tener otro trabajo, cifra cuarenta puntos más alta que la de los trabajadores no-manuales, entre quienes solo un 28% no tiene otro trabajo. Casi un tercio de los no-manuales tiene un trabajo de media jornada o jornada completa, aunque el mayor porcentaje se lo lleva el trabajo *freelance* (hay varios diseñadores gráficos y productores culturales para empresas). Es decir, para los trabajadores manuales su trabajo en el club es más vital que para los no-manuales en todo sentido: dedicación, ingresos y otras posibilidades de trabajo.

Los trabajos por fuera del Club El Almendro de estos jóvenes productores son de lo más variados. Algunos logran unir sus estudios artísticos con lo laboral: un estudiante de ingeniería en sonido que hace consultoría acústica; un dramaturgo recibido en la EMAD que trabaja de guionista en un importante canal de televisión; una Diseñadora de imagen y sonido y videoartista que trabaja en una productora de cine. Otros son profesionales de carreras tradicionales (Arquitectura, Abogacía) que ejercen como tales de maneras menos tradicionales: en lugar de trabajar en un estudio de arquitectura, realiza trabajos *freelance* de

planos desde su casa. Hay varios docentes secundarios o de “clases de apoyo”. Por último, están los que trabajan en rubros que no tienen nada que ver con sus estudios ni con sus tareas en los espacios culturales: administrativa en una empresa de logística, secretarias, camareros, ejecutivos de cuentas en agencias de publicidad.

*Educación y edad*

**Gráfico 04. Máximo nivel educativo alcanzado, según Tipo de trabajo que realiza en el CEA (en absolutos)**

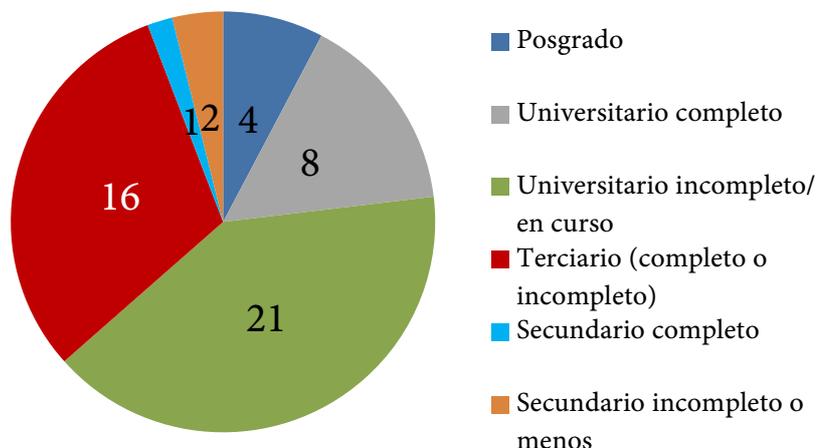


Fuente: elaboración propia. n=12



Fuente: elaboración propia. n=40

## Total



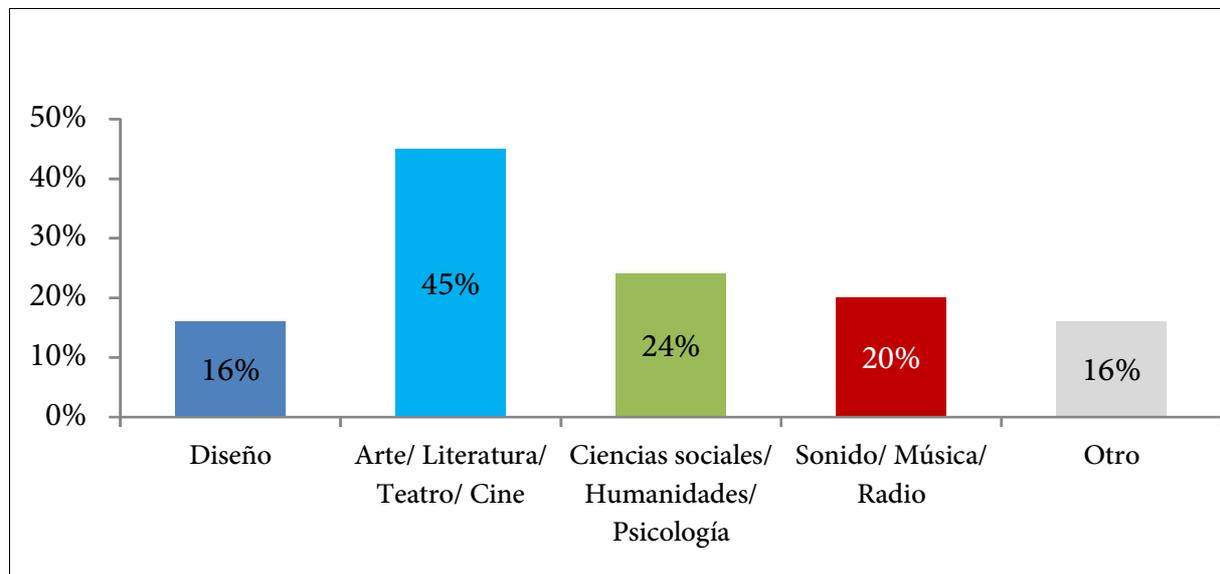
Fuente: elaboración propia. n=52

Los productores culturales son personas muy educadas. El 94% superó el nivel secundario, es decir, tuvieron estudios terciarios y/o universitarios. El 64% tiene estudios universitarios completos o incompletos; en este último caso, generalmente significa que todavía están cursando su carrera, ya que en general son jóvenes.

*Todos* los trabajadores no-manuales estudian o estudiaron carreras terciarias o universitarias. Si nos limitamos a las carreras universitarias, siete de cada diez alcanzaron o superaron este nivel, casi veinte puntos porcentuales más que entre los manuales.

Las áreas de estudio son variadas, como se ve en el Gráfico 05.

**Gráfico 05. Áreas de estudios terciarios y/o universitarios de los productores del CEA (casos, agrupados) (en porcentajes\*)**



Fuente: elaboración propia.

\*Los porcentajes suman más de 100% porque algunos productores estudiaron más de una carrera.

El área de estudios que más productores agrupa es la de Arte, que incluye todas las ramas, por ejemplo Artes combinadas, Actuación (CIC, IUNA), Dirección de Cine (FUC), Letras<sup>26</sup>, entre otras carreras universitarias o terciarias. En un terreno cercano, un 16% estudió alguna de las diversas ramas del Diseño (Imagen y sonido, Gráfico, Industrial).

Un 24% de los productores estudió carreras de Ciencias sociales y Humanas, como Antropología, Comunicación, Gestión cultural (UNTREF) o Psicología. Otro 20%, especialmente los que trabajan en la Radio o áreas de Música, estudiaron carreras de Producción radial (ISER), Musicoterapia (USAL), Ingeniería en sonido (UNTREF) o similares. Por último, un 16% estudió carreras de otras disciplinas, desde Tarot hasta Periodismo, pasando por Organización de eventos, Hotelería o Informática.

En La Araucaria las cifras están algo volcadas hacia el Diseño y la Arquitectura, ya que las chicas que organizaron el área de Artes visuales se conocieron en la FADU (UBA). Entre los trece productores relevados que alcanzaron estudios superiores, seis siguieron

<sup>26</sup> Agrupé Letras como Arte, y no Humanidades como parecería más lógico, porque en este contexto está más cerca de un ambiente artístico ligado a la literatura que a un ambiente académico de docencia e investigación, como las demás Humanidades (Filosofía, Historia, etc.)

Arquitectura o Diseño, tres fotografía, uno música y uno sociología. El resto siguió carreras variadas (Derecho, Seguridad e Higiene) (cuadros no presentados).

De los cuarenta y nueve productores del Club El Almendro que estudiaron a nivel terciario o universitario, trece lo hicieron en instituciones privadas (27%), veintiséis en públicas (53%) y diez en ambas / sin datos (20%)<sup>27</sup>. Entre los de La Araucaria, ocho estudiaron en instituciones públicas (62%), tres en privadas (23%) y dos en ambas (15%).

La encuesta también incluía preguntas sobre la educación de los padres, pues tenía la hipótesis de que los productores serían en su mayoría universitarios (que se comprobó) de segunda generación, es decir, con padres universitarios. Esta hipótesis también se comprobó. El 52% de los productores del Club El Almendro tiene ambos padres universitarios (en La Araucaria es el 47%); el porcentaje aumenta a 67% si contamos a los que tienen al menos padre o madre universitarios (en La Araucaria, 60%). Recordemos que el porcentaje de productores con estudios universitarios (completos o incompletos/ en curso) era 64% en el Almendro y 53% en La Araucaria. Sería interesante evaluar el ascenso o descenso generacional en términos ocupacionales, aunque lamentablemente no cuento con esos datos.

La edad promedio de los productores del Club El Almendro es 26 años, con una mediana de 25 años, es decir que la distribución está un poco sesgada hacia los más jóvenes. En La Araucaria el promedio y la mediana coinciden en 23 años; hay que considerar que, al momento de la encuesta, el Club El Almendro tenía tres años más de historia, con lo cual las edades coinciden. Si bien existe un amplio debate sobre el concepto de juventud, cómo se define, qué es ser joven hoy, etc. (AAVV, 2009), bajo todo concepto se puede afirmar que la cultura independiente es producida por gente joven.

En resumen, los productores culturales independientes de Buenos Aires son personas interesadas en una vida distinta, guiada por la creatividad, el placer y la novedad. Como

---

27 Son datos algo sesgados hacia la educación privada. Según el Anuario de Estadísticas Universitarias (2011), el 78% de los estudiantes, egresados y nuevos inscriptos eran de instituciones Públicas, contra solo un 22% de Privadas. [Disponible *online* en <http://informacionpresupuestaria.siu.edu.ar/DocumentosSPU/Anuario%20de%20Estad%C3%ADsticas%20Universitarias%20-%20Argentina%202011.pdf> Consulta: 25 de enero de 2014 ]

también sucede en otros países (Hesmondhalgh y Baker, 2011; García Canclini y Urteaga, 2012a), no buscan certezas ni un futuro apacible sino que valoran la adrenalina del día a día, la incertidumbre de no saber qué va a pasar en quince minutos. Son jóvenes con un alto nivel educativo formal en disciplinas de arte, diseño, humanidades y ciencias sociales, cuyos padres en su mayoría también tuvieron un nivel educativo elevado, y viven en zonas de clase media o media-alta de la ciudad y (en menor medida) el conurbano. Cuatro de cada diez no perciben ingresos por su trabajo, pero de los que sí reciben la mayoría no lo considera su ingreso principal. El principal factor de clasificación parecería ser el tipo de trabajo que realizan, manual o no-manual. En general tienen trabajos por fuera del espacio cultural, aunque en muy pocos casos son trabajos formales, con acceso a la seguridad social.

### Lo colectivo: “otra forma de hacer cultura”

El trabajo artístico es, por definición, un trabajo colectivo, imposible de imaginar sin “una elaborada cooperación entre personal especializado” (Becker, 2008: 47). Por ello, varios productores se unieron en 2010 y formaron MECA (Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos independientes). A principios de 2014 agrupaba a dieciocho espacios, nueve de los cuales lo integran desde sus inicios. A pesar de que su interés primordial sea la promoción de una “Ley de Espacios Culturales” de la Ciudad, MECA sirve en el día a día para cosas tan variadas como comprar hielo en cantidad y así pagarlo más barato, recibir asesoramiento legal en caso de clausura o habilitación de un nuevo espacio<sup>28</sup> o simplemente conocer gente con los mismos intereses.

El impulso a lo colectivo también se extendió más allá de los estrechos límites de la CABA. “Proponemos otra forma de hacer cultura, de relacionarnos y de encontrarnos”, decía Lautaro D’Avila, un músico de Temperley que impulsa la agrupación de centros culturales *Cardumen*. Es una visión de la cultura “que pasa por un lado diferente del comercial y que apunta a otro público y otros objetivos”, según otra de sus impulsoras, Sonia García Espil.

---

28 Para el asesoramiento legal incluso se constituyó un grupo llamado “Abogados culturales” que se encarga de gestionar *ad honorem* estos y otros asuntos. Más información sobre MECA en <http://www.movimientomeca.com.ar> ; sobre la Ley, <http://www.leymeca.com.ar> [Consulta: 1 de marzo de 2014]

Sobre su rol como productores, decía:

Brindamos un servicio. El arte *no sólo* es entretenimiento, también es una actividad laboral, hacemos que la sociedad avance y funcione. Como *hacen falta* escuelas y hospitales, *hacen falta* espacios donde la gente pueda disfrutar del arte.<sup>29</sup>

En este párrafo y en el artículo citado más ampliamente, D'Avila expresa cuestiones que pudimos repasar en este primer capítulo: el impulso por generar unión, la remuneración del trabajo artístico, su oposición a la lógica de mercado.

Aparece también allí una cuestión que, aunque no es mayoritaria, apareció en algunas entrevistas: el discurso de *la necesidad*. Elías, por ejemplo, decía contando el momento de surgimiento de su espacio:

[El CEA] surgió principalmente de la necesidad (...) En principio la necesidad era decir: 'bueno, tengamos un espacio para *estar*' (...) para juntarnos, para ver a nuestros amigos, que nos traten como personas. ¿No? Que te puedan tratar como una persona. Que vas y no sos un *cliente* (...) Y donde nos traten como personas y nosotros tratemos como personas a la gente que viene. Y entonces estemos cómodos, podamos tomarnos unas cervezas tranquilos o podamos ver una banda o bailar o hacer otra cosa con esa libertad que no te permite (...) la noche: (...) No había muchos espacios alternativos al boliche, era o el bar o el boliche. (entrevista n°1, CEA, tres años y ocho meses; los destacados son de Elías)

Tanto Sonia de Cardumen como Elías del Club El Almendro creen que lo que hacen *es importante para la sociedad*. De allí a sostener la necesidad de apoyo estatal hay un solo paso, pero estos productores han sido muy cuidadosos y han aprendido las lecciones del pasado, donde la búsqueda de financiamiento fue el talón de Aquiles para movimientos potentes como Tucumán Arde o los artistas de los '90, pues terminaron matando su autonomía –ese valor tan codiciado.

La solución que encontraron los productores independientes actuales es *unir el arte con el ocio en su producción cultural*. El expendio de bebidas alcohólicas y comida es el ingreso que les permite autogestionarse y programar con libertad para estar lo más cerca posible de su visión-misión. Haber asegurado la supervivencia económica es un paso importante en la

---

29 María Daniela Yaccar, "Cardumen, una red de centros culturales del conurbano". Página/12, 28 de enero de 2014. [Disponible online en: <http://ccmatienzo.com.ar/wp/cardumen> Consulta: 29 de enero de 2014]

construcción de una cultura alternativa.

Ahora bien, ¿qué les depara el futuro a estos productores? Es una gran incógnita. En mayor o menor medida, todos saben que esta vida no es eterna. Cuando le preguntamos a Germán nos dijo:

Es muy incierto, para mí. Y es muy personal. Yo por ejemplo estoy un poco cansado de trabajar de noche (...) Esto tiene un fin, y tiene un tamaño también, y ya medio que llegamos a un lugar donde más gente no puede entrar, la programación ya es como queremos, digo, la vamos modificando, ajustando, mejorando, pero estamos donde queremos estar. Es muy placentero, también, sentir eso. (entrevista n°3, ET, un año y once meses)

Una de las hipótesis que guía este trabajo es que el desarrollo de la escena cultural independiente de Buenos Aires está atado a sus condiciones estructurales. Germán lo reconoció desde adentro. Otros espacios optaron por expandirse, buscando ampliar el público con la certeza de que existe una demanda insatisfecha. Ante esa perspectiva, Germán es más conservador:

tampoco mucha más plata no voy a ganar (*sic*). Y el país aumenta. Entonces uno empieza a pensar, y a preocuparse, porque a la gente que trabaja con vos le tenés que aumentar. Y de repente te roban una obra y tenés que tener plata para pagarla. Y se rompe un coso y tenés que tener plata para comprarlo y se empieza a complicar. (*ibídem*)

Ante las complicaciones que tiene la vida cotidiana, los aspectos administrativos y “aburridos” del trabajo creativo toman preponderancia. El futuro se torna incierto, sobre todo considerando que son jóvenes que en algunos casos tienen cerca de 35 años.

La mera posibilidad de elección da una pauta de la ubicación de estos productores en la estructura social. La experimentación y la alternancia entre trabajos “de día” y la producción cultural son indicadores de un perfil privilegiado en el mundo laboral. En este capítulo vimos, también, que son personas altamente calificadas en términos académicos, en muchos casos profesionales y de padres profesionales.

El desarrollo de la escena, sin embargo, es otro cantar. En primer lugar, el entusiasmo de los trabajadores no-pagos puede menguar, más aún si la escena florece y ellos no ven

participación en los ingresos. La extensión del pago a *todos* los productores, sin embargo, no es una perspectiva plausible a corto plazo, según mi análisis. Aún si lo fuera, no todos los productores quieren ser remunerados por lo que hacen pues temen que esto conlleve más obligaciones. Hoy en día, aquel productor que programa una fecha musical cada dos o tres meses o produce un ciclo mensual de cine en varios espacios simultáneamente no desearía estar “atado” por una remuneración a uno de ellos, por más libre que sea el trabajo creativo. Por estas y otras razones, no me parece adecuado entender a los productores como simples “mediadores” entre los artistas y el público (Frith, 2014: 122; Hennion, 1989).

El tiempo dirá si los productores culturales se consolidan en su profesión o si, una vez que hayan pasado la juventud, la guardarán en el arcón de los recuerdos de lo que podrían haber sido. En los próximos capítulos veremos qué papel juegan los artistas y el público en la conformación de la escena.



## Capítulo dos

### Arte y espacios

*Tal vez ningún presupuesto sea tan central a la cultura moderna de las artes como la creencia en una importancia propia de la práctica artística.*

Reinaldo Laddaga (2010: 33)

Algunos días pienso que los artistas independientes son personas comunes que toman cerveza, se levantan temprano para ir a trabajar al centro y, de noche, cambian de piel como Clark Kent. Pero otras veces escucho una canción, veo una obra de teatro o leo un cuento y estoy absolutamente convencido de que son, en tanto “artistas”, personas excepcionales, más allá del alcance de la ciencia positiva.

La sociología del arte, cuyo nacimiento se puede fechar en Adorno y la Escuela de Frankfurt allá por la década del '30 (Heinich, 2003), analizó de distintas maneras la relación entre el arte y la sociedad. Al final de esa línea del tiempo, enfoques como el de Becker (2008; 2009a) proponen que el arte no es más que una profesión organizada colectivamente, con más cooperación que competencia, pero en la que a fin de cuentas lo que prima es “la inercia” y la producción establecida de resultados convencionales (Becker, 2009a: 104). Es debido a esta inercia que, como en las demás áreas de la vida social, conocemos las “reglas de conducta” (Frith, 2014: 173) cuando asistimos a un espectáculo y los artistas saben qué tipo de obras pueden realizar, con una variabilidad histórica, claro está, pero menos “libre” de lo que se pensaría.

Para Raymond Williams, asimismo, “la naturaleza especial de la obra del artista consiste en el uso de una destreza aprendida en un tipo particular de transmisión de la experiencia. Su dominio de esa destreza es su arte (recordemos que el significado tradicional de ‘arte’ era, precisamente, ‘destreza’)” (Williams, 2003: 39). En una lectura histórica,

un platónico lo expresaría así:

Hombre – visión natural – Apariencias  
Artista – visión excepcional – Realidad

La versión del romántico sería la siguiente:

Hombre – visión natural – Realidad  
Artista – visión excepcional – Realidad superior

Y la descripción moderna característica sería:

Hombre – visión natural – Realidad  
Artista – visión excepcional – Arte. (Williams, 2003: 30)

El punto de Williams es que en la modernidad hemos aprendido que el arte es simplemente un área más de la vida social, con sus reglas, jerarquías, participantes y circuitos; el artista, en el mundo actual y con su carga tautológica, es una persona que hace arte (Heinich, 2003).

Como vimos en el capítulo Uno, la dimensión colectiva de la cultura y el arte es particularmente reivindicada por los productores. En este capítulo pasaré mi atención a lo que sucede en los espacios culturales independientes, tanto a nivel agregado (la “escena”) como en

ciertos casos particulares. Empezaré con una descripción (cómo son, dónde están, cómo se mueve la gente en un día cotidiano allí, cuál es su sostén material y económico) y a continuación exploraré la programación de algunos de ellos, siempre enfocado en comprender la relación entre las condiciones estructurales y las producciones artísticas. Luego introduciré a los artistas, que hasta ahora no habían aparecido más que lateralmente. Es en el arte donde reside, como vimos en el capítulo Uno, la diferencia entre estos lugares y “un bar” o demás espacios de ocio. Finalmente, haré un esbozo de análisis estético de dos producciones en espacios de la escena, ya que creo que esa clase de juicio aporta una dimensión fundamental si se intenta comprender las condiciones sociales del arte.

## Los espacios culturales independientes<sup>30</sup>

### *Descripción*

*Yo creo que una de las cosas que sorprende a los extranjeros y los deleita cuando vienen a la Argentina es encontrarse con este espíritu (...) para convertir un espacio absolutamente cualquiera (desde el living de su casa hasta el garage de la tía) en un lugar de producción, circulación, conversación, cooperación.*

Roberto Jacoby (2007: 15)

Como decía Roberto Jacoby, un espacio cultural independiente puede estar donde menos se lo imagine: un garage, una antigua fábrica, una casa chorizo, un *petit hôtel*, un galpón abandonado. La plasticidad es la regla: allí reside su potencia, pero también su precariedad.

El Club El Almendro era una casa de familia de principios del siglo XX, con dos pisos y una terraza. La PB se reacondicionó como lugar de conciertos; allí también están la cocina y una barra. En el primer piso se realizan las exposiciones de arte y las funciones de cine y teatro en invierno (en verano pasan a la terraza, donde hay otra barra). Al tope de su capacidad llega a recibir 180 personas –90 como máximo en el salón de recitales.

La Higuera es el único que nació con la intención de ser un “local”, pues sus características se asimilan a las de una sala de conciertos: un lote de 30 m de fondo con mesas, un escenario elevado y su camarín, cocina y barra al fondo, junto a los baños. Su capacidad

---

30 En los Anexos se puede encontrar una descripción complementaria de los espacios y un mapa con la ubicación geográfica de los aquí analizados y otros de similares características en la CABA.

máxima es de 130 personas (casi todas sentadas en mesas).

El Tilo es un primer piso por escalera, en Palermo. Antiguamente eran varios cuartos que daban a un patio común tipo PH; los fundadores demolieron las paredes y armaron un solo espacio alargado donde suceden todas las actividades. Al fondo están los baños y la barra-cocina. Entran alrededor de 90 personas.

El Cedro Club era una casa en Paternal a la que se mudaron dos de sus cuatro fundadores. Ellos vivían en el primer piso y abajo organizaban sus eventos, sábado por medio. Era un salón alargado similar al de El Tilo, con techos altos y ventana a la calle, más un patio.

El Arce también está en Palermo y es estructuralmente similar a El Tilo, aunque más grande y a nivel de la calle. El salón fue ampliado demoliendo paredes de cuartos que dan a un patio. Adentro la capacidad es de unas 60 personas; afuera entran otras 70. A la entrada está la barra, al fondo la cocina y los baños y, pasando el salón, los baños para personas con movilidad reducida (además de La Higuera, único espacio que los tiene).

La Araucaria funciona en una casa grande, a la cual se le hicieron reformas tendientes a ampliar la capacidad (tiraron las paredes que delimitaban un cuarto contiguo al patio central) y a mejorar la habitabilidad (taparon el techo por la lluvia). En el espacio mayor (el patio) se hacen los recitales, con una capacidad máxima de 70 personas; en el resto de la casa entran 50 más. Tienen un cuarto destinado a exposiciones de artes visuales, baños, cocina-barra y un patio delantero en el que se puede fumar y dejar las bicicletas.

El Cerezo, por último, era un galpón de almacenamiento ubicado al fondo de un PH. Al igual que La Araucaria y el Cedro Club, no tiene ninguna señalización exterior que lo identifique como tal<sup>31</sup>. Consiste de un solo espacio muy grande con capacidad para 110 personas al que se accede tras un largo pasillo y un pequeño patio. Sobre un costado está la barra y se pide la comida.

Estos son solo los siete espacios que analicé más detenidamente, ya que entrevisté a sus productores, pero la descripción podría extenderse a muchos más. En resumen, se podría decir que los espacios independientes casi nunca fueron concebidos ediliciamente como

---

31 Para un análisis detallado sobre la ilegalidad y la relación con el Estado, *cfr. infra* y Estravis Barcala (2013).

teatros o salas de conciertos y por ende han tenido que encontrar lugares para alojar sus actividades, además de las necesidades de cocina, baños y depósitos. Su capacidad oscila entre las 50 y 150 personas de pie y se ubican en distintos barrios de la ciudad, aunque hay muchos en el eje Almagro-Palermo-Chacarita-Villa Crespo. Todos son alquilados por los fundadores, excepto La Higuera, cuyos dueños también tienen otros bares.

Una característica señalada explícitamente por Brian del Cedro Club, pero presente en todos los espacios excepto La Higuera, es el patio. Los espacios de la escena independiente suelen tener varios ambientes en los que suceden varias cosas al mismo tiempo, pero el lugar al aire libre es fundamental para el público que desea fumar o simplemente estar en contacto con el exterior en las noches de primavera.

### *Programación*

Los espacios más consagrados abren de martes a domingo; los que recién empiezan suelen concentrarse en viernes y sábado, los días en que más se sale de noche. El Cedro Club, como máxima expresión, sólo abría un sábado cada dos semanas. Mientras los más antiguos confirman su programación con más de un mes de anticipación, los nuevos abren los días que pueden y no es infrecuente que se cancelen actividades el mismo día.

A nivel artístico, son espacios multidisciplinarios: en ellos hay recitales, obras de teatro, ciclos de cine, lecturas de poesía, proyecciones, *performances*, exposiciones de artes visuales. Los más grandes tienen lugares físicos establecidos para cada tipo de arte; otros los van acomodando según el evento.

La música es la protagonista, ya que es la actividad que atrae más ingresos y público<sup>32</sup>. Algunos espacios casi no tienen programación más allá de la música, o la tienen muy esporádicamente. El Cerezo abre solo jueves a sábado, siempre con recitales; las fechas en el

---

32 Los espacios más importantes son aquellos que tienen más espacio para recitales y, por lo tanto, pueden programar bandas más convocantes, recibir más atención en medios y redes sociales, para luego convocar más gente, y sigue el círculo. Aunque volvemos a lo que decía Germán, “esto tiene un fin, y tiene un tamaño también, y ya medio que llegamos a un lugar donde más gente no puede entrar” (entrevista n°3, ET, un año y once meses)

Cedro Club siempre tenían una o dos bandas; en todos los demás espacios hay entre dos y cinco recitales por semana<sup>33</sup>.

Aquellos que hacen obras de teatro no las tienen regularmente y nunca pueden significar mucha escenografía ni actores. Solo un espacio cuenta con un área de Teatro, con un equipo dedicado y programación original todos los meses, aunque como ya mencioné antes, el teatro tiene otro circuito que solo en parte se compara con la escena cultural independiente aquí analizada<sup>34</sup>.

Elías del Club El Almendro decía que “las puertas están abiertas y el que tenga ganas de venir a hacer, viene y se encuentra con una familia o lo más cercano a eso que podamos” (entrevista n°1, CEA, tres años y ocho meses). ¿Pero quiénes llegan a tocar, exponer, leer o montar sus obras en estos espacios?

Algunos espacios quieren mantener una línea clara. Georgia de El cerezo acepta que ellos programan *solo lo que les gusta*. “Si voy a programar algo que no me den ganas de estar ahí esa noche, no quiero programarlo porque yo quiero tener ganas de estar ahí (*risas*) para ver esa banda” (entrevista n°7, EC, siete meses). Los del Cedro Club también me decían:

La idea principal es evitar (...) productos musicales masivos, y reemplazarlos por (...) música en principio de acá, estilos quizás más tradicionales (...) o música no en inglés, (...) Tanto en los artistas como en la música que pasamos (...) digo, por ejemplo, no vamos a traer una banda que toque temas de los Stones [*pronuncia 'los estón'*] (Brian, entrevista n°4, CC, cinco meses)

Este criterio es limitado, sin embargo: no se pueden programar cinco fechas musicales, una exposición de artes visuales y una obra de teatro por mes *y que todo te guste*. Es útil para El Cerezo, que abre tres días por semana, y el Cedro Club, que abre un sábado cada dos semanas<sup>35</sup>.

---

33 Por poner un ejemplo, en Mayo de 2012, de los 27 días que abrió El Tilo, sólo en 2 no hubo música en vivo; de los 22 días que abrió El Arce, en todos hubo algo de música en vivo.

34 En 2010 se fundó el colectivo [Espacios escénicos autónomos \(Escena\)](#) que reúne a los teatros independientes de Buenos Aires (Baró, 2014). [El Porvenir](#) es un festival de teatro joven sub-30, organizado desde 2009 por el colectivo Efímero y Paula Baró. La agrupación Abogados culturales, ligada a MECA, también colabora con las habilitaciones de teatros, etc.

35 Siempre recuerdo una charla con Louis, programador de música del CEA, en la que me dijo su gran secreto: “para durar en esto, aprendí que no tengo que programar solo lo que me gusta”.

Los de La Araucaria apuntaban a programar “bandas incipientes (...) bandas que tengan una buena propuesta pero quizás no muy conocidas todavía dentro del ámbito *under*. Y así darles lugar” (entrevista nº6, LA, un año y cinco meses). A pesar de que quieran difundirse, los espacios nacientes tienen que enfrentar los problemas de su poca “prensa”. Luis lo contaba muy gráficamente:

Al principio es difícil porque como no te conoce nadie, tenés que primero convencer a la gente que realmente no sos un fantasma y que tenés un lugar de verdad y querés invitarlos a tocar o a hacer algo (...) Y después se empezó a hacer un poquito de nombre. Y después ya empezó a ser mucho más fácil contactar a la gente, si te gustaba algo lo podías hacer (entrevista nº5, EA, un año)

Existe una cierta “endogamia” en la programación de ciertos espacios: se toca porque se es “amigo de” una banda, se programa la obra de teatro porque se estudió con el director del área, etc. Pero también he comprobado que muchos están abiertos a lo nuevo e incorporan jóvenes artistas que, quizás, traen apenas veinte personas entre familiares y amigos.

¿Cuáles son los límites de la programación? Uno es la tolerancia de los vecinos. Luis de El Arce, tras contar cómo se habían hecho “un poquito de nombre” y podían programar mejores bandas, se explayó:

*Luis:* Después empezamos a tener problemas con los vecinos y tuvimos que limitarnos un poco más en el sonido. Eso también complica a lo que es programación porque te acota.

**P: Hay cosas que no podés hacer. No sé... Batería.**

*L:* Ponele, antes tocábamos con batería, había una jam de jazz los viernes que estaba buenísima, que funcionaba súper bien (...)

**P: Qué buena onda. Y eso se tuvo que...**

*Hugo:* Y sí...

*L:* Y bueno, tuvimos que sacar las baterías. Estamos viendo, si negociamos con el vecino para que vuelvan (entrevista nº5, EA, un año)

Las quejas de los vecinos son uno de los límites materiales a las producciones artísticas que ellos pueden ofrecer. Lina de La Higuera dijo que ellos tenían el mismo problema por ser un “barrio residencial”. En el caso de Elías del Almendro, los límites vienen por lo edilicio:

Somos un espacio de (...) cultura emergente por la dimensión de nuestro tamaño, del espacio del Almendro (...) Entonces (...) aunque sean autogestionadas no podés tener mucha variedad, por el tamaño (entrevista n°1, CEA, tres años y ocho meses)

En esta dirección también va el diagnóstico de Germán de El Tilo, quien ya vimos que desconfiaba del futuro de la escena si no se resolvían esos límites:

Creo que también el futuro de la escena va a tender a que nos vayamos uniendo más. Porque no da con espacios así chiquititos. Para mí estaría re bueno –que hoy lo veo totalmente imposible– que MECA sea un espacio cultural. Enorme, de hectáreas, un Tecnópolis (entrevista n°3, ET, un año y once meses)

La idea es tentadora, aunque rápidamente surgen los inconvenientes: ¿cómo se distribuiría la gestión? ¿Quién coordinaría los ingresos y las fechas? Pero ahora, sin ir más lejos, ¿cómo sobreviven la escena y sus artistas?

#### *Sostén material de la escena*

##### ***¿Cómo se mantiene económicamente el centro cultural?***

*Es autogestionado. La plata que entra es la plata que usamos para hacer todo lo que podemos: cuando tenemos menos plata hacemos menos cosas y cuando tenemos más plata hacemos más cosas.*

(Germán, entrevista n°3, ET, un año y once meses)

Imposible decirlo más sintéticamente. Germán expresa con esa frase una de las limitaciones básicas con que se encuentran los espacios culturales independientes de Buenos Aires.

El principal sostén de los espacios culturales independientes es el expendio de bebidas alcohólicas y, en menor medida, comida<sup>36</sup>. A partir de mis observaciones y mi participación en la escena durante estos años percibí que casi todos los visitantes consumen aunque sea una bebida a lo largo de su estadía. Como veremos en el próximo capítulo, entre los motivos por los que el público dice asistir a los espacios es bastante significativo el “ir a tomar algo”, es decir, sin el objetivo de disfrutar de un espectáculo artístico.

Los precios de las bebidas y comidas son más bajos que en otros sitios de comida u ocio, como restaurantes, bares o boliches bailables. En febrero de 2014, un litro de cerveza

---

36 Julieta Infantino (2011: 155) sostiene que “[e]l *Centro Cultural* se piensa, al menos en el discurso y en tanto ideal, como un espacio no lucrativo”, definición que productores como Germán de El Tilo ó Luis de El Arce desafiaron, como vimos en el capítulo Uno.

*Premium* (Warsteiner, Heineken o Stella Artois) costaba alrededor de 45 pesos; mientras que en un bar del microcentro se podía conseguir un *happy hour* de dos vasos de 350 ml de la misma cerveza por 50 pesos.

Mediante un relevamiento que hice entre enero de 2012 y febrero de 2014 pude calcular que los precios de la cerveza de litro (un ítem estándar que se consigue en todos los espacios culturales) aumentaron alrededor de 5,8% por mes ó 140% en 24 meses, más que quintuplicando el IPC oficial para el mismo período<sup>37</sup>. Los precios de las entradas también son relativamente baratos y han aumentado mucho menos que las bebidas. En febrero de 2012 un recital normal costaba 20\$ en El Tilo o en El Arce; en febrero de 2014 costaba entre 30 y 40\$, es decir, menos de un 100% de aumento. Compararlo con los recitales *mainstream* es iluminador, ya que un artista como Caetano Veloso en septiembre de 2013 en el teatro Gran Rex costaba desde 200\$ (Pullman, 2do piso) a 700\$ en la Platea (a nivel del escenario). Más allá de la comparación con otros espacios, a nivel interno el hecho de que una entrada cueste menos que una cerveza indica el peso –material y simbólico– de cada uno en la economía cultural de la escena independiente.

### *Relación con el Estado*

El Estado es un actor que, si bien está presente en la escena independiente, no es tan importante como parecería. La experiencia de Cromañón marcó a estos productores, en el sentido de desconfiar de un Estado que por un lado clausura y persigue a algunos espacios y por el otro permite que suceda Cromañón, que “estaba habilitado y se murieron doscientos pibes”, como me dijo Gabriel del Cedro Club (entrevista n°4, CC, cinco meses).

Las inspecciones y los controles, entonces, son vistos como algo burocrático. También fue Gabriel quien me describió una inspección:

vienen con el libro, vienen con las diez cosas que tienen que ver y te dicen 'la estufa está a menos de 15 cm de la llave de gas...' (...) y dicen 'cuánta gente entra por metro cuadrado...' y dicen 'entra más gente', 'entra menos gente', 'ese vidrio tiene una rajita' y

---

37 El IPC del GBA aumentó 10,9% (10% si consideramos solo los “Bienes”) entre Diciembre de 2012 y Diciembre de 2013, lo que constituye menos del 1% mensual. INDEC, “IPC GBA Nivel general” [Disponible *online* en <http://www.indec.mecon.ar> Consulta: 8 de febrero de 2014].

te hacen una infracción y se van... *no ven cómo funciona, no ven qué tipo de gente...*  
(entrevista n°4, CC, cinco meses; las cursivas son mías)

Es interesante la última parte: los inspectores no ven *qué tipo de gente* frecuenta estos lugares.

En este punto, la postura de los productores es similar a la analizada por Pablo Semán (2006): Cromañón como una “venganza de clase”. Desde sus inicios en la Argentina, el rock había estado dominado por las clases medias ilustradas del pos-peronismo. En el incendio del local de Once, Semán postula que finalizó la supremacía que las clases populares habían asumido provisionalmente durante los '90, con el movimiento conocido como “rock chabón”. Las normas sociales que dominaban la relación de este público con la música eran muy distintas a las que lo habían marcado en los años anteriores: ahora tenían “aguante”, se bailaba y las letras hablaban de la vida en los márgenes.

Tras Cromañón, el músico Fito Páez (asociado a la tradición “ilustrada” del rock) dijo: “Un pueblo que se funda en la ignorancia genera tragedias, y esta cosa tribal argentina es terrible y es asesina porque te deja en la ignorancia.” Esta “venganza de clase” implica que en la cultura letrada (cuyo exponente hoy serían productores como Gabriel del Cedro Club) no va a suceder Cromañón porque las cosas *funcionan* distinto, de un modo más civilizado, y el *tipo de gente* que viene no es... de clases populares, digamos<sup>38</sup>.

Los subsidios de distintos organismos gubernamentales existen, pero no son significativos a la hora de pagar las cuentas. Como me dijo Elías: “hasta hoy el Almendro ha recibido, en toda su historia de vida, plata del Estado por menos del 1% de su facturación histórica. Toda la plata que me dio el Estado en toda la vida, no me alcanza para mantener un mes el espacio abierto” (entrevista n°1, CEA, tres años y ocho meses). La clave, como decía Germán de El Tilo, es la autogestión en lo económico; el apoyo del Estado les serviría en términos simbólicos, a modo de reconocimiento de que lo que hacen es importante para la sociedad, es “necesario”, como vimos en el capítulo Uno.

---

38 En el capítulo Tres profundizo en las ideas que tienen los productores acerca de su público.

## Los artistas

### *Informalidad e intimidad*

Si hay algo que une a todos los artistas de la escena independiente es que actúan para poca gente. “Íntimo” es el adjetivo elegido para describir, muchas veces, la situación que se genera en los espacios. El músico Tomás Amante le decía a la revista *Cultra*:

Después de estar tantos años tocando con una banda atrás, con el volumen al palo, con miles de equipos, era un placer poder presentar un disco a viva voz. Creo que de esta manera sucede algo en la gente, tiene un efecto inmediato, una emoción un poco más inmediata. Estar cantando y que escuchen la voz de verdad, que el parlante sea el cuerpo, no algo externo.<sup>39</sup>

El costado menos amable de esta observación es que tocar para poca gente *no es realmente una elección*: personalmente, creo que cualquier artista quisiera ampliar su público, llegar a más gente. Esta combinación de cercanía, música sincera y poco público tiene relación con la tradición *folk* analizada por Simon Frith (2014: 85), una de las tres ramas de la música (las otras serían la clásica y la pop).

La dinámica de estos espacios es casera (en algunos casos, como vimos, los espacios son o fueron verdaderas casas de familia). Los artistas se mueven por allí con naturalidad, como registré en una visita al Club El Almendro. Iba a tocar una banda alrededor de las once de la noche. Los músicos estaban reunidos en una de las salas, que oficiaba de camarín pero a la que cualquiera podía acceder. Me llamó la atención que uno de los músicos se quedó en *boxers* y se cambió el pantalón y la remera, como si estuviera en su casa (Nota de campo, 11 de noviembre de 2011).

Los artistas tienen sus propias visiones sobre cuáles espacios son buenos y cuáles prefieren evitar. Por ejemplo, en junio de 2012 recibí un *mail* de Patti, música con más de diez años de carrera, como respuesta a la invitación que le había hecho para ir a una charla sobre música independiente. Uno de los panelistas era Dante, productor y dueño de Minus, una sala de recitales del centro porteño, muy bien puesta, de más categoría que los espacios de MECA.

---

39 Florencia Dopazo, “Un solista grande”. *Cultra*, Junio de 2013. Disponible *online* en <http://cultramusica.blogspot.com.ar/2013/06/un-solista-grande.html> [Consulta: 8 de julio de 2013].

El mail decía: “A ver qué dice Dante de Minus, que le cobra 850\$ de seguro de sala a las bandas ‘indie’ ” (comillas en el original).

Para Patti, el hecho de que Dante cobrara ese “seguro”, cosa que no hace ningún espacio de MECA, lo alejaba de la escena independiente. Por lo tanto, su lugar en esa mesa-debate no era genuino. Patti decía que Minus y Dante “no son” de la escena independiente, aplicando la técnica referida por Howard Becker (2009b: 204) para delimitar lo legítimo de lo ilegítimo, como vimos en la Introducción.

Valorando la intimidad y la informalidad de su arte también se pronunció el reconocido músico independiente Nacho Rodríguez al ser clausurado un recital de su banda “Los caracoles” en la hoy extinta “Casa Orilla”<sup>40</sup>. A través de una carta abierta difundida por Facebook el 23 de junio de 2012 aportó muchas claves para analizar las características del arte en esta escena.

Para empezar, describe el cuadro visual:

Somos un trío, tocamos en formato acústico, es decir, no usamos electricidad, solo tracción a sangre, una guitarra un contrabajo y percusión; tocamos a un volumen mínimo, de los más bajos de por aquí; el recital transcurre en un cuarto, 50 personas escuchando. ¿Qué es lo que está mal?

La pregunta apunta a la ridiculez del episodio, que relata así:

A medio concierto empiezan los timbrazos de la policía (que de hecho sonaban más fuerte que nuestra canción). Música suspendida, todos a la calle, faja de clausura en la puerta.

El comentario de Rodríguez luego gira a la reflexión:

Entiendo que luego de Cromagnon [*sic*] se trate de maximizar las condiciones de seguridad, pero también pido que haya coherencia, siento que ya es ridículo, qué es lo que está mal? la música es el demonio? *En un asado en la casa de mi papá nos podemos juntar 50 personas, y hay un fuego encendido!!! Vendrán a clausurar la reunión?*

Lo que más me duele es que se persiga a los pequeños centros culturales, a las pequeñas reuniones, a los encuentros primordiales. *Será porque no son un negocio?* (Estado de

---

40 Nombre real. Espacio ubicado en el Barrio Chino de Belgrano, que hacía recitales sin habilitación en una antigua casa. Cuando le pregunté a Louis, programador musical del CEA, por qué un músico como Nacho tocaría en un lugar tan precario me respondió: “y... porque le queda más guita”, es decir que el arreglo monetario sobre la recaudación de puerta es más conveniente para el artista que en lugares más formales (Nota de campo, 24 de junio de 2012).

Facebook, 22/6/2012. Nota de campo, 24 de junio de 2012; las cursivas son mías)

La ironía del asado apunta al núcleo de la cuestión: el problema no es la cantidad de personas juntas en un lugar, con fuego o sin fuego. El hecho de que no sea “un negocio” tampoco podría considerarse la causa de su “persecución”, en términos de Rodríguez. Pero si un artista esgrime estos argumentos, puede que haya personas que piensen como él. Los productores ironizan sobre la persecución: Germán una vez me dijo “a mí no me persigue nadie, yo cierro El Tilo y me voy a mi casa y nadie me sigue” (nota de campo, 14 de mayo de 2013). Podría existir algún interés por parte de los artistas al jugar con el mote de perseguidos.

### *Supervivencia*

En una visita a Casa Rosal no pude evitar preguntarme por la supervivencia de los artistas. Era un espectáculo de poesía y música itinerante, con varios artistas, que ya había tenido ediciones en el Club El Almendro y otros espacios:

Pensé: estos chicos sí que crecieron, y en muy poco tiempo, pero a la vez pensaba que entre ellos también había aumentado el número: de los cuatro iniciales, ya eran más de siete. Pensaba cuánta plata harían entre espectáculo y espectáculo para poder vivir de ello. Seguro que nada, pensé enseguida. Y la pregunta obvia que se me genera después de ese razonamiento es: ¿de qué vivirá esta gente? (observación nº15, Casa Rosal<sup>41</sup>, domingo 9 de septiembre de 2012, p. 5)

En la propia definición de “mundos del arte”, Becker reconocía que “no tienen límites”, aunque sus miembros se esfuerzan constantemente por establecer quiénes pertenecen y quiénes no, y en función de qué variables (Becker, 2008: 55-56). Lejos de ser autónomo, el mundo del arte “se encuentra influido por el resto de las actividades que realizan sus participantes en sus vidas cotidianas, que van desde sus actividades de recreación hasta su rol como ciudadanos, *y con frecuencia segundos empleos para obtener recursos*” (Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga, 2012: 147; las cursivas son mías).

Al igual que en México, en la escena independiente de Buenos Aires los artistas no suelen vivir de su arte (los músicos de vender discos y tocar, los actores de actuar, los escritores de la venta de sus libros, etc.) Si bien no realicé un trabajo de campo exhaustivo

---

41 Espacio ubicado en Villa Crespo, con tres niveles, espacio para recitales, biblioteca y barra.

sobre la vida de los artistas, he intercambiado conversaciones frecuentes con decenas de ellos a lo largo de más de tres años y en contadas ocasiones me encontré artistas que vivieran de su arte. Me llamó la atención conocer la casa de un músico con más de diez años de carrera y giras por Europa, un departamento al fondo de un PH en Paternal, dos ambientes, alquilado, que él mantenía con su trabajo diurno en una agencia inmobiliaria.

Otros músicos trabajan de dar clases particulares, por ejemplo, de guitarra, canto, bajo o actuación. En el caso de los escritores es más raro aún que logren vivir de ocupaciones siquiera lindantes con su arte. Algunos todavía viven con sus padres. En el caso de la ciudad de México, los investigadores citados concluían que “hoy en día el artista no vive de la venta de discos, sino de su música y de la construcción, ampliación y mantenimiento de *redes de trabajo*” (Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga, 2012: 145; cursivas en el original)

Las redes, sin embargo, no pagan las cuentas a fin de mes. En la revista *Cultra* anteriormente citada, le preguntaban a Tomás Amante:

**Tu EP se puede descargar desde tu página web, y el precio de descarga lo elige el comprador (...) ¿Por qué elegiste ésta forma de venta?**

- Está buenísimo que el valor lo pueda poner el otro. El precio recibido, *el dinero, es algo secundario en este momento*. Es el primer lanzamiento, el primer disco donde yo tenía que darme a conocer en una nueva faceta (...) Entonces era dejar la puerta abierta para que pasen, vean, salga quien quiera y se quede el que quiera.<sup>42</sup>

El dinero es visto como algo secundario pues lo que realmente interesa es el arte, es lo inmaterial. Vemos nuevamente la separación entre dinero e intimidad (Zelizer, 2009), en este caso la que se da en los recitales y en la escucha atenta.

Aún así, en los eventos en que se cobra entrada, los artistas se llevan dinero. En casi todos los espacios de la escena, para la música y el teatro el arreglo es “70 / 30”: 70% de la recaudación es para los artistas y 30%, para el lugar<sup>43</sup>. Haciendo una cuenta rápida, si tocan dos bandas de tres integrantes cada una para 50 personas, a 30 pesos la entrada, de una recaudación total de 1500 pesos quedan 1050 para las dos bandas, es decir, 525 pesos para

---

42 Dopazo, *ibidem*; las cursivas son mías.

43 Las excepciones son el Cedro Club y El Cerezo, que nuevamente muestran su mayor consideración hacia los artistas: todo el dinero de la entrada (100%) es para los músicos; el lugar solo recauda de la barra y la comida.

cada banda; si dividen igualitariamente la plata serían menos de 200 pesos por músico, sin descontar los eventuales gastos de flete que haya habido. No es un botín muy jugoso, aunque si convocaran el doble de personas, o la misma cantidad de personas en un show sólo de ellos, el dinero se duplicaría. Y si tocaran todas las semanas... las posibilidades son infinitas, pero está lejos de ser un camino mágico al estrellato.

### *Encargarse de “ciertas cosas”*

La autogestión, forma reivindicada por los productores independientes, también es asumida por los artistas. Jimena López Chaplin, cantautora con dos discos en la calle y habitué de espacios como La Higuera, decía en la revista *Cultra*:

Lo ideal sería que el músico no se tenga que encargar de ciertas cosas, pero es así, ya estoy un poco resignada. Ojo que también eso le da un encanto porque es un logro que todo funcione, desde la iluminación del show hasta la elección de los temas. Los chicos de la banda me ayudan mucho, y si bien ocuparse de todo a veces agota, también te genera cierto orgullo.<sup>44</sup>

En la escena independiente, muchos artistas son su propio “personal de apoyo” (Becker, 2008: 98), como también aportaba Marina de Caro, artista visual del colectivo “Trama”, unos años antes:

Acá los artistas van con todo a cuestras, la pinza, el martillo, porque siempre es así. Y es común que una sola persona se encargue de todo: hacer la programación, convocar a los artistas, ser artista, montar la muestra... (en García Navarro, 2005: 77)

López Chaplin postula que ella no tendría que encargarse de “ciertas cosas”, que son nada menos que los aspectos “manuales” de su trabajo: transportar sus equipos hasta los locales, promocionar y armar las fechas, etc. Pero admite, sin embargo, que es “un orgullo”. Otros artistas opinan que, por el contrario, estos aspectos “sindicales” no solo no son una carga sino que son parte esencial de la formación como músico independiente. En una charla sobre el tema, Max, guitarrista y baterista de más de diez años de carrera en la escena con dos bandas reconocidas

mencionó que muchas veces los músicos, por no saber, dejan de percibir ingresos por ejemplo por las planillas de SADAIC y que a él en la UMI [*Unión de Músicos*

---

44 Lucía Levy, “Chaplin auténtica”. *Cultra* n°18, Mayo de 2013, p. 13.

*Independientes*] lo alertaron de eso en su momento. Concluyó que “hay que formarse”, tanto en lo artístico como en estos otros temas (Nota de campo, 5 de junio de 2012)

Esto no debe interpretarse como una queja, pero tampoco como una glorificación del trabajo excesivo de un artista en un país cuyo mercado del arte no está tan desarrollado. En un sentido lato, las condiciones estructurales de esta escena producen estos modos de trabajo (que no se limitan a la escena, nuevamente *cfr.* Sennett, 2004).

### Análisis estético: un esbozo

La relación entre las producciones artísticas y las condiciones estructurales, o “la obra [artística] (...) y los grupos sociales que la producen y consumen” (Frith, 2003: 181), es un tema espinoso que tiene más de un siglo de desarrollo en la teoría estética y que vale la pena rastrear aquí para analizar la manera en que se expresa en la cultura independiente.

Su formulación original se encuentra en la teoría de la “ideología” de Marx y Engels (1958). Sin aplicarla directamente al arte (la acepción de “ideología” en ese escrito estaba más cerca de un sistema de ideas y creencias), los autores sentenciaron que “las ideas directrices no son más que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes” (cit. en Williams, 1980: 75). Quedaba allí poco espacio para una especificidad de las producciones simbólicas, que recién sería revertida con la primera ola de intelectuales, los de la Escuela de Frankfurt, que analizaron la relación entre “arte y sociedad” (Heinich, 2003).

Partiendo del *dictum* marxista, toda teoría del arte de esta orientación debe suponer algún grado de determinación de las producciones simbólicas por la base material (Williams, 1980: 102). En la senda de los estudios culturales británicos, se ha mencionado como primer intento de clarificación de esta relación el de Paul Willis (1978) y su concepto de *homología*. Para Willis, “los gustos musicales de estos grupos [*los bikers y los hippies*] están íntimamente conectados con las características de sus vidas” (Longhurst, 2007: 213). En el caso de los *hippies*, así como de los *punks* que analizó Hebdige (1979), los investigadores percibían esta relación en la rítmica de los temas, en el uso de la percusión o en las propias letras (Frith, 1983).

Simon Frith, justamente, suaviza su análisis en el artículo “Música e identidad” y propone un acercamiento más cauto a esa relación. El dilema central que me parece importante rescatar es el siguiente:

Marx señala en algún lado que es bastante fácil pasar analíticamente de lo cultural a lo material; vale decir, que es bastante fácil *interpretar* la cultura, leerla ideológicamente, asignarle condiciones sociales. Lo difícil es hacer el análisis en sentido inverso, mostrar cómo la base produjo *esta* superestructura, explicar por qué una idea o experiencia adopta *esta* forma artística y estética y no otra, que «refleja» o «representa» de igual manera sus condiciones de producción. (Frith, 2003: 183; cursivas en el original)

Es muy fácil decir, recapitula Frith, que el punk surgió porque la Inglaterra de fines de los '70 estaba en crisis, deprimida, con los *baby-boomers* alcanzando la adultez sin un futuro satisfactorio y por eso los Sex pistols cantaban “*no future*” y tocaban rápido y gritaban e insultaban a la Reina. Si bien Hebdige (1979) y Willis (1978) eran más finos, algo de ese tipo de análisis cultural “con el diario del lunes” existió en los estudios culturales de Birmingham. En la Argentina, estudios sobre la cumbia (Silba, 2010; Silba y Spataro, 2008), el rock (Alabarces *et al.*, 2008; Vila, 1985), el baile (Gallo, 2011) y otras expresiones culturales han seguido esta líneas de análisis, pero teniendo en cuenta las condiciones del público más que de los artistas y productores.

Esto es útil para mi análisis porque en la escena independiente de Buenos Aires existe una cierta homogeneidad estructural entre productores, artistas y público. Aún así, persiste la pregunta de Frith: *por qué esa homogeneidad produjo este arte y no otro*. A continuación intentaré dar una idea de qué tipo de arte se produce, buscando encontrar su relación con las condiciones materiales de producción y consumo haciendo el camino en ambos sentidos: de lo simbólico a lo material, y viceversa.

### *Sobre Girls*

A fines de 2013, el Club Cultural Matienzo produjo un ciclo titulado “Sobre *Girls*”<sup>45</sup>. Consistió en dos fechas, los domingos 8 y 15 de diciembre, desde las 21 hs, con entrada libre y gratuita.

---

45 En esta sección y en la próxima (“El club del fan”), los nombres de espacios, ciclos y artistas son reales, ya que se trató de eventos públicos que incluso pueden ser consultados hoy en día buscando en Internet.

La temática era la serie televisiva *Girls*, que al momento del evento había transmitido dos temporadas por el canal HBO, aclamada por la crítica. Se trata de la vida de cuatro amigas que viven en Nueva York y no logran independizarse de su juventud (en lo emocional, económico, sexual, edilicio, etc.) y deciden enfrentar juntas sus problemas, narrado con humor y desenfreno.



Imagen 1. Gráfica de difusión del ciclo “Sobre Girls” del CCM. DG: Sonia Basch.

En este ciclo se pudieron ver muchas características de las producciones artísticas independientes de la escena.

En primer lugar, la multidisciplinariedad. Hubo música en vivo, proyecciones de cortos especialmente compuestos para la ocasión, una instalación audiovisual, lecturas performáticas y una obra de teatro. La unión de estos formatos mostró en primer plano que lo que los unía era el tema del ciclo: la serie *Girls*.

En segundo lugar, el concepto maratónico de “ciclo/festival”. En la escena independiente abundan los ciclos de cine, de bandas, de sellos discográficos, de homenaje a otros artistas (como todos los 8 de agosto, desde 2012, para Luis A. Spinetta) o temáticos y multidisciplinarios como “Sobre *Girls*”.

En tercer lugar, la relación entre el humor, la creatividad y la precariedad de la producción, que a su vez es retroalimentado desde el público. La primera fecha del ciclo tuvo evidentes fallas técnicas: no funcionaba un micrófono, el calor en el salón era insoportable debido a la falta de ventilación, los subtítulos de los videos se terminaron de hacer pocos minutos antes de la función, que a su vez empezó más de una hora después de lo anunciado.

Pero todo fue tomado con humor y comprensión por los artistas, los productores y el público, en tanto característica de una escena *amateur*.

Conectado con el primer punto y con el concepto de “precariedad” típico de la escena, “Sobre *Girls*” fue un espacio para que jóvenes no-artistas pudieran producir algo artístico y ser evaluado con benevolencia. El público de este “mundo del arte” suele ser más receptivo a las innovaciones (Becker, 2008: 69 y ss.), como veremos en el capítulo Tres.

Por último, el lugar marginal de lo económico. Ambas fechas fueron con entrada libre y gratuita: no se les pagó a los músicos, actores, artistas visuales ni escritores que se presentaron; y las tareas “de apoyo” fueron realizadas por los mismos productores, que en muchos casos no tenían conocimientos técnicos para ello (ajustar el sonido en vivo de las bandas, coordinar las proyecciones con las luces de la sala). En otros casos, se trataba de trabajos manuales típicos de la dualidad de los productores, como vimos en el capítulo Uno: recibir a la gente, ubicarla, montar las sillas, etc.

A nivel estético, las obras presentadas fueron de una elevada realización, en muchos casos producidas especialmente para el evento, cuidando las formas, con una delicadeza casi profesional. Todas tenían una dosis de humor y esnobismo propia de la serie, pero cuyas raíces también se hunden en la propia historia de la cultura de masas. Es el movimiento “de lo masivo a lo popular”, que permite rastrear “la presencia en la cultura masiva de códigos populares de percepción y reconocimiento, de elementos de su memoria narrativa e iconográfica” (Martín-Barbero, 1983: 61), como en este caso serían el humor, el abordaje libre del sexo y la desnudez humana<sup>46</sup>.

Como muestra sirve la obra que presentó la joven dramaturga Katia Szechtman, “La novelita”. Se trataba de una escena teatral con dos actrices más una proyección de video a continuación<sup>47</sup>. La representación tenía una escenografía mínima, apenas dos sillas, una cartera y una guitarra acústica para que tocara una de ellas. Era un monólogo de tono

---

46 Para otros ejemplos de apropiaciones masivas de la cultura popular, *cfr.* los artículos en Alabarces y Rodríguez (2008).

47 Las actrices fueron Paula Grinzpan y Martina Juncadella. El video se puede ver en [http://www.youtube.com/watch?v=qx9e\\_DQPmfE](http://www.youtube.com/watch?v=qx9e_DQPmfE) [Consulta: 23 de diciembre de 2013]

confesional, sobre el amor y una relación que no había resultado; luego entraba la otra actriz y tocaba una canción en la guitarra. Después se apagaron las luces y se reprodujo el video. El público aplaudió y se rió más que con los demás segmentos –muchos incluso se levantaron y se fueron cuando terminó, a pesar de que quedaban más cosas por ver– en una clara complicidad con el tono del video, que hacía guiños a los códigos de las telenovelas latinoamericanas y su dramatismo amoroso extremo. La risa de este público (muy distinto al público popular que consume telenovelas de la tarde analizado por Martín-Barbero, 1983) marca la distancia *negadora* frente a lo popular, borrando su confrontación de clase.

### *El club del fan*

El segundo ejemplo es “El club del fan”, en La Playita, un espacio del barrio de Chacarita. Tuvo nueve ediciones entre fines de 2012 y 2013, en las que cinco o seis artistas tocaban canciones de las que eran *fans*. Ese era el concepto: una noche de *covers* con un repertorio que los músicos no solían interpretar en vivo.

“El club del fan” también me interesa como ejemplo de la producción artística independiente. Al igual que “Sobre *Girls*”, no se cobraba entrada (ni siquiera “a la gorra”, es decir, a voluntad de los espectadores) y, por lo tanto, los músicos no se llevaban dinero. Los artistas generalmente eran músicos, pero hubo ocasiones en las que tocaron amigos de los músicos o productores del lugar que estaban presentes ahí, solos o acompañando a otros. Por ejemplo, estuvieron Lupe Sendra, Santiago Azpiri, Pat Morita, Julioyagosto, entre otros solistas y bandas<sup>48</sup>; y algunas bandas interpretadas que recuerdo son Massive attack, Beck, El Príncipe o Gilda.

A nivel técnico, se tocaba sin amplificación (guitarras acústicas, percusión, un piano vertical que tiene el lugar), aprovechando su poca capacidad, típica de los espacios de la escena. Por último, este ciclo muestra cómo el gusto y la interpretación –pues no es un ciclo de material original– son una fuente poderosa de comunidad entre los productores que lo idearon, los artistas que una y otra vez lo visitan y el público que responde fervorosamente

---

48 Aquí se puede ver un video del “Club del fan”: <http://www.youtube.com/watch?v=9t7qI2co9Ro> [Consulta: 20 de mayo de 2014]

con cantos y aplausos luego de cada función.

Tanto “Sobre *Girls*” como “El club del fan” son expresiones artísticas que surgieron del seno de la cultura independiente y me parecen representativas de otras tantas “formas” típicas de la escena. Sin embargo, no podría aventurarme a analizar sus lazos con las condiciones materiales de la sociedad como hizo Williams (1981: 145 y ss.) con el naciente capitalismo, el drama burgués y el naturalismo desde mediados del siglo XVIII. Apenas puedo sumar a la comprobación de que estas “formas alternativas o aparentemente alternativas surgen de las complejidades al igual que de los conflictos de las sociedades contemporáneas extendidas, en comparación o en contraste con el predominio o incluso en monopolio de una forma única en situaciones sociales anteriores” (*ibid*: 167-168).

Hay dos características estéticas que se pueden ver sobre todo en la música independiente, en relación a sus condiciones estructurales. Una es la “renovación temática y estilística que privilegiaría el intimismo por sobre lo social, lo estilístico por sobre el sentimiento” que notaron tempranamente Gallo y Semán (2009: 127) y existe un consenso en la escena en torno a que Cromañón fue un punto de inflexión. El citado Nacho Rodríguez, por ejemplo, armó su grupo Onda vaga en el verano de 2008 tras la dificultad de seguir tocando con su antigua banda de rock, Doris, con la que se había cansado “de andar cargando equipos”<sup>49</sup>. Los Onda vaga decían en una entrevista:

“Lo acústico es la pureza del mensaje intacto. Llega a los oídos de todos sin intermediarios, sin artificio. Eso es, para mí, casi sagrado”, dice Marcelo Blanco. Y Nacho agrega que una de las ventajas es “la facilidad y movilidad que eso nos permite. Tocar sin sonido nos permite prescindir hasta de escenario”<sup>50</sup>.

Esto se relaciona con la “intimidad” que valoraba Tomás Amante (ver *supra*).

---

49 “Una escena con otra relación con la música”. La Nación, 16 de octubre de 2012. [Disponible *online* en <http://www.lanacion.com.ar/1517530-una-escena-con-otra-relacion-con-la-musica> Consulta: 2 de marzo de 2014]

50 Natalí Schejtman, “La nouvelle vague”. *Radar*, 29 de noviembre de 2009. Disponible *online* en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5721-2009-11-29.html> Consulta: 2 de marzo de 2014]

La otra similitud estética en la música independiente tiene que ver con el baile. Como plantean Gallo y Semán (2009: 131), en las últimas décadas se agotó la antigua “oposición entre la frivolidad atribuida al baile y la sustancialidad atribuida a la música para escuchar”. Para los autores, la música electrónica fue protagonista de esa transformación, sobre todo tras el ocaso del rock chabón y la subsiguiente “venganza de clase” que significó Cromañón (Semán, 2006). En mi opinión, esta escena independiente revaloriza el baile por medio de los ritmos afroamericanos, la percusión y la “comunidad”, justamente, revitalizada por lo íntimo y lo acústico. Además de Onda vaga son exponentes de esta música bandas como Julioyagosto, Los cheremeques, Alerta pachuca, Las taradas o Korobá, en cuyas canciones cobra protagonismo el ritmo más que la melodía, el baile más que la escucha atenta, la alegría más que la reflexión y los instrumentos acústicos más que los eléctricos y/o electrónicos.

### Para quién es el arte

Los artistas independientes parecen compartir con los productores y el público un alto grado de tolerancia con respecto a su trabajo. Están dispuestos a tocar para pocas personas, gratis y sin las mínimas condiciones técnicas. Se hacen cargo de la difusión, fabricación, producción y hasta de la venta final de sus discos, libros u obras de arte. Parecería que tareas como estas “no son merecedoras de remuneración, ya que es difícil distinguir las del ámbito del ocio y el esparcimiento” (Pinochet Cobos y Gerber Bicecci, 2012: 63).

¿Es un objetivo de los artistas independientes el poder “vivir de esto”? En el capítulo anterior vimos que muchos productores planteaban esta necesidad. Los artistas no son tan enfáticos: sus reclamos apuntan, como mínimo, a no ser perseguidos (la clausura de Nacho Rodríguez) y, como máximo, a que más personas escuchen su música. Este último objetivo está en línea con el postulado de Moulin (1995) de que la potencia del valor artístico reside en su legado para la posteridad, es decir, su trascendencia. En términos subjetivos, tanto los productores como los artistas quieren ser apreciados por lo que hacen, que consideran importante para la sociedad.

En este capítulo vimos que los músicos oscilan entre la reivindicación de su carácter

“multi-tarea” (encargarse no solo de interpretar sus canciones o actuar sus obras sino también de armar el escenario, organizar la difusión, vender las entradas, etc.) y el deseo de un “mundo del arte” más profesionalizado, con divisiones claras entre “artistas” y “personal de apoyo” (Becker, 2008). Las dos caras de Jano se pueden comprender por el lugar que el arte ocupa en sus vidas, ya que en muchos casos no constituye su principal sostén económico (o lo es de modo lateral, como en quienes dan clases particulares de instrumento). Estéticamente, las producciones artísticas de la escena independiente tienen un alto grado de informalidad y se caracterizan por su parentesco con el *arte light* de los '90 en las artes visuales (Giunta et al., 2003; Katzenstein, 2003), por una reivindicación de lo acústico y lo mínimo en la música (Gallo y Semán, 2009) y por una distancia juguetona y negadora con respecto a la cultura de masas en su relación con la corporalidad y los códigos populares de expresión, en general (Martín-Barbero, 1983). Creo que una de las principales razones por la que los artistas pueden dedicarse a expresar su arte sin tener que preocuparse realmente por los ingresos que les puedan reportar es porque, al igual que vimos en el capítulo Uno con los productores, su extracción social y su posición en la estructura de clases así se los permite.

Ahora bien, ¿cuál es el rol del público?



## Capítulo tres

### Público

*“vinieron a divertirse  
y pagaron en la puerta”*

Rubén Blades, “El cantante”

El público de la cultura independiente no es aleatorio. Howard Becker propone en *Trucos del oficio* una herramienta a la que llama “truco de la hipótesis nula” (Becker, 2009b: 40 y ss.) Cuando estamos en un lugar cuya composición socio-demográfica nos cuesta comprender, tenemos que preguntarnos: ¿acá podría haber cualquier persona del crisol que compone la sociedad? En caso afirmativo, tendríamos que registrar las proporciones generales que componen la población del AMBA, en este caso: cuántos son jóvenes, adultos y mayores; hombres y mujeres; las distintas clases sociales; ocupados, desocupados e inactivos; procedencia geográfica, y así sucesivamente.

En este capítulo exploraré el tercer componente analítico de la escena, junto a los productores y los artistas: el público. Parte de estas personas son, a su vez, músicos, actores o artistas de distintas disciplinas, o bien productores de otros espacios culturales. La definición de “escena” incorpora esta coexistencia (Straw, 1991; Kruse, 1993) y los propios productores también reconocen que mucho público proviene del mismo círculo. Intentaré argumentar que la aleatoriedad está lejos de ser una característica de este público: se trata de personas de un alto nivel de educación formal, de profesiones liberales o autónomas y con patrones de consumo cultural variados, tanto desde lo artístico como desde el ocio, no limitados exclusivamente a la escena independiente.

### ¿Quiénes son?

La calificación del público de la cultura independiente, como han analizado los estudios sobre “el público del arte” (Bourdieu y Darbel, 2003; Gibaja, 1964; Heinich, 2003) es muy parecida a la de los mismos artistas. Investigadores como Haans Haacke (1976) o Howard Becker (2008) vienen documentando hace muchos años esta regularidad: “entre el 40 y el 60% del público [*asistente a galerías de arte*] está formado por artistas o estudiantes de arte y (...) los estudiantes conforman entre el 10 y el 15%” (Haacke, 1976, cit. en Becker, 2008: 74). Es interesante el análisis que hace Becker de la presencia de este público:

Dado que estuvieron del otro lado de la línea que separa a intérpretes y creadores de consumidores (...) pueden responder a un trabajo con plena comprensión de lo que se trató de hacer y de cómo hasta un fracaso podría ser interesante. Constituyen el público más comprensivo y benévolo, con el que pueden intentarse los experimentos más arriesgados (Becker, 2008: 74)

Estos “fracasos” interesantes tienen que ver tanto con novedades estéticas como con fallas técnicas, como las que vimos en el capítulo Dos (personas sin conocimientos de audio arreglando el sonido de un recital, videos con subtítulos terminados minutos antes de la proyección). El público de la escena independiente está compuesto por personas en su mayoría jóvenes, con estudios superiores en curso o completos y trabajos de poco nivel de formalidad. Su apariencia es cuidada y a primera vista resalta una actitud que el habitué

aprende a incorporar, difícil de describir pero relacionada con la contemplación y la autoconciencia: el saberse mirado, en un proceso de aprendizaje de las reglas de conducta para considerarse un miembro pleno de la escena (Frith, 2014: 173; Benzecry, 2012). Veamos esta descripción, tomada de una noche en el Almendro:

Estaba vestida con un jean de tiro mediano, muy elegante y *vintage*, una blusa blanca de esa tela que parece arrugada, también bastante formal, y el pelo muy bien peinado, recogido. Tenía un ligero maquillaje. [Parecía como si viniera de trabajar.] (...) Uno de los chicos vestía bermudas tipo capri (de esos pantalones desmontables) color gris, zapatillas deportivas marca Nike, sin medias, y un buzo liviano *sport* gris, con capucha. El otro tenía una campera que a primera vista parecía de cuero, pero era sintética, de ese material tipo plástico, y con elástico abajo. Usaba anteojos grandes de marco grueso, negro, y tenía barba y pelo negro. La otra chica, por último, tenía el mismo tipo de anteojos que el chico, una remera negra y otra arriba con cuello en V, *jeans* y zapatillas tipo Converse negras. (observación nº3, CEA, sábado 22 de octubre de 2011, 20:34 hs)

Esta descripción nos pinta un cuadro de situación. La vestimenta de estos jóvenes connota una posición económica acomodada y una atención a la moda de ese entonces, por ejemplo los anteojos de marco grueso y los buzos livianos (look bautizado como “*hipster*”) y las marcas caras y modernas (Nike, Converse).

Ya desde mis primeras visitas a los espacios me llamó la atención la apariencia del público. Tenían un estilo entre descuidado y elaborado. En todos la extracción social era sin lugar a dudas de clase media o media-alta. Al igual que Hoggart (1969: 20), me pareció adecuado considerar la vestimenta y la forma de hablar como indicadores *proxy* de la clase social de los asistentes.

En los espacios culturales independientes los comportamientos esperados del público son distintos a los observados tanto en otros espacios de sociabilidad y ocio como en instituciones de arte. En esto influyen muchos factores, desde las condiciones socio-económicas hasta las características físicas de los lugares. Tanto o más que las normas sociales –pero más aún en combinación– los lugares “habilitan” o “prohíben” comportamientos y actitudes.

Los hábitos son una constante. Casi todos los productores admiten que hay gente que

va a sus espacios con asiduidad. Muchos, incluso, como vimos en el capítulo Uno, luego pasaron a colaborar en el lugar. Elías lo explicó de manera graciosa: “No te hablo de hábitos, te hablo de ‘macetas’. Te hablo de gente que viene *todos los días* desde hace más de un año. *Todos los días*, mucho más que yo” (entrevista n°1, CEA, tres años y ocho meses; el destacado es suyo). Georgia también reconoce un “público cereza”, “gente que viene y viene y 'ya sé quiénes', y nos saludan”, pero admite que son pocos (entrevista n°7, EC, siete meses).

La dinámica cotidiana de los espacios, como vimos en el capítulo Dos, es similar a la de una casa. Esto significa que las personas, por ejemplo, dejan sus cosas “sin atender”, como la mochila en el piso. También se da la situación de hablar con desconocidos o el llamado DIY (“*do-it-yourself*”, hazlo vos mismo), un emergente que salió de las observaciones cuando veíamos que muchas de las “necesidades” que en un lugar más establecido serían obvias y demandadas, no son cumplidas por el *staff*. Esto se aprecia en la siguiente observación:

Se me acercó un muchacho de unos 35 años, bien vestido, con una camisa azul oscura a rayas, de manga larga, que me preguntó si el bolso que estaba en el piso era mío y si lo podía correr así arrimaba unas sillas. Sí, por supuesto, le dije; me lo pasó y lo puse a mi derecha. El muchacho acomodó las tres sillas que había y acercó una más. Se sentó con otros dos amigos (algo más chicos y menos 'bien vestidos') y al toque vino un cuarto, con dos vasos de ferné. La mesa estaba sucia con colillas de cigarrillo y un poco de derrames de líquidos varios. El de la camisa la limpió con una servilleta de papel que había, tirando las colillas al suelo [con un gesto de asco]. Le pidió al que había llegado con los fernés que buscara más servilletas. Trajo, de la barra, y completaron la ‘limpieza’ (observación n°2, CEA, jueves 20 de octubre de 2011, 22:50 hs)

Esta es una típica situación en que la limpieza es procurada por los mismos asistentes y no por el personal. Hay una aceptación tácita del público de la escena, que les enseña cómo son las cosas y qué se puede pedir y qué no.

La coexistencia de público y artistas (lo que llamo “borramiento de roles”) también tiene características hogareñas.

Se venía llenando, por ejemplo dos chicas bastante bien vestidas y peinadas, maquilladas, lindas zapatillas, con morrales de cuerina con diseños nortños, se sentaron en el piso a mi derecha. (...) [*Las bailarinas de tap que harían el espectáculo esa noche*] sacaron sus bandejas de madera y se acomodaron en el centro del escenario, para lo cual algunos que estaban sentados en el piso se tuvieron que correr. Entre ellos,

las dos chicas finas a mi lado, una de las cuales le dijo a una bailarina: ‘¿Te molesto acá?’ ‘Noo, todo bien,’ respondió con una sonrisa (observación n° 16, EC, viernes 5 de octubre de 2012, 22:20 hs)

En esta observación, el público se relaciona con las artistas no tanto con el respeto reverencial de aquel a quien “han venido a ver” y por el cual “pagaron en la puerta”, como dice Rubén Blades, sino como lo harían con un “amigo” o “colega” que está compartiendo ese momento y lugar con ellos.

### Una mirada cuantitativa

El público de los espacios culturales independientes es muy parecido a los productores y a los artistas<sup>51</sup>. Como veremos más adelante, el “borramiento de roles” es una característica de esta escena y me fue imposible “controlar” la superposición, en caso de que un miembro del público fuera músico o actor. Aún si hubiera podido, el desarrollo del campo mostró que habría sido incorrecto buscar al “público puro”, ese asistente que no es ni artista ni productor.

En esta sección analizo el público del Club El Almendro, dividido en dos subconjuntos: los estudiantes de los talleres y los asistentes nocturnos al espacio. Hace más de tres años este club ofrece propuestas educativas de lo más variadas, desde Tango y Salsa hasta Apreciación de cine experimental. En cuanto a los asistentes nocturnos, es la fuente más interesante que tengo: una encuesta cara-a-cara que relevé en distintas etapas, entre abril de 2012 y agosto de 2013<sup>52</sup>. También incorporo datos de las páginas de Facebook del Almendro, El Arce, El Cerezo y La Araucaria.

### *Edad y género*

El público de la cultura independiente es un público joven, como los productores. Según todas mis fuentes más del 80% de las personas que visitan estos lugares tienen menos de 35 años. Seis de cada diez son mujeres (54% en la encuesta de asistentes, 62% en los datos de

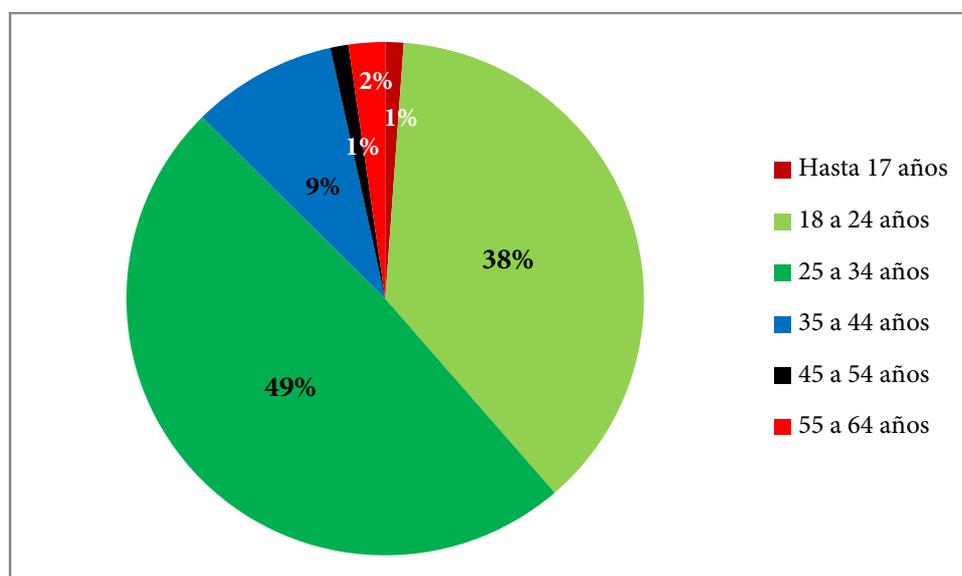
---

51 Esta similitud es ubicua en otros países y escenas: para los jóvenes editores independientes mexicanos, ver Marcó del Pont Lalli y Vilchis Schöndube (2012: 98); para los trabajadores creativos ingleses, ver Hesmondhalgh y Baker (2011); para la escena *indie* de Athens, EEUU, ver Kruse (1993); para la música folk en EEUU de principios del siglo XX, ver Frith (2014: 85 y ss.)

52 Los detalles metodológicos se pueden consultar en la “Introducción” y en los “Anexos”.

Facebook de los cuatro espacios)<sup>53</sup>.

**Gráfico 06. Edad de los asistentes al CEA (encuesta) (agrupada) (en porcentajes).**



Fuente: Encuesta público CEA 2012-2013, elaboración propia. N = 88 (una persona no puso su edad).

Más de la mitad del público de estos espacios tiene entre 25 y 34 años (recordemos que el promedio de edad de los productores del Almendro era 27 años). Casi 9 de cada 10 asistentes tienen menos de 35 años. Entre los estudiantes de los talleres 2012-2013 las cifras son iguales: un 86,3% tienen menos de 35 años (datos no presentados). Con estos datos a la vista, se puede afirmar sin lugar a dudas que la cultura independiente es una escena joven.

### *Trabajo*

Un 50% de los estudiantes de los cursos del Club El Almendro trabaja con horarios fijos (media jornada o jornada completa) y el otro 50% no trabaja o trabaja manejando sus propios horarios (*freelance*). Entre los asistentes el porcentaje de trabajadores con horarios fijos es mayor (59%), y es más acentuada la diferencia en los trabajadores de jornada completa (38% contra 27% de los estudiantes).

Ahora bien, ¿de qué trabajan estas personas? Es bastante variado el rango de ocupaciones. Casi un 30% de los asistentes<sup>54</sup> que trabajan lo hacen en rubros artísticos o creativos:

53 Los datos de las páginas de Facebook de los espacios se pueden ver en los “Anexos”.

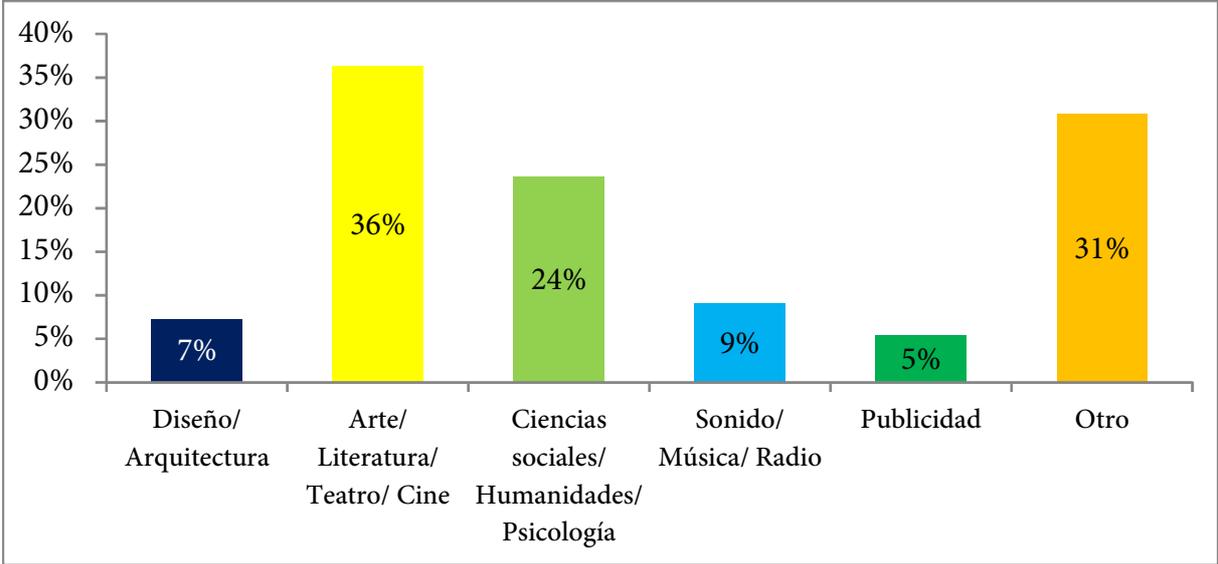
54 Para las ocupaciones solo considero los 89 casos de la encuesta de Público pues en los datos de los estudiantes hay inconsistencias que dificultan el análisis.

una editora audiovisual, una periodista en una revista virtual de música *indie*, una correctora en una editorial, un músico que trabaja como ingeniero de sonido en un teatro, una directora teatral. Otro 33% lo componen profesionales varios: arquitectos, ingenieros, una bióloga, un abogado, varios en sistemas. El restante tercio abarca docentes de diversos niveles y disciplinas (9%), puestos no calificados como camareros o empleados en boleterías de cine (16%) y otros trabajos *freelance*.

**Educación**

Tanto entre los asistentes como entre los estudiantes de talleres del Club El Almendro, el nivel educativo es elevado, como vimos en el capítulo Uno sobre los productores. Nueve de cada diez alcanzaron el nivel Terciario o Universitario (completo o incompleto)<sup>55</sup>. Si consideramos solo los Universitarios, tres de cada cuatro asistentes alcanzaron ese nivel (completo o incompleto)<sup>56</sup>.

**Gráfico 07. Áreas de estudio de los asistentes al CEA (agrupadas) (en porcentaje de casos\*)**



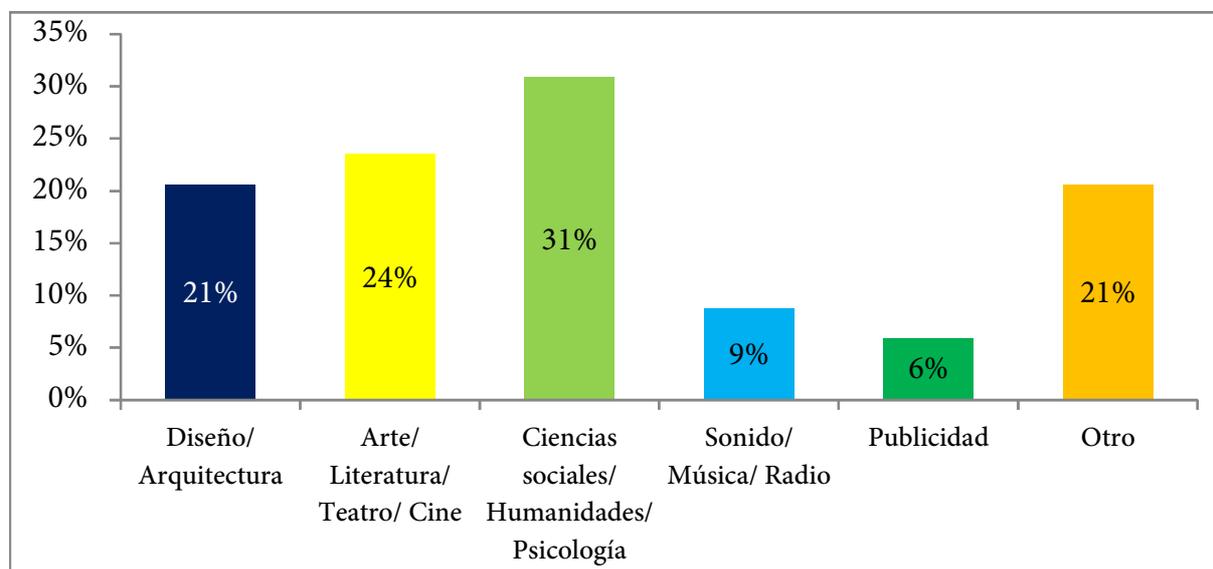
Fuente: elaboración propia. N = 62

\* Los porcentajes suman más de 100% porque algunos estudiaron más de una carrera.

55 Según el Censo Nacional 2010, un 18% de la población de entre 20 y 34 años de la CABA (el distrito más ilustrado del país) finalizó sus estudios Universitarios. Si ampliamos la geografía censal hasta abarcar a todo el AMBA, el porcentaje se reduce a 7%. Entre los Asistentes al CEA este porcentaje es el quintuple: 36%. Entre los productores, como vimos en el capítulo Uno, era del 23%.

56 En la encuesta de los talleres no estaba desagregado Terciario de Universitario.

**Gráfico 08. Áreas de estudio de los estudiantes de los talleres del CEA (agrupadas) (en porcentaje de casos\*)**



Fuente: elaboración propia. N = 45

\* Los porcentajes suman más de 100% porque algunos estudiaron más de una carrera.

En cuanto a las áreas de estudio, un 36% de los asistentes ha seguido carreras relacionadas con el arte, la literatura, el cine y el teatro; entre los estudiantes, ese porcentaje se reduce a la mitad. Esto puede deberse a la naturaleza de las actividades nocturnas del Club El Almendro, que siempre involucran algo de arte, mientras que los cursos y talleres son de perfil más variado (desde “Stand-up comedy” hasta Tango, Encuadernación o Tejido).

Entre los estudiantes, un 31% estudiaron carreras de Ciencias sociales, Humanidades o Psicología, porcentaje que se reduce a 24% entre los asistentes. Las carreras de Diseño y Arquitectura son más fuertes entre los estudiantes de los talleres, quizás más interesados en formarse extra-curricularmente en esas áreas.

### *Motivos*

Preguntados por los motivos de su visita, los asistentes al Club El Almendro contestaron tanto por motivos artísticos (exposiciones, lecturas) como de ocio (tomar algo, “pasarla bien”) (ver Cuadro 03 en “Anexos”).

El motivo que más frecuencias registra es “Recitales” (37%): la música es la actividad más rentable no solo del Almendro, sino de todos los espacios, y la que más días de

programación tiene por semana (*cfr.* capítulo Dos). En segundo lugar están varios motivos que agrupé bajo la etiqueta “Tomar algo / fiesta / cumpleaños”, con un 24% de los casos: las personas escribían, por ejemplo, “Me encanta la terraza”, que es un espacio del CEA en el que hay una barra, está al aire libre y se puede fumar.

Es interesante la distinción entre los que fueron encuestados en días de la semana y los de fin de semana. Si bien la pregunta no apuntaba a por qué había concurrido en esa ocasión (si ya conocían el lugar, se les preguntaba por qué concurrían en general), hay un mayor porcentaje de respuestas ligadas al ocio los fines de semana que los días de semana: un 31% dice que va a “tomar algo” o una “fiesta” los fines de semana, contra un 18% de los días de semana. Los recitales también registran más menciones como motivo los fines de semana (44% vs. 31%). Los consumos culturales más “serios”, más “artísticos” (películas, presentaciones de libros, cursos y talleres) directamente no registran menciones entre los asistentes de fin de semana.

La excepción es el teatro: si bien no hay funciones los fines de semana, los asistentes que respondieron que van generalmente al Club El Almendro a ver obras podrían considerarse como “público de teatro”, esos “asistentes asiduos” (Becker, 2008: 69) que, ya sean actores, dramaturgos o estudiantes, nutren la escena teatral porteña (Rozenmacher, 2012). También apunta a esta conclusión el hecho de que los “otros lugares que visitan” estas personas son, generalmente, espacios teatrales independientes (La carpintería, Timbre 4, Andamio 90). Como vimos en el capítulo Dos, la escena teatral tiene puntos en común con la analizada en este trabajo, pero también muchas especificidades a las que no me puedo aventurar aquí.

## Ocio

¿Qué es el ocio? En términos de Roberto Igarza,

*[existen]* dos paradigmas que permitirían interpretar al ocio desde perspectivas opuestas. Por una parte, el paradigma liberal-consumista que asocia al ocio con el tiempo de descanso, de liberación del trabajo, y vincula al tiempo libre con el consumo. Desde este paradigma se naturaliza la mercantilización creciente de cualquier

experiencia humana tanto en lo relativo a los bienes, cuanto a los servicios, e inclusive, las relaciones humanas. Por otra parte, habría un paradigma creativo-cultural que relaciona el tiempo libre con la integración de valores y procesos provenientes de la educación, la creación y la cultura, es decir, se interpreta al ocio como un eje vertebrador de la sociabilidad. (Igarza, 2009, cit. en Barboza, 2012: 22)

Estos paradigmas hacen referencia a los dos ejes en tensión mencionados arriba, aunque entrelazados. El paradigma “liberal-consumista” de Igarza parecería estar cerca de nuestro primer eje: la escena independiente como un conjunto de espacios en los que uno puede “relajarse” o “pasarla bien”, como decían algunos en la encuesta, ligado al consumo de tragos o comida. El otro paradigma, el creativo-cultural, ve al ocio como sociabilidad: construir una nueva manera de “hacer cultura”, en palabras de los productores, lo cual lo acercaría a ese primer eje; pero también entraría la misión de difundir expresiones artísticas alternativas, lo que entraría en el segundo eje de la cultura independiente porteña, el ligado al arte.

Al recapitular los temas tratados hasta ahora se perciben nítidamente dos polos de un continuo: *arte y ocio*. Lugares representativos de esos extremos serían un museo, por el lado del arte; y un boliche bailable, por el lado del ocio. Tanto los productores como el público y los artistas, hemos visto a lo largo de este trabajo, frecuentan ambos circuitos al tiempo que intentan separarse material y simbólicamente de ellos para construir, en el medio, un nuevo nicho: el de la *cultura independiente*.

El polo del arte fue explorado más profundamente en el capítulo Dos. Veamos a continuación cómo se da la relación del público con el ocio.

#### *Alcohol, comida y demás*

La escena independiente brinda la posibilidad de comer o “tomar algo” –el eje “liberal-consumista” del ocio, según Igarza (2009)– mientras se disfruta de la oferta artística –el eje “creativo-cultural”–. El público valora mucho esta conjunción, lo cual pude apreciar en una ocasión de ruptura, como sugería Garfinkel (2006).

Hubo un espacio cultural que cambió sus normas tras reformar la sala de teatro. De la habitación de treinta metros cuadrados con gradas apiladas y capacidad para veinticinco

espectadores pasaron a un auditorio con sesenta butacas de cuero, piso para danza y demás comodidades. Para ello, implementaron una política de “no-comida-ni-bebida” en el espacio, cosa que sí se podía hacer en la otra sala. Antes de una de las primeras funciones en el nuevo espacio presencié la siguiente controversia:

Una chica fue al teatro y se quejó porque no la dejaban comer pizza adentro. Se puso a discutir con Nuria (que estaba medio sacada) y Gema (un amor, como siempre)<sup>57</sup>. [*La chica*] les dijo “antes lo que estaba copado [*de este lugar*] era que podías venir a mirar una peli mientras te comías una pizza, ahora cambiaron...” (...) Las chicas le comentaron que estaba cambiando todo porque era muy grande el nuevo lugar y había que cuidarlo (...) “Pero me parece importante que no pierdan la esencia, que es algo que acá pasó” con lo de la pizza, agregó la chica. Nuria y Gema le explicaron de las butacas, las manchas, etc. Gema dijo “la esencia capaz está tardando un poco en llegar, pero te aseguro que va a estar” (...) “Sí, está buenísimo eso, pero te lo digo porque yo laburé en la AGC<sup>58</sup> y me fui porque estaba cansada de que pasaran estas cosas, que los lugares copados terminan convirtiéndose en algo así, porque te aseguro que todo esto [*el lugar renovado*] lo pusieron para ajustarse a esas leyes y esas reglas que cagan todo” (Nota de campo, 10 de octubre de 2013)

Las personas que visitan estos lugares, se puede ver, reflexionan sobre las características que, para ellos, deberían tener los espacios culturales “copados”<sup>59</sup>. En el caso de esta chica, además, se agrega el hecho de que había trabajado del otro lado del mostrador, en la AGC. Como vimos en el capítulo Uno, este órgano controlador marca en mayor o menor medida el rumbo de los espacios independientes de la Ciudad. Ella concluyó, tras el episodio de “cambio de esencia”, que el Gobierno había ganado la partida transformando a un lugar “copado” en un mero reproductor de las normas de seguridad “oficiales”<sup>60</sup>.

Eso también me llamó la atención una vez que fui a El Tilo en septiembre de 2013. Estaba con una amiga en el patio, donde está permitido fumar, y un muchacho al lado nuestro

---

57 Nuria y Gema son dos productoras del espacio, aunque no participan del área de Teatro.

58 Agencia Gubernamental de Control del GCBA, organismo encargado de las habilitaciones y control de todo local de atención al público en la Ciudad de Buenos Aires.

59 No es mi objetivo aquí rastrear la definición “nativa” de lo que es un lugar “copado” o cuál es “la esencia” de la cultura independiente a la que se refería esta espectadora. Como hipótesis, creo que está relacionado a la “autenticidad”, en línea con los estudios de rock y cultura popular. *Cfr.* Frith (1981) y Alabarces *et al.* (2008)

60 A modo de coda: en febrero de 2014 hablé con uno de los responsables del área y me confió que, tras una nueva reforma del piso de la sala, volverían a permitir comer y beber adentro.

prendió un cigarrillo de marihuana. Una de las meseras se acercó alarmada y le dijo: “eh, disculpá, no se puede fumar porro acá”. Él la miró con cara extrañada, al igual que mi amiga y yo: era como si en una cancha de fútbol prohibieran gritar los goles. “Sí, no sé, yo entré a trabajar hace unas semanas nomás, me dijeron que no se podía”. Ahí le explicamos que nosotros frecuentábamos El Tilo hacía años y que nunca habíamos visto esa restricción. Días después hablé con otro de los encargados del espacio y me contó que un día habían recibido una inspección, justamente, de la AGC, que los había clausurado por una nimiedad y desde entonces habían cambiado algunas cosas, como controlar el tema de no fumar en el interior del salón y no fumar porro en todo el espacio (también se estaban manejando a puertas semi-cerradas: de vez en cuando el chico de la puerta bajaba, miraba “quiénes estaban” y, si no parecían ser inspectores, los dejaba subir). Habría que ver si este cambio de reglas influye en el público o no. Las condiciones ameritaban un “endurecimiento” de los controles.

La relación con las drogas es extraña. Los productores aceptan que se consuman algunas. Tobías, del Club El Almendro, una vez me dijo “que el porro él lo acepta ‘pero si veo alguien tomando merca lo echo’”. Me llamó la atención esta distinción y discutimos un rato “sobre los valores sociales asociados a las drogas. ‘El personal toma merca’, también dijo” (nota de campo, 9 de mayo de 2012). Me pareció entonces que esta distinción valorativa entre tipos de drogas se enmarcaba en la atmósfera de “respeto” que Elías percibía en el público del CEA: personas cuya ética personal estaría guiada por la máxima de “no joder al otro”. El porro (la marihuana) sería una droga “suave”, social, comunitaria, cercana a los valores de la cultura que él defendía, mientras que la merca (la cocaína) remitiría a un mundo sórdido, violento, con el cual no querían tener nada que ver.

### Misterio, interés y el borramiento de roles

Muchas personas que frecuentan los espacios independientes están interesadas en su funcionamiento interno. En mis observaciones y en mi Diario de campo constan innumerables comentarios y charlas sobre cómo se mantienen económicamente, su historia, la tenencia del local (si es alquilado o propio) y, en muchos casos, “cómo hago para meterme”.

Algunos incluso dieron un paso más allá y, luego de conocer algún espacio, decidieron avanzar con antiguas ideas de poner el propio, como Brian:

**¿Qué cosas tenía que tener [el espacio] cuando buscabas?**

Es una buena pregunta. Yo había ya ido a las charlas<sup>61</sup> (...) Ya tenía la idea de un lugar, de abrir un lugar, pero los direccionamientos esos, la regulación municipal, incluso me influyeron sobre la zonificación donde tenía que estar la casa (entrevista n° 4, CC, cinco meses)

En este tipo de comentarios se ve cómo en el paso de público a productores también actúan los condicionamientos estructurales: la zona en que instalarse iba a influir en el tipo de producción cultural que iría a alojar.

En algunos casos, los productores de la escena también son artistas y deben negociar sus roles según el lugar y momento en el que se encuentren, como hablaba una vez con Elena del Club El Almendro:

Elena dijo que cuando se planteó en [su taller de videoarte] la posibilidad de hacer la muestra en el Almendro a ella le pareció raro. “No terminé de decidirme, porque si estoy, ese día voy a tener que hacer otras cosas” (...) Pero ese día les decís a los chicos que vos vas a estar como artista, le dije. “Sí, obvio, ya lo hice eso. Pero viste cómo es, que venís a ver una obra o a charlar con un amigo y de repente estás parado arriba de una silla enchufando un proyector. Porque es así...” (Nota de campo, 31 de julio de 2013)

Elena tendría que participar ese día tanto en su carácter de “artista” como de productora o incluso “personal de apoyo”, ya que el club era “su casa” y no una simple sala de exposiciones. Todos participarían de ese trabajo colectivo, pero Elena prefería exponer en un espacio en el que *sólo* fuera artista (Becker, 2008).

Como también vimos en los capítulos anteriores, el borramiento de roles muchas veces empieza por el público. En muchos espacios los productores empezaron siendo público y decidieron “acercarse”, “formar parte” o “colaborar” desde algún área en particular. Los productores de La Araucaria lo explicaban así:

*Palo*: Toda la gente que empezó a trabajar acá o a ayudar, a dar una mano, lo que sea, tenga muchísima responsabilidad o muy poquita, en algún momento fue una persona

---

61 Uno de los espacios culturales más establecidos de la escena había ofrecido, entre 2011 y 2012, una serie de charlas orientativas para personas que quisieran abrir un nuevo espacio cultural o regularizar la situación legal de uno ya existente, así como dar asistencia legal variada.

que vino a disfrutar de una banda o amigos nuestros de otro lugar de la vida, a venir a tomar algo, a comer algo (...) y por encontrar el lugar copado siguió viniendo y finalmente fue “che, estaría bueno que pases de este lado, a colaborar de otra manera”. (entrevista n° 6, LA, un año y cinco meses)

El caso de Aurelia, la sala de Artes Visuales de La Araucaria, es muy iluminador en este sentido. Así lo explicaba Palo:

Hay un grupo de amigas, habitués del lugar (...) Nosotros veníamos organizando exposiciones cada tanto, al voleo, y un día vieron una muestra que, la verdad, les pareció que le faltaba más trabajo como propuesta, y propusieron hacerse cargo de la sala de exposiciones. Y a partir de ahí le pusieron un nombre: como eran todas mujeres le pusieron un nombre de mujer, Aurelia, y a partir de ahí se vienen encargando ellas (entrevista n° 6, LA, un año y cinco meses)

Desde entonces, octubre de 2012, estas seis chicas se vienen encargando de gestionar la sala de arte con pequeñas exposiciones de artistas emergentes que se renuevan cada quince o veinte días.

El borramiento de roles también aparece en las investigaciones citadas sobre la ciudad de México. Dicen los autores:

Aprender a convertir una fiesta de amigos en un espacio de trabajo y gestación de proyectos y caminar entre varios roles, de amigo a colaborador, de allí a capital social y vínculo para otros escenarios; ir a la inauguración de una exposición para encontrar los contactos sociales necesarios para llevar a cabo sus proyectos artísticos o editoriales (García Canclini y Urteaga, 2012b: 190)

### ¿Quiénes creen que son?

Ahora bien, más allá de las anécdotas y los análisis cuantitativos, los productores tienen sus propias ideas acerca de quiénes constituyen el público de sus espacios. La expresión que más registré en mis entrevistas fue “hay de todo”, aunque acto seguido profundizaban más en ciertas líneas de similitud con las que vimos arriba (edad, educación, etc.) Estas ideas, a su vez, marcan el rumbo de la programación y de la identidad que construyen para los espacios.

En El Tilo reivindican que va “gente muy pequeñita, gente muy grande de edad y de alma, de querer venir acá, no importa la edad, no importa lo que haya [*de programación*]” (entrevista n°3, ET, un año y once meses). Lina pensaba que “la gente que va al Almendro va a

El Tilo, y va a El Pacha y a Vinilo<sup>62</sup>. [Y] la gente que viene acá también va a El Tilo y va al Almendro” (entrevista n°2, LH, un año y cinco meses). Germán justamente me decía que “una característica de este lugar es la calidad de la gente que viene. Nosotros como... *llamamos* a esa gente” (entrevista n°3, ET, un año y once meses; el destacado es de él). Gente que conoce los “códigos” y no causa problemas; un público “respetuoso”, según Elías (entrevista n°1, CEA, tres años y ocho meses). Son personas que llegan a estos espacios buscando “[*escapar de*] la lógica de ir a un boliche o de ir a un bar (...) a tomar una birra por cuarenta mangos, cincuenta mangos,” según Antonio (entrevista n°6, LA, un año y cinco meses)<sup>63</sup>.

Georgia de El Cerezo y los chicos del Cedro Club fueron quienes más claramente se expresaron sobre la extracción de clase que, como vimos en la encuesta, comparte este público internamente y, a la vez, con los productores. Los del Cedro Club piensan que el “estrato social” del público es “clase media, en principio” (entrevista n°4, CC, cinco meses). En palabras de Georgia:

No sabría tampoco cómo definirlo [*al público*] porque hay de todo, pero, qué sé yo, gente supongo con un nivel sociocultural parecido al que tenemos nosotros, estudios de no sé qué, gente que le interesa el arte (...) yo qué sé. “Clase media”, si querés, media, media-alta, no sé (entrevista n° 7, EC, siete meses)

El público representa el “objeto de deseo” de los productores básicamente por dos razones. Por un lado, al hablar de lo “artístico” los productores exhiben un discurso de inflexiones pedagógicas. Están convencidos de que cuanto más gente venga, cuantas más personas conozcan a los artistas que allí se expresan, viviremos en una sociedad mejor, más justa, llena de amor y amistad. Por otro lado, al pensar en el “ocio” saben que son estas personas las que sostienen económicamente todo lo que se hace (como vimos en el capítulo Dos, fundamentalmente por medio de la barra). Así lo pensaban los muchachos de La Araucaria:

*Antonio:* Con este lugar lleno, yo sé que (...) es financieramente viable.

*Palo:* Claro, claro. Se trata de eso.

**Y la pregunta sería: ¿por qué no están llenos los lugares [*independientes*]?**

---

62 El Pacha y Café Vinilo son nombres reales de espacios que, lateralmente, forman parte de la cultura independiente, aunque no pertenecen a MECA. Ver capítulo Dos.

63 En el capítulo Dos apareció la visión de que “la clase de gente” que va a los espacios es especial, según Gabriel del Cedro Club.

P: Bueno, pero tiene que ver con muchas cosas...

A: Hubo muchas persecuciones...

P: ... cuando vos pensás en La Araucaria y pensás en un lugar que eventualmente viernes o sábado te puede meter unas setenta-ochenta personas, cien, ciento veinte, las que fuera, pero también podés pensar en un lugar como el Club El Almendro que es un lugar que está abierto de lunes a lunes y tenés actividades de día, de noche, en todo momento y no vas a tener siempre cien personas...

A: Pero podés tener doscientas... (entrevista n°6, LA, un año y cinco meses)

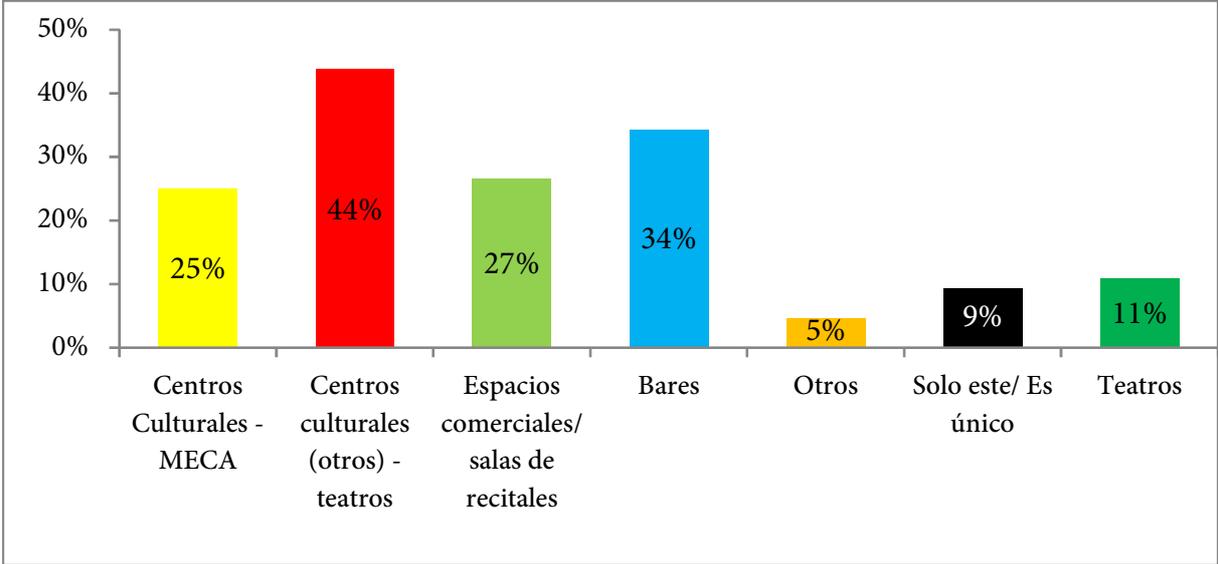
Ya vimos en los capítulos anteriores este diagnóstico: la solución, coinciden la visión “artística” y la de “ocio”, es estructural: *aumentar ese público* (o construirlo). *Que venga más gente*. Pero también una expansión horizontal: *que haya más lugares* como el Club El Almendro, que puedan “tener doscientas” personas. Sin embargo, la primera reacción de Antonio es culpar a las “persecuciones” y, en segundo lugar, poner como modelo nuevamente el caso del Club El Almendro.

**Asociación: ¿existe la escena independiente para el público?**

Por último, más allá de la voluntad de productores y artistas de construir una escena me interesaba investigar si el público que frecuenta los espacios independientes comparte este compromiso hacia lo alternativo. En una ciudad “con tanto agite”, como me dijo Patti, la música citada en el capítulo Dos, es necesario el compromiso de todas las partes para crecer.

En la encuesta incluí una pregunta abierta consultándole al público qué otros lugares frecuentaban y qué lugares les resultaban parecidos al Club El Almendro. Agrupé estas preguntas en una sola y codifiqué las respuestas en cuatro grandes categorías y tres casi residuales.

**Gráfico 09. Qué otros lugares frecuentan además del (o le resultan parecidos al) CEA (agrupadas) (en porcentaje de casos\*)**



N=64 encuestados / 99 respuestas.

\* Los porcentajes suman más de 100% porque hubo encuestados que respondieron más de un lugar.

Parece haber una asociación entre el Club El Almendro y los “centros culturales” (sean o no de MECA): un 69% de los encuestados mencionó alguno entre los otros espacios que visitan y/o que asocian con este. Sin embargo, un 61% también mencionó espacios comerciales, salas de recitales (por ejemplo, La trastienda, Niceto, Groove, Salón Pueyrredón) y bares (El álamo o Soria).

Si pensamos en los capítulos anteriores, esta visión está más cerca del comportamiento de los artistas que del de los productores. Los músicos, actores y artistas visuales alternan entre espacios independientes, teatros, salas comerciales y bares para “llegar a fin de mes”; mientras que los productores sostienen una división tajante entre la cultura alternativa/ independiente y la comercial, casi afirmando que “eso no es” cultura (Becker, 2009: 204). No creo que esta diferencia de criterio sea fatal para la supervivencia de una escena que, históricamente, se acostumbró a vivir frente a la adversidad. Pero ciertamente es un límite a sus posibilidades de crecimiento, pues si los cientos de miles de personas que fueron a ver a Roger Waters a la cancha de River en marzo de 2012 frecuentaran los espacios culturales independientes estaríamos contando otra historia.

A modo de conclusión, los datos analizados en este capítulo parecen indicar que el rol principal de los asistentes a los espacios culturales es sostener económicamente las actividades artísticas que allí se realizan mediante la inversión en ocio (básicamente, comida y bebidas alcohólicas como vimos en el capítulo Dos).

Desde el punto de vista de los productores, como vimos en el capítulo Uno, esto se muestra como una tensión: por un lado, la voluntad de construir un espacio de encuentro, de sociabilidad y esparcimiento, de comunión entre productores, fundamentalmente, pero también con los artistas y el público (aquí cabe la comparación con experiencias históricas como “Belleza y felicidad”, *cfr.* Montequín, 2003); y por el otro, la creación de un espacio de exhibiciones de arte, música en vivo y demás expresiones artísticas que –según reza el discurso– no tienen lugar en otros escenarios.

El segundo impulso fue el que mencionaba Brian cuando decía que “la cultura la hacemos entre todos, también el que no toca nada (...) y está acá, también decir ‘yo apporto mucho’ ” (entrevista n°4, CC, cinco meses). Su contribución es tanto “estar acá” –contribuir al crecimiento de la escena en público– como económico, ya que quienes van y “no tocan nada” lo que hacen es comer algo o tomar unas cervezas. Los atraen ambos aspectos de la cultura independiente (la comunidad de pertenencia y el entorno ocio-artístico alternativo), pero participan más pasivamente en su conformación. Según qué productor nos cuente la historia, elegirá enfatizar uno u otro aspecto del rol del público.

## Conclusiones

*Me di cuenta de que la mayoría de las cosas que aprendí en estos espacios fueron hablando con gente en una barra que tenía la guita en una mano y un Campari en la otra a las 3 de la mañana*

(Nota de campo, 7 de septiembre de 2013)

El sábado 31 de agosto de 2013 fui a una charla en El Quetzal<sup>\*</sup>, espacio cultural del barrio de Palermo. Era una hermosa tarde primaveral, inaugurando la temporada, y más de cuarenta personas nos habíamos acercado en representación de ocho espacios de MECA para asistir a la capacitación sobre cooperativismo que, según la normativa vigente, debía brindarnos un agente del Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES). Estos espacios querían constituirse como cooperativas y esa reunión era el primer paso. Muchos de los presentes, sin embargo, apenas gravitábamos ahí con una mezcla de fascinación y confusión.

---

\* Nombre real.

Nos acomodamos en el espacio principal del salón, algunos en sillas, otros en el piso. Circulaban mates, vasos de gaseosa o agua y hasta algún temprano Campari. Tras la presentación de rigor, el expositor introdujo conceptualmente las cooperativas, específicamente en su variante de “cooperativa de trabajo” ya que, en su opinión, sería la ideal para nosotros.

Sin introducirme en los detalles legales y técnicos del episodio, quisiera destacar en estas Conclusiones algunos puntos en los que se puede ver el futuro que se plantea en el momento de escritura de esta Tesis para la escena cultural independiente.

Lo primero que dijo el agente es que la cooperativa es una figura ideal para proyectos que, como los allí presentes, venían trabajando hacía mucho tiempo. “La cooperativa no es una solución mágica para todos los problemas” que este tipo de instituciones conlleva sino que es un paso más en el camino hacia la consolidación de un modelo de trabajo que *ya venía siendo* colectivo, autogestivo y horizontal. Ser reconocidos como cooperativas de trabajo no modificaría en lo esencial el funcionamiento cotidiano de estos espacios.

Luego aclaró que lo básico del modelo económico de una cooperativa de trabajo es que *todos son dueños*. En ese momento se cruzaron varias miradas de desconcierto entre los productores. La pregunta que apareció en primer lugar fue la de los salarios: ¿cómo pagar salarios si todos son dueños? Justamente, en una cooperativa no existen los “salarios”, dijo el funcionario del INAES: se dividen los “excedentes” a fin de año, en una asamblea. Como los usos y costumbres indican que los ingresos tienen que ser mensuales, lo que se suele hacer es dar “adelantos de excedentes” todos los meses a los integrantes de la cooperativa. Otra equivocación común, agregó, es creer que en una cooperativa todos cobran lo mismo: no es así, sino que en asamblea se deciden las responsabilidades y remuneraciones de cada cooperativista.

Por último, explicó que una cooperativa no puede relacionarse comercialmente con otras personas físicas o jurídicas de la misma manera que una empresa sino que hay una serie limitada de posibilidades (por ejemplo, pueden contratar eventualmente a otras personas).

Pero lo importante es que se debe definir, en el momento de constituir una cooperativa, cuál es su *misión*:

Muchos preguntaron sobre los sectores de gastronomía y limpieza, cómo formarían parte de la nómina, si como cooperativistas o de alguna manera externa. Fue muy interesante porque [*el funcionario del INAES*] aclaró que para conformar la cooperativa hay que declarar el objetivo o Misión (...) Entonces si tu misión es cultural y no incluís esas cosas, tendrás que contratarlos (te facturan), pero si incluís, por ejemplo, a [*nombre de uno de los cocineros*] como parte del espacio (¿quién dudaría que lo es?), entonces los tragos también son parte de la cultura (Nota de campo, 1° de septiembre de 2013)

Esa situación me mostró que la preocupación que yo venía encontrando desde los inicios de mi investigación –quiénes son los productores de la cultura independiente– era compartida por los productores mismos. La separación era simbólica pero también material: los ejemplos que ponían para encontrar estos casos dudosos eran siempre de trabajos manuales, como los cocineros o los empleados de la barra. Nadie puso en duda la cualidad de productor cultural de un programador de cine o de un coordinador general.

### A modo de conclusión

A lo largo de esta tesis intenté comprender la relación entre las condiciones estructurales de producción de la escena cultural independiente de Buenos Aires y sus correlatos simbólicos o superestructurales.

En el capítulo Uno me centré en los productores, a quienes definí como todos los que “hacen” algo en un espacio, quienes colaboraban de maneras manuales o no-manuales en el desarrollo cotidiano de estos lugares (desde la programación de ciclos de cine hasta las tareas de control de ingreso, venta de entradas o atención al público en la barra). En mi trabajo de campo en uno de estos espacios (el Club El Almendro) encontré que en su mayoría eran jóvenes de alrededor de 26 años, sin hijos, con educación universitaria o terciaria en áreas como el Diseño, el Arte, las Ciencias Sociales o las Humanidades, cuyos padres también tenían un nivel educativo superior y que vivían en barrios de clase media-alta de la CABA y el conurbano. En general no trabajaban formalmente, aunque tampoco percibían ingresos regulares por su trabajo en el CEA. Quienes realizaban trabajos manuales, en cambio, sí

solían “vivir de” su trabajo en el CEA.

A continuación, en el capítulo Dos, quise mostrar qué tipo de producciones culturales y prácticas simbólicas eran el resultado de estas condiciones. Por los espacios independientes circula todo tipo de arte: música, teatro, cine, artes visuales. La música es siempre el principal, generalmente de estilo acústico y buscando la “comunidad” mediante ritmos bailables, de influencia latinoamericana, o de tintes intimistas y deslices experimentales. Si bien es una gran simplificación tratar de etiquetar estéticamente a una época, no cabe duda de que el panorama está muy lejos del rock nacional de los años '90 (el “rock chabón”, *cfr.* Semán, 2006). En cuanto a las artes visuales y performáticas, la estética es inocente, las puestas minimalistas y con mucho humor *camp* y guiños internos a la cultura de masas. Como trabajadores, los artistas tampoco suelen vivir de su arte más que lateralmente, en el mejor de los casos (por ejemplo, dando clases de instrumento o de ilustración).

Como último aspecto de la escena independiente, el público también tiene sus particularidades. En el último capítulo vimos que tres de cada cuatro “asistentes” al Almendro habían alcanzado una educación terciaria o universitaria. Al igual que desde la oferta, la demanda del público es mayoritariamente de música: cuatro de cada diez dicen haber ido por un recital. Si bien la escena se comprende a sí misma como una unidad (espacios que comparten ideales, modos de trabajo y criterios estéticos), encontré que el público es más heterogéneo en sus hábitos: muchos suelen asistir a locales “comerciales”, lejos de la autogestión y la independencia. Sin embargo, su presencia no puede ser desdeñada ya que son su principal sostén económico.

### Lo comercial vs. la cultura independiente/ alternativa

Raymond Williams decía que, en las acepciones contemporáneas de la cultura, las dimensiones que anteriormente se señalaban como distintivas (por un lado la antropológica, cultura como “todo un modo de vida”, y por el otro la artística, cultura como las producciones estéticas) tienden a una “convergencia práctica” (Williams, 1981: 13). En la escena cultural independiente, según mi investigación, esta convergencia es constante y sus raíces son

absolutamente prácticas. Más aún, la materialidad de esta convergencia se ve en las acciones de los tres actores que, analíticamente, presenté por separado: productores, artistas y público.

Hay bastante consenso, tanto en la literatura como entre los nativos, sobre que lo independiente se erige en relación al mercado (*cfr.* capítulo Uno). Si el objetivo de un artista es ganar plata o hacerse rico, no es un artista independiente; lo mismo corre para los productores y sus espacios culturales, cuyo fin último siempre debe ser extra-monetario<sup>64</sup>.

A nivel de la escena, que vimos en el capítulo Dos, el panorama es incierto. Existe una corriente de opinión que excede a mi campo de análisis que habla de un “agotamiento” de la cultura como recurso. Mark Fisher decía, por ejemplo:

está el problema del agotamiento: Alex Williams ha trazado una analogía entre el agotamiento ambiental y el cultural. Quizás hemos sobre-explotado la cultura de la misma manera en que hemos sobre-explotado los recursos naturales. Tendemos a pensar que las transformaciones culturales son infinitas (...) pero quizás esto es una ilusión (en Gandolfo y Zapata, 2011)

Un joven curador de México hablaba de la “sobreoferta” que había en la ciudad, afirmación que también he escuchado en boca de los artistas de Buenos Aires. Sin embargo, “así como esta sobreoferta sigue siendo menor a las necesidades de producción de los artistas es, al mismo tiempo, mayor que la capacidad de respuesta del público” (Pinochet Cobos y Gerber Bicecci, 2012: 47).

Si hay un desajuste en términos estructurales de oferta y demanda, la teoría nos dice que el sistema debe desmoronarse o volver al equilibrio. ¿Por qué esto no sucede en la escena cultural local? Creo que aquí es donde intervienen los factores superestructurales y extraeconómicos. Si estos artistas siguen actuando aunque deban vivir al día dando clases de guitarra, si los productores siguen trabajando meses por un evento gratuito que quizás es visto por apenas veinte personas, si el público soporta espectáculos *amateur* y falta de comodidades es porque quizás lo que allí buscan tiene que ver con la satisfacción de una necesidad espiritual.

---

64 La visión del dinero como “corruptor” de objetivos más nobles es uno de los aspectos más interesantes que han quedado afuera de mi investigación y que espero continuar en el futuro. La referencia de cabecera sigue siendo Zelizer (2009). En Becker (2009c: 102 y ss.) también se identifica esto entre los músicos de jazz.

## El lugar del ocio (más allá de la anécdota)

Uno de los disparadores de mi investigación fue el ácido comentario de un amigo de mi padre que vivía cerca de un espacio cultural de MECA:

Sí, el otro día pasé a la mañana y vi que había muchas botellas de cerveza y vino en la vereda... pero bueno, supongo que eso también forma parte de la cultura (Nota de campo, 29 de octubre de 2011)

Más de una vez escuché variaciones de esta evaluación, que habría hecho las delicias del mismísimo Raymond Williams (1989) y su concepción de la cultura como “común y corriente”, algo “de todos los días”. Día a día me sorprendía al ver cómo las personas se paseaban por entre las obras de arte o entraban a ver una película tomando cerveza o comiendo una pizza. El alcohol, particularmente, me sorprendía en su articulación con el arte. Si en el CC Recoleta no venden tragos, pensaba, ¿por qué en estos espacios sí?

Esto nos lleva a dos razonamientos. Por un lado, el factor económico. Como vimos en el capítulo Uno, la barra es el principal ingreso de todos los espacios culturales independientes y, si quieren seguir pagando las cuentas, tienen que estimular su venta a toda costa. Por el otro, el factor que podríamos llamar “cultural”. Este razonamiento diría que la escena independiente incorpora la coexistencia entre arte y ocio *en los propios espacios físicos* en que se desarrolla.

A lo largo de la tesis intenté comprender esta incorporación, esta coexistencia. Como el huevo y la gallina, es difícil decir si la cultura independiente nació agregando una barra a un evento artístico o incorporando un evento artístico a un bar.

El borramiento de roles también es una característica de esta escena que pude experimentar en carne propia. Desde mis inicios como público de la escena tuve la oportunidad de convertirme en productor de varias fechas musicales en tres espacios de los aquí analizados y hasta ocupé el lugar de “artista”, en una muestra de artes visuales en julio de 2013 y en una *performance* teatral en agosto de 2014.

Yo albergaba un prejuicio que unía la cultura independiente contemporánea de Buenos Aires con lo que en los años sesenta los investigadores del Centre for Contemporary

Cultural Studies de Birmingham habían llamado “subcultura” (Hall y Jefferson, 2006). Este concepto sugería que la cultura (los gustos musicales, la vestimenta) era una solución superestructural para las contradicciones estructurales. Los agentes de la escena independiente, pensaba, me mostrarían “la relación entre los estratos intelectuales y el mundo de la producción” (Clarke, Hall, Jefferson y Roberts, 2006: 51).

Si en los productores vimos que la relación entre su educación y trabajo, por un lado, y las producciones culturales que gestionaban funcionaba más o menos bien, en el público no lo veía tan directamente. Sentía que estaban disfrutando lo que hacían (como los *bikers* de Paul Willis, 1978 o los *punks* de Hebdige, 1979) pero por más que lo intentaba no encontraba ningún impulso transformador en su actividad, como sí lo veía en el caso de los productores (especialmente desde la organización MECA, *cfr.* capítulo Uno). El público para mí eran simplemente personas charlando, tomando un trago, coqueteando, saliendo en pareja o en grupos de amigos, divirtiéndose. Si no me resultaba difícil comprender estas actividades como “cultura” (en la definición amplia de Williams, 1981), tampoco me parecía que lo distintivo de este segmento de la cultura era esa extraña mezcla de arte y ocio, de ver una obra de teatro experimental mientras arreglás a qué boliche ir a bailar más tarde. El aspecto “productivo” del público tampoco me quedaba claro: en qué contribuían más allá del dinero de sus entradas y consumiciones. Luego llegué a la conclusión de que esa era, justamente, su principal e irremplazable contribución.

La participación pasiva o de baja intensidad por parte del público, a veces ligada al ocio, es en mi opinión la clave de la supervivencia de la escena. El artista visual Diego Bianchi, que inició su carrera en Belleza y felicidad, me dijo una vez que ese espacio era “gente que buscaba otras maneras de vida”. Pero su límite era ese, también: *no todas las personas quieren otra manera de vida*, algunas solo buscan “tomar un trago y sentirse bien”, como decía Charly García. Retener y valorar a ese espectador-consumidor-mecenas, aunque carezca de impulsos transformadores o educativos, es el principal activo de la escena y el lugar por el que puede crecer y sobrevivir para no acabar extinguiéndose como las mencionadas experiencias

artísticas colectivas del pasado.

Parfraseando a Simon Frith, creo que la cultura independiente es “especial” por “la forma en que (...) parece hacer posible un nuevo tipo de autorreconocimiento, liberarnos de las rutinas diarias, de las expectativas sociales que nos agobian”. Esta “trascendencia” articula “un tipo de experiencia alternativa” a las expectativas sociales. Seguramente el futuro de la cultura no dependa de la supervivencia de esta escena particular, pero hay un espíritu que parece revivir en cada generación que no se resigna a aceptar lo establecido. Y lo cambia, una y otra vez.

## Anexos

### Cuadros

#### Capítulo 1

**Cuadro 01. Tiempo por semana que pasan los productores en el espacio (horas), según grado de responsabilidad en la estructura. Medias y desvío estándar (en absolutos y porcentajes)**

Grado de responsabilidad	Media	Desvío estándar	N	% del total de N
Fundador	24,00	10,20	5	10%
Coordinador de área	8,83	4,40	6	12%
Integrante de área/ "socio"	7,21	5,31	28	56%
Empleado manual	34,27	18,04	11	22%
Total	15,04	14,95	50*	100%

Fuente: elaboración propia

Los dos casos que faltan son productoras que trabajaban fundamentalmente desde la casa, en tareas de Comunicación, y no supieron decirme cuánto tiempo pasaban en el CEA.

#### Capítulo 3

**Cuadro 02. Edad de los asistentes al CEA (encuesta) y del público del CEA, EA, EC y LA (Facebook) (agrupada) (en porcentajes)**

	Encuesta Público	CEA	EA	EC	LA
<b>Hasta 17 años</b>	1%	1%	1%	1%	1%
<b>18 a 24 años</b>	38%	32%	32%	23%	35%
<b>25 a 34 años</b>	49%	53%	55%	59%	51%
<b>35 a 44 años</b>	9%	9%	8%	11%	7%
<b>45 a 54 años</b>	1%	2%	1%	2%	3%
<b>55 a 64 años</b>	2%	1%	1%	1%	1%
<b>Más de 65 años</b>	-	2%	2%	2%	3%
N=	88	17018	6487	4946	3018

\* Los datos de Facebook corresponden al total de "Me gusta" que registraban las páginas oficiales de estos espacios al 31 de julio de 2013.

Fuentes: Encuesta público 2012-2013, elaboración propia; Facebook CEA, EA, EC y LA "Export" de las "Páginas" institucionales, gentileza de los espacios.

**Cuadro 03. Motivos de la visita (de ese día o generalmente) de los asistentes al CEA, según día de la semana (en absolutos y porcentajes)**

		Semana/ Fin de semana		Total
		Día de la semana (lunes-jueves)	Fin de semana (viernes- domingo)	
Motivos de la visita	Recital	31%	44%	37%
		12	16	28
	Obra de teatro	8%	14%	11%
		3	5	8
	Cine	5%	-	3%
		2	0	2
	Varieté/ presentación de libros/ lectura	21%	-	11%
		8	0	8
	Tomar algo/ fiesta/ cumpleaños	18%	31%	24%
		7	11	18
	Visuales/ cuadros	8%	11%	9%
		3	4	7
Varios/ actividades culturales en gral.	5%	6%	5%	
	2	2	4	
Curso/ Taller	10%	-	5%	
	4	0	4	
Relajar/ pasarla bien	18%	8%	13%	
	7	3	10	
Otras	8%	3%	5%	
	3	1	4	
Total respuestas		51	42	93
Total encuestados		39	36	75

Los porcentajes suman más de 100% porque algunos respondieron más de un motivo.

Fuente: elaboración propia.

## Breve descripción de los principales espacios de la escena

Club El Almendro (CEA) (*est.* 2008): El Club El Almendro es uno de los espacios más antiguos y establecidos de la escena independiente. Ubicado en el barrio de Palermo, tiene tres niveles, programación artística seis días por semana que va desde el teatro hasta el cine, música en vivo, artes visuales y publicaciones gráficas periódicas. Durante mi trabajo de campo, participaban como productores casi sesenta personas (ver capítulo Uno).

El Arce (EA) (*est.* 2011): El Arce está en pleno Palermo, entre las zonas de Plaza Armenia y Plaza Serrano. Era una antigua casa chorizo reformada por sus cuatro fundadores, tirando abajo las paredes de los cuartos para armar un amplio espacio donde se desarrollan recitales, ciclos de cine, obras de teatro y *stand up*. Tiene un bello patio, decorado con murales de artistas emergentes que se renuevan una vez por año.

El Cerezo (EC) (*est.* 2012): El Cerezo está en Chacarita, en un PH al fondo cuyo principal espacio es un galpón con capacidad de alrededor de 100 personas. Tiene programación de viernes a domingo, casi exclusivamente música, y algunos meses alojan obras de teatro. Funciona además como bar y ofrece comida casera muy variada.

La Araucaria (LA) (*est.* 2011): La Araucaria nació en una casona del barrio de Flores. Fueron tres chicos muy jóvenes, de 20 y 21 años, que rápidamente programaron recitales y a los pocos meses sumaron un grupo de curadoras para abrir una sala de artes visuales. En septiembre de 2013 fue clausurado definitivamente por el GCBA.

La Higuera (LH) (*est.* 2011): La Higuera es un espacio en el barrio de Palermo que ofrece recitales de un poco más nivel de convocatoria y precio que los demás espacios aquí analizados. Es un *target* más ABC1, gente que “le gusta venir a un buen lugar a tomar algo, a comer (...) que les gusta Palermo”, como decía Lina. No forma parte de MECA, pero sus programadores y programación general están en línea con la cultura independiente. Ver capítulo dos.

El Tilo (ET) (*est.* 2010): Ubicado entre Palermo y Villa Crespo, El Tilo es un primer piso por escalera que ofrece música en vivo, exposiciones de artes visuales, ferias y festivales multidiscplinarios y un bar restorán con comida casera. Ediliciamente es un patio (techado) que da a lo que antiguamente eran cuatro habitaciones y fueron unificadas en un salón alargado, donde se realizan los eventos.

Cedro Club (CC) (*est.* 2012): El Cedro Club funcionaba un sábado cada dos semanas en la zona de San Martín y Juan B Justo, con dos bandas de música latinoamericana, VJs y comida casera preparada por uno de sus fundadores, escritor publicado y aprendiz de *chef*. Cerró sus puertas tras casi seis meses de programación, en octubre de 2012.

## Cuestionarios

### *Productores*<sup>65</sup>

#### Primera parte

1. ¿Cuándo empezaste a trabajar en este espacio? (ABIERTA)
2. ¿Cómo conociste la existencia de este espacio? (ABIERTA)
3. ¿Qué actividades realizás en este espacio? (ABIERTA)
4. ¿Habías trabajado con anterioridad en lugares o proyectos como este?
  - a. Sí
  - b. No
5. ¿Recibís alguna remuneración monetaria por tu trabajo en este espacio con regularidad?  
(NO SE APLICÓ EN LA)
  4. Sí
  5. No *Pasar a 7*
  6. ¿Tu trabajo en este espacio es tu principal ingreso?
    - a) Sí *Pasar a 9*
    - b) No *Pasar a 9*
7. ¿Alguna vez recibiste remuneración monetaria por un trabajo esporádico en este espacio?
  1. Sí
  2. No
8. ¿Tenés expectativa de recibirla en el futuro?
  1. Sí
  2. No
9. ¿Cómo describirías lo que sentís por tu trabajo en este espacio en dos palabras?  
(ABIERTA)
10. ¿Cuántas veces por semana venís a este espacio? ¿Cuántas horas? (ABIERTA. SI PREGUNTA, ACLARAR QUE INDIQUE TODAS LAS VECES QUE VIENE, SEA A TRABAJAR O NO)
11. ¿Tenés horarios o días fijos o lo manejas vos?
  1. Fijos
  2. Los manejo yo
  3. Otros (especificar)

---

65 Las encuestas en el CEA y LA fueron básicamente iguales, excepto por una pregunta que no se hizo en LA.

## Segunda parte: Personal

1. ¿Qué edad tenés? (REGISTRAR EDAD EXACTA)
2. ¿Dónde naciste? (ABIERTA)
3. Sexo (NO PREGUNTAR. REGISTRAR POR OBSERVACIÓN)
  - a. Varón
  - b. Mujer
4. ¿Cuál es el máximo nivel educativo que alcanzaste? (NO LEER OPCIONES)
  - a. Posgrado
  - b. Universitario completo
  - c. Universitario incompleto/ en curso/ Terciario
  - d. Secundario completo *Pasar a 6*
  - e. Secundario incompleto o menos *Pasar a 6*
5. ¿Qué estudiaste? (ABIERTA)
6. ¿Viajaste al exterior alguna vez en tu vida?
  - a. Sí
  - b. No *Pasar a 9*
7. ¿Cuándo fue la última vez que viajaste? (ABIERTA)
8. ¿A dónde fuiste? (ABIERTA)
9. ¿Por dónde vivís? (ABIERTA)
10. ¿Cómo viajás generalmente a este espacio? (NO LEER OPCIONES)
  - a) Caminando
  - b) Transporte público (colectivo, subte, tren)
  - c) Auto
  - d) Bicicleta
  - e) Otro (especificar): \_\_\_\_\_
11. ¿Tenés trabajo remunerado, además de este espacio (en caso de que en el espacio sea remunerado)?
  - a) Sí, Jornada completa ( entre 7 y 9 horas diarias)
  - b) Sí, Media jornada (entre 4 y 6 horas diarias)
  - c) Organizo mis propios horarios laborales/ *Freelance*
  - d) No *Pasar a 13*
12. ¿De qué trabajás? (ABIERTA)

Unas preguntas sobre tu familia:

13. ¿Con quién vivís?

- a) Solo
- b) Con mis padres/ familia extensa (abuelos, hermanos)
- c) Con amigos
- d) Con mi pareja
- e) Con mi/s hijo/s
- f) Otros (especificar): \_\_\_\_\_

Tus viejos, ¿qué estudios tienen/ tenían?

14. Padre:

- a) Posgrado
- b) Universitario completo
- c) Universitario incompleto/ en curso/ Terciario
- d) Secundario completo *Pasar a 16*
- e) Secundario incompleto o menos *Pasar a 16*

15. ¿Qué estudió? (ABIERTA)

16. Madre:

- a) Posgrado
- b) Universitario completo
- c) Universitario incompleto/ en curso/ Terciario
- d) Secundario completo *TERMINAR*
- e) Secundario incompleto o menos *TERMINAR*

17. ¿Qué estudió? (ABIERTA)

*Público*<sup>66</sup>

1. Si ya conocías el CEA, ¿para qué dirías que venís, generalmente? Si es la primera vez, ¿para qué viniste hoy? (ABIERTA)
2. ¿A qué otros lugares solés ir a hacer esas actividades que mencionaste? (ABIERTA)
3. ¿Qué lugares te resultan parecidos al CEA? (ABIERTA)

Unas preguntas sobre vos.

4. ¿Qué edad tenés? (REGISTRAR EDAD EXACTA)
5. ¿Por dónde vivís? (ABIERTA)
6. ¿Qué estudios alcanzaste/ estás estudiando?
  - a) Posgrado
  - b) Universitario completo
  - c) Universitario incompleto o en curso
  - d) Terciario (completo o incompleto)
  - e) Secundario completo *Pasar a 8*
  - f) Secundario incompleto o menos *Pasar a 8*
7. ¿Qué estudias/ estudiaste? ¿Dónde? (ABIERTA)
8. ¿Trabajás?
  - a) Sí, Jornada completa (entre 7 y 9 horas diarias)
  - b) Sí, Media jornada (entre 4 y 6 horas diarias)
  - c) Sí, organizo mis propios horarios laborales/*Freelance*
  - d) No *TERMINAR*
9. ¿De qué trabajás? ¿Dónde? (ABIERTA)

*Muchas gracias! Si querés recibir información sobre las investigaciones, dejanos tu mail:*

\_\_\_\_\_

---

<sup>66</sup> La encuesta de público fue aplicada tanto por mí personalmente como autoadministrada. En estos casos, muchos integrantes del CEA que trabajaban esas noches me hicieron el favor de dárselas al público, explicarles en qué consistía el estudio y archivarlas para que yo las recogiera luego. Mis agradecimientos a todos ellos.

## Metodología (detalle)<sup>67</sup>

Hubo tres fuentes cuantitativas sobre el público de la cultura independiente. Todas se refieren al CEA. Dos fueron combinadas en una sola base, pues las apliqué a la misma población (estudiantes de los talleres del área de Educación). La tercera fue analizada por separado pues se aplicó sobre los “asistentes”, es decir, el público general que iba al lugar.

### *Estudiantes*

La primera sub-base fue construida por mí a partir de un cuestionario que diseñé a mediados de 2012. Tenía como objetivos conocer socio-demográficamente a los participantes de los cursos y, al mismo tiempo, ayudar al CEA a percibir qué aspectos eran más valorados y cuáles había que mejorar. Incluimos preguntas por satisfacción con el curso, el docente, si había temas que no se habían desarrollado en el Programa, conformidad con las instalaciones y un espacio abierto para sugerencias generales. Fue aplicada a los estudiantes del segundo cuatrimestre de 2012, verano de 2013 y abril-julio de 2013. Las primeras fueron enviadas a modo de “Form” por la plataforma Google Docs (encuesta *online*) a todos los estudiantes de los cursos (75), de los cuales solo 21 respondieron la encuesta (una tasa de respuesta del 28%). Vista esta baja efectividad, las de 2013 fueron aplicadas en persona, auto-administradas, en la última clase de los cursos, a los estudiantes que estaban efectivamente allí (quienes respondieron en su totalidad). Estos fueron 28 casos de los cinco cursos de verano; y 18 de los más de diez cursos sucedidos entre abril y julio. Para cursos a los que no pude asistir pedí a la coordinadora del área que enviara los formularios por Google Docs y sumé algunos casos más.

La otra sub-base fue construida a partir de dos cuestionarios distintos, diseñados por el equipo de Educación del CEA antes de mi trabajo. Lo aplicaron a los cursos de la segunda mitad de 2010 y la primera de 2011. Son 57 casos; no hay registro fehaciente del total de estudiantes de esos períodos ni del número de cursos ofrecidos. Las preguntas que tomé de este cuestionario son las de Edad, “Ocupación/ Profesión” y Sexo. Esta fuente me causó dos

---

<sup>67</sup> Viene de la Introducción.

problemas de comparabilidad: en primer lugar, en 2010 se preguntó por edad agrupada, no exacta (las opciones eran “Hasta 20”, “21 a 30”, etc.); y segundo, la pregunta de “Ocupación/ Profesión” abarca tanto estudios como trabajo (si dice “Periodista”, no sé si estudió ni si trabaja). Tuve que deducir manualmente caso por caso si había estudios superiores o terciarios y/o qué tipo de trabajo tenían (ya que en mi base original estas variables estaban por separado). Por ejemplo, uno que en “Ocupación / Profesión” decía “Estudiante de Arquitectura” me dio los datos de nivel educativo (Universitario en curso) y área de estudios (Arquitectura), pero no de Trabajo. Por otro lado, una que decía “Empleada” ya sé que Trabajo es “Sí”, pero no cuántas horas.

Para las encuestas de 2012 y 2013, en caso de que faltara algún dato o notara inconsistencias (por ejemplo, una edad de 17 y nivel educativo universitario) intenté corroborar vía *e-mail* con el estudiante, si lo había anotado, en muchos casos con respuesta y buena predisposición. También con estos datos me ayudó la coordinadora del área de Educación. En las encuestas de 2010 y 2011, lamentablemente, no se preguntaba el *e-mail*.

La base de estudiantes de cursos quedó conformada, en total, por 124 casos.

#### *Asistentes*

En un primer momento me planteé la posibilidad de trabajar exclusivamente con la base de estudiantes del CEA y las observaciones y conversaciones informales con los asistentes de ese y los demás espacios. Pero apenas empecé a cotejar los datos encontré que los estudiantes no eran exactamente el público de la cultura independiente que yo veía todas las noches. Necesitaba llegar de alguna manera a ese asistente “anónimo” que no toma cursos ni es productor ni artista (y, por ende, también público eventual).

El primer intento fue en abril de 2012, en una charla abierta. Repartí hojas entre los que habían asistido para que la completaran ellos mismos (auto-administrada) y luego las recogí. La segunda ocasión fue en diciembre de 2012, cuando trabajé dos noches como “cuidador de sala” del espacio de arte del CEA. Hice la encuesta con mi *notebook*, cargando los datos en el Excel y leyendo de la pantalla, a ocho personas en total. Luego reformulé

algunas preguntas e incorporé varias más y la aplicamos entre julio y agosto de 2013. Eran pequeñas hojas, impresas de ambos lados, con diez preguntas para que completara cada asistente (les prestábamos biromes). No se aplicó ningún criterio de muestreo: a veces la chica que vendía entradas se la ofrecía a uno del público a medida que iban entrando y ella les cobraba, a veces lo hacía el encargado de la barra y otras veces yo mismo iba por las mesas dejando las encuestas. Nunca relevé más de siete casos por noche, para no sobrerrepresentar ningún evento. Encuestamos en fechas de literatura, música, teatro, inauguraciones de arte y festivales multidisciplinarios; todos los días de la semana menos el lunes (que no abre el CEA).



Mapa de algunos espacios culturales de la Ciudad de Buenos Aires



Para mantener la confidencialidad, los espacios en el mapa no fueron identificados con sus nombres reales ni, en el caso que hayan sido analizados en este trabajo, con sus nombres de fantasía.



## Bibliografía:

- AAVV. (2009). *Estudios sobre juventudes en argentina I. Hacia un estado del arte, 2007*. La Plata, Edulp.
- AAVV. (2003). Encuentro Multiplicidad. *ramona*(33), 24-49.
- ADORNO, T. W. (1983) *Teoría estética*. Buenos Aires, Orbis-Hyspamerica.
- \_\_\_\_\_ y M. HORKHEIMER (2007). The culture industry. Enlightenment as mass deception. En S. During, *The cultural studies reader* (págs. 406-415). Londres, Routledge.
- ALABARCES, P., SALERNO, D., SILBA, M., & SPATARO, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En P. Alabarces, & M. G. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (págs. 31-58). Buenos Aires, Paidós.
- ARMUS, D. et al (1990) *Mundo urbano y cultura popular: estudios de historia social argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- AUYERO, J. (1999). Introducción. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana. En *Caja de herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana* (págs. 25-75). Bernal, UNQ.
- BARBOZA, R. (2012). *Cultura Mediática. De la cultura urbana al ambiente mediático*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, UN de Cuyo, inédita. Digital [Disponible online en [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/4645/tesisbarboza.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4645/tesisbarboza.pdf) Consulta: 8 de marzo de 2014]
- BARÓ, P. (2014) “Amigos Artistas Productores Espectadores Participantes”. Ponencia presentada en el IV Seminario Internacional de Formación de Audiencias y Marketing de las Artes, Centro “Gabriela Mistral”, Santiago de Chile, 15 y 16 de abril.
- BECKER, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, UNQ.
- \_\_\_\_\_ (2009a). El poder de la inercia. *Apuntes de investigación del CECyP*, 102-11.
- \_\_\_\_\_ (2009b). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- \_\_\_\_\_ (2009c). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BENZECRY, C. (2012) *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOYATZIS, R. (1998) *Transforming Qualitative Information: Thematic Analysis and Code Development*. Thousand Oaks, Sage [Traducción resumida del inglés al español por Cecilia Fraga, Valeria Maidana, Diego Paredes y Lorena Vega (2007), “Documento de Cátedra” n°41 para Metodología de la investigación social (cátedra Ruth Sautu), Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/25860233/DC-41-Boyatzis-1998?secretpassword=83na1wouzxfxrzslwa> . Consulta: 20 de febrero de 2014.]
- BOURDIEU, P., & DARBEL, A. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós.
- BRADLEY, W. y C. ESCHE (eds.) (2007) *Art and social change. A critical reader*. Londres, Tate-Afterall.
- BRUZZONE, G. y A. LONGONI (eds.) (2006) *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BÜRGER, P. (2010) [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las cuarenta.
- CEVASCO, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Bernal, UNQ.
- CLARKE, J., HALL, S., JEFFERSON, T., & ROBERTS, B. (2006). Subcultures, cultures and class. En S. Hall, & T. Jefferson, *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain* (págs. 3-59). Londres, Routledge.
- COLLINS, R. (2009a). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona, Anthropos.
- COLLINS, R. (2009b). *Perspectiva sociológica. Introducción a la sociología no-obvia*. Bernal, UNQ.
- COSSE, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- CRESWELL, J. W. (1994). *Research design. Qualitative & quantitative approaches*. Thousand Oaks, SAGE.
- DE PRIVITELLIO, L. (2003) *Vecinos y ciudadanos: política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- DEL CUETO, C. y M. LUZZI (2008) *Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)*. Los Polvorines, UNGS – Biblioteca Nacional.
- DUBATTI, J. (1999). *El teatro laberinto: ensayo sobre teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel.

- ESTRAVIS BARCALA, J. C. (2013) “ 'Cromañón estaba habilitado y se murieron doscientos pibes'. Relación con el Estado y clandestinidad en los espacios culturales independientes de la ciudad de Buenos Aires.” Ponencia presentada en las I Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UN de Cuyo, 9-10 de mayo.
- FINNEGAN, R. (1989) *The hidden musicians: music-making in an English town*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FRITH, S. (2014) *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2003). Música e identidad. En S. HALL & P. DU GAY, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 181-213). Buenos Aires, Amorrortu.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Sound effects: Youth, leisure and the politics of rock*. Londres, Constable.
- \_\_\_\_\_ (1981) “ 'The magic that can set you free': the ideology of folk and the myth of the rock community”. *Popular Music*; 1: 159-68.
- GALLO, G. (2011). Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en las pistas de baile electrónicas. En M. J. Carozzi, *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad* (págs. 47-82). Buenos Aires, Biblos.
- \_\_\_\_\_ y SEMÁN, P. (2009) “Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”. *Cuestiones de Sociología* 5-6: 123-142.
- GANDOLFO, A. y D. ZAPATA (2011) "Quizás hemos sobreexplotado a la cultura". Entrevista a Mark Fisher”. *crisis* 6: 46-48.
- GARCÍA CANCLINI, N. y M. URTEAGA (eds.) (2012a) *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2012b) “Estrategias creativas: entre precariedad y redes”. En García Canclini y Urteaga, *op. cit.*, pp. 189-206.
- GARCÍA NAVARRO, S. (2006). El fuego y sus caminos. En G. Bruzzone, & A. Longoni, *El siluetazo* (págs. 333-364). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (comp.) (2005) *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir. Un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de América Latina y el Caribe*. Buenos Aires, Fundación Proa.
- GARFINKEL, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. Barcelona, Anthropos.
- GEERTZ, C. (1997) “El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre”, en *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.

- GIBAJA, R. (1964). *El público del arte*. Buenos Aires, Eudeba.
- GIUNTA, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, JACOBY, R., LONGONI, A., MONTEQUÍN, E., & JITRIK, M. (2003). Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo. *ramona* 33, 52-91.
- GUTIÉRREZ, L. y L. A. ROMERO (1995). “Sociedades barriales y bibliotecas populares”. En GUTIÉRREZ y ROMERO (eds.) *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 69-105.
- HAACKE, H. (1976) *Framing and being framed: 7 works 1970-75*. Nueva York, New York University Press.
- HALL, S., & JEFFERSON, T. (2006). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londres, Routledge.
- HALL, S. (2003) “Introducción: ¿Quién necesita 'identidad'?”. En S. HALL y P. du GAY (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-39.
- HAMMERSLEY, M. y P. ATKINSON (1994) *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona, Paidós.
- HEBDIGE, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Londres, Routledge.
- HEINICH, N. (2003). *La sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- HENNION, A. (1989) An Intermediary Between Production and Consumption: the Producer of Popular Music. *Science, Technology and Human Values* 14(4), 400-424.
- HESMONDHALGH, D. (2008). “Creative and cultural industries”. En T. BENNETT y J. FROW (eds.) *The Sage Handbook of cultural analysis* (págs. 552-569). Londres, Sage.
- \_\_\_\_\_ y S. BAKER (2011). *Creative labour. Media work in three cultural industries*. Londres, Routledge.
- HOGGART, R. (1969 [1957]) *The uses of literacy*. Londres, Penguin.
- HOUT, M. (1983). *Mobility tables*. Beverly Hills, SAGE.
- INFANTINO, Julieta (2011) “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. *Cuadernos de Antropología Social* 34: 141-163.
- IGARZA, R. (2009). *Burbujas de ocio. Nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires, La crujía.
- JACOBY, R. (2007) “Los colectivos hacen sufrir”. *ramona* 69: 14-21.

- KATZENSTEIN, I. (2003). Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los '90. *ramona*(37), 4-15.
- KRUSE, H. (1993) "Subcultural identity in alternative music culture". *Popular music*; 12: 33-41.
- \_\_\_\_\_ (2010) "Local identity and independent music scenes, online and off". *Popular music and society*; 33(5): 625-639.
- LADDAGA, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LONGONI, A. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo? *Brumaria*(5), 43-51.
- LONGHURST, B. (2007). *Popular music & society*. Londres, Polity press. 2da edición.
- MARX, K. y ENGELS, F. (1958). *Ideología alemana*. Buenos Aires, Mer.
- MCROBBIE, A. (2004). Making a living in London's small-scale creative sector. En D. POWER & A. J. SCOTT, *op. cit.* (págs. 130-143). Londres, Routledge.
- MENGER, P.-M. (2006). Artistic labour markets: contingent work, excess supply and occupational risk management. En V. GINSBURGH y D. THROSBY, *Handbook of the Economics of Art and Culture* (págs. 765-811). Amsterdam, Elsevier.
- MARCÓ DEL PONT LALLI, R. y VILCHIS SCHÖNDUBE, C. (2012). Editores independientes jóvenes. En N. GARCÍA CANCLINI y M. URTEAGA, *op.cit.* (págs. 91-133).
- MARTÍN-BARBERO, J. (1983) Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura* 10, 59-73.
- MILES, M. y HUBERMAN, M. (1994). Manejo de datos y métodos de análisis. En N. DENZIN y Y. LINCOLN, *Handbook of qualitative research* (págs. 428-445). Thousand Oaks, SAGE.
- MONTEQUÍN, E. (2003). Estertores de una estética (minutas de un observador distante). *ramona*(31), 34-40.
- MOULIN, R. (1995). *De la valeur de l'art*. París, Flammarion.
- NAZER, H. y MORETTA, L. (1997). Nuevas formas de acción cultural. En A. WORTMAN (Ed.), *Políticas y espacios culturales en la Argentina* (págs. 147-173). Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC.
- OSSWALD, Denise (2009) "Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo" en A. WORTMAN, *Entre la política...*, *op. cit.* (págs. 91-119).
- POWER, D. y SCOTT, A. J. (2004). *Cultural industries and the production of culture*. Londres, Routledge.

- QUIÑA, G. M. (2012a) “La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XVII (35): 31-57.
- \_\_\_\_\_ (2012b) Entre la libre creación y la industria cultural: la producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad. *Tesis de Doctorado inédita*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Impresa.
- ROZENMACHER, G. (2012). “Transformaciones de los espacios teatrales en la Ciudad de Buenos Aires durante el período 2000 – 2010”. Ponencia presentada en las VII Jornadas de Sociología, UNGS, 24-25 de abril de 2012.
- SAPONARA SPINETTA, V. L. (2013). “La cosificación actual del músico de rock ('under')”. Ponencia presentada en las X Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, 1-6 de julio.
- SASSEN, S. (2001). *The global city. New York, London, Tokyo*. Nueva Jersey, Princeton University Press.
- SASSEN, S. (2002). Cities in a world economy. En S. FAINSTEIN y S. CAMPBELL, *Readings in urban theory* (págs. 32-56). Londres, Blackwell.
- SAUTU, R., DALLE, P., OTERO, M. P., & RODRÍGUEZ, S. (2007). La construcción de un esquema de clases a partir de datos secundarios. “Documento de Cátedra” n°33 para Metodología de la investigación social (cátedra Ruth Sautu), Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/176482931/Sautu-Dalle-Otero-Rodriguez-2007-DC-N%C2%BA-33-La-construccion-de-un-esquema-de-clases-a-partir-de-datos-secundarios-pdf> . Consulta: 19 de octubre de 2014.]
- SCOTT, A. J. (2000). *The cultural economy of cities*. Londres, Sage-TCS.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Social economy of the Metropolis*. Oxford, Oxford University Press.
- SENNETT, R. (2004). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.
- SEMÁN, P. (2006) “Vida, apogeo y tormentos del rock chabón”. En *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva* (págs. 61-76). Buenos Aires, Gorla.
- SILBA, M. (2010). Vidas plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano. *Tesis de Doctorado inédita*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Impresa.
- \_\_\_\_\_ y C. 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, pp. 89-110.
- SOSTERIC, M. (1996). Subjectivity and the labour process: a case study in the restaurant industry. *Work, Employment & Society*, 10(2), 297-318.
- STRAUSS, A. y J. CORBIN (2002) *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquía.
- TILLY, C. y TILLY, C. (1998). *Work under capitalism*. Boulder, Westview.
- URSELL, G. (2000). Television production: issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets. *Media, Culture & Society*, 22(6), 805-825.
- VALLES, M- S. (1997) *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid, Síntesis.
- VARELA, M. (2005). *La televisión criolla*. Buenos Aires, Edhasa.
- VILA, P. (1985) "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil". En *Los nuevos movimientos sociales/1*. Comp. Elizabeth Jelin. Buenos Aires, CEAL.
- WEBER, M. (1997). *El político y el científico*. Madrid, Alianza.
- WILLIAMS, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva visión.
- \_\_\_\_\_ (1989). Culture is ordinary. En *Resources of hope* (págs. 3-14). Londres, Verso.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
- WILLIS, P. (1978). *Profane culture*. Londres, Routledge.
- WOODSIDE WOODS, J., JIMÉNEZ LÓPEZ, C. y URTEAGA, M. (2012). Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa. En *Cultura y desarrollo, op. cit.* (págs. 135-188). Coords. N. GARCÍA CANCLINI y M. URTEAGA.
- WORTMAN, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Eudeba.
- ZELIZER, V. (2012). El 'niño invaluable' revisitado. *Desarrollo Económico*, 52 (206), 313-327.
- \_\_\_\_\_ (2009). *La negociación de la intimidad*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- ZUKIN, S. (2002). Whose culture? Whose city? En S. FAINSTEIN y S. CAMPBELL, *Readings in urban theory* (págs. 325-334). Londres, Blackwell.