

Universidad Nacional de Río Negro
Escuela de Humanidades y Estudios Sociales
Licenciatura en Ciencias Antropológicas
con Orientación Sociocultural

Tesina de Licenciatura

“El show nosotros lo hacemos afuera. Drama social en un espacio cultural de Bariloche durante la pandemia de COVID-19”

Gabriel Lorenzo Cellone

Legajo N.º 11103

Directora: Dra. María Emilia Sabatella

Codirector: Dr. Guillermo Martín Quiña

San Carlos de Bariloche, 01 de Octubre de 2024

Agradecimientos

A todos aquellos en Dèngün Piuké que se relacionaron conmigo desde el corazón, con amor, amistad, confianza, arte, rock y lucha. Sin estar obligados, me soportaron, me quisieron... y fuimos un grupo.

A mi familia: gracias a que me sostuvo pude estudiar antropología y hacer música.

A buena parte del mundo, que contribuyó de distintas maneras.

A mí, que seguí avanzando.

Y a todos mis amigos.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	5
Marco teórico.....	7
Estrategia metodológica.....	12
Producción de materiales.....	13
Técnicas de análisis de datos.....	13
Problematización del doble rol.....	14
Escritura.....	15
Estado de la cuestión. Antecedentes metodológicos y teóricos.....	16
Presentación de capítulos.....	18
1 CAPÍTULO PRIMERO – El escenario y los actores.....	20
1.1 Ubicación e historia. El proyecto de una sala de ensayos comunitaria.....	20
1.1.1 Localización socio-geográfica: <i>El Alto</i>	21
1.1.2 Génesis: "Puerto Barrios", "Foro de Jóvenes" y la banda "Pioneros".....	22
1.1.3 Construcción, consolidación y organización de Dèngün Piuké.....	24
1.2 El estado municipal construido como actor en DP. El <i>área de Sociales</i>	28
1.2.1 Organigrama estatal: dónde se ubica DP en el estado municipal.....	29
1.2.2 La política pública en DP: vulnerabilidad social, participación, juventud y arte.....	30
1.3 La construcción de un grupo comunitario. Entre lo comunitario y la comunidad.....	32
1.3.1 Los primeros usos del término "comunitario" y su evolución.....	33
1.3.2 La conformación de un grupo integrante de DP: la "Comunidad DP".....	35
1.4 <i>El sonidista</i> . Su rol en la política del espacio.....	39
1.4.1 Trayectoria: productor artístico, trabajador en <i>Cultura</i> y trabajador en DP.....	39
1.4.2 Conformación de una agencia particular en el espacio.....	40
Conclusiones del primer capítulo.....	43
2 - CAPÍTULO SEGUNDO - Ruptura.....	45
2.1 La pandemia como situación extraordinaria en DP. Cierre del espacio y transformaciones.....	45
2.1.1 Artistas sin lugar, precariedad laboral y cambios en la política pública.....	46
2.1.2 Transformación de la política pública de DP: la ordenanza.....	48
2.2 Tensiones en la reactivación del espacio. La antesala del conflicto.....	50
2.2.1 Discusiones entre <i>el sonidista</i> y el nuevo <i>Jefe de equipo</i> : la reactivación y el nuevo fanzine.....	51
2.2.2 ¿Un error, una infracción o una <i>cama</i> ? el recital del Skatepark.....	52
2.3 Estado de alerta entre los artistas de DP. Rumores de despido, reunión con el Secretario y confirmación de la desafección.....	55
2.3.1 La existencia de dos proyectos: la reunión con el Secretario.....	55
2.3.2 Comienzo del conflicto: confirmación de la desafección.....	59

Conclusiones del segundo capítulo.....	62
3 - CAPÍTULO TERCERO. Crisis.....	64
3.1 La explosión. Comunalización, antagonismo y contienda.....	64
3.1.1 La conformación simbólica de la comunidad como antagonista de la municipalidad: comunicados públicos y organización del primer recital de protesta.....	64
3.1.2 Encuentro de <i>la comunidad</i> con su antagonista y despliegue discursivo: audiencia con el Jefe de Gabinete (primera parte del recital de protesta).....	67
3.1.3 Despliegue performático de <i>la comunidad</i> : segunda parte del recital de protesta.....	69
3.2 El desarrollo. Discusiones sobre la relación entre artistas y estado en DP en torno a la figura de <i>el sonidista</i>	72
3.2.1 Construcción de la figura de <i>el sonidista</i> a través de interpretaciones positivas y negativas: muestras de apoyo y agravios.....	73
3.2.2 Reinterpretaciones acerca de "lo comunitario" a partir de la ausencia de <i>el sonidista</i> : las primeras Reuniones de Comisión presenciales.....	75
3.3 El desenlace. Organización, propuestas y divisiones dentro de <i>la comunidad</i>	79
3.3.1 Entre una nueva articulación, la independencia y la desintegración: la división entre "los históricos" y "los violentos".....	79
3.3.2 El decaimiento del ánimo de contienda: el segundo recital de protesta.....	81
3.3.3 La ruptura de <i>la comunidad</i> como fin de la crisis: la reunión con el Jefe de Dispositivo.....	83
Conclusiones del tercer capítulo.....	85
4 - CAPÍTULO CUARTO. Reparación y reintegración.....	86
4.1 Después de la pandemia y el conflicto. El "Multiespacio de participación Dungun Piuke".....	86
4.2 Recambio poblacional y resistencia. La nueva comunidad y la biblioteca.....	87
4.2.1 La construcción de la población y el recambio: la nueva comunidad DP.....	88
4.2.2 Espacios de resistencia o alternativa. La biblioteca como espacio "independiente".....	89
4.3 Un "fantasma" en DP. La despedida de <i>el sonidista</i>	90
Conclusiones del cuarto capítulo.....	92
REFLEXIONES FINALES.....	93
Resumen de lo trabajado.....	93
Cuestiones pendientes o a profundizar.....	95
¿Para qué sirve esta tesina?.....	96
BIBLIOGRAFÍA.....	97
Documentos.....	100
Videos.....	100
Notas periodísticas.....	100

INTRODUCCIÓN

Esta investigación toma por caso un conflicto ocurrido en el espacio de la Sala de Ensayo Comunitaria Municipal Dèngün Piuké (en adelante, DP) de la ciudad de San Carlos de Bariloche durante los años 2020 y 2021, mientras sucedía la pandemia por COVID-19. Constituye mi Trabajo Final de Grado para la Licenciatura en Ciencias Antropológicas con orientación Sociocultural.

Nací en La Plata, provincia de Buenos Aires, en 1993. En 2013 me mudé a Bariloche. En esta ciudad comencé mis estudios universitarios en Antropología, a la vez que me seguí desarrollando como músico de forma "amateur". En 2014, accedí por primera vez al edificio en el que estaba generándose lo que luego sería Dèngün Piuké, cuando algunos amigos músicos me llevaron a un ensayo; pero recién comencé a asistir asiduamente al lugar en 2017. Durante años, formé parte de la vida de ese espacio, participando de distintas maneras: utilizando la sala de ensayo para desarrollar mi propio proyecto musical, asistiendo a eventos (recitales, festivales, encuentros) como artista y espectador, participando de talleres (literatura, grabación de sonido, cocina, creación de *fanzine*), como bibliotecario (administrando la biblioteca del espacio desde 2017 hasta la actualidad), entre otras actividades que incluyeron también el "estar allí" cotidiano: ir a leer, a estudiar, a encontrarme con amigos, a "pasar el rato", etc.

Entre 2020 y 2021 comencé a considerar a DP como parte del campo de investigación de algunos de mis ejercicios universitarios para las materias de la carrera. Cuando abordé la construcción del tema de mi futuro Trabajo Final de Grado, las preguntas que fui delineando apuntaron a estudiar dicho espacio entendiéndolo como producto de unas relaciones particulares entre artistas y estado. En 2021 ocurrió un conflicto en DP, a raíz de la reacción de un grupo de artistas a la desvinculación de un trabajador del espacio (su sonidista) por parte del estado municipal. Desde el comienzo del conflicto realicé tareas de investigación (como tomar registros y hacerme preguntas antropológicas acerca de lo que estaba sucediendo), a la par que participé del grupo de artistas que se autoidentificó como *la comunidad* dentro de su enfrentamiento a *la municipalidad*¹.

Entre 2021 y 2022 reformulé mi proyecto de investigación para la tesina, utilizando dicho conflicto como puerta de entrada para entender las relaciones entre artistas y estado dentro de DP. ¿Por qué esta tesina se titula "*El show nosotros lo hacemos afuera. Drama social en un espacio cultural de Bariloche durante la pandemia de COVID-19*"?. La primera oración reproduce una frase dicha por mí durante el conflicto, en una discusión que mantuvimos algunos artistas que ensayábamos en DP con funcionarios públicos de la municipalidad. Esto ocurrió mientras nuestro grupo realizaba una protesta (que contaba con un recital musical) en un espacio público de la ciudad, a metros del lugar donde manteníamos esa discusión. La frase representa una crítica hacia la hipocresía que creíamos encontrar en dichos funcionarios y hace hincapié en la diferencia entre "hacer show" y discutir seriamente. Sin embargo,

¹ *La comunidad* y *la municipalidad* son términos nativos, que aparecieron recurrentemente en el contexto del conflicto y que he utilizado exclusivamente para referirme a las dos facciones o posicionamientos enfrentados. La utilización continua de estos términos aparecerá recién en el tercer capítulo de la tesina, una vez desatada la etapa de "crisis", momento en que se delimitan las facciones antagónicas.

como título toma el sentido de marcar una división entre el "adentro y el afuera" de DP y del estado: la oración invita a pensar en un grupo de artistas que busca mostrarse escindido del estado para resaltar su propia identidad como grupo político y desafiar al discurso oficial, que lo consideraba parte de la población de sus políticas públicas².

La segunda oración del título señala el uso del concepto teórico y metodológico de drama social (Turner, 1974) y ubica espacial y contextualmente el caso abordado. El hecho de pensar a DP como un espacio cultural nos permite abordarlo en función de la complejidad de las articulaciones que lo componen. En este sentido, "espacio cultural" busca conjugar la idea de espacio como producto de determinadas políticas públicas del estado, con la de un lugar construido sobre la organización política de artistas y otros sujetos con intereses y características comunes: esta yuxtaposición de distintas miradas acerca de la identidad del espacio DP será central en la investigación. Por último, la mención a la pandemia de COVID-19 nos sitúa al conflicto en un contexto específico: un período temporal afectado por la pandemia y por las reacciones de la población y el estado, un agente cuyo rol adquirió características especiales durante ese contexto.

Cuando comencé a formular el proyecto de investigación para mi Trabajo Final de Grado como estudiante de Antropología, al indagar en la naturaleza de las relaciones entre artistas y estado, comencé a comprender que las mismas eran atravesadas por la lógica de ciertas ideas sobre lo comunitario. Al ocurrir el conflicto durante la pandemia, me interesó comprender el sentido que tenía el despido del trabajador (hecho denominado oficialmente como desafección³) para el espacio y su idea de lo comunitario. Por ello, llegué a la construcción de la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo se manifiestan y representan las relaciones entre lo estatal y lo comunitario en el conflicto sucedido en el espacio cultural Dèngün Piuké en 2021 a raíz de la desafección de uno de sus trabajadores?

El análisis del espacio DP a partir del conflicto, me permitió abordar la complejidad de las relaciones que lo construyeron. Pude advertir que existía un discurso articulado que entendía al espacio DP como el producto de determinadas políticas públicas en las que intervenían distintos agentes ubicados dentro del estado y que eran pensadas en los términos de la intervención estatal sobre problemáticas y necesidades de poblaciones "jóvenes" y "vulnerables". Esta mirada resaltaba el papel de una institución del estado municipal en particular -la Dirección de Promoción Social- y, dentro de ella, el Departamento de Recursos y Proyectos. Ambas áreas se ubican dentro de una misma Subsecretaría, que ha ido cambiando de nombre durante las distintas gestiones del gobierno municipal, pero que durante el tiempo en que se desarrolla el caso estudiado se llamaba Subsecretaría de Políticas Sociales -a este área, más allá de los cambios de denominación oficial, los trabajadores municipales suelen nombrarla generalmente como *Sociales* o *Área de Sociales*-. Por otro lado, en mi participación como artista del

² Otra posible interpretación del término "afuera" puede ser la de referir al afuera como el espacio público: hacer el *show* en el espacio público significa un desafío a la norma de aislamiento social, el cual se solía cumplir de forma domiciliaria.

³ Desafección es el término oficial del estado para denominar la desvinculación de un trabajador a través de la caída de un contrato. El trabajador deja de estar "afectado" por una relación contractual con su empleador.

espacio y en mis intentos de delinear un proyecto de investigación (previos a que se desate el conflicto), me encontré con otros discursos que divergían de los generalmente producidos por trabajadores y funcionarios del estado municipal. Me refiero a los de aquellos artistas y allegados al espacio, que consideraban a este como el resultado de la actividad organizada de varios artistas y personas "de los barrios" (identificadas como parte del territorio donde se había construido DP), actividad en la cual el estado era visto como un agente que "colaboraba" con el proyecto -colaboración que era percibida con distintos grados de importancia-.

Hasta que se produjo el conflicto, yo había podido evidenciar algunas tensiones respecto a la relación entre artistas y estado -y respecto a la idea de "a quién pertenece DP"-, pero estas perspectivas contrapuestas parecían resolverse dentro de la idea de un proyecto común y de la noción de "comunidad". Esta noción de comunidad, expresada generalmente de manera vaga y amplia, solía utilizarse para referir al grupo de personas que participaba del espacio, lo habitaba y utilizaba. Al poder investigar el caso del espacio y su conflicto, pude advertir que la idea de "comunidad" se trataba de una noción que había ido transformándose en el tiempo, incluyendo y excluyendo por momentos a artistas y trabajadores del espacio, pero sirviendo de marco o apoyo a la construcción de la identidad de DP. Este grupo fue referido por momentos como una "comunidad de artistas" y por otros con el nombre de "Comunidad DP". Durante el conflicto, las relaciones entre artistas y estado experimentaron un quiebre, que implicó una discusión acerca de la noción de comunidad y de la identidad de DP como proyecto que articulaba a distintos actores. Este conflicto produjo circunstancialmente la subjetivación de dos identidades antagónicas: *la comunidad*, conformada por artistas vinculados a DP que defendían al trabajador despedido y aquello que él representaba para el espacio; y *la municipalidad*, conformada por trabajadores estatales que respondían a las acciones impulsadas desde el estado municipal sobre el espacio. Esta investigación aborda principalmente ese quiebre y las producciones resultantes de este, con el fin de entender el espacio DP y sus relaciones que lo conforman, no solo utilizando la alteridad como parte del acercamiento metodológico al problema, sino también como elemento de la realidad social que se estudia.

Marco teórico

El marco teórico que construí para acercarme a mi tema de investigación está principalmente orientado desde la Antropología Política, especialmente desde la tradición vinculada a la denominada Escuela de Manchester, ligada al trabajo de Max Gluckman (1940). Esta tradición de antropología social centrada en el análisis político pone énfasis en cuestiones como el conflicto, el cambio y el equilibrio social. Según Leif Korsbaek (2016), la escuela de Manchester puede distinguirse por un modelo teórico particular -la sociedad plural- y por tres modelos metodológicos que se vinculan con la aproximación teórica hacia el conflicto: el análisis situacional, el análisis del caso extendido y el drama social, este último producto de la obra del antropólogo escocés Víctor Turner, quien definió al drama social como "unidades de procesos inarmónicos o a-armónicos, que surgen en situaciones de conflicto" (1974). Vale

explicar que el concepto no es únicamente una metáfora que hunde sus raíces de significado en la disciplina artística del teatro, sino que aborda los conflictos teniendo en cuenta que en ellos se producen representaciones equivalentes a las teatrales. En estos conflictos, un sistema social experimenta una ruptura en dos facciones litigantes, las cuales protagonizan una serie de acontecimientos que pueden enmarcarse en un esquema procesional, el cual es dividido por Turner en las cuatro fases del drama social.

(1) Ruptura: las relaciones sociales regulares entre personas o grupos dentro de un mismo sistema social dirigidas por normas sufren un quiebre. La señal de este es una fractura pública y notoria o una deliberada falta de cumplimiento de alguna norma esencial que regula la interacción de las partes.

(2) Crisis: siguiendo a la ruptura, sobreviene una fase de crisis creciente durante la cual, a menos que el quiebre pueda ser aislado en el interior de un área limitada de interacción social, existe una tendencia a que se extienda hasta que llega a ser coextensivo con alguna hendidura dominante en el conjunto mayor de las relaciones sociales. La crisis es un estado decisivo en el que se revela el verdadero estado de las cosas, posee características liminales asumiendo una postura amenazante en el foro mismo de la vida pública y obliga a los representantes del orden a enfrentarse con ella, ya que no puede ser ignorada ni se desvanece porque no se le preste atención. En formas extremas puede llevar a la aniquilación total de una de las partes en conflicto.

(3) Reparación: para limitar la extensión de la crisis, los miembros conductores o estructuralmente representativos del sistema ponen prontamente en operación ciertos "mecanismos" de ajuste y reparación (acción de desagravio) que buscan restaurar el "status-quo" ante los contendientes o restaurar la paz entre ellos. Cuando la reparación fracasa, habitualmente ocurre una regresión a la crisis.

(4) Reintegración o reconocimiento de la ruptura: esta etapa consiste en la reintegración del grupo social o en el reconocimiento del cisma entre los grupos en conflicto.

Dentro de este esquema de cuatro etapas, vale aclarar que entiendo a la reparación como una fase de límites no definidos, que se involucra y se funde con la segunda (la crisis) y con la cuarta (la reintegración/el reconocimiento de la ruptura). De la fase de reparación, retomo fundamentalmente los denominados "mecanismos" de ajuste o reparación, también denominados "acciones de desagravio".

Me refiero a DP como "espacio", dando cuenta de que se trata del producto de relaciones entre actores y de sus acciones conjuntas: en este caso se trata de una particularización del espacio en un caso concreto. Para definir tal concepto, utilizo los aportes de Doreen Massey (2012), Tim Ingold (2011) y Lawrence Grossberg (1992) a esta idea. Massey propone al espacio como un producto de las relaciones sociales, el cual posibilita la multiplicidad, la política y el devenir. Por su parte, Ingold propone que los seres humanos vivimos en la compleja malla de trayectorias tejida por el movimiento entre lugares. Por último, el aporte de Grossberg a la idea de espacio integra las prácticas culturales -en el caso de DP, los recitales, grabaciones y ensayos de música, entre otras prácticas artísticas-, caracterizándolas como una suerte de "cartelera" que operan contribuyendo a la construcción de sitios de pertenencia, a la vez que

da lugar al afecto en la territorialización y la diferenciación (por lo tanto, en la distinción entre el "nosotros" y el "otro").

Para entender la forma de la relación entre los artistas y el estado en DP, utilizaré el concepto de articulación (Hall, 1985), siendo esta un tipo de vínculo contingente -una estructura reificada compleja que debe ser renovada constantemente- y, por lo tanto, sujeto a las construcciones, disputas y distribuciones del poder. A su vez, para abordar esta y otras relaciones mantenidas en el espacio, retomaré la noción de confianza de Georg Simmel (1939), quien la define como una hipótesis sobre la conducta futura del otro, hipótesis que ofrece seguridad suficiente para fundar en ella una actividad práctica.

Debido a la escasa atención que la teoría de Turner presta al problema del estado (Korsbaek, 2016), me interesa retomar los aportes de autores como Philip Abrams (1977) y Akhil Gupta (2012), los cuales proponen una particular estrategia de aproximación antropológica a este. El análisis de Abrams considera al estado como una idea ilusoria que enmascara las prácticas políticas realizadas por actores concretos y que está sostenida principalmente por estrategias discursivas. Gupta, por su parte, propone adoptar una mirada “desfragmentada” del estado, enfatizando su carácter contradictorio, translocal, pluricentrado y multi-nivel. A través de estos dos enfoques, busco distanciarme de la reificación de la idea de estado, atendiendo en cambio al accionar que se produce en relación a esta idea y a la multiplicidad de actores que lo realizan.

Acerca del poder como ejercicio, propongo retomar la noción foucaultiana presente en el trabajo de Oscar Oszlak (2006) sobre el poder de la burocracia en las políticas públicas. Desde esta perspectiva, la burocracia debe ser entendida como resultado institucional de estas políticas, en tanto acción y habilidad del estado para conseguir y mantener sus otros atributos de "estaticidad" (p. 2). También, quiero retomar la noción de gubernamentalidad de Michel Foucault (1994) y su relación con la construcción de la población por parte del estado a través de sus categorías de destinatarios o participantes de la política pública.

Dentro de DP, ciertas acciones llevadas a cabo por el estado (y que inscriben en normativas, documentos, relatos y proyectos y/o son llevadas a cabo por quienes actúan en su nombre) son entendidas como políticas públicas. Chris Shore (2010) plantea la necesidad de realizar desde la antropología un análisis de las políticas públicas que las cuestione como término del sentido común y que las interprete en cuanto a sus efectos, las relaciones que crean y los sistemas de pensamiento más amplios en medio de los cuales están inmersos. A su vez, Néstor García Canclini define a las políticas culturales como:

el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (García Canclini, 1987: 26).

Si bien el estado municipal suele abordar al espacio DP en los términos de una política pública "social", algunos elementos de la definición de política cultural son útiles para entender la acción del estado en DP, sobre todo a fin de enmarcar estas acciones en procesos más amplios. En cuanto a la noción de cultura, la entiendo como aquel "proceso continuo de construcción y disputa de significados" (Wright, 2010) y como el "conjunto de los procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social" (García Canclini, 2004).

Respecto al ejercicio del poder estatal en el contexto puntual de la pandemia de COVID-19⁴, tal como lo manifiesta Maristella Svampa (2020), durante ese momento la figura del estado ocupó un rol social determinante y legitimado por las circunstancias, asistiendo a la sociedad en distintas problemáticas pero también ejerciendo un mayor control. Durante la pandemia, también se vio fortalecido el proceso de la digitalización o conversión digital (Doueiri, 2008), en parte debido a las medidas de distanciamiento social en el cual se hizo más necesario el uso de herramientas de internet y otras NTICs (Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación).

Dentro de DP, la noción de lo "comunitario" era utilizada para nombrar ciertas características del espacio y para identificar al grupo de artistas y trabajadores que lo integraban. Estos usos del término comunitario o comunidad pueden entenderse mejor en relación a los conceptos de liminalidad y de *communitas* (Turner, 1969). Según su autor, la comunidad puede pensarse a través de su relación con la estructura, siendo lo comunitario el "modelo" de interacción humana opuesto al de la sociedad como

sistema estructurado, diferenciado, y a menudo jerárquico, de posiciones político-jurídico-económicas con múltiples criterios de evaluación, que separan a los hombres en términos de 'más' o 'menos' (Turner, 1969).

Sin embargo, Turner plantea también que ambos modelos están yuxtapuestos, son alternativos y, en cierto sentido, podrían ser tomados como complementarios. Desde una perspectiva marxista, el vínculo social humano se encuentra invertido o enajenado por el capitalismo (Vázquez, 2015), lo que da por resultado una interdependencia "no social" donde lo comunitario solo puede existir en casos externos al sistema o en los movimientos sociales que buscan terminar con las relaciones capitalistas. Así, se podría pensar al estado moderno como agente que reprime, tolera, fomenta o intenta integrar a esos movimientos sociales -y a los casos externos- a la estructura social. Desde una perspectiva menos extremista, pienso al estado como uno de los agentes que también puede permitir la existencia de lo comunitario dentro de una sociedad capitalista a través de la construcción de lo público como lugar, de la imposición de límites a los vínculos "no sociales" y del impulso y legitimación de ciertas prácticas comunalizantes. Esta forma de identificar lo comunitario permite entender la construcción conjunta de lo comunitario entre el estado, los artistas y otros actores de DP.

En cuanto a las acciones que permiten la construcción de lo comunitario, la comunalización es definida por James Brow (1990) como cualquier patrón de acción que promueva el sentido de

⁴ El brote del nuevo coronavirus o COVID-19 (enfermedad causada por el virus SARS-CoV-2) fue declarado pandemia por la Organización Mundial de la Salud (OMS) el 11 de Marzo del 2020.

copertenencia, el cual combina componentes afectivos y cognitivos, sentimiento de solidaridad y entendimiento de identidad compartida. En la comunalización intervienen prácticas, entre las que se pueden encontrar las denominadas "artísticas": en este sentido es que retomo el planteo de Simon Frith (1996) sobre el proceso identificatorio que presenta a la música, la actividad cultural y al juicio estético como herramientas con las que individuos y grupos se reconocen a sí mismos. También, en relación a la comunalización y al proceso identificatorio, resulta útil retomar una vez más a Turner en su conceptualización sobre los símbolos: según el autor, estos "concentran y condensan muchos aspectos de la actividad humana en sistemas semánticos ligados a unos pocos vehículos simbólicos propios al espacio público humano" (Turner, 1974a: 45). Estos tres planteos son fundamentales para abordar la construcción comunitaria en DP.

En cuanto a la comunalización y la subjetivación producidas específicamente en los escenarios de conflicto, resulta útil el concepto de Jacques Rancière (1996) sobre la subjetivación política, definida como el proceso de constitución de sujetos que toman a su cargo la distorsión política -el enfrentamiento mismo-, le dan una figura, inventan sus nuevas formas y sus nuevos nombres y llevan adelante su tratamiento en un montaje específico de demostraciones. Para abordar el enfrentamiento entre facciones en el drama social, retomo la perspectiva de William Roseberry (1994) acerca del lenguaje de contienda -es decir, el lenguaje o conjunto de palabras, símbolos, imágenes, movimientos, etcétera, utilizado para la lucha y moldeado por la hegemonía- y la de Micheal De Certeau (1980) acerca de la distinción entre tácticas y estrategias -en cuanto a la lucha, la resistencia y el poder-. Estos tres autores son retomados especialmente para comprender las manifestaciones específicas del conflicto abordado, en donde, por ejemplo, los actores involucrados en el conflicto se subjetivan como grupos antagónicos en las fases de ruptura y crisis, luego producen su disputa dentro del lenguaje de contienda habilitado, para finalmente desarrollar tácticas y estrategias en función de la lucha, la resistencia y la reintegración del espacio.

Muchas de las prácticas analizadas son abordadas en términos de performance y definidas como prácticas artísticas. El concepto de performance ha sido desarrollado por autores como Turner (1987) y Richard Schechner (1977). Mientras que el primero la vincula al concepto de ritual, el último la define como un tipo de actividad humana que tiene la cualidad de la conducta restaurada (es decir, actividad practicada por segunda vez y *ad infinitum*) y que además tiene carácter performativo, es decir, que realiza una acción social, más allá de la expresión (Schechner, 2000). Para pensar las prácticas artísticas, es útil el trabajo de Alfred Gell (1998) sobre la agencia en el arte, y su categoría de encantamiento o *enchantment*, que debe ser complementado con el aporte de autores como Frith (1996) y otros (Bennett et al, 1993) para dar cuenta del uso social del arte (y, en particular, de la música *rock*) en la construcción de identidades individuales y grupales.

Para finalizar con este recorrido, me interesa centrarme en los conceptos que me sirvieron para analizar el contexto histórico de los hechos abordados (y, específicamente, del ejercicio estatal del

poder): los conceptos de neoliberalismo y populismo. El neoliberalismo (Ortner, 2011) puede definirse como el actual paradigma del capitalismo dominante a nivel global, el cual produce manifestaciones y reacciones locales particulares, las cuales atraviesan el ejercicio del poder del estado y sus instituciones, como también de otros agentes que se relacionan con estos. El neoliberalismo puede pensarse situacionalmente desde su relación con el populismo (Panizza, 2009), el cual puede ser definido como un modo particular de articulación entre elementos sociales, políticos o ideológicos, entre los cuales se encuentra el presidencialismo, la construcción del sujeto "pueblo" en los gobiernos democráticos y la elaboración de una relación antagónica de este sujeto con un "otro".

Estrategia metodológica

Mi trabajo está realizado desde un abordaje etnográfico, propio de la disciplina antropológica (Guber, 2011), el cual se interesa en la perspectiva del actor, utiliza metodologías de enfoque cualitativo (Martínez, 2006) y privilegia una forma de observación donde es insustituible la participación del investigador. Como ya ha sido mencionado en el marco teórico, la tesina está organizada siguiendo la idea de drama social (Turner, 1974), la cual circunscribe el caso abordado: el conflicto producido en San Carlos de Bariloche entre fines de Enero y mediados de Abril del año 2021, que involucró como actores a *la comunidad* y *la municipalidad* y obtuvo trascendencia pública a nivel local. Desde un sentido metodológico, la idea de drama social aporta herramientas para el análisis de elementos que intervienen en el conflicto: la identificación de facciones consistentes en grupos con intereses y acciones/proyecciones en disputa; las performances o situaciones marcadas -las cuales, en su conducta de tipo restaurada, contribuyen al cambio estructural-; las narrativas, presentes también en las performances en forma de discurso y acción; y el carácter procesual del conflicto.

Como propone Bourdieu (1987), el objeto de investigación no debe tomarse como algo fijo, sino que debe estar en constante proceso de reformulación, especialmente a través de un ejercicio de vigilancia epistemológica donde se produzca un diálogo entre el campo y la teoría. Por ello, el diseño de la investigación es de tipo flexible (Mendizabal, 2001), articulando objetivos, teoría y método, y atendiendo al carácter dinámico de los procesos humanos que se aborda. Teniendo en cuenta el hecho de estar investigando solo un caso específico y circunscripto temporalmente en su desarrollo, es que resulta pertinente considerar esta investigación dentro del análisis etnográfico procesual (Rosato y Boivin, 2013).

Producción de materiales

La producción de los materiales originales de esta investigación se basa en la observación participante (Guber, 2011), la entrevista semiestructurada⁵ y en profundidad (Briggs, 1986; Restrepo, 2016) y el

⁵ Todas las citas de entrevistas pertenecen únicamente al material producido en nueve entrevistas semiestructuradas y se hallan numeradas de acuerdo al orden cronológico en el que fueron realizadas. Estas no incluyen aquellas a las que refiero como "registros de campo" (por ejemplo, las reuniones en las que participé como miembro de *la comunidad* o las conversaciones informales.

análisis de otros registros como archivos, registros de audio y video y registros de conversaciones informales en notas de campo. La observación participante (que implica un ejercicio de auto-análisis reflexivo) fue realizada mayormente durante mi participación como actor involucrado en el drama social, consciente de mi doble rol como actor -artista y bibliotecario en DP, además de miembro de *la comunidad*- y estudiante de antropología. Durante los dos meses y medio que duró el conflicto (entre fines de Enero y mediados de Abril del 2021) realicé anotaciones continuas en mi cuaderno de campo; además de ello grabé en audio o registré por escrito muchas de las reuniones en las que participé, tanto entre miembros de *la comunidad* como con trabajadores municipales, explicitando mi papel de estudiante universitario realizando una tesina y obteniendo consentimiento para registrar lo que ocurría. Esta observación participante incluye dos recitales de protesta (como parte de la audiencia, artista y organizador), varias actividades relacionadas con DP y *la comunidad* (reuniones, charlas, preparación de eventos) y la participación en la comunicación a través de chats de mensajería instantánea por internet, tanto grupales como "privados" (es decir, de solo dos usuarios). Respecto a esto último, es relevante incorporar la teoría metodológica que aborda las dificultades y particularidades del análisis antropológico de y desde las denominadas nuevas tecnologías y técnicas de la comunicación y la información (Di Próspero y Daza, 2011; Hine, 2000). Muchos registros provienen de mi propia construcción y la de terceros. Algunos de ellos me fueron facilitadas directamente y otros fueron obtenidas de grupos de chat (Whatsapp) o de otras plataformas digitales (Facebook, Instagram). Son videos, grabaciones de audio y fotografía y conversaciones tomados como parte del accionar cotidiano y extraordinario en el caso. Su abundante disponibilidad obedece tanto al uso intensivo que se le dio en esos tiempos a las NTICs, como a la práctica habitual de algunos actores de registrar eventos artísticos. Por último, la producción de varios datos relacionados a DP fue facilitada por mi presencia continuada en el espacio desde 2017, como artista y participante de sus actividades.

Técnicas de análisis de datos

El análisis de datos combina el uso de dos técnicas: análisis de performance (Baumann y Briggs, 1996; Schechner, 2000) y análisis crítico del discurso (Fairclough, 1993). Estas dos técnicas o niveles de análisis son complementarios y sirven para eventos con componentes discursivos y performáticos: por ejemplo, en una práctica artística puede haber mayor cantidad de signos representativos, mientras que en una reunión pueden predominar las producciones discursivas. Esto no quita que ambos elementos estén presentes en todo tipo de materiales a analizar, por lo que debe entenderse que la división entre las dos técnicas es respetada únicamente en función de su utilidad interpretativa. Teniendo esto en cuenta, para el análisis de los materiales producidos a partir de prácticas artísticas, discriminé dentro de las performances ciertos elementos como líricas, instrumentación, sonoridad, ejecución, entre otros.

Como plantea Richard Schechner (2000), los estudios de performance son inherentemente inestables y rechazan toda definición fija, por lo que su resultado es inconcluso, abierto, multívoco y auto-

contradictorio: este tipo de análisis cobra sentido completo a partir de la interpretación de su audiencia, al igual que una obra de teatro. La performance entendida de esta manera presenta también un carácter paradójico, siendo tanto un acto de conducta restaurada como un hecho único e irrepetible. A su vez,

es la naturaleza multirreflexiva de la performance la que la convierte en un sitio especialmente privilegiado para la investigación de la constitución comunicativa de la vida social, incluyendo la construcción y negociación de la identidad (Bauman, 2000).

Cabe aclarar también la distinción entre los términos "performático", que refiere al carácter propio de la performance en tanto obra (real o metafóricamente hablando) y "performativo", que refiere a su capacidad de efecto.

Otros enfoques analíticos útiles son, por un lado, aquellos que abordan las emociones como material etnográfico (Le Breton, 2012) y aquellos que toman en consideración la particularidad de las NTICs o Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (Hine, 2000). David Le Breton llama a analizar las emociones desde una interpretación que contemple tanto un contenido valorativo del individuo, como su contexto social y las interpretaciones que el individuo hace de este, las cuales inciden en la emoción vivida y expresada. Christine Hine propone distinguir analíticamente entre internet como tecnología e internet como cultura: dentro de esta última, plantea la posibilidad de pensarla como "un mundo aparte" y, a la vez, como algo imbricado con lo "presencial" o "real" (en oposición a lo virtual, ligado a la digitalidad de internet).

Problematización del doble rol

De manera muy similar a como es planteado por Valeria Saponara en su trabajo reflexivo sobre su caso particular como música de *rock* y socióloga (2018b), mi doble rol de actor y estudiante me presentó tanto ventajas como desafíos. Por un lado, mi presencia en el campo como músico y como integrante del espacio DP posibilitaron acercarme a los hechos y relacionarme con los sujetos de una manera particular: hubiera sido muy difícil generar lazos de confianza profundos con los artistas sin la presencia en el espacio sostenida durante años. También me habría costado empatizar con ellos en tanto artistas y en sus relaciones con el estado de no haberme identificado yo mismo como artista y haber experimentado durante gran parte de mi vida muchas de las complejidades que conlleva el desarrollo de ciertas actividades ligadas a la música, el arte o el *rock*. A su vez, mi presencia en el campo como músico que ensaya en DP y voluntario en su biblioteca, me permitieron generar oportunidades de observación y conversación.

Por otro lado, los principales desafíos estuvieron dados a partir de la necesidad de distanciamiento desde mi lugar de actor involucrado en los hechos que abordé dentro del caso. El paso del tiempo, las reflexiones, el alejamiento de ciertas relaciones, lugares y actividades fueron útiles para distanciarme del campo y exotizar lo observado. También, las lecturas (de textos académicos y literarios, como por

ejemplo, mi lectura de Kafka y Cervantes⁶), el proceso de escritura de la tesina (que implicó el diálogo y la corrección con los directores) y las conversaciones que pude mantener con otras personas acerca de mi tesis, formaron parte del proceso de desnaturalizar mis saberes y prácticas dentro del campo y de posicionarme en el lugar de estudiante de Antropología y de aspirante a profesional de la investigación y el quehacer propio del título. Al reconocer yo mismo este rol y posibilitar que sea reconocido por otros -incluidos aquellos que forman parte del campo de esta investigación-, busqué construir una mirada y un discurso particulares, distinguibles de los propios del actor involucrado.

Escritura

Para el nombre del espacio donde se produjo el conflicto abordado, utilizo pocas veces el que fue su nombre oficial hasta el año 2021, el cual en su forma más completa puede escribirse como "Sala de Ensayo Comunitaria Municipal Dèngün Piuké". A su vez, cuando necesito dar cuenta del cambio de nombre -posterior al conflicto-, aclaro que este suele ser referido como "Multiespacio de Participación Sala de Ensayo Dungun Piuke". Mayoritariamente utilizo la abreviación DP (o espacio DP) para referirme al espacio, indistintamente del cambio de nombre. Asimismo, cuando destaco su denominación normativa dentro de la estructura burocrática, me refiero a este como Dispositivo. En el caso de los testimonios de mis interlocutores, la mayoría suele referirse al espacio como "La Sala".

En cuanto a los sujetos que asisten al espacio pero que no son trabajadores estatales, he decidido referirme a ellos como artistas, tal como nativamente suelen ser nombrados por trabajadores, normativas del estado y por ellos mismos, lo cual está relacionado con las prácticas con las que se identifican como individuos y grupos. Dentro de la generalización de "artistas" integro otras categorías como la de "músicos", muy utilizada, pero que responde a una disciplina que, aunque preponderante, es parcial entre otras en las que participan y con las que se identifican (música, literatura, dibujo, fotografía, etc.). También el término artistas es preferible a otros como *chicos*, jóvenes o destinatarios, utilizados en los discursos de los empleados estatales (e incluso en los ellos mismos), pero que obedecen más a las lógicas de las políticas públicas, los discursos de los empleados estatales y a construcciones históricas, que a una realidad determinada y permanente (al espacio asisten artistas de distintas edades).

La utilización de fragmentos de la lírica de canciones en los epígrafes de todos los capítulos obedece a un intento por dar cierta homogeneidad estética al texto. La decisión se justifica en que la música es un elemento sumamente presente en el caso. Cada fragmento de lírica en particular fue elegido intuitivamente en función de su correlación con ese capítulo en particular, y todas pertenecen a artistas vinculados en algún momento a DP.

⁶ Durante el proceso de investigación y escritura de esta tesina realicé dos lecturas significativas en este sentido. Por un lado, algunas obras del escritor austrohúngaro Franz Kafka (entre ellas *El proceso*, de 1925 y *El castillo*, de 1926) me acompañaron en el proceso de reflexión acerca del estudio del estado. Por el otro, la de "El Quijote" del español Cervantes (cuyo primer libro fue publicado en 1605), me estimuló a reflexionar sobre cómo se relaciona la psicología y acción de ciertas personas (entre ellas, los artistas) con aquellas producciones culturales que intervienen en la formación de su pensamiento e imaginación.

Para garantizar el anonimato de los actores, he decidido no identificar con nombre a ningún participante del drama social, ya sea un individuo o una agrupación (salvo en el caso de funcionarios públicos y de organizaciones o instituciones públicas). En cuanto a las bandas, únicamente debí inventar el nombre "Pioneros" para nombrar a una banda que participó de la creación del proyecto de DP.

Opté por omitir el uso del género femenino en los indicadores de identidad. Esta elección obedece tanto a la búsqueda de garantizar el anonimato, como al interés de no trasladar mis propios prejuicios de género al lector y permitirle considerar a los actores según sus acciones y no sobre la construcción social de sus géneros. Debido a que la variable del género no ha sido considerada en profundidad como parte del estudio de la identidad de los actores, creo que la decisión, aunque algo arriesgada, está justificada. A su vez, no me incliné por la opción de hacer uso de algún tipo de lenguaje inclusivo o neutral: hice esto basándome en criterios estéticos y prácticos que tienen en cuenta la lectura del extenso texto.

También, en las imágenes citadas uso tres asteriscos (***) como reemplazo de nombres propios de personas o grupos musicales, los términos nativos están escritos en letra itálica y el término "estado" - en referencia a la institución política- está escrito en minúscula, como una forma de no contribuir a su fetichización, en sintonía con una propuesta de Abrams (1977).

Estado de la cuestión. Antecedentes metodológicos y teóricos.

El primer antecedente que citaré fue elegido en función de la similitud de su estrategia metodológica con la mía. El trabajo de Diana Milstein (2003), en su análisis de las formas de aplicación del higienismo en un caso concreto, es un ejemplo de la utilización teórica y metodológica del drama social (Turner, 1974). Este uso permite identificar actores, símbolos y momentos marcados dentro de un conflicto, para luego producir con estos el texto etnográfico. En el texto no solo se aborda la relación del estado con otros actores, sino que además se muestran los vínculos entre el caso concreto y un contexto sociopolítico mayor (nacional) y con un factor extraordinario y "no humano", como lo puede ser una enfermedad biológica. El trabajo destaca por la unidad literaria, la cual combina en un texto largo relatos con análisis teóricos. A modo de crítica, podría decirse que la identificación (que sugiere el relato etnográfico) entre el estado como actor y el gobierno político nacional, tienden a forzar en el lector una interpretación que los amalgama, dificultando analizar al estado a través de las interpretaciones de los actores que aparecen en el drama. Es por ello que en mi trabajo busqué no dar demasiado peso a esta relación entre el caso y el contexto sociopolítico nacional.

Por otro lado, he elegido cinco autores con los cuales comparto elementos teóricos (Saponara, 2018a, 2021; País, 2011; Infantino, 2019; Vainstein, 2013; Sendyk, 2016). Si bien no puede decirse que mi investigación se inscriba en la misma "línea" de todos ellos, sí compartimos interés en el abordaje social

de temas como la relación entre el estado y agrupaciones artísticas, la tensión comunidad-estado, las políticas públicas y los espacios culturales.

En primer lugar, Valeria Saponara Spinetta (2018a, 2021) analiza los procesos de movilización social, las experiencias organizativas y el compromiso político entre un colectivo de jóvenes músicos independientes de *rock* y el estado municipal de su ciudad. Este proceso está atravesado por un tipo inédito de relación entre *rock* y estado (luego de seis décadas de cultura opositoral del *rock* a los gobiernos dictatoriales y democráticos, según la autora) y por el contexto sociopolítico que permitió o incentivó este tipo de relación. El enfoque de sus trabajos está vinculado al utilizado en esta tesina, especialmente en cuanto al abordaje de la relación de estos artistas entre ellos, con sus prácticas y con las políticas públicas del estado, diferenciadas estas entre políticas culturales y políticas que pueden denominarse "sociales". Si bien mi tesina comparte con los trabajos de Saponara cierto contexto sociopolítico en común, mi trabajo se ubica algunos años después y se centra en el análisis del conflicto, mientras que el de la autora se centra más en la unidad. Otra diferencia está en que la autora aborda un grupo de músicos "de *rock*", mientras que mi categorización de los artistas de DP es más amplia, aunque el *rock* sea una parte constitutiva e importante de la identidad de este grupo.

El trabajo de Marcela País Andrade (2011) aborda el caso del centro cultural Tato Bores de la ciudad de Buenos Aires como ejemplo de la aplicación de un programa de política cultural en barrios, cuya oferta de prácticas culturales fue redefinida por sus participantes. En esta redefinición se pueden leer tanto la influencia de los contextos sociales como el desempeño de los actores, quienes actúan dentro de la compleja malla de relaciones y dinámicas internas al espacio. Así, al igual que en mi tesina, estas prácticas culturales pueden ser leídas no sólo en términos de consumo y producción sino también de resistencia, diferenciación y postulación de alternativas como, por ejemplo, la recreación y la contemplación. Esta tesis aborda la constitución de un posicionamiento de resistencia entre quienes realizan prácticas artísticas, atendiendo a sus propias construcciones de proyectos alternativos a las propuestas de las políticas públicas.

Julieta Infantino (2019) analiza la relación entre grupos de artistas y el estado, abordando la negociación de la independencia como posicionamiento. Toma el caso de Circo del Sur, una Asociación Civil sin fines de lucro de la ciudad de Buenos Aires que busca la transformación social, personal y comunitaria a través de las artes circenses y combinadas (entendidas como formas de cultura) dentro de un contexto político marcado por el neoliberalismo. El efecto del liberalismo o neoliberalismo (y sus encarnaciones institucionales) sobre las políticas culturales estará marcado por una reconversión de estas hacia un carácter economicista y asistencialista. En este contexto, el Circo del Sur parece optar por un posicionamiento frente a lo estatal -y también frente a los organismos internacionales de financiación- ubicado en un punto medio entre dependencia e independencia. Este trabajo constituye un antecedente a mi investigación, la cual comparte ciertos elementos que hacen al contexto (marcado

también por el neoliberalismo) y donde igualmente se produce una tensión entre grupos de artistas y el estado, que se plantea por momentos en términos de dependencia e independencia.

Dentro de los antecedentes teóricos desarrollados en mi localidad, la tesina de licenciatura en Antropología de la UNRN de Ángel Vainstein (2013) aborda el caso de un grupo de teatro de nuestra localidad denominado “El brote”, cuyos miembros, a través de una práctica artística teatral, desafían los discursos hegemónicos sobre locura y cordura. Aquí se demuestra el sentido comunalizador de la práctica artística, el cual contribuye a agrupar a sujetos que, por sus condiciones y estigmatizaciones, sufren de aislamiento social. Además, el trabajo es un ejemplo de cómo las prácticas artísticas, al ser analizadas como performances, pueden servir al investigador de puerta de entrada para comprender un espacio.

Por último, la tesina de Sofía Sendyk (2016), también de Antropología y de la UNRN, realiza un análisis de los procesos de construcción de las poblaciones de políticas públicas del estado en términos etarios como *jóvenes*. En este proceso de construcción de subjetividades, considera el rol de las organizaciones sociales en su relación con el estado, el de los trabajadores empleados del estado y el de los destinatarios de esas políticas en su paso por ellas. También, este trabajo es un antecedente del estudio de instituciones y políticas públicas similares a las abordadas en este trabajo, las cuales también construyen poblaciones sobre criterios etarios. De esta investigación retomé algunas ideas y conceptos teóricos -por ejemplo, las distinciones entre políticas públicas "sociales" y "culturales" hechas por trabajadores y destinatarios de estas políticas- que me ayudaron a comprender mejor ciertas particularidades del caso. La principal diferencia de mi investigación -además de que aborda otros casos- es que presta atención al rol de los grupos (de jóvenes, grupos comunitarios) en la construcción activa de las subjetividades sobre las que opera el estado.

Presentación de capítulos

La organización por capítulos de esta tesina toma algunos elementos de la teoría del drama social y de la disciplina teatral como metáfora. El primer capítulo es equiparable a la presentación de la obra (en forma de folleto explicativo, sinopsis o programa), la cual busca situar al espectador ante el universo de la trama, a fin de que los hechos y análisis sean comprensibles dentro de una lógica determinada por la obra. Para ello, contiene una descripción del espacio Dèngün Piuké desde una perspectiva geográfica e histórica, para luego abordar detalladamente los diferentes actores que intervienen en él, cuya articulación da lugar a un grupo integrante del espacio denominado "Comunidad DP". El segundo capítulo caracteriza la etapa de "ruptura" del drama social, abordando la situación previa a la explosión del conflicto dentro del espacio, la cual ocurrió en Febrero del 2021. Para ello, atenderé al período de tiempo que transcurre desde la declaración de la pandemia en Marzo del 2020 y el consiguiente cierre del espacio, para analizar una serie de transformaciones y tensiones que se produjeron en aquel momento y que desembocaron en el conflicto. En el tercer capítulo, desarrollaré la etapa de crisis, en donde parte de los actores de DP se antagonizan en dos facciones que entran en confrontación a raíz

de la desafección de un trabajador del espacio. Durante este conflicto, se manifestará un quiebre de las relaciones normales, que permitirá que la articulación entre artistas y estado sea puesta en discusión, disputándose distintos sentidos acerca del proyecto del espacio y el actor "comunitario" que lo integra. Es en este capítulo en que me dejo de referir al grupo que integra DP como "Comunidad DP" y empiezo a utilizar el término *la comunidad*, para dar cuenta de la subjetivación de una facción que antagoniza en el conflicto con *la municipalidad*. El cuarto capítulo abordará la última etapa del drama social, la reintegración (fundiéndose la etapa de reparación en esta y en la de crisis), en la cual se manifiestan algunos resultados de las iniciativas de reconstrucción del espacio luego de la resolución del conflicto. Por último, en el capítulo de reflexiones finales brindaré un resumen de lo investigado y de los resultados que este proceso arrojó, mencionando también algunas cuestiones pendientes o abiertas.

1 CAPÍTULO PRIMERO – El escenario y los actores

*Dèngün Piuké sos la musa en donde el verso nació
comunidad de talentos que ni la nieve frenó
para unir diversidades, sonidos del corazón
es nuestra sala de ensayos, comunitaria es su voz⁷*

En este capítulo introduciré el contexto en el cual se gestó el conflicto que analiza mi tesina, un escenario concreto conformado por lugares y actores, a través de una reconstrucción histórica del espacio DP. Posiblemente existan muchas formas de responder a la pregunta "¿Qué es Dèngün Piuké?". A los fines de esta investigación, es importante brindar una descripción del desarrollo histórico del espacio que tenga en cuenta las interpretaciones de distintos actores involucrados en su construcción, pero que no las reproduzca en el propio discurso. Es por ello que evitaré referirme a DP como una "política pública" o un "dispositivo" (términos utilizados por trabajadores estatales y normativas oficiales) o como un "centro cultural" (término utilizado en ocasiones por artistas), optando por abordarlo en tanto espacio (Massey, 2012), entendiendo a este como la unión de trayectorias y relaciones que posibilita la política y el devenir. En este análisis, abordaré tanto discursos de normativas oficiales del estado municipal, como aquellos producidos por trabajadores y también por artistas que asistieron al espacio.

Primero -tras ubicar a DP en un contexto según cierta dimensión socio-geográfica-, describiré el desarrollo histórico de su conformación. Para hacerlo, repasaré algunos acontecimientos históricos centrales en la construcción de su proyecto, en la cual participaron trabajadores del estado municipal y algunos grupos de jóvenes artistas locales. Segundo, a fin de comprender en profundidad las características del estado como actor dentro de DP, realizaré una descripción de las áreas del estado y de las políticas públicas que intervienen en él. En tercer lugar, para entender la dimensión de lo comunitario en la relación entre artistas y estados en DP, abordaré la conformación de la denominada "Comunidad DP", a partir de ciertas ideas sobre lo comunitario y de las relaciones entre distintos actores del espacio, basadas en ciertos elementos (identificación con determinadas prácticas, problemáticas en común, procedencia sociogeográfica, entre otros). Por último, dentro del grupo de trabajadores del espacio me detendré en la figura del sonidista, quien ejerció funciones allí entre los años 2016 y 2021. A fin de comprender su lugar liminal, brindaré una descripción de su trayectoria, sus tareas y su vínculo con otros actores.

1.1 Ubicación e historia. El proyecto de una sala de ensayos comunitaria

Para comenzar a entender al espacio desde su complejidad, es necesario situarlo en un contexto sociogeográfico particular dentro de la localidad de Bariloche, debido a la importancia que este tiene en las interpretaciones de sus actores. Luego de hacerlo, reconstruiré la historia de la creación de su

⁷ Letra de canción de un músico de *folclore sureño* de DP.

proyecto, para finalmente abordar cierta "consolidación" del espacio, previa al período delimitado para el análisis del drama social.

1.1.1 Localización socio-geográfica: *El Alto*

La Sala de Ensayo Comunitaria Municipal Dèngün Piuké -a partir de 2021 y hasta el momento de entrega de esta tesina, denominada oficialmente Multiespacio de Participación Sala de Ensayo Dúngün Piuké- está ubicada en la esquina de la calle Quaglia y la ruta Juan Herman (ex ruta 258, ex ruta 40). El espacio físico está ubicado dentro de un predio municipal que abarca toda la manzana y que está ocupado por varios edificios dependientes del estado municipal, entre los que se cuentan la Delegación Municipal Sur Pampa de Huenuleo⁸⁹ y el Centro de Abuelos "El amanecer". Anteriormente, la manzana pertenecía a una empresa llamada Dinara, por lo que es común escuchar referirse a estos edificios como los "galpones Dinara" o "ex Dinara". Forma parte del territorio del barrio "Abedules", pero su ubicación en la frontera con otros barrios y su proximidad a la ruta hacen que DP no quede ligado a una identidad barrial en particular, detalle que fue considerado una ventaja por los trabajadores municipales al momento de que el estado municipal eligió su emplazamiento:

La ubicación del espacio es la más apropiada por su accesibilidad y visibilidad, al encontrarse sobre la ruta. Los otros espacios donde funcionan Centros Recreativos, se encuentran en inmediaciones de los respectivos barrios, lo que generalmente provoca que grupos de los mismos, coopten el espacio. Mientras que la zona de la ruta es un espacio más neutral, siendo propicio para que se acerquen grupos de jóvenes, pertenecientes a variados territorios, como un lugar de integración e intercambio (Borrador Proyecto original de creación de la Sala Comunitaria, 2013¹⁰).

En cuanto a su ubicación geográfica y social, se ubica en un lugar central de la zona conocida como "El Alto". El Alto es una denominación vernácula bariloche que, imaginaria y vagamente, describe la zona residencial ubicada hacia el sur de la ciudad, aproximadamente a partir de la calle Brown, conformada por los denominados sectores populares de Bariloche (Fuentes et al., 2007) y que muestra un contraste con otras zonas de la ciudad en términos de infraestructura urbana¹¹. También, suele ser nombrada por mis interlocutores como "los barrios" o "los barrios periféricos". Una de las características que ellos destacan de esta zona es la abundancia de artistas y agrupaciones artísticas, especialmente musicales, los cuales sufren la falta de espacios donde desarrollar sus proyectos.

⁸ La Delegación Sur es una dependencia del estado municipal. Allí funcionan distintas oficinas (incluido un centro emisor de licencias de conducir) y depósitos de materiales (leña, ladrillos y herramientas). Entre 2023 y 2024 se inauguraron las nuevas oficinas del denominado Edificio Polivalente, en las cuales el intendente Walter Cortés instaló la Intendencia, a los pocos meses de asumir su cargo.

⁹ El término "Pampa de Huenuleo" (también Wenuleo o Buenuleo) refiere a cierta área geográfica ubicada hacia el sur del centro de Bariloche. Su nombre se debe al de una familia mapuche habitante de esa zona.

¹⁰ Facilitado por un trabajador estatal que trabajó activamente en su construcción, dentro del Departamento de Recursos y Proyectos. Según su testimonio, ese mismo borrador fue adjuntado a la Resolución N° 00000712-I-2014, en la cual se aprobó el primer presupuesto para el acondicionamiento de la sala de ensayos de DP.

¹¹ *El Alto* se diferenciaría de otras zonas por un menor desarrollo de la infraestructura urbana. Por ejemplo, en la pavimentación de las vías públicas y el alcance de servicios tales como redes cloacales y tendido de gas natural.

Las estadísticas demuestran el déficit de infraestructura en la ciudad de Bariloche, para jóvenes en particular y especialmente con estas características de sala de ensayo: acustizada y equipada para la producción musical y audiovisual. En todo Bariloche, existen 4 salas de ensayo privadas, que implican grandes gastos económicos para quienes pretenden acceder a su uso. Y que además se encuentran localizadas geográficamente en zonas lejanas a los barrios más periféricos (Borrador Proyecto original de creación de la Sala Comunitaria, sección "Fundamentos", 2013)

En las descripciones nativas de El Alto, muchas veces incide el denominado "tropo de las dos caras" (Kropff, 2022), una construcción discursiva que tiende a pensar polarizadamente a Bariloche. En este tropo, El Alto antagoniza con otras zonas (el "centro", el "este" y "los kilómetros", por ejemplo), construidas en función de un imaginario europeo o "europeizante" (sobre todo el "centro") y detentadoras de mayores recursos económicos. Si bien este tropo está presente en los discursos de mis interlocutores y tiene cierta utilidad para describir la zona socio-geográfica donde se emplaza DP, también hay que considerar que muchas de las características atribuidas a El Alto son compartidas con otras zonas de la ciudad. De estas zonas (por ejemplo, ciertos barrios de "los kilómetros") provienen también algunos de los artistas que utilizan DP y que se identifican como habitantes de "barrios".

1.1.2 Génesis: "Puerto Barrios", "Foro de Jóvenes" y la banda "Pioneros"

Los relatos acerca de la génesis de DP coinciden en señalar la importancia de ciertos eventos para que su proyecto tomara forma y se consolidara: entre ellos se encuentran los festivales "Puerto Barrios" y el "Foro de Jóvenes". El primer Festival Puerto Barrios -denominado "Puerto Barrios. Fusión Cultural- se realizó el 15 de Junio del 2013 y fue organizado por la Dirección de Promoción Social de la Municipalidad, a partir de una propuesta del Departamento de Recursos y Proyectos de dicha Dirección¹². Consistió en un recital desarrollado en el local Puerto Rock¹³ que incluyó varios espectáculos musicales de grupos locales de jóvenes. En la convocatoria de bandas para participar del festival intervinieron algunos Centros de Atención y Articulación Territorial (CAAT)¹⁴ -en especial el CAAT N°4¹⁵- quienes se encontraban trabajando hace tiempo con jóvenes artistas.

Algunos CAAT nos sumamos y empezamos a convocar a bandas de los barrios: chicos de las 170 viviendas, las 204, el 181 y de distintos barrios [...] El sentido que tenía era que

¹² La Dirección de Promoción Social y -a su interior- el Departamento de Recursos y proyectos, son áreas del estado municipal que integran la Subsecretaría de Políticas Sociales y se encargan de desarrollar y aplicar políticas públicas orientadas a atender determinadas problemáticas sociales de la ciudad. Más adelante brindaré una descripción más detallada de estas y otras áreas.

¹³ Ubicado en el subsuelo del Puerto San Carlos (av. 12 de Octubre entre Quaglia y May, sobre el lago), el local privado "Puerto Rock" se caracterizó por albergar espectáculos musicales donde tocaron músicos y bandas de *rock* y otros géneros, reconocidos a nivel nacional.

¹⁴ Los CAAT son instituciones dependientes de la Dirección de Promoción Social, cuya función es implementar las políticas públicas de esta institución en el territorio. Fueron creados como programa aproximadamente en 2003, reemplazando a otras formas de implementación de políticas públicas, con menor inserción del estado en la geografía de *El Alto*.

¹⁵ Ubicado entonces en la esquina de las calles Onelli y Pablo Mange.

puedan ir a tocar en un escenario con las luces, con el sonido que puede tener una banda de *rock*, que puedan acceder a esa experiencia y a ese momento. Y también la posibilidad de que si se juntaban los distintos grupos y los distintos jóvenes, pudieran empezar a gestionar y ser parte de la organización de festivales, de espacios (Trabajador municipal de uno de los CAAT que participó en la convocatoria, entrevista 3, Junio 2024).

A su vez, los denominados "Foros de Jóvenes" eran eventos impulsados por la mesa organizadora de la "Semana por los derechos de niños, niñas y adolescentes". Esta mesa estaba conformada por distintos actores gubernamentales y organizaciones de la sociedad civil (Sendyk, 2016: 22)¹⁶ y desde 2012 gestionaba estos espacios de encuentro con jóvenes de la localidad, en distintos puntos de la misma, a fin de "tomar la voz de los jóvenes, sus reclamos, necesidades, inquietudes y esperanzas" (Documento "Hacia el 4º Foro de Jóvenes de Bariloche", Noviembre 2013).

Se juntaba a los grupos y se preguntaba qué necesitan, en qué están pasándola mal. Veíamos que los pedidos se repetían, pero después no se hacía nada con eso. Ese año, se decidió cambiar el formato del foro, y en vez de "qué necesitan" se decidió preguntar "qué hacen". Eso derivó en comisiones, según lo que cada grupo hacía. Se planteó que el foro lo organizaran los mismos chicos de las comisiones. La comisión "cultura" fue la más activa, porque venía con más *training* del Puerto Barrios. Se presentaron los documentos de las comisiones -de lo que hacían y proyectos concretos con propuestas- y ahí surgió la propuesta de la sala de ensayo comunitaria (trabajador de la Dirección de Promoción Social, entrevista 4, Junio 2024).

En el 4º Foro de Jóvenes, realizado el 14 de Noviembre en la Escuela 255, el marco de la 17º Semana de por los derechos de niños y adolescentes, en la comisión "Cultura" del Foro se comenzó a elaborar y escribir un proyecto de una sala de ensayo comunitaria que respondía al interés común de muchos jóvenes que habían participado de esa comisión: la necesidad de un espacio donde ensayar con sus proyectos artísticos.

La necesidad de una sala de ensayo es una necesidad sentida y expresada por los propios jóvenes de diversos grupos de sectores populares que se dedican a la cultura en los barrios [...] la cultura es para los jóvenes de estos sectores una herramienta de transformación social, ya que promueve la participación juvenil a partir del pleno ejercicio de la ciudadanía cultural [...] les permite descubrir sus potencialidades y fortalecer su autoestima. La cultura es además una forma de expresión y comunicación para quienes no cuentan con otra vía para que su voz sea escuchada (borrador Proyecto original de creación de la Sala Comunitaria, sección "Fundamentos", 2013)

¹⁶ Por ejemplo, en la edición número 17 de la "Semana por los derechos de Niños y Adolescentes", se anunció la participación de algunas de las siguientes organizadores: Grupo Encuentro (del Colectivo al Margen), UNTER-CTA, Centro Newenche-Petisos, Coros municipales, Comisión de Murgas y Comparsas, CAATs 2, 3, 4, 6, 7, 9, Secretaría de Desarrollo Humano, Equipo Comunicación "Laf Kiñe", SENNAF Bariloche, Cooperativa Laburar, AfscA Bariloche y Parroquia San Cayetano.

Tanto trabajadores de la Dirección de Promoción Social como artistas que estuvieron involucrados en la construcción del proyecto de DP suelen nombrar a la banda de *rock* "Pioneros" como parte importante del proceso, adjudicándoles a sus integrantes -junto a otros de otras bandas- haber sido los principales creadores e impulsores del proyecto. La banda, formada por jóvenes de distintos barrios de El Alto, tocó en los primeros festivales Puerto Barrios y en los Foros de Jóvenes, además de que sus integrantes participaron activamente en la organización de estos eventos. Algunos de ellos solían asistir a los CAAT de donde se nutrió buena parte de la convocatoria del Puerto Barrios.

Con [Pioneros] andábamos mucho por los barrios: por ejemplo, tocamos en el barrio Malvinas, en algún cumpleaños, una vez tocamos en un evento de una familia que quería ampliar su casa, también tocábamos en La Vieja Viola¹⁷. Para ensayar, los instrumentos los ponía cada uno y cantábamos sin amplificador. Íbamos girando de casa en casa de los integrantes para no molestar a los vecinos y la familia, y nos íbamos quedando sin lugar [...] Con el Puerto Barrios nos fueron a buscar en combi, nos sentíamos estrellas de *rock* (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

Más adelante, muchos de los músicos que formaban la banda, participaron de otros grupos musicales que ensayarían en DP. También, seguirían vinculados al espacio participando de sus actividades y creando nuevos proyectos musicales, por lo que muchos han destacado su aporte como fundamental para la creación del espacio. Tanto estos artistas, como muchos que participaron de la creación y construcción del proyecto de DP, vivían mayoritariamente en El Alto. Sin embargo, la población del espacio luego se empezó a conformar con otros que no necesariamente respondían a esa misma zona geográfica.

1.1.3 Construcción, consolidación y organización de Dèngün Piuké.

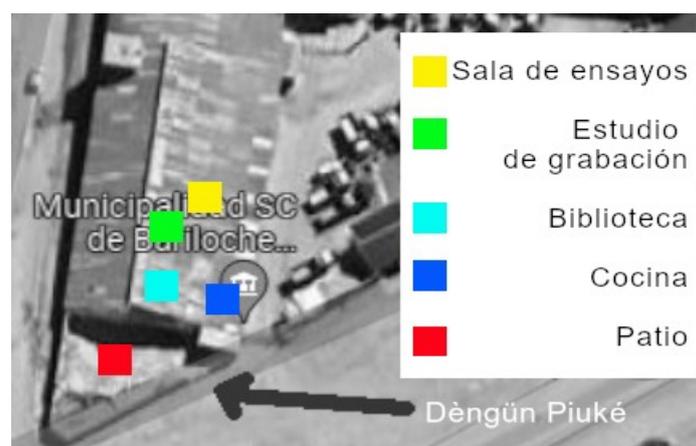


Figura 1: Imagen satelital del edificio, señalando cada sector interno. Elaboración propia

¹⁷ *La vieja viola* fue un bar-local de espectáculos de Bariloche ubicado en la calle 9 de Julio, entre Anasagasti y Fagnano, donde se realizaban eventos artísticos. Funcionó aproximadamente hasta el año 2014.

En Febrero del 2014, el intendente municipal¹⁸ aprobó las primeras asignaciones de dinero para acondicionar, equipar y acustizar la "Sala de Ensayo Comunitaria"¹⁹. Desde la Dirección de Promoción Social se convocó a los jóvenes que deseaban utilizar el espacio y comenzaron a asistir muchos que habían participado del Festival Puerto Barrios. Tanto la convocatoria como la búsqueda de recursos mostraban señales de éxito para quienes participaban en el proceso.

Las cosas se empezaron a dar para que suceda. A todo el mundo que le íbamos presentando el proyecto le cerraba que hubiera salido de los chicos. Y ahí pusieron la cabeza para buscar presupuestos y hasta los privados se acercaron a donar materiales. Se hicieron proyectos para comprar instrumentos, al principio cada grupo ponía sus cosas [...] Apareció una tallerista que venía de Méjico e hizo un mural, también un sonidista que conocía un acustizador que luego iba a Brasil, entonces se peleó el presupuesto. La mano de obra la pusieron los chicos, que de paso era formación (trabajador municipal de la Dirección de Promoción Social, entrevista 4, Junio 2024).

En los primeros años del espacio se produjo un vertiginoso proceso de crecimiento y organización, que implicó un gran aporte de recursos por parte del estado²⁰. En 2017 el estado municipal lo declaró "de interés municipal, cultural, educativo y social" (Declaración N° 2214-CM-17²¹). En aproximadamente un año, el espacio ya contaba con una sala de ensayos equipada, una biblioteca, una cocina, un depósito, un baño y un patio, y en 2018 logró inaugurar su estudio de grabación con equipos propios. Los materiales que lo componían habían sido comprados en su mayoría por el estado municipal²² y la mano de obra fue puesta por trabajadores y voluntariamente por artistas y otros allegados. Eran 8 los trabajadores designados por el estado municipal que cumplían funciones dentro del predio, entre técnicos, talleristas, promotores comunitarios, porteros y el *Jefe de equipo*/coordinador. DP abría sus puertas todos los días desde las 10 a las 22 horas, brindando gratuitamente espacios de ensayo y talleres (literatura, cocina, grabación, *fanzine*, etc.) y sirviendo de espacio para diversas actividades (ciclos de cine, charlas, festivales, etc.). Asistían regularmente un promedio aproximado de

¹⁸ Entre Enero del 2013 y Diciembre del 2014, la intendente de la ciudad fue María Eugenia Martini, del partido Frente para la Victoria, al igual que la entonces presidente Cristina Fernández. Ambos gobiernos concluyeron en 2015, dando lugar al del presidente Mauricio Macri -de Cambiemos- y al intendente Gustavo Genusso -de Juntos Somos Bariloche, fracción local del partido Juntos Somos Río Negro, al mando del gobierno provincial también desde 2015-.

¹⁹ Una de estas aprobaciones fue la Resolución N° 00000712-I-2014, en cuya solicitud, el Departamento de Recursos y Proyectos habría adjuntado -según el trabajador entrevistado- el proyecto original del espacio (cuyo borrador poseo).

²⁰ El mayor nivel en la inversión de recursos coincidió con los gobiernos (municipal y nacional) del partido Frente para la Victoria, considerado dentro de los gobiernos caracterizados por mayores inversiones dentro de las políticas culturales (Fernández, 2020).

²¹ Declaración que expresa de "interés municipal, cultural, educativo y social" a la "Sala Ensayo Comunitaria Dengün Piuké" y al "Fanzine El Grito de Wenuleo".

²² Algunas excepciones fueron: un amplificador de guitarra -comprado por los músicos a través de bonos contribución o colectas "a la gorra" en recitales-, los libros de la biblioteca -provenientes de donaciones-, los *monitores* (parlantes) del estudio de grabación -comprados con el dinero recaudado por las bandas en una de las ediciones de la Fiesta de la Nieve, un festival tradicional de la ciudad- y algunos instrumentos -prestados o donados por músicos-. A la vez, se destaca que, así como empresas y particulares habían donado materiales en el momento del acondicionamiento, algunos trabajos habían sido realizados con importantes descuentos -como, por ejemplo, trabajos de herrería, realizados por uno de los artistas de DP-.

100 personas, y eran casi 30 las agrupaciones musicales que ocupaban la "grilla" semanal de horarios de ensayo.

Una vez por semana se realizaban las Reuniones de Comisión (también denominadas "Reuniones de los Martes" o "Asambleas"), de dos horas de duración y obligatorias para un representante de cada banda que ensayara en DP. Participaban de ellas algunos trabajadores y otras persona interesadas: músicos de las bandas, asistentes a talleres, personas que quisieran proponer una actividad o un taller, amigos de otros participantes, etc. De todas formas, la decisión sobre quién podía o no participar dependía de los trabajadores.

El espacio de las Reuniones de Comisión es un espacio asambleario que tiene que ver con la idea de participación. La idea de que las personas a través de la participación pueden identificar problemas y soluciones. No que venga el estado y venga a ver qué solución, sino que las personas identifiquen y vean qué necesidades, en términos materiales. Y que el estado pueda canalizar esas demandas en términos de participación democrática (Jefe de División de Dispositivos Sociales I, entrevista 5, Junio 2024).

Estas reuniones periódicas servían para la toma de decisiones, generación de proyectos, comunicación de información, debate e incluso como marco de eventos culturales (charlas, proyecciones, clínicas, etc.). Fue en una de ellas cuando se estableció el nombre del espacio: Dèngün Piuké²³. Este acompañaría al título Sala de Ensayo Comunitaria-Municipal (que también podía encontrarse nombrada como "Sala de Ensayo Comunitaria" o "Sala de Ensayo Municipal").

Con el correr del tiempo la comunidad de jóvenes artistas decide darle una identidad al espacio, para ello pensaron en varias posibilidades, siendo todas ellas en mapuzugun. Finalmente concretaron por Dèngün Piuké que significa ecos del corazón, valorando que este territorio tiene una identidad muy fuerte con el pueblo mapuche y sintiendo que a todos nos atraviesa su cultura, que hoy también es nuestra (Declaración N°2213-CM-17).

La elección de este nombre y otras acciones (como la creación del *fanzine* "El grito de Wenuleo", en homenaje al cacique mapuche o la creación de un mural con motivos mapuches) interpelaban a algunos participantes del espacio, que se identificaban o se consideraban en proceso de identificarse como mapuches o descendientes de mapuches.

Nos preguntamos "¿qué espacio habitamos?". Nos pusimos a debatir que estábamos en pampa de Huenuleo y a preguntarnos sobre la historia de nuestras raíces. No teníamos idea del Mapuzugun. Luego, los de los talleres de Pu Pichike Choike²⁴ nos dijeron que ese término no existía [...] Queríamos hacer propio el lugar que habitábamos. La sala abraza esas raíces que tenemos todos (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

²³ Su grafía suele variar dependiendo de la decisión de quién la escriba y del grafemario de mapuzugun al que adhiera. La versión que yo uso, con dos acentos y una diéresis, está tomada del mural que decora el espacio interno de la sala de ensayo, pintado aproximadamente en 2015.

²⁴ Organización que trabaja por la revitalización del mapuzugun en Bariloche.

El nombre Dèngün Piuké podía encontrarse en aquella época en carteles que señalizaban el espacio, murales, en *flyers* (volantes digitales) de eventos, afiches publicitarios oficiales y en las cuentas en plataformas de comunicación digital. Entre estas últimas, el espacio contaba con una decena de perfiles o herramientas digitales accesibles a los participantes: una página y dos grupos de Facebook; un usuario de Instagram, un grupo de Whatsapp (COMUNIDAD DP) y otras cuentas de otros proyectos. Algunas de estas cuentas eran administradas por trabajadores (los grupos de Facebook y Whatsapp y algunos correos electrónicos, por ejemplo), mientras que otras lo eran por artistas o de manera conjunta (la página de Instagram, de Facebook y el correo electrónico de la biblioteca).

Dentro de las actividades y proyectos de DP, vale destacar dos en particular, por su implicación en el caso de análisis de la tesina. Se trata de la biblioteca “Los libros de la buena memoria”²⁵ y el *fanzine* “El grito de Wenuleo”. Ambos proyectos nacieron a partir de las propuestas generadas en el taller literario coordinado por un trabajador del espacio. La biblioteca se construyó a través del acopio de donaciones de diversas fuentes (otras bibliotecas locales, el Fondo Nacional de Las Artes, personas particulares, etc.), fue atendida por músicos del espacio -quienes, en un principio, recibían una beca del estado municipal de apoyo educativo- y, a partir de 2017, comenzó a contar con el apoyo de la Red de Bibliotecas de Bariloche. Esta organización, que une a algunas instituciones de este tipo en la ciudad, brindó capacitación e involucró a la biblioteca a partir de 2018 entre las destinatarias de un aporte económico municipal²⁶. El *fanzine*, por su parte, era un medio gráfico artesanal que, entre otras cosas, producía textos informativos sobre las bandas que ensayaban en DP, pero paulatinamente se fue convirtiendo en un espacio para el aprendizaje y ejercicio periodístico y artístico de quienes lo integraban, quienes eran los encargados de hacer las notas periodísticas. Su impresión era solventada por el estado municipal y sus copias eran repartidas gratuitamente en la localidad.

Si bien muchos de los proyectos que fueron desarrollándose en DP obedecían a las demandas de los jóvenes que habían participado de los primeros encuentros con el estado municipal y otros actores (por ejemplo, en el Foro de Jóvenes del 2013), otros proyectos surgieron de las iniciativas de trabajadores y de jóvenes que se sumaron una vez inaugurado el espacio (por ejemplo, el taller literario, el *fanzine*, la biblioteca y la huerta). Las posibilidades de generar y realizar proyectos que permitía el espacio contribuían a formar en sus integrantes la idea de que se trataba de un lugar abierto a la experimentación y a la creatividad, idea que era alimentada por el mismo carácter creativo y "abierto" (es decir, no predeterminado) de algunas de las actividades que se realizaban allí.

Yo no tengo idea de un espacio como este. Es una especie de experimento, de laboratorio. Es como "vamos probando, vamos viendo", pero la verdad que no tenés idea de qué sucede después... no sabés bien cómo llevar adelante un proyecto así del que no hay

²⁵ El nombre de la biblioteca fue puesto entre 2018 y 2019 y hace referencia al título de una canción del músico argentino Luis Alberto Spinetta. La elección estuvo justificada por la importante presencia del *rock* en DP y la identificación que muchos de los artistas poseían con lo que puede denominarse como *rock nacional*.

²⁶ La Ordenanza N° 2966-CM-18 fue aprobada en 2018. La misma estipulaba la creación de un aporte voluntario que sería recaudado por la Municipalidad y repartido entre las bibliotecas que integraran la Red de Bibliotecas.

registro: por lo menos uno no sabe de un espacio comunitario de músicos que arrancó como una sala de ensayos y terminó siendo mucho más (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

Hasta aquí he hecho un recorrido de la historia del espacio DP. Para continuar analizando a DP como una compleja malla de relaciones, realizaré una descripción del estado como actor y, luego, una descripción del proceso de conformación de un "grupo comunitario" vinculado al espacio.

1.2 El estado municipal construido como actor en DP. El *área de Sociales*²⁷.

En sintonía con los planteos de Abrams (1977) y Gupta (2012), busco indagar en las perspectivas e interpretaciones de los actores teniendo en cuenta que la construcción de una imagen ilusoria del estado enmascara las prácticas de actores reales y concretos que actúan en su nombre. En este apartado, reconstruiré la idea del estado municipal como actor de DP, a través de interpretaciones presentes en normativas oficiales y en los discursos de sus trabajadores. A su vez, daré cuenta de las acciones del estado municipal sobre el espacio DP a través de la categoría de política pública (Shore, 2010).

Antes de desarrollar este y los siguientes apartados, debo hacer una breve aclaración sobre algunos documentos oficiales que citaré reiteradamente. En orden cronológico, el primero es un borrador del proyecto original de la Sala de ensayo Comunitaria, del año 2013: el trabajador que me facilitó dicho documento aseguró que el mismo fue anexado a la Resolución N° 00000712-I-2014 (aunque no pude constatarlo). Dicho "proyecto" habría sido construido en conjunto entre trabajadores de la Dirección de Promoción Social y jóvenes artistas que participaron del Foro de Jóvenes del 2013. El segundo documento se trata de la Declaración municipal N°2213-CM-17, del año 2017. Esta Declaración del Concejo Municipal declara a la Sala de Ensayo Comunitaria Dengün Piuke y al *fanzine* El Grito de Wenuleo, de "interés municipal, cultural, educativo y social". El tercer documento es la Ordenanza municipal 3214-CM-21, del año 2021, que crea el programa "Multiespacios de participación" y que reforma ciertos aspectos de la estructura estatal en la que se inserta DP. Esta ordenanza fue sancionada a pocos días de haber concluido el conflicto que abordó en esta tesina, y la retomaré durante el capítulo 2 para dar cuenta de cómo su construcción está vinculada con ciertas transformaciones producidas en el espacio desde antes de estallar el conflicto. Por último, el cuarto documento es una copia del Proyecto Multiespacio de Participación Dengün Piuké, de 2021. El mismo retoma muchos elementos presentes en la Ordenanza 3214-CM-21, sumando detalles sobre distintas cuestiones de orden práctico para la realización de actividades y proyectos dentro de DP (líneas de acción, resultados esperados, recursos humanos, presupuestos, etc.).

²⁷ *Sociales* es un término nativo que refiere vagamente a distintas áreas del estado municipal que se ocupan de la construcción y aplicación de políticas públicas destinados a atender problemáticas sociales. En el período abordado en esta investigación, esta definición coincide en gran medida con las áreas que integraban la Subsecretaría de Políticas Sociales en aquel entonces.

1.2.1 Organigrama estatal: dónde se ubica DP en el estado municipal.



Figura 2: Organigrama estructura burocrática municipal 2021 en relación a DP. Elaboración propia.

La estructura del estado municipal²⁸ -aquellos cargos e instituciones que son determinados por el Intendente electo- está formada por las Secretarías y sus correspondientes Subsecretarías. En San Carlos de Bariloche, una de las Subsecretarías era la de Desarrollo Humano Integral, la cual tenía a su cargo tres subsecretarías: Cultura, Deportes y Políticas Sociales. Esta última (más allá de los cambios de nombre y forma que ha experimentado en la última década) suele ser referenciada nativamente con el término *Sociales*²⁹ (o *área de Sociales*). La "ramificación" interna de la Subsecretaría de Políticas Sociales corresponde a la denominada *estructura de planta*: en comparación con la *estructura política* es una estructura fija y quienes ocupan sus cargos son elegidos por la oficina de Recursos Humanos en función de determinados sistemas de elección o *concursos*.

Dentro de la Subsecretaría de Políticas Sociales se encuentra la Dirección de Promoción Social³⁰, la cual contiene cuatro departamentos. Uno de ellos es el Departamento de Recursos y Proyectos, encargado de pensar y elaborar las políticas públicas de la Dirección y desde el cual se formalizó el proyecto original de la "sala comunitaria". En este Departamento funciona la División de Dispositivos Sociales I, de la cual dependen un grupo de Dispositivos (o "lugares territorializados", según el discurso de los trabajadores municipales). Dèngün Piuké es uno de estos Dispositivos.

En cuanto al orden jerárquico de las autoridades estatales de las cuales depende el Dispositivo DP, se puede describir la siguiente línea descendente: Intendente, Secretario, Subsecretario, Director, Jefe de Departamento, Jefe de División y Jefe de Dispositivo (también llamado Jefe de Sección). Sobre estos dos últimos es necesario aclarar lo siguiente: el Jefe de División es quien administra conjuntamente los distintos dispositivos que dependen del Departamento de Recursos y Proyectos y el Jefe de Dispositivo es la autoridad máxima dentro del Dispositivo DP. En 2021 se determinó la creación del puesto de Jefe de Dispositivo, una jefatura que ejerce unipersonalmente la autoridad del estado en el espacio, al igual que lo hacen el Director, Jefe de Departamento y Jefe de División en sus respectivas instituciones. Esto último representó un cambio frente a lo que ocurrió hasta Abril de 2021 en DP, cuando la autoridad era

²⁸ El organigrama representado corresponde a la forma que mantuvo la estructura municipal entre el año 2015 y el 2023, durante los dos períodos de mandato del Intendente Gustavo Genusso.

²⁹ Entre 2013 y 2015, el término *Sociales* refería (de forma vaga e informal) a la Secretaría de Desarrollo Humano. Entre 2015 y 2024, a la Subsecretaría de Políticas Sociales. Y, a partir del 2024 hasta la actualidad, a la Subsecretaría de Acción Social.

³⁰ En adelante, dependiendo de la situación, utilizaré tanto los nombres completos (ejemplo: Dirección de Promoción Social), como su abreviación (Promoción Social) para referirme a cada institución.

concentrada en equipos de trabajo, aunque solía nombrarse informalmente al *Jefe de equipo* como la figura de mayor autoridad en el espacio y de mayor coordinación con el resto de las autoridades de *Sociales*. Al menos durante el último año antes de la creación del puesto de Jefe de Dispositivo, esta figura era ocupada por un técnico social del espacio.

Dentro del Dispositivo DP, el estado municipal contrata a los trabajadores que se desempeñan en distintas tareas: estos se los suele referenciar como *el equipo*. Dos de los puestos más antiguos en DP - que funcionan desde los primeros años de su fundación- son el de sonidista y el técnico social (o técnico comunitario). También existen las figuras del tallerista y del sereno o encargado³¹. Entre los trabajadores del Dispositivo, existen distintos tipos de relaciones contractuales con el estado municipal. En el momento del drama social, únicamente el sereno y el Jefe de Dispositivo poseían contratos *de planta permanente*, es decir, que forman parte de la planta permanente de trabajadores municipales. Según los discursos de los trabajadores, esta categoría garantiza una situación laboral más estable, permite sostener una continuidad en los cargos y sus despidos pueden implicar procedimientos legales más complejos. Mientras tanto, otros trabajadores como el sonidista, el técnico social y los talleristas son denominados *contratados*³²: poseen un contrato temporal que se renueva periódicamente. Esta situación, sumada a la de una supuesta falta de certezas sobre los procedimientos para que un trabajador *contratado* pase a *planta*, es motivo de algunas críticas de parte de quienes los consideran una forma de precarización laboral y de inequidad frente a otros trabajadores³³. Durante el conflicto que será analizado a partir del drama social, esta será una de las críticas al estado municipal que aparecerán en la contienda.

1.2.2 La política pública en DP: vulnerabilidad social, participación, juventud y arte.

Los trabajadores de *Sociales* y las normativas que regulan el espacio DP, construyen la población destinataria de sus políticas públicas -sobre este y otros espacios y proyectos bajo su jurisdicción- a través de la idea de vulnerabilidad social, justificando el rol del estado como agente en la solución de problemáticas sociales.

Las situaciones de vulnerabilidad existentes en la Ciudad de San Carlos de Bariloche demandan que las políticas sociales estén orientadas a la creación de espacios públicos que favorezcan a las propias comunidades y grupos promoviendo condiciones para la igualdad de oportunidades (Ordenanza municipal 3214-CM-21, sección "Fundamentos").

³¹ Dentro del edificio de DP suelen trabajar regular u ocasionalmente otros empleados municipales, como el de maestranza o técnicos en computación. Sin embargo, estos no pertenecen en sí al Dispositivo ni al Departamento de Recursos y Proyectos, por lo que han sido omitidos de esta descripción detallada.

³² La principal diferencia contractual entre el técnico social, el sonidista y los talleristas es que el primero posee un *contrato "por categoría"*, mientras que los últimos poseen contratos por *horas cátedra*. Según los trabajadores, por ello gozan de menor estabilidad que el técnico social y no estarían sujetos a una evaluación formal, aunque esta pueda producirse informalmente.

³³ Las críticas suelen argumentar que estos puestos forman parte de las tareas ordinarias y estructurales para las cuales el estado contrata empleados, por lo que la figura del contrato temporal (aplicable, desde cierta lógica, a tareas temporalmente específicas y extraordinarias) podría considerarse un tipo de abuso de la forma legal.

El programa está destinado a toda persona que desee realizar actividades artísticas y socio productivas, priorizando a aquellas en situación de vulnerabilidad (Ordenanza municipal 3214-CM-21, Artículo 5°).

Otro de los conceptos centrales en el discurso de los documentos oficiales de la Dirección de Promoción Social es el de participación. Este término aparece referido como una acción a través de la cual los destinatarios de la política pública intervienen en la construcción de la misma, lo cual constituye un medio para desarrollarse como ciudadanos de una sociedad democrática, y a la vez una forma de fortalecimiento de la sociedad y también del estado en tanto actor político.

Se concibe al Estado como promotor activo y presente del desarrollo humano y la organización popular, gestor y sostén de políticas públicas de abordaje integral. Esto hace necesario el compromiso, el protagonismo popular, y la participación para la construcción de políticas públicas. Al mismo tiempo, supone la consolidación de procesos organizativos que colaboren en el fortalecimiento de sujetos políticos, sociales y económicos, que se vinculen entre sí a través de proyectos colectivos participativos. En este sentido, se torna imprescindible generar instancias de reflexión, formación y articulación que conjuguen la organización social con la construcción diaria de un Estado promotor, activo e inclusivo. (Ordenanza municipal 3214-CM-21, sección "Fundamentos").

En cuanto al concepto de juventud, tanto en la convocatoria de artistas para el Festival Puerto Barrios, como en su acción dentro de los Foros de la Juventud y en la construcción del proyecto de la Sala de Ensayo Comunitaria, las intervenciones fueron producidas en el marco del Eje Jóvenes, un *programa*³⁴ municipal, parte de la división de Participación y dependiente de la Dirección de Promoción Social. Esta articulación entre las ideas de participación y de juventud, presente en la terminología del organigrama estatal, también se manifestaba en el discurso de las normativas oficiales:

Las estrategias a utilizar en la implementación de este proyecto tendrán como objetivo la creación de espacios de escucha y participación de los jóvenes como sujetos activos y protagónicos del proyecto, por tanto estarán orientadas a promover sus capacidades organizativas y a favorecer la toma de responsabilidades dentro del proyecto (Borrador Proyecto original de la Sala de ensayo Comunitaria, sección "Estrategias", 2013).

La presencia de las prácticas artísticas en estas normativas -muchas veces ligadas a la idea de cultura y e integradas por disciplinas como la música y la literatura- aparece como un medio para llegar a un fin mayor: este puede entenderse en los términos de la promoción de derechos culturales-artísticos (acceso a ofertas culturales, a la expresión, a la formación) y la promoción de derechos cívicos-políticos (la autogestión, la participación, la organización social) y, en definitiva, a revertir situaciones de vulnerabilidad social.

³⁴ Se puede describir a los "programas" como un conjunto de actividades que realiza el estado a fin de resolver una determinada problemática social, a través de la acción de recursos y desarrollo de proyectos.

Fomentar la organización y participación de los jóvenes y dejar capacidades instaladas para la autogestión cultural. Democratizar el acceso a bienes culturales de los jóvenes de sectores populares de la ciudad. Impulsar la cultura e identidad barrial juvenil (Borrador Proyecto original de la Sala de ensayo Comunitaria, sección "Objetivos", 2013)

La cultura es, para los jóvenes de estos sectores, una herramienta de transformación social, que promueve la participación juvenil a partir del pleno ejercicio de la ciudadanía cultural, habilitando una forma de expresión y comunicación para quienes no cuentan con otra vía para que su voz sea escuchada (Copia del proyecto "Multiespacio de Participación Dengün Piuké", 2021)

Por último, desde el discurso estatal se suele hacer hincapié en una característica central del espacio DP. Al estar ubicada dentro de la órbita institucional de la Dirección de Promoción Social, el tipo de intervención que recibe del estado obedece a ciertas lógicas propias de las políticas públicas de esta área.

El contenido que se le dio es que a través de la música se aborden distintas situaciones. Pensar el arte, cultura y música como herramienta de transformación. Entonces el eje no se pone tanto en que cante hermoso y toque en la Fiesta de la nieve³⁵, sino que a través del taller pueda salir de alguna situación de vulnerabilidad social. Porque los destinatarios de Promoción Social son personas en situación de vulnerabilidad social, que esos no son los destinatarios de *Cultura*³⁶ (Jefe de División de Dispositivos Sociales I, entrevista 5, Junio 2024).

Por lo tanto, desde la Dirección de Promoción Social se entiende que DP es un espacio "social" antes que "cultural". En sus términos, esto significa que el interés del estado por el desarrollo de actividades artísticas o culturales posee menor prioridad que el de la atención de determinadas problemáticas sociales. Como veremos más adelante, esta particular perspectiva de DP será una de las que entren en conflicto con otras perspectivas, como las de ciertos trabajadores y ciertos artistas del espacio.

Este apartado ha permitido situar a DP dentro de un área o conjunto de instituciones del estado municipal de Bariloche a través de los discursos de sus trabajadores y normativas oficiales. En este sentido, *Sociales* puede pensarse como un área con características propias que pueden ser transferidas al espacio DP al adaptarse este a la lógica de su política pública.

1.3 La construcción de un grupo comunitario. Entre lo comunitario y la comunidad.

El término "comunitario" estuvo asociado al nombre de DP desde que empezó a concebirse como proyecto. Sin embargo, los usos de los términos "comunitario" y "comunidad" por parte de los distintos

³⁵ Un festival que se celebra anualmente en la ciudad de San Carlos de Bariloche.

³⁶ El término *Cultura* es una forma nativa con la que muchos actores refieren informalmente a cierto área del estado municipal abarcada por la Subsecretaría de Cultura. En el momento del drama social, *Cultura* y *Sociales* referían a dos subsecretarías pertenecientes a la Secretaría de Desarrollo Humano Integral. Las tensiones -relacionadas a DP- entre estas dos subsecretarías serán abordadas dentro del análisis del drama social.

actores a lo largo del tiempo plantean cierta dificultad en su análisis. Estos difieren de las ideas de comunidad presentes en el marco teórico de esta investigación, relativas a los planteos de Turner sobre *communitas* y estructura (1969), aunque puedan guardar ciertas similitudes. A continuación, mostraré como se construyeron los primeros usos de esos términos en función de la política de DP y cómo fueron evolucionando en un diálogo con la realidad que presentaba el espacio. En estos usos, se evidencia la presencia de un lenguaje característico de las políticas públicas la Dirección de Promoción Social, el cual aborda la noción de comunidad en función de la construcción de un tipo particular de población (Foucault, 1994), pero también reinterpretaciones de este término por parte de los actores del espacio. A su vez, analizaré la conformación de un grupo comunitario al interior del espacio: la "Comunidad DP" (que debe de distinguirse del grupo que denomino *la comunidad*, conformado durante el conflicto como una forma de subjetivación política). En este proceso de comunalización (Brow, 1990) son centrales las distintas ideas sobre comunidad, así como las prácticas artísticas que colaboraron en el proceso de construcción de identidad del grupo (Frith, 1996) a la vez que eran moldeadas por este.

1.3.1 Los primeros usos del término "comunitario" y su evolución

Dentro de los discursos de los trabajadores de *Sociales*³⁷, es común hallar los términos "comunitario" y "comunidad" para referirse a un tipo particular de integración social. En estas definiciones, se manifestará cierta vaguedad y polisemia, lo que es justificado en el hecho de ser "un concepto que siempre está en construcción".

El concepto de lo comunitario le da sentido a lo que tiene que ver con la promoción social, la promoción de derechos. En el caso de DP, se vincula al concepto de participación. Es un concepto que siempre está en construcción [...] DP es un espacio de encuentro, y en estos proyectos se genera la comunidad (Jefe de División de Dispositivos Sociales I, entrevista 5 Junio 2024).

En algunos de los testimonios de los primeros artistas vinculados al recientemente creado espacio, se da cuenta de una reinterpretación del término "comunitario", describiendo un tipo particular de organización grupal, horizontal y armónica.

Como es comunitaria, todos pueden venir a aportar sus ideas y lo que piensan. Y, como podemos manejarla entre todos, es bien democrática la situación, porque nadie manda sino que venimos y organizamos los horarios entre todos [...] Estamos yendo de a poco con la organización del espacio. La idea es que las bandas que vengan acá se hagan como socias del lugar y puedan usar la sala (artistas de DP, publicación en diario digital ANBariloche en base a una volanta elaborada por la Dirección de Promoción Social, 29/6/2014)

³⁷ En adelante utilizaré la definición nativa *Sociales*, ya que es la forma en la cual este área es nombrada por los trabajadores de DP.

Estas interpretaciones de lo comunitario se vinculan a los términos con los que las normativas oficiales sobre DP y los discursos de trabajadores de *Sociales* suelen referir a la idea de participación en el espacio. En este sentido, la participación comunitaria es entendida como una particular forma de organización y de construcción política.

Se destaca que esta Sala tiene el carácter de ser comunitaria, por lo que las reglas o pautas se construyen entre todos; de este modo, se consensuó un reglamento de uso del espacio y se organizó la metodología de trabajo, estableciendo las reuniones de comisión semanales (Declaración N°2213-CM-17, 2017).

La idea de que las personas a través de la participación pueden identificar problemas y soluciones, y que el estado pueda canalizar esas demandas en términos de participación democrática. Por eso el espacio de encuentro. Y en esos proyectos se genera la comunidad (Jefe de División de Dispositivos Sociales I, entrevista 5, Junio 2024).

En las primeras manifestaciones de las normativas oficiales de DP, el sujeto *destinatario* aparecía construido sobre las nociones de juventud y en función de sus intereses y su procedencia ("jóvenes de diversos grupos de sectores populares que se dedican a la cultura en los barrios"). Sin embargo, ya en 2017 podemos ver cómo la letra de la política pública menciona a la "comunidad de artistas" como sujeto integrante del espacio DP. Esta consolidación de un grupo unificado en función de intereses comunes -entre los cuales destaca la realización de determinadas prácticas artísticas-, es justificada por el discurso oficial en el sentido de que favorece al funcionamiento óptimo del espacio.

La comunidad de artistas Dengün Piuké, nació como respuesta ante la necesidad de contar con un espacio para la expresión artística y cultural por parte de los jóvenes pertenecientes a los barrios de San Carlos de Bariloche [...] Teniendo en cuenta que a la fecha participan de la Sala unas veinte y cinco bandas, y se espera que sean aún más las que accedan a este espacio, es prioritario generar la organización del grupo para una armónica convivencia y sentido de pertenencia del lugar (Declaración N°2213-CM-17, sección "Fundamentos" 2017).

Asimismo, los integrantes del espacio, darán cuenta en los primeros años de la constitución de este grupo y de la importancia de las prácticas artísticas en el mismo:

En Marzo, Febrero, cumplimos 2 años. De hecho, lo festejamos. Estamos muy contentos porque cada vez hay más gente: de una simple Sala Comunitaria se armó una comunidad de artistas (artistas de DP, entrevista canal de televisión, 2016).

Comunidad de talentos que ni la nieve frenó/ Para unir diversidades, sonidos del corazón/ Es nuestra sala de ensayos, comunitaria es su voz (artista de DP, letra de la canción "Malambo de Dèngün Piuké", 2017).

Con el tiempo, empieza a aparecer otro uso del término comunidad, el cual busca definir un sujeto colectivo integrante del espacio, que no se restringe a los artistas, sino que también puede incluir a los

trabajadores del *equipo*. Este uso del término parece considerar como integrante de la "Comunidad DP" (es decir, "Comunidad Dèngün Piuké", un término utilizado por ejemplo en *flyers* o en el nombre de grupos de Facebook y Whatsapp) a todos aquellos que no solo utilizan el espacio sino que realizan un aporte al mismo, por ejemplo, cuidándolo o participando de la organización de sus actividades.

La comunidad es la gente que está comprometida con el espacio y actúa para que este espacio continúe por mucho tiempo más, sin discriminar entre artistas y trabajadores. El lugar no hace a un lado a nadie: si vos estás en el lugar y lo cuidás, ya sos parte de la comunidad (artista DP, entrevista 9, Julio 2024).

Puede decirse que el paso del tiempo y la consolidación del espacio contribuyeron a que el término "comunitario" experimente una evolución: de formar parte del lenguaje propio de las políticas sociales de *Sociales*, comenzó a ser utilizado para referirse a un ente con ciertas características distintivas, aunque de límites poco precisos y cuestionados: la "Comunidad DP". A continuación, abordaré la conformación de este grupo.

1.3.2 La conformación de un grupo integrante de DP: la "Comunidad DP".

La conformación de un grupo identificado como "Comunidad DP" se produjo a través de la interacción de muchos factores. Entre ellos se encuentran las acciones que el estado realizó en función de construir una población destinataria de su política pública, la cual se vinculara a las nociones de juventud y vulnerabilidad social.

Dicho espacio pretende ser utilizado para la realización de actividades culturales y artísticas que involucraran a los jóvenes en situación de vulnerabilidad social bajo el marco de trabajo Eje Jóvenes [...] es de suma importancia brindar un espacio para la producción cultural, musical y audiovisual en que los jóvenes de entre 15 y 24 años puedan desarrollar distinto tipo de capacidades intelectuales y artísticas (Resolución municipal N° 00000712-I-2014).

Tanto por la iniciativa del estado de convocar a los jóvenes, como por la voluntad de ellos en acercarse, DP se fue nutriendo de diferentes personas (en su mayoría de entre 15 y 24 años, pero con algunas excepciones de personas de mayor edad) que poseían afinidades en común y pertenecían a los mismos espacios sociogeográficos o compartían problemáticas sociales (especialmente económicas). Si no se autoidentificaban como "artistas" o "músicos", solían referirse a sí mismos como practicantes y/o aprendices de algunas disciplinas consideradas como artísticas (música, dibujo, fotografía, escritura, etc.).³⁸

Somos bandas, de los barrios, laburantes, obreros, con problemáticas en común: desde el frío que tenés en tu casa y que sabés que a los integrantes de la otra banda con la que ensayás no les alcanza para la leña... el mismo frío es para los dos [...] Terminó siendo un

³⁸ Como mencioné en la Introducción, el término "artista" busca tanto englobar esta variedad de disciplinas (entre las cuales la música es predominante), como atender a ciertos discursos de quienes asistían a DP, los cuales tendían a identificarse como músicos o artistas o como personas que se estaban formando como tales.

punto de encuentro donde artistas de todos lados -porque siempre se invitó a toda persona que hiciera música, de todos los barrios-, porque creíamos que compartir nuestro arte nos iba a enriquecer a todos (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

El énfasis del anterior testimonio en explicitar que se tratan de artistas "de todos los barrios", significa un cuestionamiento a la idea que establece una correspondencia directa entre el término "barrios" y el de la zona geográfica de El Alto (Sendyk, 2016), extendiendo su sentido hacia todas aquellas zonas residenciales con problemáticas económicas similares. Esta noción se refuerza con el hecho de que algunos artistas vivían en lugares alejados de El Alto³⁹, en barrios como Ñireco, Las Victorias, Don Bosco, Villa Llanquihue, 10 de Diciembre o del *centro*. Sin embargo, puede decirse que la mayor afluencia provino siempre de barrios de El Alto, geográficamente cercanos a DP, como Levalle, Omega, Frutillar, Nahuel Hue, Malvinas, 400 viviendas, Eva Perón, Arrayanes, por nombrar solo algunos.

Junto a la afluencia de personas, se fue produciendo un proceso de comunalización gracias a la combinación de distintos elementos. Quienes llegaban al espacio compartían con trabajadores y otros artistas actividades como las Reuniones de Comisión, talleres, ensayos, recitales y encuentros casuales. Muchos de ellos se conocían allí y forjaban relaciones que trascendían al espacio. Además, solían considerar a este (en reiterados testimonios) como "un segundo hogar".

[La idea de comunidad se empieza a generar] desde la convivencia, de que eran muchísimas horas en el día de artistas habitando el lugar, compartiendo, compartiendo comidas (no solo música). Yo creo que también nace de tanto compartir en las asambleas y apuntar hacia el mismo lugar [...] El fin más básico en común era hacer música: tener la oportunidad de subir a un escenario y mostrar lo que hacemos (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

Los discursos de los integrantes de aquella comunidad en formación, suelen nombrar la afinidad compartida por ciertas prácticas artísticas y, en particular, por ciertos géneros y estilos musicales. Entre estos es necesario nombrar al *rock* como movimiento musical que se define por su uso y que "gusta porque identifica, porque produce colectivos sociales" (Semán y Vila, 1999: 226). Si bien, en este grupo existieron expresiones musicales que escapaban al *rock* (que, además, incluye una amplia variedad de estilos), este se puede pensar como predominante tanto a nivel creativo como a nivel de audiencias. Prueba de ello son los instrumentos que más utilizaban los músicos (guitarras y bajos eléctricos y batería), la presencia de detalles estéticos propios del género (la distorsión, su ritmo particular, la estridencia, los gritos) y el hecho de que muchos artistas y trabajadores compartieran referencias (sobre personalidades reconocidas, obras o historias), gustos compartidos y otros elementos que dan cuenta de un acervo cultural común.

³⁹ Una muestra de cómo DP desafiaba o buscaba extender esta noción de "lo barrial" está en la celebración de una de las ediciones del Festival Puerto Barrios (aproximadamente en el año 2018) en el barrio Don Orione, ubicado a la altura del km. 15 del Camino General Bustillo, a gran distancia de *El Alto*.

Cuando llegué a DP me hizo acordar a algunos centros culturales o casas de amigos: las fotos de músicos de *rock* y de géneros "populares" como el *folclore* son una prueba de ello. Después, me gustó encontrarme con gente que conociera las mismas bandas que yo, del *rock* argentino e internacional. Pero también me encantaba la posibilidad de conversar sobre arte con personas que vienen de otros estilos, incluso con aquellos que tienden a ser considerados como más "cerrados", como el *metal* o el *punk* (registro de campo).

Por lo tanto, si bien se puede hablar de una predominancia del *rock*, las características de aquello que "se escuchaba" o "se tocaba" en DP obedecía sobre todo al aporte diverso de las distintas personas que asistían al espacio, fueran artistas o trabajadores. Además, el hecho de que muchos artistas que se acercaron a DP ya integraban agrupaciones musicales o se conocían previamente, implicó que trajeran no solo sus gustos musicales, sino también sus propias formas de organización e iniciativas.

Muchas de esas bandas que empezaron con el proyecto de DP y luego ensayaron ahí, desde antes tenían tremendo empuje y organización: hacían sus propios temas, ensayaban, tocaban en vivo y muchos de ellos eran músicos increíbles. Ellos y muchos trabajadores del estado que amaban la música fueron, en parte, los que lograron que exista un espacio así (artista local, entrevista 7, Junio 2024).

Entre los artistas se daba una especial relación entre la afinidad a ciertas prácticas artísticas y el padecimiento de problemáticas sociales. Ninguno de ellos "vivía del arte" sino que complementaban o sostenían su "vocación" con trabajos, estudios y/o otras formas de ingreso. En este sentido, la posibilidad de "triunfar" con su arte era un tema presente en muchas conversaciones entre ellos y en la generación de proyectos colectivos del espacio. Por ejemplo, algunas iniciativas generadas o realizadas en DP -la realización de grabaciones, recitales o incluso la misma construcción de la sala de ensayos- era considerada por muchos como una contribución a sus propios proyectos artísticos y laborales.

Ninguno de nosotros vive de la música, aunque nos encantaría ¿quién no querría vivir de hacer lo que le gusta? Pero yo creo que el día que "llegue" uno, llegamos todos. Por eso nos tenemos que apoyar entre nosotros (artista de DP, registro de campo, 2019).

Junto al deseo de desarrollar sus proyectos artísticos, la posibilidad de "llegar", "pegarla" (es decir, de alcanzar éxito social a través de cierta popularidad masiva) o "vivir del arte", aparecía como un anhelo entre los artistas, que podían ver en la "Comunidad DP" un sujeto que los podría ayudar en esa búsqueda. Sin embargo, esto parecía no coincidir con la política pública entendida desde *Sociales*: si bien esta apuntaba a que sus destinatarios pudieran "salir de alguna situación de vulnerabilidad social", no se enfocaba expresamente en el desarrollo artístico ni se valoraba en términos culturales o estéticos las producciones artísticas realizadas allí. Sin embargo, los mismos artistas podían valorar estas producciones no solo como algo que ellos "traían" al espacio, sino como el resultante de la experiencia comunitaria en el espacio.

Con los de mi banda nos conocimos todos en La Sala. Ensayábamos hasta tres veces por semana: los ensayos eran siempre agradables y no había espacio para distraerse, solo ensayábamos. Fue el proyecto musical más importante en mi vida: hicimos buenas canciones y a la gente le gustaba (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

Pese a que muchos artistas manifestaran estar satisfechos por la construcción de DP -la cual obedecía, en principio, a demandas que ellos mismos o algunos de ellos habían formulado-, también existían miradas críticas sobre el papel del estado municipal o algunas de sus encarnaciones e intervenciones en el espacio.

Yo creo que, al haber tantos jóvenes y la rebeldía de la juventud, siempre se cuestionó a quien estuviese *de turno*: esto de "yo no me caso con nadie, La sala es La sala". Siempre fue difícil entender que el espacio también es municipal, que no estamos por fuera de *la muni*. Ese conflicto siempre estuvo (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

El sentido de unidad de la "Comunidad DP" estaba atravesado por la pregunta sobre el estado y sobre el límite entre aquello que formaba parte de este y aquello que no. En ciertos momentos, esa pregunta y mirada crítica, motivó a artistas y trabajadores a proponer e impulsar la generación de algún tipo de "organización sin fines de lucro" que fuera reconocida por el estado en términos legales y que pudiera brindar nuevas "herramientas" útiles al espacio, a la vez que formalizara un límite entre aquello que era "de la municipalidad" y aquello que pertenecía a los artistas.

Siempre se habló como de a futuro la idea de hacer una Asociación Civil⁴⁰. Tener un peso más groso. Que no venga cualquiera a decirte "esto es de la municipalidad y se van para otro lugar". Siempre me quedé pensando: esa idea a futuro ¿cuándo llega? y si llegará [...] Para mí el espacio es de quien lo habita, de la gente que está ahí todos los días, que se reúne todos los martes, quienes pusimos de nuestro tiempo para hacer algo copado, algo grande, con proyectos grosos... hay que tomar la bandera y decir "este espacio lo hicimos nosotros, nos pueden acompañar, sí, pero quienes se mueven somos los que estamos acá" (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

Durante 2018 y 2019 participé de reuniones junto a otros artistas del espacio, en las cuales se debatió la posibilidad de crear algún tipo de organización sin fines de lucro (una Asociación Civil, una Cooperativa o una Fundación, por ejemplo) que sirviera de herramienta a los artistas de DP y al desarrollo del espacio. Su utilidad podía circunscribirse solo a artistas, dotándolos de mayor unidad y de cierta autonomía frente a algunos actores del estado, así como también de la posibilidad de gestionar legalmente ciertas actividades o acceder a subsidios y a proyectos estatales. Pero también podía verse como una herramienta útil al espacio en su conjunto, habilitando posibilidades que el encuadre municipal no permitiera, como la aplicación a subsidios, por ejemplo. En estas reuniones se manifestó muchas veces la pregunta sobre la relación entre los artistas y el estado, generándose discusiones en los

⁴⁰ Las figuras de Asociación Civil, Cooperativa y Fundación son entidades sin ánimo de lucro con personalidad jurídica plena.

términos de independencia o dependencia (de los primeros sobre el segundo), pero que no lograron concretar ningún proyecto.

La construcción de lo comunitario en DP es un proceso complejo en el que se involucran distintas ideas y actores, pero se puede señalar que la idea de comunidad en el espacio fue dirigiéndose a constituir una figura que integraba artistas y trabajadores en función de un proyecto común. Luego de casi siete años de vida del espacio, la "Comunidad DP" era experimentada por sus integrantes como un grupo armónico de contornos vagamente definidos, que posibilitaba tanto la creación de un proyecto común, como la realización de prácticas artísticas valoradas. Pese a la aparente armonía, las ideas, actores y procesos a través de los que estaba construido dicho "grupo comunitario" se hallaban atravesados por ciertas tensiones, en las cuales estaba involucrada la pregunta sobre el lugar del estado. En el siguiente apartado, abordaré el caso de uno de los trabajadores del espacio, para entender cómo su figura se ubicaba en un lugar particular, que resolvía algunas de dichas tensiones en función de un proyecto integrador.

1.4 *El sonidista. Su rol en la política del espacio.*

En este apartado repasaré algunos aspectos de la trayectoria personal y laboral de *el sonidista*⁴¹, que anteceden a su contratación como técnico en sonido en DP; luego describiré sus tareas concretas en el espacio y, por último, me centraré en su relación con la "Comunidad DP". Todas estas acciones tienen como fin reconstruir su figura dentro de la política del espacio DP previo al momento de su desafección.

1.4.1 Trayectoria: productor artístico, trabajador en *Cultura* y trabajador en DP.

El sonidista migró a Bariloche alrededor del año 2000 y durante toda su vida en esta ciudad se desempeñó en varios trabajos relacionados a la ingeniería de sonido. Fundó y sostuvo, junto a otros colegas, dos sellos discográficos, con los cuales realizó grabaciones, mezclas y masterizaciones de música, servicios de *sonido*⁴² en vivo y otras actividades ligadas a la técnica, la producción artística⁴³ y la creación artística. En parte por esta labor, es reconocido en parte de la comunidad barilochense a partir de su actividad artística o "cultural", ya sea como ingeniero, músico o gestor cultural⁴⁴. También, en su

⁴¹ *El sonidista* es la forma en la que refiero al trabajador desafeccionado por el estado municipal a fines de Enero de 2021 y protagonista del conflicto abordado. Cuando no aparezca en itálica, no me estoy refiriendo a la persona sino a la función.

⁴² El término *sonido*, cuando aparece en itálica, refiere tanto al conjunto de materiales como a la acción que permite la amplificación de voces, instrumentos -como la batería- y equipos de amplificación de instrumentos -como el bajo y las guitarras eléctrica y acústica, en los cuales cumple el papel de una segunda amplificación-. Lo entiendo como un término nativo que funciona dentro del léxico de músicos y sonidistas.

⁴³ El término producción artística (o, en el caso específico de la música, productor musical) se refiere a una actividad dentro del proceso de producción de materiales artísticos, que generalmente realiza una sola persona (el productor artístico) y que se ocupa de la dirección estética de una obra. En cambio, el productor ejecutivo se encarga de dirigir la realización "material" de la producción, generalmente abordando cuestiones de índole económica.

⁴⁴ El término gestor cultural, si bien actualmente suele estar relacionado a las políticas públicas culturales que buscan formalizar dicha profesión, parece referenciar vulgarmente a un cierto tipo de rol o actividad vinculada a la "promoción" cultural y artística o al movimiento de transformación social a través del arte y otras prácticas culturales, actividades que no necesariamente se han encuadrado históricamente dentro de una profesión formalizada y con ánimo de lucro.

estudio produjo grabaciones en las que intervino como músico, productor ejecutivo y productor artístico. Durante 2014 y 2015, antes de trabajar en DP, *el sonidista* se desempeñó en la Escuela Municipal de Artes La Llave -dependiente de la Subsecretaría de Cultura- como encargado del salón de eventos y como tallerista de grabación sonora.

Orgullosamente digo que fue una de las mejores épocas de La Llave: implementamos espectáculos y un montón de cambios que nos parecía que estaban buenos (*El sonidista*, en el programa de TV "Lo bueno y lo malo" del canal ABTV, 7/2/2021).

En 2014, *el sonidista* fue convocado por el estado municipal para colaborar con el proceso de acostización sonora del edificio de DP. Fue en este trabajo cuando tomó contacto por primera vez con el recién creado espacio y con algunos de los artistas que habían participado en la construcción de su proyecto.

Me acuerdo cuando [*el sonidista*] vino a trabajar con la acostización de La Sala. Ahí pegamos onda... yo le decía "vos tenés que estar acá"... Él entonces trabajaba en La Llave, y al poco tiempo vino (artista de DP, registro de campo, 2019).

A comienzos del 2016, fue contratado como técnico de sonido en DP. Su perfil conjugaba una reconocida trayectoria como sonidista y una experiencia como trabajador en una institución estatal (como docente, técnico y encargado de un espacio de eventos), además de que su actual puesto de empleado estatal facilitaba su contratación dentro del sistema burocrático municipal. El puesto del técnico en sonido era central en el desarrollo de las actividades de DP: es uno de los primeros puestos que la Dirección de Promoción Social creó dentro del espacio y sus funciones son varias.

Tareas de reparación y mantenimiento, organización interna, mejora de las condiciones técnicas específicas, desarrollo constante de cursos, talleres y eventos, solventando deficiencias presupuestarias (y de voluntades) con herramientas y hasta capital propio, elaborando y presentando de manera constante propuestas y proyectos que ayudaron a ampliar el alcance específico del espacio, invitando a reflexionar sobre su definición y sentido muchas veces (*El sonidista*, extraído del muro de su cuenta en Facebook, 10/3/21)

A este testimonio puede agregarse que en DP la actividad que más tiempo y recursos ocupa es la música: el sonidista debe encargarse de garantizar las condiciones materiales para que se produzcan los ensayos, las grabaciones y los recitales en vivo (verificar el estado de los elementos, enseñar a utilizarlos, repararlos), a la vez que trabajar como operador técnico de *sonido* en recitales y grabaciones. En el testimonio citado, *el sonidista* daba cuenta de que su desempeño muchas veces implicaba hacer tareas por fuera de aquello que su trabajo le encomendaba formalmente, así como impulsar proyectos del espacio.

1.4.2 Conformación de una agencia particular en el espacio.

Distintos elementos fueron posibilitando que la figura del sonidista adquiriera un lugar liminal (Turner, 1969) en la relación entre artistas y estado en el espacio, y una especial agencia. Además de las

relaciones que mantenía con otros trabajadores de DP y de la Dirección de Promoción Social, su tarea lo ponía en contacto directo con los artistas, ya que participa de los ensayos, los recitales, las grabaciones, las Reuniones de Comisión (asistiendo a su mayoría) y a la vez se desempeñaba en funciones equiparables a la del sereno, permaneciendo en el espacio, atendiendo a quienes ingresaran a ensayar, realizando otras actividades o simplemente "estando ahí". Esta gran cantidad de actividades, interacciones y tiempo de presencia en el lugar le permitieron obtener un gran conocimiento del mismo, a la vez que formar una opinión propia y definida de su finalidad en los términos de una política pública.

Esta es la Sala Dèngün Piuké, una sala comunitaria que depende del municipio como una respuesta del estado a la población. Básicamente es un espacio cultural, social. La idea es partir desde ese lugar (desde la música) hacia todo el abanico, todo lo que implica el arte y toda la ideología que implica el arte. Las ganas de juntarse, de hacer, de "no hacer", de venir a tomar un mate, de crear, de ver qué otras actividades también artísticas y culturales pueden llegar a llamar la atención o romper un poco la rutina común del pibe de acá de los barrios y de todos los barrios de Bariloche [...] Y un poco contrarrestar el odio latente. ¿No? Es un poco el "anti-odio" esto. No sé si es el amor, capaz que sí, pero es el "anti-odio". Y eso, en este momento, 2018, es un montón (*El sonidista*, 2018) (Colectivo Al Margen Asociación Civil, 2019).

Su opinión y acción se volvieron fundamentales para la construcción de proyectos que involucraban desde la compra de determinados materiales (por ejemplo, los que constituyeron el estudio de grabación), a la propuesta de un determinado taller (los talleres de sonido y de filmación de videos) o la planificación de proyectos grupales (la grabación de un álbum de canciones de los músicos de DP). Los artistas encontraban en su figura una vía de formulación y realización de sus proyectos a la vez que un agente clave para organizar el espacio y la "Comunidad DP".

En un principio había bastante conflicto... eran todos pibes nuevos y nadie se conocía. Cuando llegó [*el sonidista*] tomó un mejor rumbo, una dirección. A partir de ahí empezamos a organizarnos mejor: qué queremos lograr, cuál es el objetivo. Tanto con él como con [el tallerista del *fanzine*]. Con los talleres que daba él, pero también con la convivencia: sentarse hablar con los pibes que tenían conflicto... cosas como "tenemos que solucionar esto porque somos parte de lo mismo" (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

El sonidista participaba también de DP como músico, ensayando con una banda formada allí junto a algunos artistas y como asistente al taller literario. Se manifestaba como simpatizante de géneros musicales como el *pop*, el *rock* y el *punk* y solía conversar con los artistas acerca de libros, de música y de las posibles interpretaciones políticas o "sociales" que se desprendían del arte (por ejemplo, conversando acerca del sentido político histórico del *punk*). Muchas de estas características y actitudes constituían diacríticos de identidad que lo identificaron y lo vincularon en términos simbólicos y

comunicativos con muchos artistas de DP, que a la vez hallaban en él un referente, un ejemplo y un compañero en su desarrollo como artistas. Estos son algunos elementos que pudieron haber posibilitado que los artistas lo consideraran parte de la "Comunidad DP" y hayan forjado un vínculo afectivo con él.

[*El sonidista*] es alguien que yo realmente admiro. Él es un tipo grande que trabaja de lo que ama, lo hace bien y vive de eso. Me parece un ejemplo de lo que muchos de nosotros quiere ser en el futuro (artista de DP, registro de campo, 2019).

Tengo recuerdos de estar ensayando con mi banda y que él salga de la cocina y me diga "eso está buenísimo", "eso no lo escuché en ningún lado" y "¡los de afuera son de palo!" Esas cosas me dejaron marcado... te tiraba esos comentarios o consejos que a uno como adolescente lo dejan marcado (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

A su vez, algunos artistas manifestaban, en ocasiones, críticas hacia su persona o hacia la forma en que cumplía sus tareas. Muchas de estas críticas estaban dirigidas a cómo él ocupaba cierto rol que podría identificarse como de productor artístico, por ejemplo en la producciones musicales como la grabación de una canción en los estudios de DP.

Siempre *la hace re larga* para grabar algo y todo tiene que ser como él quiere. ¿Qué grabamos hasta ahora? Íbamos a hacer un disco entre todas las bandas y quedó en la nada porque se puso a grabar todo de una sola banda, porque él se entusiasmó con eso y dejó de lado a otros (artista de DP, registro de campo, 2019).

También de parte de otros trabajadores del espacio recibió críticas positivas y negativas. Su agencia dentro del espacio distaba de ser "pasiva", es decir, que no necesariamente se amoldaba a las directrices de quienes poseían mayor autoridad que él dentro del estado municipal, sino que proponía sus propias iniciativas e intentaba llevarlas adelante. Incluso algunos compañeros de trabajo lo consideraron un "conductor" del espacio, destacando su acción como trabajador de un "espacio comunitario".

Puedo decir que lo he visto compartir su saber generosamente con los y las jóvenes (tan específico e importante para ellos) y los respeta como a iguales. Les recuerda que son libres y que pueden pensar, preguntar, decidir, hacerse oír, como todos en tiempos tan valiosos de democracia. Ellos y ellas, por su parte, se sienten mucho más que "sujetos de derecho". En ese espacio son mirados a los ojos, vistos como seres únicos que merecen, como todos los demás, contactar con la belleza, pero además, ser protagonistas de sus propios procesos culturales (ex trabajador de DP, carta abierta compartida por Whatsapp, Febrero 2021).

Dentro de DP, el sonidista solía identificarse abiertamente como adherente al movimiento político "kirchnerista", considerándose (en sus palabras) un "militante de izquierda y antifascista". Gran parte de sus años de trabajo coincidieron con el gobierno nacional de Mauricio Macri, al cual calificaba como un gobierno "neoliberal y de derecha". Este posicionamiento contribuía a que estableciera afinidad con trabajadores, funcionarios y artistas del espacio que encontraban en el neoliberalismo cierta idea de un

antagonista común. Pero además, algunos artistas de DP reconocían en su figura una dimensión política que no tenía solo que ver con lo partidario, sino con otros sentidos de lo político ligados a la idea de lo comunitario en los términos de un tipo particular de vínculo humano no enajenado (Vázquez, 2015).

Fue un puntal ideológico en La Sala, pero no ideológico político partidario: él es re kirchnerista y yo soy de izquierda. Pero él aprecia que yo tenga valores humanos. Eso es lo que inculcó: siempre estaba muy a lo empático, en lo comprensivo... te cuestionaba muchas cosas, te hacía incomodar en la comodidad que uno traía. Como que uno venía re cuadrado y te recuestionaba cosas. Como así se lo recuestionaba a sí mismo, y te hacía romper con cierto egocentrismo, como buscar más una comunidad, no tanta competencia (artista de DP, entrevista 2, Mayo 2024).

Desde la posición liminal en la que fue ubicándose el sonidista, lograba cristalizar iniciativas y demandas que provenían tanto del estado como de los artistas y, a la vez, introducir otras propias. Esto fue contribuyendo a que su agencia en la política del espacio fuera pensada por algunos integrantes de la "Comunidad DP" como especial o distinta respecto a la de otros trabajadores.

Era una figura que cambiaba la bajada verticalista de cierta mirada con respecto a la cultura o recursos que se le querían bajar a La Sala o a la forma de funcionamiento de La sala. Al ser intermediario dentro del sistema estaba defendiendo muchos de los ideales que los pibes tenían. Estaba generando una autarquía en el funcionamiento de La Sala: que tenga una gestión un poco pública y un poco privada con respecto a la comunidad... algo más cooperativo (artista de DP, entrevista 2, Mayo 2024).

El objetivo de este apartado fue el de dimensionar el rol del sonidista dentro de la relación entre artistas y estado en DP. El lugar liminal que ocupaba estaba vinculado a varios elementos conectados entre sí: la relación con las prácticas artísticas que predominaban en el espacio, su lugar dentro de la "Comunidad DP" y su incidencia en la política cultural del espacio.

Conclusiones del primer capítulo

En este primer capítulo busqué caracterizar el espacio DP, dando cuenta del complejo entramado de relaciones entre actores y agencias que lo componen. En el espacio se fue consolidando una relación en términos de comunidad, en la cual lo estructurado y lo no estructurado se conjugaron para forjar un grupo identificado como "Comunidad DP". Para entender mejor estas relaciones e identidad, abordé las interpretaciones presentes en los discursos de trabajadores del estado y artistas que asistieron al espacio y en las normativas oficiales. Por un lado, analicé cómo algunas interpretaciones construyeron a DP como una política pública del estado (representado por el *área de Sociales*); por el otro, cómo describieron la conformación de un grupo construido sobre la base de características e intereses en común -los cuales incluyen especialmente la realización de prácticas artísticas musicales- y sobre una idea de comunidad, que funciona como una representación imaginaria de un grupo armónicamente integrado entre sí y con el espacio, invisibilizando ciertas tensiones e interrogantes respecto al lugar del

estado. Por último, describí algunos aspectos que ubicaron al sonidista en un lugar liminal en el espacio y que le otorgan una especial agencia en la construcción de su proyecto.

2 - CAPÍTULO SEGUNDO - Ruptura

*Yo no soy un asesino
tengo el pan y tengo el vino
¿y sabés quién te maltrata?
(anda de traje y corbata...)* ⁴⁵

Este segundo capítulo abarca la etapa de ruptura de las relaciones normales que conformaban el espacio Dèngün Piuké, el cual da inicio al conflicto abordado por el drama social. Para ello, comenzaré describiendo la situación extraordinaria que se produjo en DP como respuesta a la pandemia por COVID-19, durante la cual también se produjeron transformaciones de la política pública del espacio. Luego, abordaré los primeros momentos de reapertura del mismo, en el mes de Noviembre de 2020. Durante estos se manifestaron tensiones entre la agencia del sonidista y aquellas transformaciones de la política pública. Por último, analizaré cómo la noticia de la desafección del sonidista por parte del estado municipal -primero en potencial y luego como hecho confirmado-, produjo la ruptura de las relaciones normales en DP, dando lugar al conflicto que abordaré en el tercer capítulo.

El capítulo de la ruptura busca mostrar el pasaje entre un estado "armónico" de las relaciones en DP, hacia uno de confrontación abierta dos facciones (a las cuales, a partir del capítulo 3, me referiré como *la municipalidad y la comunidad*). En este proceso, las ideas de un proyecto común entre estado y artistas y de la "Comunidad DP" empiezan a cuestionarse, dando lugar a un enfrentamiento.

2.1 La pandemia como situación extraordinaria en DP. Cierre del espacio y transformaciones.

La pandemia por COVID-19 iniciada a comienzos del año 2020, puede entenderse desde las ciencias sociales como un hecho social total, es decir, como

procesos y eventos que abarcan y ejercen un impacto transformador en la vida social y al mismo tiempo [...] modificaciones en los términos en que los intercambios o flujos, se venían dando en lo cotidiano (Mastrángelo, 2020).

A la luz de esta problemática concreta, el papel y rol del estado fueron revisados (Svampa, 2020). Entendido dentro del contexto de un orden global privatista -donde el discurso sobre la defensa de los derechos individuales prima frente a la defensa de la vida como un bien común-, el rol del estado ejercido a través sus políticas de salud pública adoptó durante la pandemia ribetes de seguridad nacional y control social biopolítico punitivo fundado en un corrimiento de las ciencias biomédicas del lugar del cuidado al del control y disciplinamiento social (Mastrángelo, 2020). En el caso de DP, se manifestó un fortalecimiento del ejercicio del poder burocrático por sobre otras iniciativas y formas de gestión más comunitarias, participativas y consensuadas. A su vez, la pandemia fue el contexto en el cual se llevaron a cabo ciertas transformaciones de la política pública de DP. Este conjunto de transformaciones puede

⁴⁵ Letra de la canción de una banda de *punk-rock* que ensayaba en DP.

entenderse mejor en el contexto de una situación de precarización laboral posibilitada por los particulares abordajes sobre la pandemia desde el estado argentino (Castillo, 2021).

2.1.1 Artistas sin lugar, precariedad laboral y cambios en la política pública.

En acatamiento de las medidas de aislamiento y distanciamiento social decretadas a comienzos del 2020 por el Poder Ejecutivo nacional de Argentina⁴⁶ -y replicadas por los estados provincial de Río Negro y municipal de Bariloche-, el estado municipal determinó la suspensión de las actividades normales de DP en Marzo de dicho año, días antes de la fecha prevista para el evento de festejo del sexto aniversario del espacio. La situación de la pandemia se convirtió en un desafío para un espacio cuya vida cotidiana estaba en alto grado alimentada por prácticas que la emergencia prohibía o desaconsejaba y que, a diferencia de otros espacios y actividades que se valieron de la comunicación virtual (por ejemplo, en las escuelas, talleres artísticos o recitales virtuales⁴⁷), no pudieron adaptarse a las medidas preventivas, por lo que debieron permanecer largo tiempo suspendidas.

El espacio permaneció cerrado hasta el mes de Noviembre, mes en el que se produjeron las primeras reaperturas. Este cierre constituyó un "congelamiento" casi total de su funcionamiento cotidiana y un fracaso de ciertos intentos de sustituir las actividades comunitarias a través de la digitalidad. Se implementó un sustituto de las Reuniones de Comisión en formato virtual que logró una muy escasa concurrencia y el tallerista del *fanzine* coordinó un nuevo proyecto, llamado Postales de Cuarentena (una publicación digital editada con producciones de los artistas del espacio) que funcionó hasta Julio del 2020, cuando dicho tallerista dejó su puesto en la Municipalidad para ocupar otro en el estado provincial de Río Negro. Luego de aquel cambio, el *Jefe de equipo* y un tallerista de DP me ofrecieron a mí ocuparme de la edición de Postales de Cuarentena.

Por pedido del Jefe de equipo y de un tallerista, que sabían que había participado de El grito de Wenuleo en el pasado, me encargué de producir y editar la nueva edición de Postales de Cuarentena. Luego de trabajar varios días, lo entregué y nunca más tuve noticias. Luego me enteré de que a sus jefes no les había gustado el cambio, y por eso lo cancelaron (palabras propias, registro de campo, 2020).

Los artistas que solían ensayar en DP detuvieron o modificaron radicalmente sus actividades ante el cierre del espacio, reaccionando de distinta manera al estado de excepción. Por ejemplo, dos músicos que ensayaban juntos en una banda de *rock progresivo*, se comenzaron a especializar en la realización de videos que luego compartirían en cuentas de Youtube. En el caso de mi banda de *rock*, nos dedicamos a la preproducción de nuestro primer álbum de canciones -actividad que excluía los ensayos (en su forma

⁴⁶ Estas medidas fueron declaradas a partir del Decreto 297/2020 de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (19 de Marzo del 2020). La medida del ASPO sería luego prorrogada por otros decretos. En estos, las medidas de aislamiento se complementarían o suplantarían por otras de menor poder restrictivo, como el denominado Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO).

⁴⁷ Los eventos musicales en el escenario digital pasaron pronto de ser una novedad a una práctica común en el mundo: muchos artistas encontraban allí una de las pocas posibilidades de obtener un sustento económico. Ejemplo de ello fueron los recitales en formato *streaming* a través de plataformas como Youtube, Instagram o Facebook, en el cual se reinventaba el ritual del concierto en vivo bajo las nuevas condiciones.

tradicional) y los recitales-, que luego sería grabado y editado en el estudio de grabación de DP en 2023. Otro ejemplo pude encontrarlo en una banda de *punk-rock* que, a través de sus cuentas en plataformas de comunicación digital, comenzó a mostrar tempranamente videos e información de sus ensayos e incluso de la realización de algunos recitales virtuales. Esta banda fue una de las primeras que realizó recitales presenciales en vivo durante el primer año de la pandemia y fue la que impulsó el primer recital organizado (según algunas versiones) por DP: el recital del *Skatepark*. Del mismo hablaré en el apartado subsiguiente.

Los trabajadores de DP se dedicaron durante la pandemia a otras tareas vinculadas al contexto de emergencia, una de ellas fue la entrega de módulos (bolsones con alimentos y otros productos básicos) a la población. *El sonidista* realizó esta tarea con su propio vehículo, hasta que sufrió un accidente en el que se fracturó una pierna. En este y otros espacios de la Subsecretaría de Políticas Sociales se evidenció una precarización de las condiciones laborales (Castillo, 2021): los trabajadores debían enfrentar problemáticas comunitarias agravadas por el contexto de la pandemia y, además, a través de comunicación diferida, como internet o teléfono, lo cual implicó un "desdibujamiento" tanto en los límites entre el espacio doméstico y el laboral como en los horarios de trabajo. La precarización contribuyó a afectar la agencia de los empleados y acrecentar el poder de algunas trabajadoras que ocupaban puestos de autoridad sobre sus subordinados, los cuales se hallaban desprovistos de elementos que normalmente les podían brindar seguridad, como las rutinas de trabajo, la integración con el lugar, las herramientas, etc.

Pude ver, por parte del equipo donde yo trabajaba, poner en duda mis horas y mi calidad de trabajo. El hecho de que estuviera en mi casa no significa que no estuviera trabajando [...] La situación mostró por parte de la institución cierto destrato y visibilizó ciertas diferencias. Por ejemplo, el ejecutivo recortó ciertos *plus* que teníamos por trabajo territorial, porque supuestamente no estábamos haciendo esos trabajos en ese momento o haciendo un horario rotativo, cuando cualquiera de nosotros estábamos atendiendo los teléfonos a toda hora y todo el día (ex trabajador de DP, entrevista 1, Septiembre 2022).

Entre todas estas modificaciones de la vida cotidiana, en la pandemia también se produjeron ciertas transformaciones en la política pública de DP. En Julio del 2020⁴⁸, el ejecutivo municipal modificó la estructura del Departamento de Recursos y Proyectos de la Dirección de Promoción Social con el objetivo de lograr "mayor diversificación de responsabilidades y funciones" para atender las transformaciones producidas por la dinámica propia de la política pública y por el crecimiento de dispositivos sociales como DP. Uno de los cambios que introdujo fue crear el puesto de Sección de Dispositivo Social ("Sala de Ensayo"), dependiente de la División de Dispositivos Sociales 1 -y esta, del Departamento de Recursos y Proyectos-, "a fin que planifique, coordine y supervise las múltiples actividades y el equipo de trabajo abocado a dichas tareas". Ese puesto fue denominado como Jefatura de Sección, o también Jefatura de Dispositivo. Se produjeron cambios en otros puestos de la

⁴⁸ Resolución N° 00001509-I-2020, 24 de Julio de 2020, Boletín oficial N° 277.

Subsecretaría de Políticas Sociales: quien era Jefe del Departamento de Recursos y Proyectos fue designado interinamente a ocupar el puesto de Director de Promoción Social hasta el 15 de Enero del 2021 -cargo que luego mantuvo- y quien ocupaba el puesto de *Jefe de equipo* se desvinculó de DP al finalizar el mes de Septiembre del 2020, para ocupar otro puesto en el estado municipal. A estos cambios se sumó el ya mencionado alejamiento del tallerista del taller literario y el *fanzine* y, finalmente, la desafección del sonidista en Enero del 2021.

Esta serie de cambios nos indican la existencia de un conjunto de transformaciones que involucraban a DP y que no se circunscriben a la pandemia. Sin embargo, es posible que la precariedad de las condiciones laborales dentro del estado (en especial de aquellos trabajadores con contratos más "débiles", como los *contratados*⁴⁹) permitiera una mayor facilidad para introducir reformas en sus espacios de trabajo: en condiciones normales, quizás hubiera sido más posible encontrar resistencias de parte de los trabajadores a estas reformas.

2.1.2 Transformación de la política pública de DP: la ordenanza.

El proyecto que tomó forma final en la Ordenanza municipal 3214-CM-21 (aprobada el 22 de Abril de 2021), había comenzado a elaborarse antes de la pandemia. A mediados del 2019, los artistas de DP se habían enterado su existencia durante una Reunión de Comisión, en la cual un abogado -quien se presentó como trabajador municipal- realizó una serie de consultas a los participantes del espacio, a fin de aportar sus perspectivas a la norma. La misma fue descripta por el abogado y por los trabajadores de DP como un "avance" para el espacio. Por primera vez, el estado lo enmarcaba dentro de una ordenanza y le asignaba un presupuesto fijo, lo cual significaba mayor estabilidad e independencia de la voluntad política del Ejecutivo. La ordenanza -que finalmente se aprobaría el 22 de Abril de 2021-, tendría el efecto de crear el programa "Multiespacios de Participación" y de incluir a la Sala de Ensayo Comunitaria-Municipal Dèngün Piuké en esta categoría.

Una iniciativa que nació como una Sala de Ensayo se ha convertido en un espacio de organización y participación social [...] dando lugar a un nuevo formato denominado Multiespacio en función de la multiplicidad de actividades que se llevan a cabo (Ordenanza N°N° 3214-CM-21, sección Fundamentos, 2021)

Se define Multiespacio a los diferentes espacios municipales destinados al desarrollo y la promoción social y cultural, priorizando a las personas en situación de vulnerabilidad de la ciudad de San Carlos de Bariloche, donde se implementen diversas actividades de participación comunitaria, capacitación y formación socio-productiva (Ordenanza N° 3214-CM-21, artículo 2, 2021).

La ordenanza determina que su autoridad de aplicación es la Secretaria de Desarrollo Humano Integral a través de la Dirección de Promoción Social (o "quien a futuro la reemplace"), a la cual asigna

⁴⁹ Como mencioné en el capítulo 1, los *contratados* son trabajadores que poseen contratos anuales (o de períodos más cortos), que gozan de menor estabilidad que aquellos denominados *de planta*.

una serie de obligaciones, como garantizar la coordinación y planificación de actividades, la contratación de personal, la capacitación técnica, el mantenimiento mobiliario y tecnológico, las medidas de seguridad e higiene, la contratación de seguros, la difusión de actividades y las articulaciones institucionales y comunitarias para la realización de actividades, proyectos y eventos. La ordenanza incluye interpretaciones sobre DP que ya habían sido mencionadas en el proyecto original de 2013 y en la Declaración N° 2214-CM-17⁵⁰. Sin embargo, una de las diferencias con este último documento es que ya no menciona a la "comunidad de artistas" como sujeto. En su lugar, construye una idea de destinatario más pasivo y amplio.

El programa está destinado a toda persona que desee realizar actividades artísticas y socio productivas, priorizando a aquellas en situación de vulnerabilidad (Ordenanza N° 3214-CM-21, artículo 5, 2021).

Incluso la categoría juventud -central en los otros dos documentos- cede protagonismo frente al hecho de reconocer al espacio como intergeneracional y a la condición de género como relevante (uno de los objetivos de la ordenanza será "fortalecer la participación de las mujeres y el colectivo LGTBQ en el programa"). Estos y otros elementos pueden entenderse dentro de un proceso de gubernamentalidad (Foucault, 1994) que buscaba determinar la población del espacio: de considerar a los jóvenes artistas como generadores de una demanda y luego como integrantes de una "comunidad de artistas", ahora parece pasivizarlos y quitarles agencia.

Cuando lo leí, a mi me pareció que eso estaba presentado *a los ponchazos* y que no tenía una idea específica. Y medio como que la "bajada" tenía que ver con que, ahora que había que reorganizar el espacio, ahí tenía que estar muy en claro -sobre todo para los *pibes* de La Sala- qué es lo que se podía y para qué era o no el espacio (ex trabajador de DP, entrevista 1, Septiembre 2022).

La ordenanza parece buscar fortalecer la autoridad del estado municipal (en general) y de la Dirección de Promoción Social (en particular), no solo con relación a los artistas, sino también con otras instituciones al interior del estado municipal -específicamente la Subsecretaría de Cultura (llamada también *Cultura*)-.

Había como cierta necesidad de que no lo tome *Cultura*, que siga siendo de *Sociales* y siga siendo un espacio amplio. Para mí intentó ser bastante amplia desde el aspecto social para las diferentes necesidades culturales (ex trabajador de DP, entrevista 1, Septiembre 2022).

Más allá de que en la práctica existieran vínculos de colaboración entre ambas Subsecretarías al interior de DP -*Cultura* ha brindado talleres, charlas y ha prestado sus instalaciones para eventos, por dar algunos ejemplos-, la tensión entre las *áreas* de *Sociales* y de *Cultura* es un tema que ha estado presente en muchas discusiones en DP (por ejemplo, durante las Reuniones de Comisión). Se trata de una problemática que involucra tanto cuestiones de asignación de recursos como de intereses personales y lógicas estructurales propias de la institución, sus actores y políticas públicas. La recurrencia de esta

⁵⁰ Que declara "de interés municipal, cultural, educativo y social" a DP.

discusión parece deberse a las características propias del espacio: distintos actores coinciden en la interpretación de que se trata de un espacio "raro" para las formas normales de *Sociales* y por ello mencionan el posible vínculo con *Cultura*. Esto se debería, fundamentalmente, al predominante carácter artístico de muchos de sus proyectos, prácticas y de las demandas de sus integrantes.

A nivel institucional no terminás de entender por dónde pasa la dificultad. Desde *Cultura* también dicen "nosotros nos queremos quedar con el espacio", como si fuera un espacio de disputa [...] Fue medio difícil trabajar con *Cultura*, porque hay trabajadores muy vinculados a la gestión... y como que cierto proyecto si yo lo presento "es mío" [...] En La Sala se podría haber dado y ojalá que se de un vínculo entre *Cultura* y *Sociales* desde lo que cada uno puede aportar. *Cultura* tiene otro encuadre desde la parte de lo cultural que podría aportar mucho más (ex trabajador de DP, entrevista 1, Septiembre 2022).

La tensión entre *Cultura* y *Sociales* puede entenderse también dentro de una tensión propia del estado municipal que ha sido estudiada por Sofía Sendyk (2019), quien señala una distinción entre políticas culturales y sociales con base en criterios espaciales y socio-económicos Según la autora, muchos destinatarios de las políticas públicas del municipio de Bariloche interpretan que en la ciudad las políticas culturales (desarrolladas por *Cultura*) son para "el centro" de la ciudad y las políticas sociales (desarrolladas por *Sociales*) para quienes viven en El Alto. En el decir de un artista de DP, "para los ricos, cultura. Para los pobres, oficios" (artista de DP, registro de campo, 2024).

La ordenanza puede leerse como parte del proceso de transformación en DP que he mencionado y que tiene como objetivo principal modificar el espacio desde la óptica y el encuadre de las políticas públicas del estado municipal. Hasta el momento, la articulación entre los artistas y el estado se había mantenido en una forma armónica, gracias a la idea de una comunidad integradora y al desarrollo de un proyecto común. Sin embargo, a partir del conflicto, dicha articulación será cuestionada.

2.2 Tensiones en la reactivación del espacio. La antesala del conflicto.

En Octubre del 2020, comenzaron a circular entre los participantes de DP las primeras noticias sobre la reapertura del espacio. El lunes 26 de Octubre se realizó una reunión en una sede del Sindicato de Obreros y Empleados Municipales (SOYEM)⁵¹ entre artistas, trabajadores municipales y un médico. Allí se presentaron el nuevo esquema reducido de horarios y los protocolos que deberían atenderse: inscripción previa en las actividades, uso de barbijos, distanciamiento, límite en la cantidad de personas por espacio, reglas de higiene, etcétera. En los meses siguientes y hasta febrero del 2021, la situación del espacio respecto a la pandemia sería inestable: aun cumpliendo con los protocolos, el cierre o apertura dependerían de la situación de la pandemia a nivel nacional, provincial y municipal. Durante este tiempo, el sonidista participó en al menos dos situaciones conflictivas que involucraron a los artistas y al estado municipal: la primera de ellas fue una discusión con el nuevo Jefe de Dispositivo a raíz de un proyecto del espacio y la segunda fue la realización de un evento, por el cual fue aperebido en

⁵¹ Ubicada en calle Gallardo n° 1262.

infracción. Estos dos hechos deben entenderse tanto dentro del contexto extraordinario en el que se encontraba DP -marcado por la pandemia-, como dentro de un proceso de transformación producido desde el estado municipal. A la vez, deben pensarse como antecedentes del conflicto que se iniciaría a fines de enero del 2021 a raíz de la desafección del sonidista.

2.2.1 Discusiones entre *el sonidista* y el nuevo *Jefe de equipo*: la reactivación y el nuevo *fanzine*.

El lunes 2 de noviembre del 2020, se inició un taller experimental de videoclip, que combinaba la grabación de sonido con filmación de videos y que recibió el nombre Wenuleo Perimontu⁵². La actividad generó entusiasmo entre quienes participaron de ella y entre otros artistas de DP. Existían expectativas de que los videos producidos sirvieran para potenciar no solo los trabajos particulares de los artistas, sino también el desarrollo de la "Comunidad DP". Se editaron cuatro videos, pero nunca llegaron a publicarse en internet desde ninguna cuenta oficial de DP: la principal razón de esto fue un desacuerdo entre la propuesta del sonidista y la opinión de algunos de sus superiores, que explicaré a continuación en el relato de algunos hechos.

El martes 3 de noviembre, el segundo día desde la reapertura, se organizó la primer reunión del *fanzine*, a la cual asistieron participantes interesados en continuar con la actividad, el sonidista y también el nuevo *Jefe de equipo*, designado durante la pandemia⁵³. En esa reunión se evidenció la tensión entre este y el sonidista, a través de discusiones y desacuerdos en torno al proyecto del *fanzine* y de "Wenuleo Perimontu". El sonidista proponía un nuevo enfoque de producción y circulación de los materiales creados, que incorporaba herramientas de comunicación digital (Facebook e Instagram) y requería un mecanismo de publicación más fluida. Esto último colisionaba con la pretensión del *Jefe de equipo*, quien demandaba que las autoridades del Departamento de Recursos y Proyectos revisaran el material antes de que se publicara. Esta pretensión era vista por el sonidista como un método que entorpecía el desarrollo y mermaba la efectividad del proceso creativo y productivo. Además, según él, la condición de revisar cada material a publicar estaba fundada en un exceso de autoritarismo y una falta de confianza en su rol de tallerista.

Se notaba que el sonidista no estuvo cómodo en la reunión: varias veces le pidió a su jefe que confiara en él como tallerista. Cuando este último se retiró y nos quedamos hablando, el sonidista lo acusó de "chapear de jefe". También dijo que no debía haber control sobre el *fanzine*, a lo que algunos participantes dijeron frases como: "el estado no da nada ¿Qué nos da? Ahora, ni siquiera pagan el papel del fanzine, lo podríamos hacer por nuestra cuenta", "El estado no tiene derecho. El grito de Wenuleo quiere expresar sin filtros lo que piensa

⁵² El nombre (producido con palabras en *mapuzugun*) se traducía como "Visiones de Wenuleo". La elección del nombre estaba parcialmente motivada por el intento de integrarlo dentro del mismo proyecto del *fanzine* El grito de Wenuleo, de cuya coordinación se haría cargo *el sonidista*.

⁵³ Este trabajador era la primera persona que ocupaba ese puesto, creado en Julio del 2020 a través de la Resolución N° 00001509-I-2020.

este grupo, la realidad que nosotros vemos, sentimos. Expresarnos individual y grupalmente". Yo planteé la posibilidad de buscar un punto intermedio: crear una página web donde publicar las producciones y llegar a algún acuerdo sobre los plazos de revisión, para que esta fuera razonable. El sonidista no estaba de acuerdo, quería que la publicación fuera "libre" y que se respetara su rol de tallerista. Nos dijo que teníamos que cambiar la realidad, pero que él no podía reclamar demasiado lo del *fanzine*: "estoy con la manos atadas: si digo algo mal me echan" (registro de campo, 3/11/2020).

Esta discusión representaba una novedad dentro de la dinámica del taller del *fanzine* (al cual yo había asistido durante más de dos años): de alguna manera, aunque este tipo de discusiones por los proyectos y actividades del espacio pudieran haberse dado en otras situaciones entre el sonidista y sus superiores, era inédito presenciarlas como participante de las actividades de DP. Evidentemente existía una tensión entre el sonidista y el nuevo *Jefe de equipo*: a Al parecer, con la designación del nuevo trabajador y con los nuevos roles que estaba ocupando *el sonidista*, se había producido cierto cambio en la dinámica "normal" de DP previa a la pandemia. Este cambio afectaba a la forma en que se relacionaba *el equipo* con las autoridades de la Dirección de Promoción Social y del Departamento de Recursos y Proyectos: el sonidista veía en el nuevo *Jefe de equipo* a alguien que imponía una autoridad más verticalista ("chapeaba de jefe"), idea que puede guardar correlación con los cambios que se estaban produciendo en la política pública de DP y que se manifestarían más adelante con la designación del primer trabajador que ocuparía la recientemente creada Jefatura de Sección o Jefatura de Dispositivo.

2.2.2 ¿Un error, una infracción o una *cama*?: el recital del Skatepark.

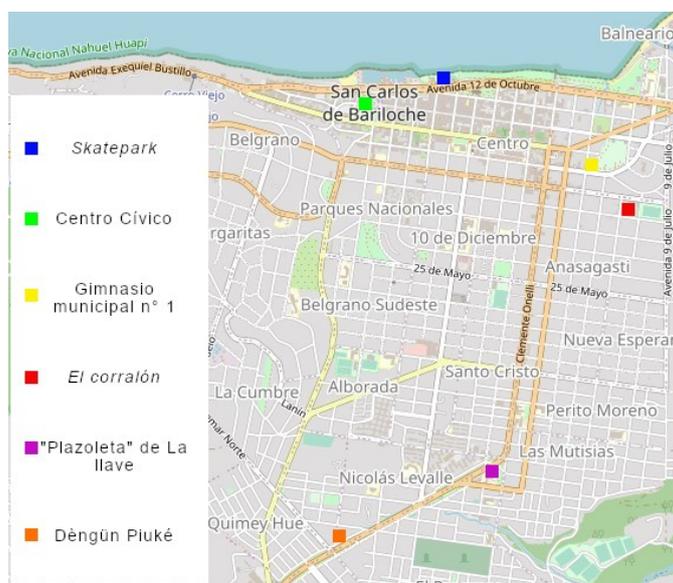


Figura 3: Mapa de lugares mencionados en el drama social. Elaboración propia

El espacio DP atravesó durante noviembre de 2020 momentos de reapertura y de cierre, adaptándose a los constantes cambios en las medidas de aislamiento y distanciamiento determinadas en la ciudad, la

provincia y el país. Y desde el inicio de la pandemia, el espacio no había organizado ningún recital⁵⁴. A mediados de noviembre, se difundiría en algunas plataformas digitales un *flyer* anunciando un supuesto evento a realizar por Dèngün Piuké: el sábado 21 de noviembre dos bandas participarían de un recital en el *Skatepark* de Bariloche, ubicado en una zona céntrica de la costanera del lago⁵⁵. Una de ellas era una banda de *punk-rock* que ensayaba en DP y que venía mostrando cierta actividad durante la pandemia: había organizado recitales vía *streamming* y también presenciales (cuando las medidas de aislamiento se lo permitieron). Según los testimonios de sus integrantes, para el recital del *Skatepark* ellos decidieron solicitar el *sonido* a DP; para esto se comunicaron por Whatsapp con quien había sido hasta fines de Septiembre el *Jefe de equipo* del espacio. El testimonio de los artistas dice que recibieron la respuesta de que el equipamiento y sonidista de DP estarían presentes; pero hubo un pedido inédito: tenían que retirar el logo de Dèngün Piuké del afiche publicitario. Cumplido este pedido, el nuevo *flyer* sin el logo se difundió y el evento se realizó.

En aquel momento, en San Carlos de Bariloche regía el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO)⁵⁶ dispuesto por el Poder Ejecutivo Nacional, el cual prohibía los eventos públicos y privados que implicaran la concurrencia de personas. Sin embargo, en estos momentos de la pandemia, era común que las disposiciones de aislamiento y distanciamiento cambiaran frecuentemente o que no estuvieran del todo claras las excepciones y los límites de las restricciones. *El sonidista* sostiene que la posibilidad de realizar o no el evento se discutió en una reunión que se produjo el Jueves 19 de Noviembre entre parte del *equipo* de trabajadores de DP y algunas autoridades de *Sociales* -el Director de Promoción Social entre ellas-. Según el sonidista, en esta reunión -en la que habría estado presente el saliente *Jefe de equipo*, aunque formalmente ya no cumpliera funciones dentro de DP- se habría autorizado la realización el evento del *Skatepark*. Esta versión ha sido igualmente sostenida por otras fuentes en conversaciones informales conmigo, pero contradicha luego por trabajadores y funcionarios del estado y por documentos oficiales (por ejemplo, la Resolución N° 00000690-I-2021, del 7 de Abril de 2021).

Según los relatos del recital -tanto de *el sonidista*, como de los miembros de la banda- este se desarrolló de acuerdo a lo esperado hasta promediar el final, cuando se hizo visible la presencia de un grupo de inspectores municipales y oficiales de la policía de Río Negro que se dedicaron a observar el evento desde cierta distancia. Al finalizar el recital, este grupo se dirigió a hablar con *el sonidista*. Aproximadamente 3 o 4 meses después, él relataría el incidente en un audio de Whatsapp⁵⁷:

⁵⁴ Esa es la versión oficial de los hechos. Sin embargo, algunos testimonios aseguran que *el sonidista* participó de dos recitales realizados en Octubre del 2020: uno en el barrio 2 de Abril (en El Alto) y otro en el Centro Cívico. En ambos eventos, habría colaborado con las bandas, utilizando equipamiento de DP. Algunas versiones sostienen que lo había hecho con el acuerdo de sus superiores.

⁵⁵ Sobre avenida 12 de Octubre, entre las calles Rolando y Palacios.

⁵⁶ De la provincia de Río Negro, las ciudades de Bariloche y Dina Huapi y los departamentos de General Roca y Adolfo Alsina eran los únicos en donde regía el ASPO mientras que, en el resto de la provincia, regía el Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO), que sí autorizaba eventos al aire libre (Decreto Nacional 875/2020, 07/11/2020).

⁵⁷ Enviado a un artista de DP, con el objetivo de que este lo compartiera con todo el grupo que estaba planificando el primer recital de protesta. La fecha es el Sábado 30 de Febrero del 2021.

Esa vez, por si no saben, se hizo el recital lo más bien. Advertimos la presencia de la policía, pero eso pasada la mitad del show [...] eran cuatro o cinco policías y (no me acuerdo) tres o cuatro inspectores que se me vinieron encima pidiéndome documentos, prepotéandome y yo me planté y dije: "no, no es así la manera, yo no estoy faltando el respeto a nadie" [...] Los inspectores me decían que yo tenía que firmar un acta de infracción, o sea, una multa, no sé... Yo me negué. Porque yo les dije "yo estoy trabajando igual que vos, yo soy de la municipalidad". No sé si me creían o no. Después se ve que hicieron algún llamado y parece que me creyeron... pero con muy mala manera. La policía también se terminó retirando y me devolvieron el documento que me habían pedido. Y yo terminé de desarmar el sonido junto a los chicos que me estaban ayudando y me retiré. Ah, y en el medio de esto yo llamé a [el Jefe del Departamento de Recursos y Proyectos], para comunicarle lo que estaba pasando. Me dice que va a hablar con [el Director de Promoción Social]. No se sorprende para nada, ni tampoco se sorprende de que yo esté ahí... (lo digo porque después van a negar que sabían de esto). Y al ratito me llama diciendo que [aquel último] le había dicho que... nada, me preguntó si se habían llevado las cosas. Les dije "no", bueno "llevate las cosas, listo, andate, no pasa nada". Así fue. Y es lo que hice (*El sonidista*, audio de Whatsapp, 30/1/2021).

El sonidista manifestó que, luego del evento del *Skatepark* su trabajo continuó con normalidad hasta mediados de enero de 2021, cuando se enteró que había problemas con la renovación de su contrato. Durante Febrero del 2021, él recibiría una multa por la realización de espectáculos públicos sin contar con autorización previa: frente a esta sentencia, articularía un recurso de apelación que sería rechazado posteriormente⁵⁸, por lo cual abriría un juicio a la Municipalidad de Bariloche. Uno de los problemas en torno a la cuestión de la aprobación del evento estriba en que *el sonidista* manifestó haber recibido una autorización verbal de sus superiores, pero nunca poseyó un material firmado que lo acreditara - elemento que habría valido como respaldo probatorio de su inocencia-. Sin embargo, el mismo trabajador manifestaría que el hecho de recibir autorizaciones verbales (y nunca escritas) era una práctica habitual en todos los eventos que realizaba como empleado municipal.

Muchos artistas de DP consideraron al hecho una *cama*: es decir, una trampa elaborada por parte de algunos actores del estado municipal para inculpar a *el sonidista* y así justificar su desafección. Otros consideran al recital como una práctica que *el sonidista* y otros trabajadores municipales decidieron realizar, a sabiendas de que no estaba completamente enmarcada dentro de la ley, pero sin esperarse que tuviera ese desenlace. En sintonía con esta idea, *el sonidista* dirigía toda la responsabilidad a sus superiores, quienes lo habrían utilizado como "chivo expiatorio" de la infracción.

Yo soy un técnico nada más. A mi me dicen "tenes que ir a tal lado, tal día" y yo voy y hago el sonido [...] Posiblemente no les caía bien a algunas personas y aprovecharon todo este revoleo... Para mí, alguien se equivocó con esta autorización y lo taparon así. Pero son

⁵⁸ Resolución N° 00000690-I-2021, Boletín Oficial N° 296.

especulaciones más, la verdad que no lo sé (El sonidista, en el programa "Lo bueno y lo malo" del canal ABTV, 7/2/2021)

Más allá de que esta tesina no se encuentra interesada en esclarecer el hecho, la intención de reconstruir los testimonios de actores que tuvieron contacto con el mismo busca dar cuenta de la forma en la cual se fue produciendo la ruptura en DP. Estos discursos serán vueltos a retomar más adelante, tanto en este capítulo como en el tercero, cuando se aborden los relatos sobre este hecho como parte del argumento de la desafección del sonidista.

En este apartado, a fin de facilitar la comprensión de ciertas discusiones que abordaré en el análisis del conflicto, brindé una descripción detallada de dos hechos -la reactivación del *fanzine* y el recital del *Skatepark*- que se volverán relevantes en función del desarrollo del conflicto. Ambos episodios nos ayudan a entender en mayor profundidad el estado de las relaciones entre algunos de los actores de DP en el momento previo a producirse el enfrentamiento abierto, cuando ya había empezado a surgir cierta conflictividad.

2.3 Estado de alerta entre los artistas de DP. Rumores de despido, reunión con el Secretario y confirmación de la desafección.

En este apartado abordaré cómo un grupo de artistas del espacio se movilizó ante el rumor sobre un posible despido de *el sonidista*, buscando comunicarse con las autoridades capaces de impedir la concreción de esta desvinculación. En este recorrido emprendido, se empezó a generar un espacio extraordinario de diálogo entre artistas y autoridades de la Subsecretaría de Políticas Sociales, el cual permitió a los primeros plantear distintas demandas, a la vez que reforzar una identidad como grupo cuya dimensión política terminaría de definirse al concretarse la desafección y producirse la ruptura. Tres hitos son centrales en este apartado: la difusión del rumor entre los artistas de DP; el diálogo que mantuvieron como grupo con el Secretario de Desarrollo Humano Integral, en el cual se empezaron a visibilizar la existencia de dos proyectos distintos sobre DP; y la charla con *los jefes* de *Sociales* de *El Corralón*, en la que sorpresivamente se hizo presente *el sonidista* con la noticia de su desafección, que desencadenó la respuesta de un grupo de artistas.

2.3.1 La existencia de dos proyectos: la reunión con el Secretario.

A mediados de Enero del 2021, un artista de DP comentó a otros -entre los que resulté incluido- que existía la posibilidad concreta de que *el sonidista* fuera despedido. El día 18 de enero, cerca de las 23 horas, el participante que había difundido el rumor, escribió en el grupo de Whatsapp COMUNIDAD DP lo siguiente:

Hola! Les quería informar que vamos a presentar una nota a la Municipalidad porque se nos comunicó que podrían no renovar a [*el sonidista*] en La sala como tallerista, por motivos injustos y ajenos a su forma de trabajo, y a su vez para hacer un reclamo por el modo en que están llevando la administración de La sala, que no hay respuestas de su pronta

apertura y su poca colaboración en los pocos talleres que siguen dictando. [...] Espero puedan apoyar nuestro reclamo: mientras más seamos, más en cuenta van a tener nuestro reclamo, que es el reclamo por La sala y sus trabajadores (Artista de DP, Chat de Whatsapp COMUNIDAD DP, 18/01/21).

El mensaje estaba acompañado por una nota dirigida al Secretario de Desarrollo Humano Integral, a la cual adhirieron muchos participantes del chat de forma personal. Luego comenzó a organizarse la visita al Secretario que se concretaría el miércoles 20 de enero (dos días después de ser enviado el mensaje). Ese día, un grupo de cinco artistas de DP (entre los cuales me incluí), mantuvo una reunión con dicho funcionario en su oficina⁵⁹.

El Secretario confirmó que existía una situación extraordinaria respecto a *el sonidista* y explicó cómo se había llegado a la misma. El contrato que vinculaba al trabajador con este puesto se renovaba de forma anual y para ello debía producirse una evaluación positiva de parte de la Secretaría⁶⁰; de esa forma se habían realizado todas las renovaciones de *el sonidista* desde que ingresó a su puesto en 2016. La novedad era que, en esta ocasión se habían recibido informes negativos de parte de los jefes del sonidista, hacia los cuales dirigía la responsabilidad de su posible desafección.

SECRETARIO: Le di todos los informes y le di la posibilidad, le digo "mirá, yo no me voy a guiar por una sola campana, vos tenés todo el derecho (más allá de lo gremial) de presentar tus escritos y explicar tu situación y en base a eso veremos". Todavía estamos en ese "veremos" (reunión con el Secretario de Desarrollo Humano Integral, 20/1/21).

Con tono tranquilizador, explicó que bastaría con una réplica del trabajador para contradecir los informes negativos, aunque esta (según él) aún no había llegado, debido a una característica personal de *el sonidista*: "*hacer agua* (no desempeñarse bien) en la parte burocrática".

ARTISTA DE DP: ¿existe la posibilidad de que nosotros, como Comunidad Dèngün Piuké presentemos algún informe?

SECRETARIO: yo creo, por lo que me contó [*el sonidista*], te voy a ser muy sincero. Si él presenta su descargo va a ser más que suficiente (reunión con el Secretario de Desarrollo Humano Integral, 20/1/21).

El demostrar interés en presentar un informe como "Comunidad DP", puede leerse como una manifestación del grupo de artistas de llevar a cabo una acción conjunta, lo que puede pensarse como un antecedente de la subjetivación política que se produciría más adelante. Los artistas también pedirían que se reconozca su aporte al espacio y el carácter autogestivo (es decir, sin la acción del estado) de muchas de sus acciones, como justificativo para habilitar su participación en ciertas decisiones.

⁵⁹ Ubicada en el mismo edificio del Gimnasio Municipal N°1, en las esquinas de Eflein y Ruiz Moreno.

⁶⁰ Según las versiones brindadas por otros trabajadores, el puesto de sonidista en DP, al tratarse de un contrato de *hora cátedra* no requiere ningún tipo de evaluación formal, aunque quizás sí informal.

ARTISTA DE DP: Nosotros a este proyecto lo llevamos hace alrededor de 10 años, y siempre tiene su parte autogestiva que se lleva adelante. El taller de grabación lo empezamos a movilizar con nuestros equipos.

SECRETARIO: Sí, lo sé.

OTRO ARTISTA DE DP: Nosotros vinimos a hablar independientemente de [*el sonidista*]. Vinimos por [*el sonidista*] y a decir que nosotros damos nuestro apoyo a su trabajo, porque desde el primer día que entró a La sala ha aportado mucho. Me parece muy loco que justo en el momento que empezó a hacer videos, de pronto pasa esto (reunión con el Secretario de Desarrollo Humano Integral, 20/1/21).

El grupo de artistas refería al taller "Wenuleo Perimontu", sugiriendo que la posible desafección podía deberse a una reacción a ese tipo de proyectos. Ante eso, el Secretario dijo lo siguiente:

SECRETARIO: Lo que pasa con [*el sonidista*] no es una cuestión política. Las evaluaciones no las hacemos nosotros. Nos llegan esos informes. De hecho, el que mejor relación tiene con [*el sonidista*] soy yo, porque nos entendemos. Lo que le pasa a La Sala es que choca, porque no es algo puramente social. No va agarrado de la mirada de un trabajador social, tiene otras aristas que tienen mucho que ver con la cultura [...] El *área de sociales* es netamente social. Pero cuando vos en el espacio -por ejemplo- pedís un cable, pero yo te tiro de este lado "un CAAT⁶¹ me pide dos colchones para dos personas que están durmiendo en el piso"... las dos cosas son importantes, pero para lo social lo prioritario son los colchones. En La sala se empalman las dos cosas, puntualmente por la actividad que desarrolla. Y como depende netamente del *área de sociales*, muchas cosas van quedando trucas. Muchos equipos tuvieron que ir poniendo ustedes, por ejemplo [...] Y vos necesitás distinto tipo de visión [...] Hoy tenemos esa ventaja, que es un poco lo que hablábamos con [*el sonidista*], la última reunión, la semana pasada, de, ya que todas las Subsecretarías dependen de una Secretaría, podamos hacer este trabajo más mancomunadamente y él deje de chocar tanto con la parte social. Porque él necesita otro tipo de cosas, porque el área, no por egoísmo o porque no las ve, sino porque no las tiene (reunión con el Secretario de Desarrollo Humano Integral, 20/1/21).

El discurso del Secretario retoma la tensión entre *Cultura* y *Sociales* (mencionada anteriormente en este capítulo) que atraviesa la política pública de DP. Según este discurso, esta tensión genera dificultades en el espacio y sus integrantes, incluyendo a *el sonidista* y a los artistas, que deben hacerse cargo de ciertas acciones que el estado no prioriza, como el aporte de materiales destinados al estudio de grabación. Pero, mientras él plantea como solución a la problemática la creación de una Secretaría que integre ambas Subsecretarías, para el grupo de artistas la solución se encuentra en lograr que el estado los considere como sujetos activos de dicha política y les reconozca poder en el espacio. Este grupo dice

⁶¹ Centro de Atención y Articulación Territorial

conocer el espacio "desde dentro" y se considera calificado -o en vías de estarlo- para dar opiniones y tomar decisiones respecto a su política.

ARTISTA DE DP: Nosotros entendemos esto, porque nosotros transitamos viendo los procesos de La Sala, pero además, vemos que lo social y cultural va de la mano y no se divide... Nosotros estamos estudiando y nos estamos capacitando no solo musicalmente, sino en un montón de cosas. La contención social desde la música es súper importante.

OTRO ARTISTA DE DP: Nosotros consideramos que es como una escuela La Sala, que hemos creado nosotros, que hemos dado talleres. Es un espacio de contención [...] Hay una situación súper grave que no se está atendiendo. Y no es que no somos conscientes, estamos estudiando este tipo de cosas (reunión con el Secretario de Desarrollo Humano Integral, 20/1/21).

La discusión de los términos del Secretario no solo logra relativizar la división dualista entre lo "cultural" y lo "social", sino también revisar aquellos discursos alternativos que postulan interpretaciones superadoras de este enfoque burocrático o lo ponen en tensión. Los artistas retoman parte del discurso de la política pública en términos de "lo social" (la vulnerabilidad social, el espacio de contención, el abordaje de problemáticas sociales) para postular su propio proyecto que incluye una solución a la tensión. Para esta mirada, *el sonidista* cumple un rol central dentro del proyecto de DP, al permitir materializar aquello que va más allá de "lo social" -por ejemplo, a través de proyectos como el de "Wenuleo Perimontu"- . Para estos artistas, es fundamental que el estado reconozca su agencia.

Luego de estas intervenciones, los artistas continuaron reclamando por otros problemas en DP, tanto preexistentes como propios de la pandemia, entre ellos el estado material del edificio y el mobiliario⁶², el bajo número de trabajadores y la suspensión de las Reuniones de Comisión. El Secretario dijo que estas dos últimas cuestiones estaban en camino de ser resueltas. Por último, un artista mencionó la posibilidad de rever el estatuto de DP (un acuerdo escrito sobre las reglas de funcionamiento interno), en lo que se puede interpretar como un nuevo reclamo por la agencia de los artistas. El Secretario dijo que en eso él "no se podía meter" y que deberían hablarlo con *los jefes* que trabajan en *El Corralón*. Explicó que en *Sociales* había habido cambios recientes en las jefaturas⁶³ y que no conocía el nombre del nuevo *Jefe de equipo* de DP.

⁶² El edificio de DP manifestaba en 2021 cierto proceso de deterioro material relativamente esperable, agravado por una probable disminución del flujo de asignación de recursos por parte del estado. La misma, se habría producido especialmente a partir del 2016, primer año del gobierno de Mauricio Macri, del partido Cambiemos, al frente del estado Nacional. Gran parte de las reparaciones de este deterioro era sostenida por artistas y trabajadores del espacio, por sus propios medios y a través de la organización colectiva.

⁶³ Pude contar un total de seis o siete designaciones o ascensos producidos en la pandemia o inmediatamente antes de esta, en cuanto a lo que refiere a la estructura de la Subsecretaría de Políticas Sociales en la línea que guarda relación con DP. Al resultar reelecto el Intendente Gustavo Genusso en 2019, este designó como Secretario de Desarrollo Humano Integral a Juan Pablo Ferrari (quien había ocupado el puesto de Subsecretario de Políticas Sociales) y como Subsecretaria de Política Sociales a Paula Barberis. Como mencioné previamente, el Jefe de Recursos y Proyectos había pasado a ser el Director de Promoción Social en 2020 y los puestos de Jefe de Recursos y Proyectos y Jefe de División habían sido ocupados por otras personas. Por último, había cambiado el *Jefe de equipo* y pronto también este puesto (y quien lo ocupaba) sería reemplazado por el de Jefe de Sección.

El discurso del Secretario es la primera respuesta oficial que los artistas recibirían acerca de la posibilidad de despido o desafección de *el sonidista*. Unas horas después de esa reunión, este último escribiría el siguiente mensaje en el chat de Whatsapp COMUNIDAD DP:

Gracias, chicxs. De corazón. Me da aliento, esperanza y orgullo. Pero no solo por su preocupación por mi problema, sino también por la sensación que me queda de que son un fruto bellissimo de ese lugar especial. Pase lo que pase conmigo, ahora sé cuál es el sentido y el punto central del proyecto: cambiar la realidad. No es poca cosa en estos tiempos (El sonidista, grupo de Whatsapp COMUNIDAD DP, 20/1/21)

Este mensaje de *el sonidista* expresa su afinidad afectiva a un grupo que empezaba a unirse y movilizarse políticamente generando espacios de diálogo con otros trabajadores municipales, actitud que, para él, era el resultado óptimo esperado del proyecto de ese espacio. Destaca a sus participantes como el "fruto" del mismo ("cambiar la realidad"), ratificando cierta tendencia en la letra de la política pública de considerarlo un espacio de formación ciudadana y política. A la vez, marca una relación de alianza con este grupo que parece ubicarse por fuera de las órbitas de la institución estatal, ubicándose él mismo de ese lado en un incipiente antagonismo.

2.3.2 Comienzo del conflicto: confirmación de la desafección.

Nueve días después de la reunión con el Secretario de Desarrollo Humano Integral, el viernes 29 de enero, cinco artistas del espacio (entre los cuales me contaba) asistieron a una reunión una de las oficinas municipales del conjunto denominado coloquialmente como *El corralón*⁶⁴, donde hablaron con tres trabajadores estatales: el Director de Promoción Social, el Jefe del Departamento de Recursos y Proyectos y el *Jefe de equipo*. A los dos primeros (junto al Jefe de División de Dispositivos Sociales I) se los suele referenciar dentro de DP como *los jefes*⁶⁵. La reunión, más extensa que la anterior, consistió en una conversación sobre distintas problemáticas que afectaban a DP. Algunos artistas manifestaron que era la primera vez luego de muchos años, en que podían conversar directamente con estos trabajadores, lo cual los invitaba a plantear diversas inquietudes. Sobre el caso de *el sonidista*, al principio *los jefes* no confirmaron su desafección, dejando abierta la posibilidad de que él siguiera trabajando en un nuevo ciclo anual. Pero, en medio de la reunión, el aludido ingresó a la oficina, trayendo la noticia de su efectiva desafección, lo cual provocó una discusión airada. A continuación, reproduciré parte de la conversación sucedida antes de este evento.

ARTISTA: yo quiero preguntarte ¿para vos qué es Dèngün Piuké?

DIRECTOR: Yo ahora estoy como Director de Promoción Social, antes estaba como Jefe del Departamento de Recursos y Proyectos, donde nació el programa, donde nació el

⁶⁴ Ubicado en la esquina de Rivadavia y Gallardo.

⁶⁵ En esta denominación parece haber cierto intento de referir al carácter colectivo de la identidad (y agencia) de este grupo.

proyecto de la Sala de Ensayos. Así que la conozco desde antes que ustedes, desde el primer día.

ARTISTA: ¿perdón? Nosotros realizamos el proyecto, estás bastante equivocado.

DIRECTOR: lo escribió [un trabajador municipal] en su momento y después se fue convocando a los chicos[...] Para mí es un programa súper importante, nosotros siempre le queremos dar una perspectiva de participación ciudadana más que una cuestión cultural, aunque obviamente lo cultural es lo que hace a La Sala (reunión en *El Corralón*, 29/1/21)

La narrativa del Director sobre la historia de DP entraba en tensión con la de los artistas, para quienes el proyecto había sido creado por aquellos de su grupo que habían "estado desde el principio". La disputa entre narrativas buscaba construir el lugar que cada actor poseía (o debía poseer) dentro del espacio y su política, su propiedad simbólica sobre el espacio y la idoneidad para conversar sobre el mismo. La charla manifestó el intento de cada grupo de construir al otro, degradando la idea o imagen de su autoridad sobre DP. Por ejemplo, desde el lado de los artistas, se sugirió la existencia histórica de actos de corrupción dentro de la administración estatal del espacio ("sabemos que desde *la muni* siempre pasan cosas turbias, con el presupuesto y los materiales"), lo que podría leerse como una acusación al estado de poseer especialmente intenciones delictivas sobre el mismo. Desde el otro lado, se referenció a la vinculación de los participantes con el espacio como un mero "sentimiento de pertenencia", lo cual deslegitimaría las pretensiones de estos de reclamar propiedad real sobre este y su proyecto. Además de estos "choques", los artistas se concentraron en hacer pedidos concretos: que se retomen las Reuniones de Comisión, que se agilice la aprobación de las publicaciones del *fanzine*, que se logre mejor comunicación con *los jefes* y que se otorgue mayor poder de decisión de los artistas, por ejemplo sobre la designación de trabajadores. Al cabo de una hora y media conversación relativamente moderada, se hizo presente en la oficina *el sonidista*, quien saludando se sentó y, dirigiéndose al Director de Promoción Social, comenzó a hablar:

EL SONIDISTA: Bueno, ¿por qué no les contás un poquito?

DIRECTOR: Pero ya saben todo... lo que venís a plantear

EL SONIDISTA: Lo del contrato

DIRECTOR: Yo no les conté, todavía no recibí la resolución. ¿Vos ya la recibiste?

EL SONIDISTA: Claro, ¡Si vos sabés! Me bajaron el contrato por la evaluación... No sé, aún nadie me explicó nada

DIRECTOR: El argumento de que vos no tenés que trabajar más no salió de esta dirección. Salió de otra dirección.

EL SONIDISTA: (risa) Me acaban de decir que salió de acá.

DIRECTOR: Vos me pediste el legajo y me pediste la evaluación de personal, cosa que vos sabés que no se hace evaluación de personal a los contratos de las cátedras, sino que se hace evaluación de personal a los contratos municipales.

EL SONIDISTA: Ah, ¿entonces vos no tenés nada que ver?

DIRECTOR: No, no es que yo no tenga nada que ver.

EL SONIDISTA: ¡Ah bueno! ¿Entonces qué me estás tirando? ¿El manual del buen burócrata?

DIRECTOR: No, no. Yo te estoy explicando la situación

EL SONIDISTA: Entonces estaría bueno que seas franco con los chicos

DIRECTOR: ¿Yo te dije que fui yo quien te daba de baja el contrato o fue el funcionario político con el cual los chicos se juntaron a hablar la semana pasada? ¿Quién te lo comunicó? Yo no.

EL SONIDISTA: Pero me habló de vos (reunión en *El Corralón*, registro de campo, 29/1/21).

A estos primeros intercambios siguió una airada discusión. *El sonidista* acusaba al Director de ser responsable de su despido (y de querer ocultar su responsabilidad con un argumento burocrático), mientras que este lo responsabilizaba al Secretario. Luego de reclamarle las condiciones del despido -sin previo aviso y en la situación de la pandemia-, *el sonidista* hizo mención al evento del *Skatepark*, el cual le había sido mencionado por el Secretario como uno de los motivos fundamentales de su evaluación negativa.

EL SONIDISTA: Yo te pregunto delante de todos por qué me echaste la culpa del *sonido* que ustedes autorizaron. Yo no hice un *sonido* no autorizado, y ese fue el principal motivo que informalmente se me comunicó. ¿Cómo puede ser que ustedes no se hagan cargo de ese *sonido* que ustedes autorizaron? Tuvimos una reunión el Jueves previo y se habló de eso, del problema que tuviera el logo. Y sin embargo ¿qué pasó con eso? En seis años jamás realicé un sonido no autorizado, y de golpe me vuelvo loco...

DIRECTOR: ¿Tenés la autorización?

EL SONIDISTA: ¿Desde cuándo necesito una autorización firmada?

DIRECTOR: Siempre. Y lo hablamos el Jueves

EL SONIDISTA: Estás mintiendo: jamás me dieron una autorización firmada de nada. Ni en el 2 de Abril ni en el Centro cívico⁶⁶, no tengo una autorización firmada de nada [...] En vez de decirme la verdad me hablás con burocracia.

DIRECTOR: Vos sabés bien lo que pasó. Nadie te autorizó

EL SONIDISTA: ¿Para qué fue esa reunión previa?

DIRECTOR: Hablamos de la placa [se refiere al *flyer* del evento], del DISPO...

EL SONIDISTA: Te preocupaba que el logo de La Sala estuviera en el evento

⁶⁶ Como he mencionado, algunos testimonios afirman que en Octubre del 2020 se produjeron dos recitales (uno en el barrio 2 de Abril y el otro en el Centro Cívico), donde *el sonidista* habría asistido con equipamiento de DP.

DIRECTOR: Porque no se podía, en el DISPO, convocar a una actividad masiva. No teníamos la autoridad para decidirlo nosotros, teníamos que pedir la autorización de un funcionario. La autorización del funcionario nunca la solicitaron...

EL SONIDISTA: ¿Y yo qué tengo que ver con todo eso?

DIRECTOR: Que vos fuiste a hacer ese evento

EL SONIDISTA: ¡Ustedes me mandaron!, y vos lo sabés perfectamente (reunión en *El Corralón*, registro de campo, 29/1/21).

Los dos testimonios colisionan en el relato de los acontecimientos, y la denuncia mutua entre *el sonidista* y *los jefes* muestra la transgresión a una forma de normalidad en la que estos actores se relacionaban cotidianamente. Se entiende que existía una habitualidad marcada por relaciones solidarias basadas en la confianza (que podría implicar que se saltaran ciertos pasos burocráticos, como las autorizaciones por escrito, o incluso que se trabajara por fuera de la ley). Al producirse un quiebre por la desafección, dicha solidaridad se suspendió y pasó a imperar la regla burocrática, la norma fría que le permitía al Director preguntarle a su empleado "¿Tenés la autorización escrita?". Además, se sumaba el contexto extraordinario de la pandemia, en el cual otras normas -de distanciamiento y aislamiento social- funcionaban en ocasiones como una suerte de "normas supremas" que estaban por encima de algunas reglas limitadas a la normalidad y a la jurisdicción local del estado municipal.

Al enterarse de la desafección, algunos artistas comentaron que decir que reaccionarían al hecho haciendo denuncias a los medios de comunicación y protestando. Entre voces alzadas y solapadas *el sonidista* se fue de la oficina y quedaron los otros trabajadores y los cinco artistas. Uno de los artistas preguntó cómo se iba a reemplazar *el sonidista*, a lo que los trabajadores empezaron a responder. En medio de esa respuesta, tres artistas (entre los que me contaba) se levantaron y se fueron de la oficina, quedándose los otros dos a conversar. En la vereda, uno del grupo que se retiró protestó por la conducta de los otros: "si nosotros hacemos eso nos mostramos fragmentados" (artista de DP, registro de campo, 29/1/21).

En los términos analíticos de esta investigación, la reunión en *El corralón* supuso el inicio de la etapa de crisis del drama social. Al asomar el conflicto, aparece lo que Rancière (1996) denomina distorsión: es ella la que toman los sujetos para constituirse en sujetos políticos. Según este autor, la distorsión no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en el que son y el mundo en el que no son, el mundo en el que hay algo entre ellos y el mundo en el que no hay nada. Frente a la idea de que se estaba cometiendo una injusticia y a la sospecha de que estaba fundamentada en una mentira, la reacción de parte de algunos artistas presentes agrandó una fisura que había estado formándose en la relación y que socavaba la confianza y la solidaridad, haciendo a sus integrantes cuestionar aquella idea de unidad armónica de la "Comunidad DP", que los había vinculado con el estado municipal. A la vez, esta reunión mostró que entre los artistas podían existir

posiciones divergentes en cuanto a la forma de relacionarse con el estado, lo cual constituirá un elemento crucial para el desenlace del conflicto.

Conclusiones del segundo capítulo

En este capítulo abordé la escalada de conflicto en el espacio DP, que puede circunscribirse dentro de la etapa de ruptura del drama social: en su análisis aparece el contraste entre un espacio armónico (abordado en el capítulo 1) y otro en el que empieza a manifestarse un conflicto. Se trata del momento previo al inicio de la crisis, donde la escalada de conflicto se evidencia en distintos hechos que aumentan las tensiones entre actores.

En primer lugar, la suspensión de las actividades cotidianas de DP, producida en la pandemia, trastocó la normalidad del espacio: el cierre mostró un congelamiento de las actividades y la vida comunitaria del mismo, que no pudieron ser sustituidos digitalmente, mientras la situación laboral de los trabajadores del espacio evidenció un aumento de la precariedad que repercutió en su agencia dentro del espacio. En segundo lugar, se manifestó un proceso de transformación del espacio por parte del estado que, si bien trasciende a la pandemia, parece servirse de algunos de sus efectos (el cierre del espacio y la precarización laboral) para desarrollarse. Algunas manifestaciones de esta transformación son: la creación del puesto de Jefe de Dispositivo, la construcción de una ordenanza de regulación del espacio con énfasis en la agencia de la Subsecretaría de Políticas Sociales en detrimento de los artistas, trabajadores y otros actores, y el desplazamiento de trabajadores de *el equipo* del espacio (a los que se sumará la desafección de *el sonidista*). En tercer lugar, la reapertura parcial del espacio estuvo atravesada por la tensión entre los cambios que estaba impulsando el estado y el desarrollo de ciertas prácticas artísticas impulsadas por el sonidista y por artistas del espacio: algunos hechos, como la reanudación del taller de *fanzine* y el recital del *Skatepark* son una muestra de la escalada del conflicto en la que crece la tensión entre actores. Por último, la movilización de un grupo de artistas ante el rumor de despido del sonidista cimentó la construcción de un sujeto político que, durante la etapa de crisis, forjará un antagonismo con el estado municipal.

La ruptura ocurre en un contexto social y político determinado, el cual fue necesario referenciar desde la óptica situada en el caso específico, pero sin desatender a ciertos agentes que impactan tanto en lo macro como en lo micro: entre ellos destacué el rol del estado como institución coercitiva. Acerca de este rol, señalé cómo la crisis generada por la pandemia intensificó la autoridad estatal en términos del ejercicio del poder, fundamentalmente a través de la imposición de normas extraordinarias -como las vinculadas a las nuevas leyes de aislamiento y distanciamiento sociales-, las cuales lograron los efectos de reforzar el poder burocrático y de brindarle mayor espacio a su ejercicio.

3 - CAPÍTULO TERCERO. Crisis

*Veo dragones y fantasmas
en un mundo de alimañas
el golpe ahora es desde adentro
no hay manera de exponerlos⁶⁷*

En este capítulo abordaré lo que caracterizo analíticamente como la etapa de crisis del drama social, siguiendo el orden cronológico de tres momentos fundamentales identificados como: explosión del conflicto, desarrollo y fin. Primero, la explosión del conflicto, marcada por el primer recital de protesta (1° de febrero de 2021), será el marco para analizar la construcción de dos facciones o posicionamientos: *la comunidad* y su antagonista, *la municipalidad*. En el desarrollo, señalado por la reapertura de las Reuniones de Comisión y otras actividades en DP, abordaré las distintas interpretaciones sobre el proyecto de DP de los actores involucrados, manifestadas a partir de la ausencia de *el sonidista*. Finalmente, en el descenso y fin del conflicto, señalado por el segundo recital de protesta y la reunión entre miembros de *la comunidad* y el Jefe de Dispositivo de DP (7 de abril de 2021), abordaré las discusiones al interior de *la comunidad* y las estrategias de *la municipalidad* en función de lograr la reintegración del espacio.

En este capítulo, empezaré a nombrar al grupo de artistas que se movilizan en contra de la desafección del sonidista como *la comunidad*: este grupo busca reinterpretar al sujeto mencionado como "Comunidad DP", otorgándole a su nueva subjetivación un sentido acomodado a la contienda con su antagonista, el cual también se define e identifica durante esta etapa y al cual nombro como *la municipalidad*.

3.1 La explosión. Comunalización, antagonismo y contienda.

Este apartado aborda la explosión de la crisis. En el momento en que se confirmó la desafección de *el sonidista*, se produjo el quiebre que dio lugar a esta etapa. Hasta entonces, se había empezado a manifestar un crecimiento de la tensión entre actores que integraban el espacio, tensión que devino en ruptura de las relaciones normales, dando lugar a la distorsión (Rancière, 1996). Al confirmarse la desafección, se iniciará un proceso de consolidación de *la comunidad* como sujeto político y de la construcción de su antagonista, *la municipalidad*. En este proceso, las prácticas artísticas ocuparán un lugar central en los procesos de comunalización (Brow, 1996) y diferenciación (Grossberg, 1994).

3.1.1 La conformación simbólica de la comunidad como antagonista de la municipalidad: comunicados públicos y organización del primer recital de protesta.

Al difundirse la noticia de la desafección del sonidista, comenzó a afianzarse el proceso de subjetivación que se había iniciado ante los rumores. Tempranamente, esto se manifestó en una serie de expresiones discursivas de los artistas de DP en sus cuentas personales de Facebook y en los chats

⁶⁷ Letra de canción de una banda de *blues-rock* que ensayaba en DP.

grupales de Whatsapp, que abordaban la noticia de la desafección. El sábado 30 de enero, después de conversarlo en el chat COMUNIDAD DP, algunos artistas redactaron un comunicado grupal⁶⁸. El mismo apuntaba brindar un relato público sobre la situación de *el sonidista* y el argumento principal de su desafección.

Queremos hacer de público conocimiento el suceso de este último trayecto de la sala comunitaria [...] Se ha presentado como argumento (no oficializado por ningún funcionario al día de la fecha) un informe en el que, supuestamente, nuestro compañero/tallerista,/amigo [*el sonidista*] habría encarado una producción de sonido en vivo por voluntad propia y sin consentimiento de la jefatura del área de Desarrollo Humano de la Municipalidad, donde hace seis años se desempeña. Queremos dejar constancia que nosotros, como Comunidad Dèngün Piuké, asistimos a dicho evento (en Noviembre, en el Skatepark), y fuimos quienes solicitamos dicho servicio de sonido mediante el procedimiento regular correspondiente, el cual fue aprobado por la Dirección de dicha área (tenemos mensajes y testimonios que lo acreditan) [...] repudiamos la no renovación del contrato y la forma en que se tramó esta decisión: de manera arbitraria y con una argumentación deficiente y sin tener en cuenta el pedido, la voz de la comunidad de la sala. Por eso exigimos la reincorporación inmediata de nuestro amigo [*el sonidista*], y el apartamiento de los responsables de este accionar, que no están llevando a cabo el desarrollo de La sala como correspondería, lo que se puede notar en las faltas de insumo, el deterioro del edificio, el congelamiento de proyectos, la no ejecución del presupuesto y otras temáticas, además de esta afrenta a la autonomía de un espacio social y cultural reconocido de nuestra ciudad.

FIRMA: SALA COMUNITARIA DENGÜN PIUKÉ (primer comunicado de prensa de *la comunidad*, grupo de Whatsapp COMUNIDAD DP, 30/1/2021).

Este comunicado afirma la identidad del sujeto político, reclamando para sí el nombre del espacio. Luego brinda su propia narrativa acerca de los hechos ocurridos en el denominado "recital del *Skatepark*" y denuncia a su antagonista (al que nombra como "el municipio", mencionando sin gran precisión algunas de sus áreas), por haberse desempeñado injustamente no solo en la desafección de *el sonidista*, sino también en la administración que le corresponde del espacio DP.

Ese mismo sábado 30 de enero, los miembros de *la comunidad* organizaron una reunión en un espacio público relativamente cercano a DP, conocido como "la plazoleta de La llave"⁶⁹. Asistieron aproximadamente 10 personas (entre las que me contaba) y, después de conversar sobre la situación que atravesaba DP, se decidió que el Lunes 1 de febrero *la comunidad* realizaría un recital en el centro cívico, como forma de protesta a *la municipalidad* por la desafección de *el sonidista*. Durante aquel día y el

⁶⁸ El formato de comunicado público se utilizará cerca de cuatro veces durante el conflicto. Será producido colectivamente buscando representar la opinión general de *la comunidad* y servirá para comunicarse con medios de comunicación y con lectores particulares interesados en el conflicto, a la vez que servirá a la comunicación interna del grupo.

⁶⁹ Ubicado sobre la Ruta 258 y la calle Onelli.

siguiente, se produciría la planificación colectiva del primer recital de protesta, especialmente a través del chat COMUNIDAD DP, el cual se utilizó para el intercambio de ideas e informaciones, la búsqueda de los elementos necesarios y la comunicación con los invitados al evento. En este medio, se compartiría el Domingo 31 de Enero el *flyer* que reproduzco a continuación⁷⁰.



Figura 4: Afiche primer recital de protesta 1° de Febrero, elaborado por integrantes de la comunidad, 31/1/21.

La imagen del fondo muestra el edificio principal del Centro Cívico de Bariloche -un símbolo político y cultural de la ciudad- dado vuelta, lo que puede interpretarse como una subversión del orden social que mantiene *la municipalidad*. El encabezado dice "Comunidad Dengün Piuké, Sala de Ensayo Comunitaria", omitiendo el término "municipal", muy usado en las referencias oficiales al espacio, proponiendo una división clara entre lo comunitario y lo municipal en DP. "Autoconvocatoria de lxs artistas de Bariloche" refiere a cómo se identifica el sujeto emisor (el organizador del evento), poniendo el foco en lo auto organizado, abriendo el espacio a "lxs artistas" como un grupo que va más allá de DP, pero que a la vez le da centralidad como lugar de pertenencia. El mensaje central (sobre fondo gris) describe los motivos de la protesta: a quién se está buscando favorecer o expresarle solidaridad (*el sonidista*) y contra quién se produce la contienda (*la municipalidad* y el "sector de Desarrollo Social"⁷¹). Abajo a la izquierda, se menciona lo que se espera encontrar en el evento; además se nombra al contenido artístico junto al "micrófono abierto", invitando a todos aquellos que quieran participar del

⁷⁰ La única modificación de esta imagen que hice para la tesina es la franja amarilla con los asteriscos, la cual tapa el nombre de *el sonidista*. El resto (incluidos las tachaduras y subrayados) fue realizado por dos miembros de *la comunidad*.

⁷¹ El término "sector de desarrollo social" refiere al *área de Sociales*, probablemente basándose en un antiguo nombre de subsecretaría o secretaría.

evento de manera “autoconvocada”, de acuerdo a sus términos, a expresarse públicamente. Casi al final, se aclaran las medidas de distanciamiento social e higiénicas frente a la pandemia. Por último, vale destacar que figuran tachados los logos del estado municipal⁷² que suele pedirse que sean agregados en las actividades y para la publicación de los materiales gráficos de DP: la tachadura reafirma al recital como un espacio que se piensa autogestionado e independiente de la gestión municipal. Como unidad, *el flyer* ilustra los sentidos acordados del recital: la identificación de *la comunidad* como grupo de artistas que se construyen de manera independiente del estado municipal, actor del que buscan diferenciarse, demandarlo y a la vez desafiarlo tachando o subvirtiendo sus signos representativos, poniendo en la centralidad de la disputa al espacio público.

3.1.2 Encuentro de *la comunidad* con su antagonista y despliegue discursivo: audiencia con el Jefe de Gabinete (primera parte del recital de protesta).

El recital de protesta se realizó el Lunes 1 de febrero del 2021, desde las 11 a las 22hs. Participaron más de una decena de bandas y una cantidad de espectadores difícil de calcular -debido a las fluctuaciones en el prolongado transcurso de la jornada-, que en sus momentos de mayor concurrencia pudo haber rondado las setenta personas en simultáneo, aproximadamente. A las 8:15hs, integrantes de *la comunidad* habían comenzado a intercambiar mensajes en el chat COMUNIDAD DP, resolviendo cuestiones de la organización -confirmación de grupos musicales, solicitudes de transporte y de materiales, mensajes de aliento, etc-. Cerca de las 10hs se comenzó a armar el escenario sobre la peatonal de "las arcadas", pequeño pasaje histórico del Centro Cívico que se abre paso entre la plaza⁷³ y la calle Mitre (la calle más turística de la ciudad). Se fueron acercando personas con amplificadores, un grupo electrógeno e instrumentos que se apilaban contra las paredes: todos los materiales fueron aportados por artistas de DP o por otros que participaron del evento. La conexión eléctrica se obtuvo de un tomacorriente de la plaza; luego alguien inhabilitó esa conexión, por lo que hubo que encender el grupo electrógeno: estos hechos daban cuenta de que el grupo se ubicaba dentro del espacio público utilizando sus propios medios y lo hacía incluso frente a respuestas adversas. Alrededor del mediodía, se acercaron periodistas de un medio televisivo, a hacer una entrevista. En diferentes lugares se habían colocado carteles con frases como "No dejaremos caer a los espacios culturales", "Músicxs, artistas y trabajadores de la ciudad en total abandono" o "[*el sonidista*] es Dèngün Piuké". El recital comenzó con una banda que probó el sonido en una *zapada*⁷⁴ y luego se dedicó a realizar sus temas, de estilo *rock-blues*.

⁷² El denominado *banner* municipal es la franja de imagen y texto -en este caso con fondo rosa o fucsia- ubicada en el extremo inferior del afiche, que obligatoriamente solía acompañar a la mayoría de las imágenes que se publicaban como parte de una producción de DP (por ejemplo el *fanzine*, los afiches de recitales, los videos, etc.).

⁷³ Dos nombres de uso de esta plaza son *Plaza de los pañuelos* y *Plaza de los pañuelos y los kultrunes*, aunque formalmente se denomina *Plaza Expedicionarios del Desierto*.

⁷⁴ *Zapada* es un término con el que se refiere a la acción de practicar música en grupo improvisando el material que se interpreta o parte de este. Un sinónimo podría ser *jam* o *jam session*, aunque *zapada* parece vincularse más -por origen y uso- al *rock nacional* y a dialectos regionales.

Para ese día, un miembro de *la comunidad* había realizado una carta dirigida al Intendente, explicando formalmente el reclamo: la misma fue entregada esa mañana en la oficina de Mesa de Entrada, ubicada en los edificios del Centro Cívico. Horas más tarde, alguien de *la municipalidad* le comunicó al grupo que el Jefe de Gabinete esperaba en una oficina, a pocos pasos de la plaza donde se realizaba el recital. En la oficina, se encontraban tres funcionarios públicos -el Jefe de Gabinete, el Subsecretario de Políticas Sociales y el Director de Promoción Social- y concurrieron cinco integrantes de *la comunidad* (entre los que me contaba). Todos los presentes estaban con barbijos y sobre la mesa había un pote de alcohol en gel y varios celulares, algunos de ellos grabando⁷⁵.

La reunión trató exclusivamente el pedido de reincorporación de *el sonidista*. *La municipalidad* justificó la no renovación del contrato como una potestad que poseía el estado local y sus funcionarios, haciendo hincapié en el recital del *Skatepark* como argumento central en la evaluación negativa de *el sonidista*, sosteniendo que este actuó sin permiso violando las medidas de aislamiento social de la pandemia. De parte de *la comunidad* se reafirmó la narrativa propia sobre el evento del *Skatepark*, se planteó -en términos de "derecho"- la potestad que tenía el grupo de artistas vinculados al proyecto (y concedores exclusivos de ciertas realidades del mismo) de intervenir en este tipo de decisiones, y se hizo hincapié en el aspecto "humano" del pedido de reintegración. En este sentido, un participante dijo lo siguiente:

Él recibió una lesión. ¿Dónde consigue trabajo ahora? Están dejando un trabajador de cincuenta y pico en la calle [...] Vos seguro llegás a tu casita calentito, vos también, vos también. [...] Ustedes tienen la suerte y estudiaron seguro para estar en donde están, pero hay otros que no tenemos esa suerte. Lo que nosotros les pedimos es que tengan un poco de humanidad y replanteen esta situación (artista de *la comunidad* en la audiencia con el Jefe de Gabinete, 1/2/2021).

Promediando la media hora de reunión hubo una instancia álgida de la discusión, en que las voces subieron y un miembro de *la comunidad* comenzó a llorar. Entre sus miembros se experimentaba un sentimiento de desilusión, el grupo que históricamente había ido construyéndose como partícipe fundamental e imprescindible de DP (como los gestores del proyecto y miembros de su comunidad) chocaba contra una respuesta que traicionaba la confianza que había proyectado sobre los trabajadores del estado durante casi siete años.

Nosotros el *show* lo hacemos afuera, tocamos, hacemos el show afuera. Acá lo que queremos es que se nos escuche y poder tomar alguna decisión. Por lo que estamos viendo ustedes no quieren ceder ni un milímetro [...] Nosotros tenemos que hacer que la cultura avance, tenemos que hacer que la sociedad avance. Y si esta gestión municipal (o lo que sea, o la forma en la que está el sistema hoy en día) no quiere avanzar, nosotros vamos a tener que seguir (artista de *la comunidad*, audiencia con el Jefe de Gabinete, 1/2/2021).

Frente a estos reclamos, el Jefe de Gabinete prometió que lo iba "a pensar". De acuerdo con lo expresado en la reunión y con las lecturas posteriores sostenidas en varias charlas al salir de la misma,

⁷⁵ La reunión también fue filmada. En base a estos registros pude reconstruir gran parte de los diálogos.

los integrantes de *la comunidad* consideraban a la performance de *la municipalidad* como “falsa”, “hipócrita” y acompañada de un discurso “mentiroso”. Este parecer motivó el siguiente discurso emitido por un artista frente al micrófono, minutos después de lo ocurrido:

Queríamos contarles un poco cómo fue la reunión. La respuesta fue totalmente negativa [...] El tema es que nosotros queremos defender a nuestro compañero [*el sonidista*], que fue la persona sobre la que cayó todo el peso de *la municipalidad*, ya que sus compañeros no lo quieren como compañero, porque es el único que quiere trabajar en *El alto* con los *pibes* y trabajar con la cultura [...] Pero para nosotros es una persona muy importante, y necesitamos que esté en La Sala y por eso el pedido que hicimos hoy (artista de *la comunidad*, escenario Centro Cívico, 1/2/2021).

Al no considerar válidas las razones de *la municipalidad* sobre la desafección, el discurso de *la comunidad* comenzó a articular otra narrativa: *el sonidista* fue despedido por su agencia en el espacio y por su compromiso con su comunidad de artistas. Con esto, la *comunidad* planteaba que había un ataque del estado municipal hacia el espacio. Reaccionando a ese ataque, este sujeto político (que buscaba representar lo comunitario dentro del espacio) se valorizaba y reivindicaba como una parte importante de DP. El quiebre era ya un hecho.

3.1.3 Despliegue performático de *la comunidad*: segunda parte del recital de protesta.

En cuanto a la presencia de prácticas artísticas, el recital se compuso exclusivamente de números musicales, contemplados mayoritariamente dentro del género *rock* y de estilos como el *blues*, *punk*, *hardcore*, *reggae*, *funk* y otros. También existió la presencia de dos conjuntos de *folclore* y de algunos cantantes solistas acompañados de guitarra. Algunos de los músicos ensayaban cotidianamente en DP, mientras que otros habían sido invitados o habían pedido participar del evento, solidarizándose con la causa.

Tenemos un montón de amigos, un montón de conocidos que usan la sala de ensayo, que pelean todo el tiempo por ese espacio. La verdad, hay re pocos espacios culturales en Bariloche y es una pena que de a poco e indirectamente hayan echado a un trabajador de la cultura y que vayan desapareciendo esos espacios (músicos del grupo de *folclore* "Encanto Sureño", escenario Centro Cívico, 1/2/21).

Esta solidaridad y alianza con *la comunidad* se producía en función de la construcción de DP como un espacio "cultural" y de *el sonidista* como un "trabajador de la cultura". Esta noción de lo cultural estaba ligada inextricablemente a las prácticas artísticas y cierta idea de lo artístico que los actores interpretaban como propia.

Pusieron dedos sobre las heridas. Y aquí estoy, hoy les brindo el apoyo para que sigan expresándose. Larga vida a las expresiones, larga vida en el rubro. El arte es cultura, el arte son los barrios. Somos el este, el oeste, el norte y el sur de la manifestación (Artista de *la*

comunidad, lectura de un poema enviado por otro artista solidarizado, escenario Centro Cívico, 1/2/21).

La comunidad se comunalizaba vinculando las ideas de espacio y de arte. El arte de las prácticas de DP, según el discurso que se articulaba en el recital, se definía a veces como un arte vinculado a *El Alto* y a los "barrios" de Bariloche y también a ciertas ideas de "marginalidad" y "opresión social": a la posición del sujeto violentado, invisibilizado y reprimido por el poder que se encarnaba en *la municipalidad*. En esta tensión con "la autoridad", *la comunidad* disputaba para sí al "pueblo" como forma de identificación y se diferenciaba del estado como representante del poder estructurado, utilizando a las manifestaciones artísticas para expresarlo y para definir su identidad.

El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos. No me saco las pulgas para recordar quién soy ni de dónde vengo. Por el pueblo, del pueblo y al pueblo lo que es del pueblo. Como Nina [Simone] solía cantar: "no tengo más que mi vida y mi libertad". Es fuerte mi raíz, entre corrientes cambiantes soporta. Niña vudú es mi semilla, niño arrabal es mi fruto. Mi nombre es Arte (artista de *la comunidad*, lectura de un poema enviado por otro artista solidarizado, escenario Centro Cívico, 1/2/21).

Las expresiones artísticas del recital manifestaban muchas veces una actitud de resistencia, asumida en las letras de las canciones y en otros elementos de las performances, como por ejemplo la estridencia sonora y ciertos ritmos de la música (considerables como representantes de lo bélico). Un ejemplo de ello ocurrió cuando uno de los grupos -que combinaba el *punk* y el *reggae*, entre otros estilos- cantaba "Cuidado", una canción del grupo "Resistencia Suburbana"⁷⁶. En aquel momento se acercaron dos inspectores municipales vestidos con uniformes azules y se formó un pequeño grupo de personas alrededor de estos. Comenzaron a conversar y un integrante de *la comunidad* les entregó unos folletos impresos que explicaban los motivos de la protesta. Entonces, uno de esos inspectores recibió el folleto y a continuación le levantó el dedo medio de la mano, haciendo un gesto ofensivo. Frente a esto, el músico, bajándose el barbijo, le respondió "ubicate" y tomó el micrófono para denunciar a los inspectores. Estos se marcharon, mientras el músico hablaba al micrófono, mezclando su arenga con el ritmo de *reggae* de "Cuidado" y la letra de otra canción ("Señor Cobranza", de Las Manos de Filippi⁷⁷).

Tómensela de acá, vayan a trabajar. Vayan a traer a alguien que nos de una respuesta en vez de venir a corrernos a nosotros. [...] Estos no nos van a parar, no nos van a parar. Tienen el poder y lo van a perder... tienen el poder y lo van a perder⁷⁸(artista de *la comunidad*, escenario Centro Cívico, 1/2/21).

El conocimiento musical compartido por la mayoría de los participantes del recital y por los integrantes de *la comunidad* da cuenta de cierto universo simbólico en común, que se vinculaba estética e ideológicamente a los sentidos políticos de la contienda. El *rock*, especialmente en sus manifestaciones

⁷⁶ Grupo de *reggae* y *rock* argentino, activo entre las décadas de 1990 y 2000.

⁷⁷ Grupo de *rock* argentino. La canción "Señor Cobranza" fue compuesta como una crítica directa al gobierno nacional de ese tiempo.

⁷⁸ En cursiva la frase de la canción.

más combativas, ofreció claves y lenguajes apropiados para el conflicto: no solo en el aporte de ciertas letras de contenido combativo, sino debido a que la conformación material de su propuesta sonora típica contribuía al tipo de territorialización (Grossberg, 1994) que el grupo planteaba por tratarse de un espacio público como el de la plaza. La estridencia de la guitarra distorsionada, el golpe fuerte y agudo de la batería y el caudal sonoro del bajo son algunos ejemplos de ello. Por otro lado, el *folclore* cumplía la función de representar los sentidos de territorialización geográfica e histórica a través de los cuales el grupo se identificaría con sentidos locales de pertenencia (acción que el *rock* puede encontrar más difícil, al estar más ubicado en el lugar de lo innovador y lo "metropolizante"). Ejemplos de ello son las interpretaciones de "Quimey Neuquén"⁷⁹ o de "Zamba de Balderrama"⁸⁰

Balderrama es un lugar donde se junta la gente que es austera, así, a reunirse, que es como La Sala, más o menos (artista de *la comunidad*, escenario Centro Cívico, 1/2/21).

Además de lo que ocurría en el escenario, en el recital se produjeron algunas otras situaciones que afectaron a *la comunidad*. La primera de ellas fue la aparición de un grupo de malabaristas, quienes se acercaron a preguntar si se podía detener la música, ya que debían realizar su actuación. Tras conversar con integrantes de *la comunidad*, se acordó que se extenderían los espacios vacíos entre banda y banda para que ellos pudieran trabajar intermitentemente. Luego se acercó una familia con niños, que trabajaban haciendo música bajo las arcadas: frente a esto se decidió detener el recital después de la banda que estaba tocando. Al poco tiempo, apareció una persona de aproximadamente 30 años que empezó a discutir agresivamente con un grupo que estaba al costado del escenario. Él los insultó, quejándose de la música y alegando que vivía ahí muy cerca. El grupo lo enfrentó verbalmente y él se fue.

Estas tres intervenciones ocurridas en un corto espacio de tiempo son muestras de cómo *la comunidad* fue territorializándose y diferenciándose, estableciendo límites y acuerdos con otros actores. Las prácticas culturales funcionaron allí como carteleras (Grossberg, 1994) dentro del espacio público, frente a las cuales los actores se encontraban, esperaban, conversaban e incluso discutían las mismas prácticas. Pero además, las prácticas artísticas eran para *la comunidad* el vehículo de una causa común (relacionada a ideas de "trabajo" y "cultura"), la cual estaba incluida dentro del reclamo que se le hacía al estado. Esto último se manifiesta en el discurso pronunciado por un integrante de *la comunidad*, al poco tiempo de haberse tomado la decisión de terminar el recital.

Esto es la calle, acá no tenemos que pedirle permiso a nadie para tocar. Vamos a darle lugar a la gente que vino a *laburar*... tampoco queremos pisotearnos entre nosotros, entre artistas [...] No estamos todos los días acá: hoy *nos plantamos* para decirles a todos los que están ahí, en esas oficinas, que no nos vamos a ir hasta que no tengamos una respuesta (Integrante de *la comunidad*, escenario Centro Cívico, 1/2/21).

⁷⁹ Canción con ritmo de loncomeo de Milton Aguilar y Marcelo Berbel, compositor y autor argentinos.

⁸⁰ Canción con ritmo de zamba de Gustavo Leguizamón y Manuel Castilla, compositor y autor argentinos.

Después de esta intervención, y del anuncio de que se volvería a hacer un próximo recital, la música se detuvo por un tiempo, pero más tarde siguieron tocando algunas bandas, hasta cerca de las 22hs, cuando los últimos participantes que quedaban desarmaron el escenario y se fueron.

Por lo dicho hasta aquí, el recital operó como un acto ritual, que cobró sentidos particulares. Fue un acto de conducta restaurada (Turner, 1974) que buscaba, entre otras cosas, reafirmar la identidad de *la comunidad* como representante del espacio DP, diferenciándose (Grossberg, 1994) de su antagonista -*la municipalidad*- y posicionándose en un lugar de independencia: el hecho de organizar autónomamente todo el evento es un gesto en este sentido. Las letras combativas y el sonido estridente (bastante propios del *rock*), no solo ayudaron al grupo a territorializarse y diferenciarse de su antagonista, sino que también contribuyeron -gracias a su poder de encantamiento (Gell, 1998)- a propiciar en el grupo un estado de alerta que se manifestó en las rápidas reacciones que los participantes tuvieron como conjunto frente a algunas situaciones desafiantes que aparecieron de forma imprevista. A su vez, la música tuvo un lugar fundamental en el proceso de comunalización (Brow, 1990) de los presentes, ayudando a construir una identidad (Frith, 1996) compartida, no solo en base a la estética (que, además de en la música, podía encontrarse en la vestimenta, las gestualidades y otros diacríticos), sino también en una oposición y confrontación con un tipo de autoridad política relacionada a la idea del estado.

Años después, conversando con un artista de DP sobre este recital de protesta, me diría "ah, te acordás? Estuvo buenísimo. Hacía un calor espectacular y estuvimos todo el día haciendo música con ustedes" (artista de DP, registro de campo, 2023). Varios otros participantes de aquel recital coincidían con esa apreciación y lo recordaban como un evento que habían disfrutado. El hecho de que *la comunidad* pudiera producir un recital en vivo de tan larga duración y que fuera valorado positivamente en términos de estética y placer por los artistas y por un público, no solo cumplía la función de "molestar" o de "llamarle la atención" a *la municipalidad*, era también una afirmación de su propia identidad como grupo de actores plenos, además de una señal de la importancia que tenía su capacidad de realización de prácticas artísticas en la construcción de un grupo, su identidad y su capacidad de actuar socialmente (políticamente). Ciertas características propias de las prácticas referían a un sentido de identidad compartido que se manifestaba en el arte, constituyendo una estética propia y particular de este grupo. La condición de artistas en tanto ejecutores y organizadores (posibilitadores) de las prácticas artísticas era un hecho que se revelaba central en la forma de *la comunidad* de entender el proyecto de DP: esto los convertía en actores sociales plenos y no en sujetos "en desarrollo", incompletos o cercenados por una vulnerabilidad. *La comunidad* no era un grupo de "chicos vulnerables" sino de artistas.

3.2 El desarrollo. Discusiones sobre la relación entre artistas y estado en DP en torno a la figura de *el sonidista*.

En este apartado abordaré el desarrollo de la crisis, el cual implicó discusiones sobre el proyecto de DP y el sujeto "comunitario" asociado a ella, las cuales involucraron interpretaciones sobre la figura de

el sonidista. A partir de la desafección y del recital de protesta, dicha figura ocupó una centralidad en el conflicto que estuvo dada por las interpretaciones que ciertos actores hicieron de ella, construyéndola en función del reclamo puntual de la reincorporación, pero también de la discusión acerca de la relación entre los artistas y el estado dentro de DP. La presencia simbólica de *el sonidista* cobró gran importancia dentro del espacio, a la vez que su presencia concreta se redujo a partir de la desafección. Durante la etapa de crisis, ocupó un lugar más distante o pasivo y tuvo pocas participaciones en DP: una reunión privada de *la comunidad*, el segundo recital de protesta (realizado el 12 de marzo), algunas entrevistas a medios de comunicación, conversaciones en chats de Whatsapp, un escrito en su cuenta de Facebook anunciando su partida de la ciudad (a mediados de Abril) y, tiempo después, el inicio de un juicio a la Municipalidad de Bariloche reclamándole una indemnización por su despido. El análisis de las interpretaciones sobre la figura de *el sonidista* es de utilidad para entender las transformaciones que se producirán en DP como espacio "comunitario" durante la etapa de crisis.

3.2.1 Construcción de la figura de *el sonidista* a través de interpretaciones positivas y negativas: muestras de apoyo y agravios.

En la primer semana desde la desafección, varios medios de comunicación se hicieron eco del conflicto en DP⁸¹. Algunos reprodujeron parte del primer comunicado público de *la comunidad*, otros dieron cuenta de los hechos desde la perspectiva oficial del estado municipal -la cual hacía hincapié en el evento del *Skatepark* y su ilegalidad- y otros realizaron entrevistas, tanto a participantes de *la comunidad* como al sonidista.

De parte de *la comunidad*, la construcción de la figura de *el sonidista* estuvo centrada en la descripción de la manera particular en que encarnaba su rol de trabajador del espacio y en la defensa de la acusación por su accionar el evento del *Skatepark*, argumentando que su responsabilidad se limitaba al trabajo técnico. Además, cuestionaba el contrato que este poseía con el estado municipal, exigiendo que la reincorporación a su puesto debía producirse con un "pase a *planta* efectivo". La interpretación positiva que *la comunidad* hacía de su figura combinaba elementos que lo legitimaban tanto por su capacidad técnica, como por su compromiso político y humano ("el único que quiere trabajar en El Alto con los pibes") construyéndolo como un elemento fundamental dentro de su propio proyecto del espacio.

¿Quién es [*el sonidista*]? Nuestro compañero [*el sonidista*] ha sido un puntal⁸² en la estructura de la conformación de la sala como docente, en donde su pedagogía nos ha motivado a salir para delante, siempre dispuesto a ayudarnos, nos contiene, nos motiva a emprender nuevos proyectos, a estudiar, a hacer arte [...] Entendemos que con la ausencia de este trabajador cultural retroceden nuestros procesos notablemente, y creemos no poder suplir

⁸¹ <https://almargen.org.ar/2021/02/01/despidieron-a-un-trabajador-municipal-de-la-sala-de-ensayo-comunitaria/>
<https://www.bariloche2000.com/noticias/leer/el-cese-de-un-contrato-genero-polemica-en-la-sala-dengun-piuke/131107>
<https://www.barilochense.com/cultura/mueba/comunicado-de-mueba-sobre-la-situacion-de-la-sala-de-ensayo-comunitaria-dengn-piuke.-2021-02-01-12-13>

⁸² Puntal es definido por la Real Academia Española como un "madero hincado en firme, para sostener la pared que está desplomada o el edificio o parte de él que amenaza ruina".

con otra persona la misma predisposición, saberes, trayectoria dentro de la sala, y el amor por lo que hace (primer comunicado de prensa de *la comunidad*, grupo de Whatsapp COMUNIDAD DP, 30/1/2021)

Otros testimonios, como por ejemplo el de una asociación civil de músicos locales o el de un ex compañero de trabajo, reivindicaron la importancia "humana" de su rol, diferenciándose de miradas más mecánicas y esquematizadas que construyen al trabajador estatal como un asalariado reemplazable por otra persona que posea características profesionales similares. Aquella mirada humanizante puso el foco en la particular personalidad y trayectoria de quien lo encarnaba, como en su involucramiento en la organicidad propia de un espacio y su política como proceso "vivo" (Fernández et al., 2017).

[*El sonidista*] pone en práctica lo que rezan los kilómetros de escritos sobre los derechos culturales. No es común encontrar trabajadores que entiendan tan cabalmente de qué se tratan las políticas culturales, esas que, despojadas de los discursos *cliché*, realmente aportan a la transformación de sus comunidades [...] Sería de una torpeza fenomenal lastimar tan ociosamente la sensibilidad de una comunidad enorme de personas directamente beneficiadas con la tarea de este trabajador (ex trabajador de DP, carta abierta compartida por Whatsapp, Febrero 2021).

Varios trabajadores de *el equipo* de DP dijeron firmar una nota dirigida al Secretario de Desarrollo Humano Integral, en la que cuestionaban las condiciones en las que se lo había despedido. En general, la posición de estos trabajadores osciló entre el apoyo "silencioso" a los artistas, la neutralidad y el desacuerdo. Incluso uno de ellos cuestionó el reclamo.

Yo también soy un trabajador y como todo el mundo necesito trabajar [...] En ningún momento consideré que me iba a quedar, yo cada Diciembre sabía que el 31 me podían *dar el raje*. El contrato de [*el sonidista*] también es a término [...] Yo no me puedo meter si el jefe de un lugar donde yo trabajo me echa (trabajador de DP, Reunión de Comisión, 5/2/21).

En cuanto a otras construcciones negativas, *la municipalidad* inculpó a *el sonidista* por haber realizado un espectáculo público sin autorización previa. El martes 2 de Febrero el estado municipal dictó la sentencia N° 131.295-2021 y lo notificó de una multa de \$40.200, por los hechos producidos el 21 de Noviembre del 2020. Ese mismo día, también se cambió la cerradura de la puerta principal del edificio de DP. Ambos hechos pueden leerse como formas de criminalizarlo, al día siguiente de haberse producido el reclamo por su reincorporación. También, representantes del estado discursivamente lo construyeron como "violento", evocando informalmente (sin dar pruebas concretas) "antecedentes negativos" como trabajador municipal, tanto en DP como en la Escuela Municipal de Arte La Llave.

De parte del Ejecutivo no se va a reincorporar [...] De Recursos Humanos se dijo "esta persona no está idónea para trabajar" y no se le va a renovar el contrato (representante del Secretario de Desarrollo Humano Integral, primera Reunión de Comisión, 5/2/21)

Algunos testimonios que *el sonidista* brindará en medios de comunicación -una nota en un programa de televisión, otra en un programa de radio y una en un medio gráfico digital- estarán dedicados fundamentalmente a esclarecer su propia narración de los hechos que llevaron a su desafección y a contradecir las acusaciones de *la municipalidad*.

Hace 8 años que trabajo para la Municipalidad y siempre bajo esta modalidad de contrato que se renueva anualmente [...] es algo increíble y de un día para el otro me dejan sin trabajo [...] Lo que no se entiende es porqué si soy una persona violenta, como ellos dicen, me dejan estar hace 6 años con chicos y chicas en una sala. Hace 6 años que estoy ahí y ahora descubren un monstruo (Diario Info Bariloche, 14/2/2021).

Mientras tanto, cuando se consultó a un sindicalista del Sindicato de Obreros y Empleados Municipales (SOYEM), este sostuvo que una dificultad en defender al sonidista estaba en el hecho de que *el sonidista* y los artistas habían "mediatizado" el conflicto. Al ser interrogado por un integrante de *la comunidad* sobre una frase suya ("¿por qué tuviste que salir a los medios?, este gobierno no quiere quilombos"⁸³), el sindicalista comentó lo siguiente:

Pasa que a veces por darle una mano a alguien *embarrás la cancha*. Yo no tengo nada que ver con la parte política (sindicalista SOYEM, registro de campo, 5/2/21).

Las interpretaciones acerca de la figura de *el sonidista* son diferentes. De parte de *la municipalidad*, las construcciones negativas ayudaban a legitimar su desafección y a apuntalar su iniciativa de transformación del espacio, al criticar al sonidista también estaba criticando parte de la realidad de DP que quería modificar y poner bajo su control. El definir como "violento" primero el comportamiento de *el sonidista* y luego el de *la comunidad* (como veremos en el desarrollo de este trabajo) es una muestra de esta correlación transversal. A su vez, *la comunidad* defendía en la figura de *el sonidista* su propio proyecto, que implicaba nociones de solidaridad y de valoración de cierto compromiso político y de ciertas características (artísticas, técnicas, humanas) que juzgaba que no eran consideradas por su antagonista. Ambas facciones, al discutir una figura liminal del espacio estaban discutiendo el espacio mismo y su forma de dar lugar a un grupo entendido en términos de "comunidad".

3.2.2 Reinterpretaciones acerca de "lo comunitario" a partir de la ausencia de *el sonidista*: las primeras Reuniones de Comisión presenciales.

Cuatro días después del primer recital de protesta, *la municipalidad* realizó una reunión en DP abierta a todos sus participantes. Significó el restablecimiento de las Reuniones de Comisión, pero se trató de una reunión excepcional, tanto por sus distintas significaciones en el contexto del conflicto, como por la presencia de gran cantidad de funcionarios y trabajadores estatales, al igual que de artistas. Fue planteada por sus organizadores en función de la definitiva reapertura del espacio luego de la pandemia

⁸³ Esta conversación se produjo en la primer Reunión de Comisión presencial desde la pandemia, el 5 de Febrero de 2021. Allí, el sindicalista y *el sonidista* conversaban por teléfono, cuando un artista de DP escuchó parte de la conversación, por lo que pudo hacerle esta pregunta. Antes de ello, el sindicalista había manifestado a los artistas su apoyo al reclamo de reincorporación, acusando a *el sonidista* de no querer comunicarse con él para recibir ayuda.

-incluyendo la habilitación de los turnos de ensayo- y de establecer comunicación con los participantes frente a los reclamos sucedidos días atrás, por lo que puede considerarse un mecanismo de reparación (Turner, 1974).

Participaron de la reunión aproximadamente 25 personas (entre las que me contaba): funcionarios -un representante del Secretario de Desarrollo Humano Integral y dos Subsecretarios (de Políticas Sociales y de Cultura), dos de *los jefes de Sociales* (el Director de Promoción Social y el Jefe de Departamento de Recursos y Proyectos), trabajadores del espacio (el *Jefe de equipo* y dos talleristas), dos representantes del Sindicato de Obreros y Empleados Municipales (SOYEM), un periodista y muchos artistas que se identificaron de distintas maneras (músicos, creadores del proyecto DP, bibliotecario). Se trató de una reunión prolongada (de casi cuatro horas de duración) y agitada, en la que *la municipalidad* buscó proponer una agenda de discusión que fue desbordada por las expresiones de *la comunidad*, quien planteó insistentemente diversas demandas, lo que ocasionó largas y airadas discusiones.

La reunión fue muy intensa y se generó un nuevo espíritu de habla, que nunca había vivido yo. Nunca había vivido esa libertad en La sala. Algunos la ven como un logro: "*la municipalidad* reaccionó al recital de protesta". Sin embargo, yo lo vivo como una derrota: creo que aprendí cosas importantes, pero por otro lado siento que nos impusieron su discurso, su forma de conversar y que no cambió nada (palabras propias, registro de campo, Febrero 2021).

En esta y en las subsiguientes Reuniones de Comisión, *la municipalidad* retomó el diálogo de tipo asambleario, medianamente respetuoso de las formas tradicionales que se habían mantenido históricamente, en donde la participación se organizaba verticalmente desde el equipo de trabajadores en un formato de debate democrático. Pero, por el otro, ciertas expresiones de *la comunidad* evidenciaron la emergencia de discursos que no eran parte de la normalidad. Aunque el grupo había optado por aceptar el diálogo "democrático" como lenguaje de contienda habilitado (Roseberry, 1994) frente a otras posibles manifestaciones⁸⁴, los discursos eran muchas veces expresados de una forma -vehemente y efusiva-, que *la municipalidad* luego catalogaría como "violenta". En la primer reunión, una de estas emergencias discursivas apareció contenida en una práctica artística: antes de comenzar la conversación, el grupo de *la comunidad* entonó en conjunto, al compás de una guitarra, la canción "Gente que no", del grupo Todos tus Muertos⁸⁵.

Porque hay gente que te banca, gente que no. Gente que te escucha, gente que no. Hay gente que te invita a su casa a dormir, hay gente que te deja en la calle morir, y vos... ¿Quién sos? (artistas de *la comunidad*, primera Reunión de Comisión, 5/2/21).

Esta canción, entonada por los integrantes de *la comunidad*, tenía en la reunión el efecto de dividir a las personas en dos grupos ("gente que sí" y "gente que no"). A través de esta performance -y de la

⁸⁴ Un día antes, en una reunión de *la comunidad* se había planificado "boicotear" la reunión, juntándose a hacer música hasta que *la municipalidad* optara por irse y suspender la reunión.

⁸⁵ Grupo argentino de *rock, reggae* y *punk*, de gran actividad durante la década de 1990.

distinción entre aquellos que cantaban y aquellos que hacían silencio-, *la comunidad* se constituía en un nosotros (Brow, 1990) y se diferenciaba del sujeto que había construido como un otro y su antagonista, *la municipalidad* (Grossberg, 1994). Por lo tanto, evidenciaba la existencia de un cisma no resuelto.

Ante la ausencia de *el sonidista*, además de insistir en el reclamo de la reincorporación, los artistas de *la comunidad* comenzaron a exponer frente a *la municipalidad* su propia mirada del proyecto de DP y de la articulación con el estado, reclamando también que se les diera más lugar como colectivo en la política del espacio.

El "invento" este que está acá, que no existe en ningún lado del país, lo creamos y lo proyectamos y lo mandamos nosotros a Provincia, a Nación, al Municipio [...] Somos trabajadores y no tenemos plata que nos sobre, por eso estamos acá con *la municipalidad* tratando de acordar las cosas, porque si no, tranquilamente tendríamos nuestra sala independiente con nuestros recursos [...] Estaría bueno que tengan en consideración nuestra palabra, que es lo que venimos a exigir, porque la gente está trabajando también gracias a nosotros, que somos los que inventamos esto (artista de *la comunidad*, primera Reunión de Comisión, 5/2/21)

El planteo de *la comunidad* no solo reclama otro tipo de participación en DP, sino que reivindica su rol activo en la construcción del espacio, del cual se "benefician" también los trabajadores estatales. Por su parte, *la municipalidad* planteaba una narrativa opuesta, construyendo a DP como producto de una política pública y entendiendo por "política pública" un objeto ubicado dentro de los límites del estado, y que puede prescindir completamente de la agencia de aquellos artistas como sujetos particulares.

Hay un montón de formas de gestión más o menos exitosas y también es una decisión de ustedes como comunidad gestionar eso. Hoy es parte de una política pública [...] Esta como política pública tiene este marco. Se puede pensar en autonomía también, pero no estaríamos en el marco de una política pública [...] Eso también es una mirada de ustedes que es válida... que pueden decir "yo no quiero que sea una política pública". No tendrán este lugar... capaz pueden tener otro, existe esa posibilidad y eso está bueno que se lo pregunten. En este marco como política pública se sostiene con determinadas reglas, que... hay grises: el negro y blanco es "política pública o no lo es". El gris es: si decimos que es política pública ¿Qué hacemos nosotros para trabajar con eso y sacarle la mejor ventaja posible?, que ustedes hasta ahora le han sacado porque han logrado un montón de cosas capitalizando el trabajo de los trabajadores municipales (Jefe de Departamento de Recursos y Proyectos, Reunión de Comisión 5/2/21).

En este testimonio, al invitar a *la comunidad* a que se interrogue sobre la posibilidad de lograr autonomía dentro de la dicotomía "política pública sí o política pública no", los excluye como agentes de la política del espacio, reduciendo sus posibilidades de acción solamente a "capitalizar" el trabajo de los empleados municipales. Sin embargo, *la comunidad* se encontraba en proceso de reinterpretar su

propia identidad como grupo de artistas y reflexionar sobre su agencia en el espacio, acción que desafiaba la dicotomía presentada por el Jefe de Departamento, que polarizaba entre independencia y dependencia absolutas.

Lo mejor es hacer una comisión, una asociación, un grupo que organice todo, pero hecha por artistas y no por personas con cargo en *la municipalidad* (artista de *la comunidad*, registro de campo, Febrero 2021).

En el discurso de los artistas de *la comunidad*, al carecer de recursos ("no tenemos plata que nos sobre") y ser imposible o muy difícil la autogestión, la articulación con el estado se interpretaba como una necesidad. Frente a esta, lo que se buscaba era disputar las condiciones de ese acuerdo, es decir el poder de decisión sobre el espacio, lo que implicaba también una discusión acerca de lo que significaban las ideas de estado y política pública. Sin embargo, sus posibilidades de disputar significados y poder estaban limitadas por el lenguaje de contienda habilitado.

En esta reunión y en las las reuniones siguientes, *la municipalidad* realizó una serie de anuncios sobre el nuevo funcionamiento de DP: el recorte de horas en el espacio (de las aproximadamente 12 horas diarias normales antes de la pandemia, se pasaría a ocho o diez, pero excluyendo Sábados y Domingos), la introducción de un nuevo programa dependiente de la Subsecretaría de Cultura (el programa FAROS⁸⁶) y la ya conocida decisión de no renovar el contrato de *el sonidista*.

Para mí, el departamento buscaba ordenar el espacio a través de la ordenanza⁸⁷ y de una bajada de línea (lo de [*el sonidista*] también fue una bajada de línea), muy desde el lugar de la autoridad y no de construir algo desde el proceso de La Sala. Cuando "estallaron" el lugar había que reconstruir un vínculo entre el estado y la población (ex trabajador de DP, entrevista 1, Septiembre 2022).

Frente a aquellos anuncios *la comunidad* discutió, manifestando desacuerdo frente a la mayoría de las propuestas y continuando con las demandas que habían ya aparecido antes de explotar el conflicto.

Esto que nos están mostrando [señalando un afiche con los nuevos horarios] no tiene ningún sentido, es inaceptable. Nosotros queremos que La sala esté abierta de Lunes a Lunes, como fue siempre, porque sino muchos no pueden venir, porque trabajan, porque estudian. Se pierde el sentido de compartir, de venir a encontrarse con otros. Esto así [señalando una grilla con los nuevos horarios, presentada por el Jefe del Dispositivo], no te lo podemos aceptar (artista de *la comunidad*, registro de campo, Febrero 2021).

En las siguientes reuniones -aproximadamente por dos meses-, el clima conflictivo continuaría y no se saldaría la discusión acerca de *el sonidista*, aunque perdería cierta centralidad. El estado municipal designó "por concurso" un trabajador que ocuparía el puesto de Jefe de Dispositivo, creado meses antes. A este trabajador le había sido asignada la misión de "resolver el conflicto" (esto dicho en sus

⁸⁶ Programa Municipal de Fábrica de Artes y Oficios (FAROS): talleres gratuitos de oficios vinculados a las artes y la cultura.

⁸⁷ Se refiere a la Ordenanza municipal 3214-CM-21, que comenzó a construirse antes de la pandemia y se aprobó en Abril del 2021.

palabras, cuando lo entrevisté muchos meses después). *La comunidad* mantuvo reuniones periódicas en casas de sus integrantes, a la vez que algunos de ellos siguieron asistiendo a las Reuniones de Comisión. En el siguiente apartado daré cuenta de algunas discusiones que se dieron al interior de este grupo y de las acciones que llevaron a cabo en conjunto en los meses siguientes.

3.3 El desenlace. Organización, propuestas y divisiones dentro de *la comunidad*.

Este apartado aborda lo que analíticamente caracterizo como el desenlace y fin de la crisis. En su confrontación con *la municipalidad* durante la etapa de crisis, *la comunidad* experimentó un proceso de reflexión al replantearse cómo enfrentar, no solo la desafección de *el sonidista*, sino otras transformaciones que se estaban dando en ese momento en DP. La forma en que se había mantenido la articulación entre actores del espacio hasta entonces había sido cuestionada por el conflicto, lo cual abría la oportunidad tanto de revisar cómo había sido producido y mantenido este vínculo en el pasado, como de reflexionar sobre su futuro. Lo que estaba en juego era el acervo acumulado en los casi siete años de vida del espacio, desde sus elementos materiales a aquellos más intangibles, que incluía la integridad de un grupo que había sido denominado históricamente como "Comunidad DP".

3.3.1 Entre una nueva articulación, la independencia y la desintegración: la división entre "los históricos" y "los violentos".

Las expectativas de los integrantes de *la comunidad* sobre el desenlace del conflicto fueron transformándose con el paso del tiempo y el despliegue de los acontecimientos. En los primeros días luego de la desafección, se mantuvo muy presente en sus conversaciones la posibilidad de que *la municipalidad* diera marcha atrás y reincorporara a *el sonidista*. Esta posibilidad se fue debilitando con el tiempo, lo cual quedará demostrado en el análisis que haré sobre el segundo recital de protesta. Por otro lado, el conflicto habilitó la disputa sobre el poder de decisión en DP y la construcción de su proyecto, esto permitió a *la comunidad* imaginar distintos futuros posibles. Algunos de ellos podrían mencionarse como: la disolución del espacio, la independización (por expulsión de *la municipalidad* o por alejamiento propio) y la nueva articulación.

Una idea que tomó gran protagonismo en las reuniones de *la comunidad* fue la de crear un grupo de artistas que pudiera relacionarse con el estado para administrar el espacio DP y defender las propias demandas. No se trataba de una idea nueva, ya que se había discutido desde el año 2017. En sus planteos más "independentistas", la propiedad de este grupo sobre DP debía ser total, es decir, un espacio privado organizado por artistas. El mayor problema que presentaba este extremo era, no solo cómo disputar esta propiedad a *la municipalidad* sino también cómo mantener logística y económicamente el espacio. En cambio, si se compartía la administración con el estado, lo que se deseaba era lograr un acuerdo en el que este respetara la voluntad de los artistas. Teniendo esta

posibilidad en cuenta, *la comunidad* se debatió sobre cómo debía construir esa relación con el estado, lo cual implicó la manifestación de distintos posicionamientos.

Durante la duración del conflicto existió un sentido de unidad que integró a *la comunidad* como sujeto político frente a su antagonista, donde las acciones de los sujetos producidas en la contienda en nombre del grupo representaban al conjunto, integrando la diversidad de sujetos y sus interpretaciones particulares. Sin embargo, el análisis posterior desde la perspectiva del drama social me permitió advertir que dentro de *la comunidad* se conformaron dos facciones con posicionamientos distintos frente a la posibilidad de una nueva articulación entre el estado y los artistas. De forma muy arbitraria, denominaré a estas facciones con los términos nativos de "históricos" y "violentos": no se trata de términos autoidentificatorios, sino externamente utilizados para referirse ocasionalmente a los mismos.

La postura de "los históricos" estuvo construida esencialmente en función de intentar regresar a lo que sus defensores entendían como la "forma original" del vínculo entre el estado y los artistas dentro de DP. Esta postura apostaba por una interacción más directa de estos actores con *los jefes de Sociales* y consideraba a *el sonidista* como alguien valioso aunque prescindible, precisamente debido a que quién debía representar a los artistas en su articulación con el estado debía ser un grupo de artistas y no un trabajador. En este sentido, consideraban al paso de *el sonidista* por DP como "una etapa a superar". Destacaban especialmente el rol protagónico de aquellos jóvenes artistas que habían "creado el proyecto de La Sala" y "estado desde el principio", a los cuales se les debía reconocer una mayor legitimidad. Según sus palabras, dentro de este nuevo esquema de interacción actualizado a partir del conflicto, este grupo de "fundadores" debía unirse a otros artistas de gran nivel de participación en DP, dentro de un grupo denominado "Comisión Dèngün Piuké" que representaría al resto de los artistas en el diálogo con los representantes del estado municipal. Esta idea parece condecirse con algunas propuestas hechas desde el estado municipal en sus normativas, aunque la pretensión de "los históricos" era crear un grupo más reducido de artistas representantes del resto.

Que al menos 25 jóvenes conformen la comisión de organización interna de la sala (Copia del proyecto "Multiespacio de Participación Dengün Piuké", sección "Resultados esperados", 2021)

Por su parte, la facción de "los violentos" veía en el conflicto una oportunidad de cambio radical en el espacio. La legitimidad de sus integrantes se construía especialmente sobre la intensidad de su participación en la contienda con *la municipalidad* y el manifestar una postura conciliadora era interpretado negativamente. A diferencia de "los históricos", no buscaba acordar con *los jefes de Sociales*, sino quitarles (o reducirles) el poder sobre DP, asumiéndolo con un grupo de artistas que fuera socialmente reconocido. Para ello se proponía fundar algún tipo de organización sin fines de lucro que pudiera administrar el espacio, aunque también había otras propuestas que sugerían formas de integración con menor presencia del estado en su armado. En cuanto a su posición sobre *el sonidista*, esta combinaba la reivindicación de su rol de "mediador" o representante de los artistas frente al estado,

con la aceptación de su desafección como hecho consumado, lo cual implicaba la necesidad de "cubrir su vacío" a través de un mayor compromiso de los artistas en la relación con el estado municipal.

La primer manifestación de esta división entre facciones o posturas se puede encontrar en un hecho ocurrido en enero del 2020, cuando se produjo la confirmación de la desafección de *el sonidista* -en la reunión entre artistas de DP y *los jefes* de *Sociales* en *El corralón*-. En aquella reunión se había producido un desacuerdo entre artistas: al enterarse de la desafección, una parte decidió seguir conversando con *los jefes*, mientras que la otra se fue. Si bien durante la etapa de crisis estas personas volverían a reunirse dentro de *la comunidad*, mantendrían ciertas tensiones que desembocarían en un conflicto a su interior.

3.3.2 El decaimiento del ánimo de contienda: el segundo recital de protesta.

En la Reuniones de Comisión que se produjeron entre los meses de Febrero y Marzo, la actividad de los miembros *la comunidad* se fue concentrando en un grupo cada vez más reducido. Este se debatía entre las siguientes opciones: seguir el reclamo por *el sonidista*, resistir a *la municipalidad*, lograr acuerdos con esta y realizar un proyecto propio. Mientras tanto, muchos artistas se alejaban de la confrontación por distintos motivos como el cansancio, la necesidad de ocuparse de otras cosas, los desacuerdos con otros artistas o por conformarse con la reapertura de los ensayos.

En las reuniones de *la comunidad* se comenzó a organizar un nuevo recital de protesta, que se concretó el 12 de Marzo. Si el primer recital mostró la espontaneidad y la confrontación directa con *la municipalidad*, el segundo demostró un ánimo más marcado por la resignación, a la vez que un espectáculo más "prolijo" en cuanto a su contenido performático. *El sonidista* lo vivió con el sentido de una despedida: "era como asistir a tu propio velatorio", diría bromeando (*el sonidista*, registro de campo, 12/3/21).



Figura 5: Flyer segundo recital de protesta, elaborado por integrantes de *la comunidad*.

El *flyer*⁸⁸ que publicitaba el evento lo titulaba como "La Voz de Dengün Piuké", identificando al emisor (*la comunidad*) como único referente que podía expresar la verdadera identidad del espacio. También, ese título reconocía al recital artístico en tanto acto ritual privilegiado para articular dicha voz y expresarse a través de ella: esto puede corroborarse mediante el alto nivel de acuerdo que generaron ambos recitales de protesta como vía adecuada de expresión por sobre otras, como las reuniones y los comunicados públicos. El *flyer* también incluye algunos signos que dan cuenta de la contienda: la foto del inspector municipal levantando el dedo medio intervenida con corazones -en un intento de burlarse de su expresión- o el uso de la palabra "exclusivo" en el lugar del tradicional "inclusivo" de los *banner* municipales. Mientras la imagen principal del *flyer* del primer recital apuntaba al objetivo de la subversión del orden político (poniendo al revés una foto del Centro Cívico), la del segundo lo ridiculizaba. El reemplazo de lo subversivo por la ridiculización puede leerse como el cambio de una actitud de "confrontación" por una de "resignación".

En comparación al primer recital, el segundo tuvo mayor convocatoria de público, mayor orden y mejor calidad sonora, entre otras cuestiones que hicieron que fuera evaluado positivamente por algunos artistas.

El recital salió muy bien, había un montón de gente y se recaudó toda la plata para pagar el *sonido* alquilado, que hizo que se escuchara todo muy bien. En un momento, mientras estaba en el escenario la banda de cumbia, yo subí y empecé a criticar a *la muni*, y toda la gente alentaba (artista de DP, registro de campo, Marzo 2021)

⁸⁸ La franja pintada de amarillo con los tres asteriscos es una intervención mía, para ocultar el nombre de las bandas en vivo.

La presencia de bandas "invitadas" fue mayor a las "propias" (las que solían ensayar en DP). Conversando con uno de los miembros de *la comunidad* a los que se les delegó la organización del evento, me explicó que se buscó variar frente al primer recital de protesta, dándole espacio a bandas "que no habían aparecido antes". Fue un show tranquilo, homogéneo, las bandas subían, tocaban, en los silencios alguno de los músicos tal vez decía una o dos frases con carga política -generalmente referidas al reclamo por el trabajador del espacio y a la crítica al gobierno municipal-, luego bajaban y un orador repetía los motivos de la protesta (registro de campo, Marzo 2021). No existía la efervescencia más espontánea del primer recital, estimulada por un choque más directo con *la municipalidad* y por el impacto en la opinión pública.

En cuanto a *el sonidista*, este solo participó como parte del público. No aportó activamente a la confrontación y su figura solo condensaba un reclamo que él vaticinaba como perdido. En una conversación mantenida años después, él recordaría sus sentimientos de ese momento como una mezcla de alivio (por sentirse fuera de la municipalidad) y decepción (por la falta de apoyo de sus ex compañeros de trabajo y otros allegados). Entendía que si *la municipalidad* no quería recontratarlo, *la comunidad* podía "presionarla" pero no obligarla a hacerlo. Permanecer sin percibir un sueldo no era una condición fácil de mantener demasiados días, por más que hubiera dedicación por parte suya y de los artistas en continuar el reclamo al estado. En este sentido, la pasividad de parte de *la municipalidad* se puede leer como una estrategia: para resolver el conflicto, era necesario desplegar mecanismos de reparación (la reapertura de las Reuniones de Comisión y los ensayos) y esperar.

3.3.3 La ruptura de *la comunidad* como fin de la crisis: la reunión con el Jefe de Dispositivo.

En las reuniones que *la comunidad* siguió manteniendo durante fines de Marzo y comienzos de Abril en domicilios privados, algunos integrantes pidieron dejar de invitar a un miembro del grupo: la principal razón esgrimida era que su actitud había dejado de ser combativa hacia *la municipalidad*. Por acuerdo de los allí presentes, las siguientes reuniones se hicieron sin él. A los pocos días de esto, este escribió un texto en el chat de Whatsapp COMUNIDAD DP en el que lamentaba la renuncia de un trabajador del espacio y culpaba del hecho a algunos miembros de *la comunidad*.

Hola gente. Vengo con una noticia desastrosa.

Nuestro gran compañero [un trabajador de DP] presentó su renuncia en estas últimas horas, a causa de la impotencia que genera la violencia que se arremete en las reuniones. Lamentablemente le tocó a él, tanto como a [otros tres trabajadores], ser objeto de tal disgusto. Y no es por parte de la Muni, sino por parte de la comisión de Dèngün Piuké. Se cansó de que lo basurrearan, y así el equipo de va diezmando desde adentro. Yo [...] no me siento representado por esa violencia hacia ningún miembro del equipo, pero en cierta forma esos modos en las reuniones también me representan como miembro de Dèngün

Piuké. Por medio del presente texto me pongo al frente del objetivo del cambio [...] Esto va a cambiar, la violencia no va a ser más un vehículo de cambio, como viene sucediendo. Y personas así no van a volver a presentarse en Dengün Piuké desde la próxima reunión en adelante. Espero contar con el apoyo de los integrantes de este grupo, porque es en representación de ustedes que la cosa se está yendo al carajo. Espero sus respuestas (artista de *la comunidad*, chat de Whatsapp COMUNIDAD DP, 6/4/21).

Este mensaje desató varias respuestas y conversaciones en el chat de Whatsapp. Quien lo había enviado agregó que al día siguiente se haría una reunión en DP (sin explicitar entre quiénes), en la cual "se iba a llegar a un buen acuerdo". Efectivamente, al día siguiente se produjo un encuentro entre cinco artistas y el Jefe de Dispositivo. A partir de allí, *la municipalidad* decidió suspender las Reuniones de Comisión indefinidamente (argumentando que eran imposibles por el clima "violento") y seguir adelante con otras actividades del espacio, como los ensayos y nuevos talleres. Ese mismo día, me acerqué a DP a participar de un ensayo junto a unos amigos y observé a aquellos cinco artistas reunidos con el Jefe del Dispositivo. Al terminar mi ensayo, dicho encuentro había terminado y entonces algunos de los artistas se acercaron a hablar conmigo. Uno de ellos, quien había enviado el mensaje el día anterior, me pidió disculpas (yo estaba entre aquellos "violentos" que él denunciaba) y junto a sus compañeros me comentó que habían estado hablando con el Jefe del Dispositivo y que acordaron terminar con el conflicto en una suerte de "pacto" entre artistas y representantes del estado.

Nosotros apuntamos a la unidad del lugar. De alguna manera, *transamos* con *la muni*. Lo importante es que el espacio siga, que no cierre y que podamos hablar con ellos lo que haya que hablar (artistas de DP, registro de campo, 7/4/21)

Esta situación cambió la relación entre los artistas que habían participado de la reunión y los que no lo habían hecho. Parte de los artistas denominados como "los violentos", interpretaron dicha reunión como una "traición" y llegaron a la conclusión que no tenía sentido seguir confrontando con *la municipalidad*, debido a que cierta parte de *la comunidad* se había manifestado en su contra y ya no representaban a todos (y, además, gracias a esa "traición" se habían cerrado las Reuniones de Comisión como espacio de diálogo). En cierto sentido, asumieron esto como una derrota, pero decidieron seguir juntándose para realizar otros proyectos que implicaran continuar parte de la lucha, como la construcción de una organización sin fines de lucro, la administración de la biblioteca y un ciclo de videos.

El análisis de estos últimos acontecimientos permite entender que *la municipalidad* tuvo éxito con sus estrategias para disolver el conflicto, realizadas principalmente a través del Jefe de Dispositivo. Una de ellas implicó caracterizar de "violento"⁸⁹ al clima de las reuniones, para así cancelarlas y apuntar a un

⁸⁹ El término "violencia" siempre depende del significado que le dan aquellos actores que lo emplean y sus contextos (Blair Trujillo, 2009). En este caso, fue utilizado para cancelar el lenguaje de contienda que se había habilitado, por lo que su sentido estuvo marcado por esa acción.

grupo de artistas, estigmatizándolos también como "violentos"⁹⁰. Otra fue buscar legitimarse a través del acuerdo con otros artistas, quienes estaban disgustados por el conflicto y temían la disolución del espacio. Por su parte, *la comunidad* no logró defender la mayoría de sus demandas dentro de la nueva articulación (reincorporación de *el sonidista*, mantenimiento de los anteriores horarios y poder de decisión dentro del espacio). La "derrota" que algunos interpretaron significaba principalmente una resignación a las transformaciones impulsadas por *la municipalidad*, pero también una experiencia que llevó a algunos artistas a replantearse aspectos de la anterior articulación y a pensar nuevas alternativas, mientras que a otros los motivó a alejarse del espacio.

Conclusiones del tercer capítulo

A modo de cierre, retomaré los tres momentos mencionados en la introducción de este capítulo, los cuales indican la explosión, el desarrollo y el desenlace de la crisis. Primero, en la explosión observé cómo el proceso de subjetivación política (Rancière, 1996) iniciado en la fase de ruptura logró consolidar al sujeto de *la comunidad* y situarlo en una relación de antagonismo con *la municipalidad*. En esta comunalización (Brow, 1990) fue fundamental la música, la cual intervino en el proceso identificador (Frith, 1996) territorializando al grupo, diferenciándolo de su antagonista (Grossberg, 1994) y permitiéndole disputar el territorio compartido con este (el espacio público). En segundo lugar, en el desarrollo de la crisis observé cómo la ausencia de *el sonidista* abrió el espacio para que ambas facciones en disputa pusieran en discusión la articulación (Hall, 1985) entre artistas y estado en el espacio DP. Y tercero, en el descenso del conflicto observé cómo dentro de *la comunidad* se produjeron discusiones, mientras su protesta fue perdiendo fuerza y *la municipalidad* tuvo éxito dentro de sus estrategias (De Certeau, 1980), las cuales llevaron finalmente a la disolución del conflicto y al inicio del proceso de reintegración del espacio.

⁹⁰ Esta caracterización de algunos artistas como "violentos" no solo fue hecha por el artista que escribió el mensaje de Whatsapp citado, sino también por trabajadores municipales.

4 - CAPÍTULO CUARTO. Reparación y reintegración

*Tormenta me partió en dos,
descalza en la tierra me sorprendió,
mi centro desarmó...
igual, sigo creciendo.⁹¹*

Desde el análisis que propongo, aquella reunión realizada en DP entre el Jefe de Dispositivo y cinco artistas del espacio señala el fin de la etapa de crisis del drama social, en tanto pone fin al conflicto abierto entre *la comunidad* y *la municipalidad* y permite el comienzo de la reintegración de los actores del espacio DP. La protesta de *la comunidad* había ido perdiendo fuerza y caudal de participantes con el paso del tiempo y el transcurso de los acontecimientos. A la vez, el restablecimiento de ciertas actividades (ensayos, reuniones, encuentros) habían tenido eficacia como mecanismos de reparación (Turner, 1974). En este contexto, el conflicto era mantenido por la insistencia de *la comunidad*, que se oponía a las transformaciones impulsadas por el estado municipal, buscando disputar su poder dentro del espacio. El hecho de haberse producido una reunión entre algunos integrantes del grupo y el nuevo Jefe del Dispositivo generó una ruptura al interior de *la comunidad* que la desarticuló como sujeto político. A partir de allí, *la municipalidad*, gracias a la legitimidad que obtuvo del apoyo de un grupo de artistas del espacio, logró establecer la normalidad en el espacio y llevar adelante transformaciones en el mismo bajo la idea de haber comenzado a "reconstruir" el vínculo entre el estado y la población. Es decir, "reconstruir la comunidad".

En este capítulo final, analizaré primero algunos cambios que el estado impulsó en el espacio y los efectos que tuvieron hasta la fecha. En segundo lugar, me enfocaré en la conformación de un grupo de artistas que, a partir del fin de la crisis, intentó continuar con el proyecto de la creación de una organización sin fines de lucro dentro de DP, utilizando la biblioteca como espacio de resistencia y de cierta autogestión. Por último, analizaré la ausencia de *el sonidista* del espacio como simbolización de un vacío o "fantasma" dentro del espacio.

4.1 Después de la pandemia y el conflicto. El "Multiespacio de participación Dungun Piuke"

Como ya ha sido mencionado, el despido de *el sonidista* y el "cese" del conflicto implicó la introducción de cambios administrativos, operativos y organizativos dentro de DP. Al nuevo Jefe del Dispositivo - designado en Marzo del 2021 como máxima figura de autoridad dentro del espacio- le había sido encomendada la tarea de resolver el conflicto que afectaba al espacio. La reunión que había mantenido con cinco miembros de *la comunidad* (la cual señalé como el fin de la etapa de crisis), le había permitido reconstruir la confianza como hipótesis sobre conducta (Simmel, 1939) en la relación entre el estado y la población participante, a la vez que había acallado la protesta estigmatizando ciertos individuos y conductas bajo la idea de violencia (Blair Trujillo, 2009), imponiendo nuevamente el orden democrático.

⁹¹ Letra de canción de un músico que ensayaba en DP.

Además, decidió suspender por varios meses las Reuniones de Comisión e impulsar una transformación de las mismas. Como mostré en el capítulo 1 de esta tesina, históricamente dichas reuniones eran integradas por representantes de las bandas que ensayaban, trabajadores del espacio y cualquier persona que quisiera participar: el cambio ahora buscaba restringir la presencia de quienes no ensayaran ni participaran de las actividades habilitadas por el estado municipal.

Tanto este cambio como otros que se impusieron desde el estado - logrando consentimiento de los participantes de DP- expresaban una transformación que involucraba un empoderamiento del estado municipal dentro de la definición de sus actividades y una ruptura con las formas de las dinámicas del espacio previo al drama social.. Entre los cambios producidos en DP durante y después de la pandemia y el conflicto -de los que tengo noción hasta la fecha-, se encuentran la reducción de días y horarios de funcionamiento del espacio, la contratación de nuevos trabajadores, el impulso de actividades distintas, el cambio de formato de las Reuniones de Comisión, el cambio de nombre⁹², el recambio poblacional (unido a una reconstrucción de la "Comunidad DP"), la regulación del espacio a través de una ordenanza⁹³ y el desfinanciamiento.

Siento que hay una precarización de proyectos y de recursos a la hora de gestar *movidas*. El taller de grabación: malísimo, ya ni existe. Los recursos que se cuidaban y se mejoraban de a poquito, al contrario, se fueron rompiendo más [...] tenemos un sonidista que está grabando sus propios proyectos y rompiendo los equipos en vez de mejorar el espacio (artista de DP, entrevista 2, Mayo 2024).

El estado del espacio ha recibido las críticas de algunos artistas que lo conocían desde antes, aunque también hay valoraciones positivas por el hecho de que siga abierto y haya artistas que sigan asistiendo. Si bien el proceso de transformación del espacio está aún en marcha, el presente del mismo demuestra que su proyecto fue ajustándose más a las necesidades e intenciones del estado municipal (y en particular de la Dirección de Promoción Social), mientras que fueron abandonándose otros proyectos puntuales, impulsados anteriormente por artistas y por *el sonidista* desafectado, a la par que se reconvertía la "Comunidad DP".

4.2 Recambio poblacional y resistencia. La nueva comunidad y la biblioteca.

Luego de la resolución del conflicto entre *la municipalidad* y *la comunidad*, el estado fue consolidando su iniciativa de alentar un recambio de los participantes de DP con la que buscaría reconstruir la "comunidad" del espacio. En este apartado analizaré tanto el resultado de esta iniciativa, como la conformación de ciertos posicionamientos más independientes de la autoridad estatal o que buscan cuestionarla.

⁹² En el año 2023 se cambiaría el nombre de Dèngün Piuké por el de Dungun Piuke en una Reunión de Comisión.

⁹³ Me refero a la Ordenanza municipal 3214-CM-21, analizada en el capítulo 2.

4.2.1 La construcción de la población y el recambio: la nueva comunidad DP.

Como mencioné previamente en el análisis de la ordenanza que busca regular el ahora Multiespacio, la construcción estatal de la población destinataria pasó de estar marcada principalmente por las categorías de juventud, para buscar conformar una población más amplia y diversa, sobre todo desde una perspectiva de género. Algunas de las acciones impulsadas fueron la creación de talleres exclusivos para mujeres (o con perspectiva feminista o que privilegiaba alcanzar cierto cupo femenino, como lo fue el taller de serigrafía). Sin embargo, cierto foco en la población juvenil se mantuvo y la afluencia de nuevos jóvenes al espacio (incentivada tanto por las becas a jóvenes que se brindan en DP⁹⁴ como por los espacios de ensayo vacíos) permitió generar un recambio poblacional en el mismo, que fue transformando la idea de “comunidad”. A la vez, el factor de la vulnerabilidad parece haberse reforzado en la búsqueda de recibir prioritariamente a jóvenes en situación de vulnerabilidad social.

Lo que me pareció ver cuando volví a las reuniones fue un empezar de cero. Me encontré con las mismas problemáticas que había tenido con el grupo anterior y que ya habíamos solucionado. Eso, de alguna manera, me sacó las ganas de ir, así que ahora voy a veces nomás (artista de DP, entrevista 6, Junio 2024).

Ciertas medidas llevadas a cabo por el estado pueden considerarse como restrictivas de la participación de personas de mayor edad o personas que habían asistido al espacio hasta la pandemia, como el cierre de los horarios de ensayo de sábados y domingos (únicos días que muchos músicos adultos podían asistir por cuestiones laborales) o las instigaciones personales por parte de trabajadores del espacio hacia algunos participantes (sugiriéndoles que deberían abandonar el espacio, debido a que este era "para jóvenes").

No sé qué pasó en el pasado, pero hay algunos que están como enojados con La Sala y no la ven como una comunidad. Pero yo sí lo veo como una comunidad, porque me llevo bien con los de La Sala y entre nosotros nos ayudamos con un montón de cosas. Desde que llegué, lo siento un lugar re cómodo [...] Yo creo que los que son más viejos están enojados con situaciones que pasaron en La Sala o no toleran que otras personas piensen diferente a ellos (artista de DP, entrevista 8, Julio 2024).

El recambio poblacional se manifestó en la conformación de un grupo estable de artistas compuesto mayormente por jóvenes de entre 15 y 25 años aproximadamente, de los cuales la gran mayoría no ha participado del conflicto ni de la etapa anterior de DP. A su vez, se manifiesta también la presencia de algunos participantes que sí han estado antes y durante el conflicto. Una de las diferencias principales entre los primeros y los últimos está en la forma en que estos establecen hipótesis sobre la conducta futura de los trabajadores estatales y del estado como institución: mientras que los nuevos tienden a establecer lazos de confianza (Simmel, 1939) más fuertes con los trabajadores de DP -lo que permite la perspectiva de ser acompañados en sus proyectos-, en los otros se muestra más claramente la

⁹⁴ El estado municipal entrega dentro de DP un conjunto de becas con límite de edad, destinadas a jóvenes.

desconfianza y la mirada crítica sobre el estado. Esto puede considerarse una división presente dentro de una posible nueva forma de la "Comunidad DP".

4.2.2 Espacios de resistencia o alternativa. La biblioteca como espacio “independiente”.

A partir de la resolución del conflicto, un grupo de artistas que había integrado *la comunidad* continuó participando del espacio, principalmente integrándose a la biblioteca y a sus proyectos. A su vez, otros participantes continuaron realizando actividades normales en el espacio, mientras que muchos abandonaron DP parcial o totalmente.

En algún punto, el verdadero fin de La Sala, esa esencia, como que no ha muerto. Yo veo a los *pibes* de ahora, por más que están "en otra" (y era la idea del cambio), que sienten cierto sentido de pertenencia y de alguna manera la entienden. Y creo que es lo que genera Dèngün Piuké y lo que hemos ido tratando de luchar y de generar un poco de consciencia en el espacio (artista de DP, entrevista 2, Mayo 2024).

Como expliqué en el capítulo 1, la biblioteca surgió en los primeros años de funcionamiento de DP y pasó a integrar la Red de Bibliotecas de Bariloche en 2017, gracias a la cual comenzó a recibir fondos estatales desde 2019. En 2018 quedó bajo mi administración, ejercida desde 2019 *ad honorem* (antes lo hice con una beca de estímulo para estudiantes). A partir de mediados del 2021 -al finalizar el conflicto-, la biblioteca cobró una relevancia particular dentro de DP, especialmente para algunos artistas del espacio. La ubicación de la biblioteca dentro de la estructura estatal de DP resulta confusa: tanto artistas del espacio como trabajadores han manifestado que se trata de un “espacio y un proyecto independientes” al estado municipal, aunque *los jefes* no están de acuerdo y las normativas lo incluyen como uno de los espacios que están a cargo de "comisiones". Probablemente, esta "zona gris" en la que se encuentra es producto de la poca planificación de *Sociales* en cuanto a ese proyecto, su administración *ad honorem*, su vínculo con la Subsecretaría de Cultura (por del aporte económico de este área) y la actividad de varios artistas para que esta "independencia" se realice. Por otro lado, se trataba de un espacio con algunos recursos -herramientas y dinero- y con cierto peso simbólico dentro de DP. Estos motivos ayudaron a que se conformara un grupo de artistas que comenzaría a realizar proyectos en y desde ese espacio sin necesidad de negociar con el estado municipal para su realización⁹⁵.

Yo llegué en 2022 a La Sala y de *la biblio* no sé mucho, lo único que sé es que está formada por un grupo de personas que, por así decirlo, no están tan pegados a La Sala: ellos tienen cosas aparte que se fueron comprando ellos y los guardan aparte (artista de DP, entrevista 8, Julio 2024).

⁹⁵ Un ejemplo de estos fue el ciclo de entrevistas a escritores locales "Herman#s de tinta", el cual se editó en el formato de video. Sus ediciones fueron publicadas en Youtube como obras de la "Biblioteca comunitaria Los libros de la buena memoria", omitiendo cualquier reconocimiento de propiedad simbólica a la Dirección de Promoción Social.

A la vez, algunos de los proyectos y acciones realizadas "desde" la biblioteca, han generado algunas tensiones entre este espacio y los trabajadores municipales (en especial, *los jefes*), quienes no estarían tan de acuerdo con permitir tal "independencia" -lo cual se evidencia en las iniciativas que empezaron a tomar en 2024 las autoridades estatales en función de "enmarcar institucionalmente" a la biblioteca-. Frente a estas tensiones, una de las posibilidades abordadas por este grupo de artistas fue la búsqueda de concretar algún tipo de organización sin fines de lucro que pudiera representar legalmente a ese espacio y a la vez retomar parte de las ideas y sentidos que surgieron en la disputa de *la comunidad* con *la municipalidad* (independencia, horizontalidad, entre otros). Sin embargo, esta idea es defendida casi exclusivamente por los artistas que sí participaron del conflicto, mientras que los "nuevos" suelen verla con extrañeza.

Yo nunca lo había pensado. Lo veo algo utópica a la idea de la independencia, porque es difícil afrontar independientemente todo lo que hace el estado en La Sala [...] Lo percibo muy utópico hasta que no se de una unión entre toda la comunidad. Pero creo que a largo plazo se va a dar [...] Para lograr esa unión las reuniones no tienen que ser quincenales. Y también, si hay un actor social que representa a todos también tiene que haber alguien que "tome la palabra" para que la gente se agrupe: no sé si un jefe, pero un líder. Como para en una banda: que alguien dice "vamos a tocar a un lugar" y la gente lo sigue (artista de DP, entrevista 9, Julio 2024).

El proceso de creación de una organización de este tipo -en cierto modo, aún activo- plantea varias dificultades: en primer lugar, la necesidad de que una o más personas aborden activamente ese proceso; en segundo lugar, la dificultad de la adecuación a las normas que establece el estado para la conformación de este tipo de organizaciones; en tercer lugar, el posible conflicto con el estado municipal (en especial con la Subsecretaría de Políticas Sociales) sobre el lugar que ocuparía esta organización; y, por último, el desafío de abordar las tensiones entre distintos grupos de artistas vinculados a DP, tanto entre aquellos que participaron del conflicto, como con aquellos que llegaron a DP después del mismo.

4.3 Un "fantasma" en DP. La despedida de *el sonidista*

La desafección producida el 21 de Enero del 2021 no había clausurado la posibilidad de reincorporación de *el sonidista* a DP: esta perduró hasta el fin del enfrentamiento, aunque la sensación de esa posibilidad haya ido diluyéndose en el transcurso del mismo. De cierta manera, se fue produciendo lentamente un duelo de aceptación por su pérdida. El siguiente fragmento de una publicación hecha por *el sonidista* en su cuenta de Facebook -anunciando su partida de la ciudad-, representa un hito en este duelo e ilustra su intento de realizarlo individualmente y junto a sus allegados.

Bariloche. Más de 20 años desde que llegamos con mi familia. Y un día, como hoy, se termina esta aventura. [...] Acá participé de delirios irresponsables de muchxs, alenté

algunos más, pergeñé un par. [...] Luché contra las sombras, contra los vencidos, contra el silencio. Perdí, claro. Pero emboqué algunas también. Este escrito es para mí, para despedirme de una parte de mí mismo. Así que, adelante, el futuro es este instante. *Saúde e beleza*. Tamos juntos (*el sonidista*, publicación de en su cuenta de Facebook, 20/4/2021).

En el siguiente fragmento de otra publicación en su Facebook, *el sonidista* recapitula su relación con el estado municipal dentro de su trabajo en DP. En este discurso describe la experiencia de su relación con la institución Departamento de Recursos y Proyectos en los términos de una desilusión.

Cuando a fines de 2015 pedí mi pase a la entonces incipiente Sala Comunitaria Dèngün Piuké, creí haber encontrado un espacio acorde a mis expectativas como trabajador cultural y servidor público [...] me pareció ver en Recursos y Proyectos –la dirección a cargo-, un ambiente estimulante, con deseos genuinos por lograr cambios positivos a favor de una población siempre postergada. Admito que esa primera impresión pudo haber sido algo ingenua [...] Lentamente, empecé a advertir que estas experiencias causaban molestia o, peor, indiferencia en la jefatura [...] Nuestro equipo debió esforzarse, incluso a contra pelo y sin un apoyo claro, para seguir fomentando lo que nos parecía esencial, urgente y posible: transformar la realidad [...] Los valores democracia, equidad, inclusión, vocación pública, diversidad, optimización de los recursos del Estado, etc., brillan en documentos oficiales, pero como artilugios dialécticos desvirtuados y reducidos a una jerga corporativa anodina. La grosera precarización laboral, en forma de contratos basura (hay hasta de tres meses), sin mínimos derechos para el trabajador, fomenta y permite las dádivas internas, los enconos personales, los amedrentamientos burocráticos, el desaliento. No son menos responsables quienes, teniendo la delicada tarea de asistir a las situaciones sociales más desesperadas de la comunidad, usan sus cargos para satisfacer caprichos, resentimientos o una mediocre desidia profesional (Publicación de *el sonidista* en su cuenta de Facebook, 10/3/2021).

El distanciamiento permite el reconocimiento de aquello que se ha experimentado o en lo que se ha participado. Al desprenderse de la malla de tejidos (Ingold, 2011) que formaba el espacio DP, *el sonidista* logró articular una denuncia clara a la institución que anteriormente pertenecía, permitiendo evidenciar las tensiones (preexistentes al conflicto) entre su trabajo concreto y ciertos elementos del estado municipal. En este sentido, su figura como trabajador quedaba, en cierto modo, "desarticulada" del resto de la institución para la que trabajaba. Al producirse la desafección, se produjo un "vacío" dentro del espacio que *Sociales* no pudo suplantar, y que los actores de DP -sobre todo los nuevos- perciben en los términos de un "fantasma", es decir, de un recuerdo recurrente que cobra cierta presencia en los discursos.

En La Sala y en *Sociales* sigue presente el "fantasma" de [*el sonidista*]. A veces, en cualquier charla surgen comparaciones con el anterior sonidista. Como, por ejemplo, "bueno, pero

ahora tenemos un sonidista que sabe de sonido". O los *pibes* hablan de que el anterior sonidista era mejor (trabajador de DP, registro de campo, 2024).

Que exista ese "vacío" o "fantasma" no significa que el espacio no se haya reintegrado. El puesto de sonidista fue cubierto por otro trabajador, se han forjado nuevos vínculos entre artistas y trabajadores y la figura del Jefe de Dispositivo (ocupada desde 2022 por otro trabajador) logró una interacción más directa entre el espacio y ciertas áreas de *Sociales*, como la Sección de Dispositivos Sociales I, Recursos y Proyectos y la Dirección de Promoción Social. Sin embargo, donde parece notarse más su ausencia es en la falta de una figura que cohesione el desarrollo de una política cultural concreta que logre involucrar a todos los actores del espacio: esto explica en parte que la mayoría de las críticas de los artistas -especialmente de los que vivieron la anterior etapa de DP- se dirijan al sonidista actual.

Conclusiones del cuarto capítulo

En este capítulo abarqué la etapa de reintegración del drama social, en la cual se ubican los desarrollos y efectos de los mecanismos de reparación -muchos de los cuales habían comenzado a ponerse en funcionamiento en la etapa de crisis-. Lo observado en esta etapa otorga sentido al conflicto producido entre *la comunidad* y *la municipalidad*: demuestra que la desafección de *el sonidista* estaba conectada a un proceso de transformación impulsado desde el estado municipal que atravesaba profundamente la vida del espacio, modificando el desarrollo de su política y la identidad del grupo que lo integraba. La relación entre artistas y estado en DP no fue igual luego del conflicto: entre los principales cambios se destaca una menor integración en función de un proyecto común. Por último, demostré cómo perseveraron algunas de las demandas de *la comunidad* en la reinterpretación del espacio de la biblioteca por parte de un grupo de artistas.

REFLEXIONES FINALES

*Si Marte fuera como yo,
un ser humano que siente y respira
ya no andaría en la ruina
ya no le iría tan mal.
Y me sentiría bien
de no verlo en la noche.⁹⁶*

Resumen de lo trabajado

La tesis se centra en el análisis de un conflicto producido entre 2020 y 2021 en el espacio DP, abordado en los términos del drama social (Turner, 1974). A partir de este enfoque, dividí la tesina en cuatro capítulos (aparte de la Introducción y las Reflexiones finales).

En el primer capítulo brindé una descripción del espacio DP desde su génesis hasta el momento previo a la pandemia que comenzó en el año 2020. En primer lugar, reconstruí la historia de la conformación del espacio como resultado de un proyecto construido fundamentalmente entre jóvenes artistas de *El Alto* y trabajadores del área de *Sociales* de la Municipalidad de Bariloche, en particular de la Dirección de Promoción Social. En segundo lugar, describí el *área de Sociales*, desde la cual el estado construyó la política pública que atendió el proyecto de DP, dando cuenta de ciertas particularidades resultantes de este enfoque político en el espacio. Luego, abordé la "Comunidad DP" como la construcción de un grupo con identidad propia y unido al espacio, creado a través de ciertas ideas sobre lo comunitario -presentes en algunos discursos producidos desde el estado- y del vínculo entre sujetos con intereses, afinidades y problemáticas en común. Por último, entre los trabajadores del espacio, hice foco en la figura de *el sonidista*, el cual ocupó un lugar liminal dentro de DP, contribuyendo a la realización de un proyecto integrador en el espacio, que conjugaba intenciones y demandas tanto de los artistas como del estado municipal.

El primer capítulo dio muestra de que DP es un espacio complejo y original, fruto de diversos factores: la presencia de jóvenes artistas con demandas y voluntad de impulsar el proyecto, la acción del estado municipal a través de políticas públicas del accionar de trabajadores concretos y la acción de otros agentes (como las organizaciones de la sociedad civil), entre otros. Esta diversidad de factores, sumada a la forma en que se produjo la articulación entre artistas y estado (materializada en la "Comunidad DP"), contribuyó a la consolidación exitosa del espacio, el cual era interpretado por sus actores como el producto de relaciones armónicas. Sin embargo, en los capítulos siguientes, mostré cómo dichas relaciones pudieron interpretarse también en términos de conflicto.

En el segundo capítulo, abordé el proceso de ruptura de las relaciones normales que constituían el espacio. Este proceso se inició en el contexto extraordinario marcado por la instalación de la pandemia y las medidas de aislamiento y distanciamiento establecidas por el estado, contexto que otorgó mayor

⁹⁶ Letra de canción propia, compuesta durante la pandemia.

poder al accionar estatal, precarizó las condiciones de trabajadores y dificultó la actividad normal de los artistas. Identifiqué indicios de que se estaba produciendo -desde antes de la pandemia- un proceso de transformación de DP por parte del estado municipal, que involucraba la creación de nuevas normativas, el apartamiento de empleados y (como vimos más adelante) la limitación de la agencia de los artistas y otras áreas del estado en función del fortalecimiento del proyecto de *Sociales*. A la vez, di cuenta de cómo fue creciendo la tensión entre *el sonidista* y autoridades de *Sociales*, a partir de situaciones concretas: en especial, el evento del *Skatepark*, que se constituirá luego en el principal argumento para la desafección de *el sonidista*. Finalmente, abordé la movilización de los artistas frente a los rumores de una posible desafección, lo que mostró las primeras diferenciaciones entre estos y los representantes del estado municipal, aunque aún no se habían convertido en facciones antagónicas. Este segundo capítulo dio cuenta de que la ruptura fue producida por una suma continuada de acciones realizadas desde el estado y que, ante una de ellas (la desafección de *el sonidista*), se manifestó la reacción de un grupo de artistas que luego se configuraría como sujeto político y produciría el quiebre de las relaciones normales del espacio.

En el tercer capítulo, caractericé la etapa de crisis del drama social. Frente a la noticia de la desafección de *el sonidista* se produjo el quiebre de la relación de confianza entre los artistas y el estado municipal. A partir de la ruptura provocada, emergió como sujeto político *la comunidad*, reinterpretando la identidad de la "Comunidad DP" a través de procesos de comunalización y diferenciación que se sirvieron de las prácticas artísticas que los artistas realizaban normalmente en DP. *La comunidad* identificó a *la municipalidad* como antagonista en una disputa de poder sobre la política del espacio. A partir de allí, se produjeron mecanismos y movimientos con posibilidades de ampliar o reducir la ruptura en el espacio, como la realización de ciertos rituales (por ejemplo, la reactivación de las Reuniones de Comisión y los turnos de ensayo). Durante la crisis, el vacío generado por la ausencia de *el sonidista* y el enfrentamiento entre *la comunidad* y *la municipalidad* permitieron la manifestación de distintas disputas y posicionamientos acerca del proyecto del espacio. En cuanto a *la comunidad*, en su interior también se produjeron discusiones acerca de su propio posicionamiento como grupo frente a la política de DP y al conflicto, las cuales llevaron a conflictos internos y a que parte del colectivo pacte con su antagonista.

Por último, en el cuarto capítulo se analizó las etapas de reparación y reintegración del espacio. La reparación no la abordé como una etapa de límites precisos, sino fundida entre la etapa de crisis y de reintegración, pero advertí la puesta en marcha de los mecanismos de reparación (Turner, 1974). En cuanto a estos, señalé que pueden ser considerados como tales algunos hechos que ocurrieron durante el conflicto: entre ellos la reapertura y realización de las Reuniones de Comisión -junto a los turnos de ensayo y otras actividades en DP- y la reunión que mantuvieron el Jefe del Dispositivo y algunos miembros de *la comunidad*, que marcó el fin del conflicto. Sobre la reintegración como etapa final del drama social, señalé las acciones impulsadas por el estado y por los artistas, que apuntaron a reconstruir el espacio luego del conflicto: algunas de ellas fueron la realización de nuevos talleres y actividades, la

incorporación de trabajadores, la reconstrucción de la "comunidad" del espacio y la reinterpretación del espacio de la biblioteca. Este espacio sirvió a la actividad de un grupo que intentó continuar con algunos proyectos y demandas de *la comunidad*, como la creación de una organización sin fines de lucro. Parte de estos procesos posteriores al conflicto están en desarrollo, por lo que es imposible abordarlos desde una dimensión cerrada: solo el análisis futuro puede demostrar el resultado completo de algunas iniciativas.

El análisis del drama social da cuenta de la dimensión productiva del conflicto en el caso del espacio DP. A través de la desarticulación y rearticulación de los elementos que conformaban el mismo, se produjo una discusión del proyecto que lo conformaba. Esto posibilitó la emergencia de interpretaciones antagónicas sobre su desarrollo, que incluyeron distintas narrativas históricas, así como distintos posicionamientos e iniciativas sobre su política. ¿Se puede pensar en otras producciones derivadas del conflicto? Los actores identificados como parte del estado municipal (*la municipalidad*), buscaron (aparentemente) evitar el conflicto, que no resultaba imprescindible para la transformación que estaban llevando a cabo en el espacio. Sin embargo, podría decirse que sus interpretaciones sobre la reacción de los artistas pudieron haber fundamentado parte de la transformación de la población del espacio. Por otro lado, hasta ahora no hay pruebas de que el estado haya intentado recoger las demandas que se manifestaron por parte de *la comunidad*, sin embargo, en un futuro podrían hacerse nuevas investigaciones en este sentido para advertir cambios que se produzcan o que no hayan sido advertidos aquí. En cuanto a *la comunidad*, el conflicto pareció reforzar cierta búsqueda por establecer un proyecto propio de espacio y a la vez advertir a los artistas sobre las complejidades de una relación con el estado en DP, lo cual se materializó en algunas propuestas alternativas o de resistencia como el proyecto de una organización sin fines de lucro ligada a la biblioteca. En un futuro se podría estudiar el desarrollo de estas iniciativas y reflexiones.

Cuestiones pendientes o a profundizar

A continuación, nombraré algunas cuestiones que quedaron pendientes o que se podrían profundizar en trabajos posteriores. En primer lugar, el análisis profundo del desarrollo del espacio posterior al drama. Si bien presenté algunas novedades posteriores al conflicto, entiendo que abordar un periodo más largo arrojaría una mirada más completa de los sentidos que este tuvo dentro de la historia de DP. Esto incluiría abordar ciertos procesos, como la transformación del espacio por parte del estado, o el desarrollo de iniciativas impulsadas desde los artistas. En segundo lugar, el análisis de los otros actores (además del estado y los artistas) que intervinieron en DP o estuvieron vinculados en cierta manera a su proyecto. Se podría pensar, por ejemplo, en el rol que juegan ciertos grupos e instituciones, como organizaciones no gubernamentales, empresas, etc. En tercer lugar, me hubiera gustado realizar un abordaje más detallado de las prácticas y producciones artísticas realizadas en DP, que no se limite únicamente a su rol en la comunalización, sino que profundice en su importancia en términos políticos

y culturales para el espacio. En cuarto lugar, al centrarme en la relación estado-comunidad y al tomar el conflicto como caso, opté por no profundizar en otros temas recurrentes en Antropología -como la cuestión indígena o étnica, el género- o que me resultaban especialmente atractivos -como el rol de las "nuevas tecnologías de la comunicación y la información" o la producción de las prácticas artísticas-. En trabajos posteriores, quizás sería posible abordar alguna de estas líneas o integrarlas en un proyecto único. Por último, vale mencionar que muchas de los procesos en marcha vinculados al espacio -incluida la publicación de esta investigación- podrían integrar el campo de nuevas investigaciones que amplíen o complementen la presente.

¿Para qué sirve esta tesina?

Según el estado argentino, el título de Licenciado en Ciencias Antropológicas con Orientación Sociocultural de la Universidad Nacional de Río Negro posee, entre otros, el siguiente alcance:

Diseño, planificación, gestión y evaluación de proyectos socioculturales. Énfasis en situaciones de interculturalidad o que involucren problemáticas relacionadas con el patrimonio cultural (Resolución N° 677-2011, Ministerio de Educación, 15/4/2011).

Al ser el presente un trabajo final de licenciatura y yo no ser un profesional licenciado, la Universidad no me hizo un pedido de acuerdo a ese ni a otro alcance de la profesión, sino que solicitó una Tesina o Trabajo Final de Grado en un formato que permitiera "evidenciar la integración de aprendizajes realizados en el proceso formativo" (Resolución CDEyVE Sede Andina UNRN N° 029/19). Sin embargo, creo que parte del aprendizaje del estudiante en antropología implica poseer un motivo o "para qué" de la investigación. Ese motivo fue elegido por mí.

Elegí investigar el conflicto ocurrido en 2021, en primer lugar, para empezar a especializarme en un tema que me interesara particularmente. Al día siguiente de que se confirmara la desafección y empezara a notar cómo los artistas del espacio se movilizaban (nos movilizábamos), estuve bastante convencido de que podían pasar muchas cosas dignas de análisis... y no me equivoqué. Si bien, dependiendo del ojo con que miramos, podemos ser conscientes de más o menos cosas que pasan, creo que los "conflictos" nos muestran mucho y nos abren una puerta hacia cuestiones que en otro momento podrían permanecer ocultas. Por otro lado, desde hacía mucho tiempo que quería saber más y decir más acerca de Dèngün Piuké, un espacio que me había dado, permitido y mostrado tanto. Quizás la mejor definición del espacio la había recibido de alguien que solía decir: "bienvenido a la experiencia Dèngün Piuké". Realmente, "experimentar el espacio desde adentro", otorgaba un conocimiento peculiar y quizás difícil de obtener de otro modo. Pero, como antropólogo quería hacer algo más que invitar a la experiencia: quería producir un análisis que llevara a razonar y, de esta manera, brindar un texto que sirviera para evaluar holísticamente este proyecto sociocultural, a fin de aprender de él, mejorarlo, replicarlo, etc.

Hasta este momento, las descripciones que he conocido de DP suelen ubicarse dentro de alguno de los siguientes tropos: ser un espacio creado por artistas con el apoyo del estado, o ser un espacio creado por el estado, con la participación de artistas. En la tesina mostré que ambas descripciones, durante el conflicto, adquirieron la dimensión de dos narrativas insuficientes en sí mismas. Para los representantes de *la comunidad*, DP era un proyecto, un sueño, una creación de artistas pobres que había sido acompañada por el estado, para luego ser apropiada por este. Para *la municipalidad*, DP era el producto de una política pública que tenía en el estado municipal -y, particularmente en *Sociales*- su centro gravitacional, su propietario, más allá de que la participación permitida a los jóvenes pudiera generar un sentimiento de pertenencia susceptible a desbordarse.

Parte de mi trabajo antropológico consistió en estudiar en profundidad esos dos tropos polarizados, esas dos mitades de un todo que no funcionaba si estaba partido. Estaba en presencia de un problema de alteridad: cada cual presentaba descripciones ajustadas a sí mismo y, al profundizarse el antagonismo, estas se volvían cada vez más inconciliables. El conflicto fue el lugar donde las voces de los actores se expresaron, donde la política como acción sobre las posibilidades del devenir se volvió más inmediata y evidente, donde se invitó a todos a ser conscientes del presente como una brecha que divide el pasado del futuro y donde la pregunta de "¿quiénes somos?" solo tiene respuesta siendo.

Gracias a este trabajo he intentado brindar una descripción distinta de DP. Ni quijotesca ni kafkiana, sino antropológica. Es decir, que no imagina por sobre ni por debajo de sus posibilidades reales, sino dentro de ellas; que no se parece ni a un sueño ni a una pesadilla sino a un razonamiento. Una descripción que da cuenta de los objetos considerando esta complejidad: los seres humanos somos iguales y diferentes a la vez. DP es producto del estado pero también de aquello que se ubica fuera de este. Es fruto de una relación: de amor, de odio, de paz, de guerra, pero relación al fin. Lo que busqué representar es la multiplicidad de elementos, a través del caleidoscopio de palabras negras sobre fondo blanco.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Philip (1977). Notas sobre la dificultad de estudiar el estado. En P. Abrams, A. Gupta & M. Timothy *Antropología del estado*. Blackwell Publishing Ltd, 17-70.
- Anderson, Benedict (1983). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Annunziata, Rocío (2013). Una propuesta de clasificación de los dispositivos participativos en Argentina. *POSTData*, 18(2), 247-280.
- Avenburg, K., Cibeá, A. & Talellis A. [comps.] (2019). *Las artes frente a la exclusión. Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social*. UNDAV Ediciones. Avellaneda.
- Bennett, T., Frith, S., Grossberg, L., Shepherd, J. & Turner, G. (1993). Introduction. *Rock and popular music. Politics, Policies, Institutions*. Routledge.
- Bauman, Richard (1975). *El arte verbal como performance*. Rowley, Mass.: Newbury House.
- Bauman, R. & Briggs, C. (1990). Poética y ejecución como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social. *Estudios de contexto I*, 5-34.
- Blair Trujillo, Elsa (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Política y cultura*, 32, 9-33.

- Bourdieu, P., Chamboredon, C. & Passeron, J.C. (1973). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo XXI Editores.
- Briggs, Ch. (1986). *Aprendiendo como preguntar. Una valoración sociolingüística sobre el rol de la entrevista en la investigación de ciencia social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brow, James (1990). Revisiones Tendenciosas del pasado en la Construcción de Comunidad. En *Anthropological Quarterly*, 63 (1), 1-6.
- Castillo, Christian (2021). Pandemia y precarización laboral en Argentina. *O Social em Questão*, 24(49), 89-110.
- De Certeau, Michael (1980). Capítulo III. Valerse de: usos y prácticas. En *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ed. Iberoamericana, 35-48.
- Di Próspero, Carolina & Daniel Daza Prado (2019). Etnografía (de lo) digital. Introducción al dossier. En *Etnografías Contemporáneas*, 5 (9), 66-72.
- Doueih, Milad (2008). *La gran conversión digital*. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires.
- Fernández, C. I. (2020). Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos (2007-2017). *Sociohistórica*, 45 (102). <https://doi.org/10.24215/18521606e102>
- Fernández Álvarez, M.I., Gastañaga, J., & Quirós, J. (2017). La política como proceso vivo: diálogos etnográficos y un experimento de encuentro conceptual. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 162 (231), 277-304.
- Fuentes, R. D., Kropff, L., Agüero, A. & Tissot, A. (2007). *Sectores Populares: identidad cultural e historia en Bariloche*. San Carlos de Bariloche: Núcleo Patagónico. <https://www.aacademica.org/ricardo.daniel.fuentes/2>
- Fairclough, Norman (1993). *Discurso y cambio social*. Polity Press, Blackwell Publishers, Cambridge-Oxford, UK
- Foucault, Michel (1994). La gubernamentalidad. En: *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales, Barcelona: Paidós, 175-197.
- Frith, Simon (1996). Música e identidad. En Stuart Hall & Paul du Gay, (comps), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 181-213.
- Gaitán, A. C., Medan, M. & Llobet, V. (2015). "¿Alguien por casualidad quiere decir algo?" Reflexiones sobre las interpretaciones de los silencios en programas de inclusión para jóvenes. *Servicios Sociales y Política Social*, Vol. XXXII (107), 101-113.
- García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 13-53.
- García Canclini, N. (2004). La cultura extraviada en sus definiciones. En *Diferentes, desiguales y desconectados*. Ed. Gedisa, Barcelona, 29-44.
- Gell, Alfred (1998). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Oxford University Press.
- Gluckman, Max (1940). *Análisis de una situación social en la Zululandia moderna*. Bantu studies, Taylor & Francis.
- Goffman, Erving. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 13-42.
- Grossberg, Lawrence (1992). Poder y vida cotidiana. En *Debemos salir de este lugar. Conservadurismo popular y cultura posmoderna*. Nueva York: Routledge. 89-111.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guerrero, Juliana (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista transcultural de música*, 16, España.
- Gupta, Akhil (2006). Fronteras borrosas: el discurso de la corrupción, la cultura de la política y el estado imaginado. En P. Abrams, A. Gupta & M. Timothy, *Antropología del estado*, Blackwell Publishing Ltd, 71-144.
- Hall, S. (1985). Sobre posmodernismo y articulación. En: *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán-Lima 248 Quito: Envió Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar, 75-94.
- Hine, Christine (2000). *Etnografía virtual*. Sage Publicationx, Inc. Thousand Oaks. (Cal.) USA.
- Infantino, J. (2019). Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas. En *Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño. Cuaderno 71. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]* Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Buenos Aires, 75-91.
- Ingold, Tim (2011). *Ensayos sobre movimiento, conocimiento y descripción*. New York: Routledge.
- Korsbaek, Leif (2016). El método de la escuela de Manchester. Del análisis situacional al drama Social. *Antropología Americana*, 1 (1), 79-101.
- Kropff Causa, L. . (2022). Bariloche: ¿Una Suiza argentina?. *Desde La Patagonia. Difundiendo Saberes*, 2(2), 32-37. <https://revela.uncoma.edu.ar/index.php/desdelapatagonia/article/view/4222>
- Le Breton, David (2012). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4(10), 67-77.
- Martínez, M. (2006). La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista IIPSI*, 9 (1), 123-146.

- Massey, Doreen (2012). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En Albet, A. & Benach N., *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Icaria editorial, 156-182.
- Mastrángelo, Andrea (2020). Perspectivas socio antropológicas para el estudio local de la pandemia COVID-19 en Argentina. *Punto Urbe*, 27, 1-17.
- Mc Colle, John (1993). *Walter Benjamin y las Antinomias de la Tradición*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Mendizábal, Nora. (2001). Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa. En Vasilachis de Gialdino, I., *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona, Gedisa, 65-105.
- Mendoza Ontiveros, M. M. (2010). Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana. *Convergencia, revista de ciencias sociales*. México.
- Milstein, Diana (2003). *Higiene, autoridad y escuela. Madres, maestras y médicos. Un estudio acerca del deterioro del Estado*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Ortner, S. (2011). Sobre el neoliberalismo. *Antropica. Revista De Ciencias Sociales Y Humanidades*, 1(1), 126-135. Recuperado a partir de <https://antropica.com.mx/ojs2/index.php/AntropicaRCSH/article/view/84>
- Oszlak, Oscar (2006). Burocracia estatal: política y políticas públicas. *POSTData Revista de Reflexión y Análisis Político*, Vol. XI. Argentina.
- País Andrade, Marcela Alejandra (2011). *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socio antropológica del Programa Cultural en Barrios*. Estudios Sociológicos Editora, 2011. Buenos Aires, Argentina. Disponible en <https://ediciones.undav.edu.ar/?product=las-artes-frente-a-la-exclusion>
- País Andrade, Marcela Alejandra (2016). Políticas y gestión cultural pública en Argentina. En Mónica Rotman (comp.), *Dinámicas de poder. Procesos patrimoniales, políticas y gestión de la cultura*. Buenos Aires: editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, colección Saberes, 243 - 275 .
- Panizza, F. (Ed.). (2009). *El populismo como espejo de la democracia*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 9-50.
- Rancière, Jaques (1996). La distorsión: política y policía. En *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 35-60.
- Restrepo, E. (2016). Entrevista etnográfica. En *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Enviación, 54-61.
- Rosato, Ana & Boivin, Mauricio (2013). Los tipos de análisis: etnográfico, comparativo y procesual. Diferencias, semejanzas y cruces. *VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social. Sección de Antropología Social*. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- Roseberry, William (1994) Hegemonía y el lenguaje de la contienda. En Joseph Gilbert & Daniel Nugent (comps), *Everyday Forms of State Formation. Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*. Durham and London: Duke University Press, 355-366.
- Saponara Spinetta, V. (2018a). La organización de los jóvenes músicos independientes de rock de la Unión de Músicos de Avellaneda -Argentina- y su vínculo con el Municipio entre 2012 y 2017. *EntreDiversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades*, (10), 99-125.
- Saponara Spinetta, V. (2018b). Sociología y rock. Experiencias dentro del campo (2016-2018). *Question*, 1(60), 1-14.
- Saponara Spinetta, V. (2021). *Rock y política cultural. El caso de los/as músicos/as autogestionados/as de rock del Partido de Avellaneda y sus vínculos con el municipio (2015-2019)* (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, Richard (1977). *Teoría de la performance*. Routledge 29 West 35th Street, New York NY 10001. Publicado originalmente como Ensayos sobre teoría de la performance (1970-1976), (1977).
- Schechner, Richard (2000). *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Semán, Pablo & Vila, Pablo (1999). Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal”, en Daniel Filmus (comp), *Los noventa: Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Eudeba, Flacso, Buenos Aires, 225-259.
- Sendyk, Sofía Ariadna (2016). *Políticas públicas de juventud en Bariloche: pibes, pibas, estado y organizaciones de la sociedad civil*. Tesina de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Escuela de Humanidades y Estudios Sociales, Universidad Nacional de Río Negro.
- Shore, Cris (2010). La antropología y el estudio de las políticas públicas. *Antípoda*, 10, Enero-Junio 2010, 21-49.
- Simmel, Georg (1939). El secreto y las sociedades secretas. En *Sociología. Estudios sobre las flrmas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpe., 330-392.
- Svampa, Maristella (2020). Reflexiones para un mundo post-coronavirus. *Nueva Sociedad*. <https://nuso.org/articulo/reflexiones-para-un-mundo-post-coronavirus/>
- Turner, Víctor (1969). Capítulo III. Liminalidad y Communitas. En *El proceso ritual*. Nueva York, Adline Publishing Co, 101-136.
- Turner, Víctor (1974). *Dramas, campos y metáforas*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Turner, Víctor (1974a). Hidalgo: La historia como drama social. En: Victor W. Turner: *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca & London: Cornell University Press, 98-155
- Turner, Víctor (1987), *Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publication.

- Vázquez, Mónica Iglesias (2015). *Volver a la "comunidad" con Karl Marx. Una revisión crítica de la dicotomía comunidad-sociedad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vainstein, Ángel A. (2013). *El brote: de la estigmatización a la creación. Una mirada antropológica acerca de la relación entre delirio y poética*. Tesina de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Escuela de Humanidades y Estudios Sociales, Universidad Nacional de Río Negro.
- Wright, S. (2010). La politización de la "cultura". En M. Boivin, A. Rosato & V. Arribas, *Constructores de Otriedad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*, Buenos Aires: Antropofagia, 156-172.

Documentos

- Borrador Proyecto original de creación de la Sala Comunitaria, 2013. Departamento Recursos y Proyectos, de la Secretaría de Desarrollo Humano.
- Copia del Proyecto Multiespacio de Participación Dengün Piuké [Municipalidad de San Carlos de Bariloche]. Julio 2021. (Brindado por trabajador de DP).
- Declaración N° 2214-CM-17 [Municipalidad de San Carlos de Bariloche]. Declara interés municipal, cultural, educativo y social Sala Ensayo Comunitaria Dengün Piuke y Fanzine El Grito de Wenuleo. 17 de Julio de 2017.
- Decreto 297/2020 [Presidencia de la Nación, República Argentina]. Aislamiento social preventivo y obligatorio. 19 de Marzo de 2020. <https://www.boletinooficial.gob.ar/detalleAviso/primera/227042/20200320>.
- Decreto 875/2020 [Presidencia de la Nación, República Argentina]. Aislamiento social preventivo y obligatorio y Distanciamiento social preventivo y obligatorio. 7 de Noviembre de 2020. <https://www.boletinooficial.gob.ar/detalleAviso/primera/237062/20201107>.
- Documento "Hacia el 4° Foro de Jóvenes de Bariloche". Noviembre 2013. Facilitado por un trabajador municipal.
- Ordenanza 3214-CM-21 [Municipalidad de San Carlos de Bariloche]. Creación del programa multiespacios de participación. 22 de Abril de 2021.
- Resolución N° 677-2011 [Ministerio de Educación de la Nación Argentina]. 15 de Abril de 2011.
- Resolución N° 00000712-I-2014 [Municipalidad de San Carlos de Bariloche]. 20 de Febrero de 2014.
- Resolución N° 029 [CDEyVE Sede Andina UNRN]. 20 de Noviembre de 2019.
- Resolución N° 00000690-I-2021 [Municipalidad de San Carlos de Bariloche]. 7 de Abril de 2021.

Videos

- Colectivo Al Margen Asociación Civil (11 de Enero de 2019). Sala de Ensayo Comunitaria Dengun Piuke (2018) [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/YCLZrKMDYZk>
- Artistas de DP (2016). Entrevista canal de televisión [Archivo de video] (Archivo no presente en internet).
- ABTV (7 de Febrero de 2021). Lo Bueno y Lo Malo [Archivo de video] (Archivo no presente en internet).

Notas periodísticas

- Diario Info Bariloche (14 de Febrero de 2021). Fabian Carabajal: Hace 6 años que estoy ahí y ahora descubren que soy un monstruo (2021). [Página web]. https://www.infobariloche.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=881:fabian-carabajal-hace-6-anos-que-estoy-ahi-y-ahora-descubren-que-soy-un-monstruo&catid=8&Itemid=102
- Diario Al Margen (1 de Febrero de 2021). Despidieron a un trabajador Municipal de la Sala de Ensayo Comunitaria (2021). [Página web]. <https://almargen.org.ar/2021/02/01/despidieron-a-un-trabajador-municipal-de-la-sala-de-ensayo-comunitaria/>
- Diario Bariloche 2000 (30 de Enero de 2021). El Cese de un contrato generó polémica en la sala Dengun Piuke (2021). [Página Web]. <https://www.bariloche2000.com/noticias/leer/el-cese-de-un-contrato-genero-polemica-en-la-sala-dengun-piuke/131107>
- Diario Barilochense (1 de Febrero de 2021). Comunicado de MUEBA sobre la situación de la sala de ensayo comunitaria Dengün Piuké (2021) [Página Web] <https://www.barilochense.com/cultura/mueba/comunicado-de-mueba-sobre-la-situacion-de-la-sala-de-ensayo-comunitaria-dengn-piuke.-2021-02-01-12-13>