

Año XIV- N° 29 - 2024

ISSN 1853-9297

Dos Puntas



Universidad Nacional de San Juan
Facultad de
Ciencias Sociales



Universidad de La Serena
Facultad de
Ciencias Sociales, Empresariales
y Jurídicas

ISSN 1853-9297

Año XVI N° 29 / 2024

Dos Puntas

COEDICIÓN



Universidad Nacional de San Juan
Facultad de Ciencias Sociales
ARGENTINA



Universidad de La Serena
Facultad de Ciencias Sociales,
Empresariales y Jurídicas
CHILE

Esta revista se encuentra indizada en

Latindex (Nivel 1 CAICYT –CONICET)

Dialnet (Universidad La Rioja – España)

Además: WordCat / BIBHUMA / Scribd / Universia / Digibepé /
SidUNCu

Declarada de Interés por el Senado de la Nación de la
República Argentina DR – 227/21. DADA EN LA SALA DE
SESIONES DEL SENADO ARGENTINO, EN BUENOS
AIRES, A LOS VEINTIOCHO DIAS DEL MES DE OCTUBRE
DEL AÑO DOS MIL VEINTIUNO

SAN JUAN, ARGENTINA,
SEGUNDO SEMESTRE 2024

DIRECCIÓN

Lic. Jorge Orlando Arredondo

COMITÉ DE REDACCIÓN

Lic. Alessio Arredondo (Corrector)

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Emilio Rodríguez Ponce – Universidad de Tarapacá

Dra. Cecilia Lagunas – Universidad Nacional de Luján

Dra. Luz María Méndez Beltrán – Universidad de Chile

Dra. María Dolores Fuentes Bajo – Universidad de Cádiz

Dr. Jacques Guyot – Universidad de París 8

Dra. Gloria de los Ángeles Zarza Rondón - Université de Picardie Jules Verne

Facultad de Ciencias Sociales – UNSJ

Ignacio de la Roza 590 Oeste

Dpto. Rivadavia – (5400) San Juan – Rep. Argentina

Tel./Fax: 0264-4231949 – 4230314 – 4232516

Institucional: <http://www.facso.unsj.edu.ar>

Revista: <http://www.facso.unsj.edu.ar/revista2puntas.php>
www.revistadospuntas.com

Publicación semestral. Registro de la Propiedad Intelectual: Derecho de autor (en trámite)

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y las opiniones vertidas no representan necesariamente la opinión de las instituciones editoras.

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores e as opiniões expressas não representam necessariamente a opinião das instituições de publicação.

Diseño de Tapa y compaginación: María Eliana Acosta

Traslation: María Paula Hernández

Traduções: Yvonne Vidinho

Revista

Dos Puntas

CONSEJO EVALUADOR INTERNACIONAL

Dr. Salvador Carrasco Arroyo
Universidad de Valencia

Dr. Rafael Granell Pérez
Universidad de Valencia

Prof. Luz María Méndez Beltrán
Universidad de Chile

Dr. Emilio Rodríguez Ponce
Universidad de Tarapacá

Dr. Ing. Nivaldo Avilés Pizarro
Universidad de La Serena

Dra. Luperfina Rojas Escobar
Universidad de La Serena

Mg. Lic. Ricardo Pintos
Universidad Nacional de San Juan

Dra. Ana T. Fanchin
Universidad Nacional de San Juan

Dra. Hebe Viglione
Universidad Nacional de Rosario

Dr. Enrique Novoa Jerez
Universidad de la Serena

Mg. Ricardo Marcelo Coca
Universidad Nacional de San Juan

Dra. Celia López
Universidad de Nuevo México

Dra. Jaqueline Vassallo
UNC-CONICET

Dr. Alex Ovalle Letelier
Universidad de La Serena

Dra. Natalia Angulo Moncayo
Universidad Central del Ecuador

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

Turner, V. (1982). *From ritual to Theatre*. New York, Paj.

Valencia, S. (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade* (Santiago), (22), 27-43. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>

Velho, G. (1981). *Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedad Contemporânea*, Zahar, Rio de Janeiro.

Vila, P. (1985). *Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil*. En Jelín, E. (Ed.) *Los nuevos movimientos sociales*. CEAL, Buenos Aires.

Vittorelli, L. (2019). *Rimas en el momento: análisis etnográfico de la competencia de freestyle Sinescritura* [Tesis de grado]. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional de Córdoba.

Wortman, A. (1995). *En torno de las políticas culturales para jóvenes en sociedades postajuste*. Trabajo presentado en el II° Encuentro de Investigadores de Juventud. FLACSO, Buenos Aires.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona.

DESMONTAR LAS ESCENAS: CLAVES PARA ANALIZAR LOS ESCENARIOS DE LA MÚSICA POPULAR INDEPENDIENTE EN ARGENTINA¹

Camila Millán ²

Resumen: Este trabajo avanza sobre una serie de aspectos necesarios a considerar para el análisis de la música en vivo en el contexto de la proliferación y masividad de discursos feministas en Argentina, atendiendo también a las profundas transformaciones culturales, económicas y sociales suscitadas por la crisis de la industria discográfica, la emergencia de nuevos modos de distribución y circulación, así como a las normativas regionales que regulan la música en vivo a 20 años de Cromañón. Asimismo, este cimbronazo y la pregunta pública por los espacios de visibilidad y legitimidad en el ámbito de la cultura en la Argentina reciente dio lugar a la organización colectiva en torno a las desigualdades en relación al género, en sentido material y simbólico, poniendo énfasis por un lado en las inequidades en términos laborales, y por otro, señalando las vinculadas a la visibilidad y legitimidad artística. Esta propuesta metodológica pretende aproximarse a un abordaje de la música en vivo en tanto espacio en el que se anudan prácticas y discursos musicales y de otros órdenes plausibles de ser analizados para la comprensión del funcionamiento de estos dispositivos como generadores de modos novedosos de hacer, habilitar y habitar las escenas contemporáneas.

Palabras clave: música en vivo - escenas musicales - trabajo artístico – feminismos

¹ La propuesta desarrollada en este artículo surge de la profundización de la ponencia “Apuntes para el análisis de la música en vivo: ¿una reconfiguración feminista de las escenas musicales?”, presentada en las XV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y el X Congreso Iberoamericano de Estudios de Género (2023).

² Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) – CONICET.

Dismantling the scenes: keys to analyzing the scenarios of independent popular music in Argentina

Abstract: This paper advances on a series of necessary aspects to consider for the analysis of live music in the context of the proliferation and massiveness of feminist discourses in Argentina, also taking into account the profound cultural, economic and social transformations caused by the crisis of the recording industry, the emergence of new modes of distribution and circulation as well as the regional regulations governing live music 20 years after Cromañón. Likewise, this shock and the public question about the spaces of visibility and legitimacy in the field of culture in recent Argentina gave rise to collective organization around inequalities in relation to gender, in a material and symbolic sense, emphasizing on the one hand inequalities in terms of labor, and on the other hand, pointing out those linked to artistic visibility and legitimacy. This methodological proposal aims to approach live music as a space in which musical practices and discourses are knotted and plausible to be analyzed in order to understand the functioning of these devices as generators of new ways of making, enabling and inhabiting contemporary scenes.

Keywords: live music - music scenes - artistic work - feminism

Introducción

Una serie de elementos vinculados a la emergencia, la gestión, la producción y el desarrollo de las escenas musicales se han visto transformados en los últimos años. Los avances tecnológicos vinculados al audio digital han generado una proliferación de diversos y vastos modos de producir música en el mundo con consecuencias estéticas, sociales y económicas, tanto cualitativas como cuantitativas. Gallo y Semán señalan que durante la primera década de los 2000 asistimos a la emergencia de “un segmento novedoso, denso y relevante que capta en una pluralidad de pequeñas escenas una porción importante de los públicos y de las vocaciones productivas de los músicos”, es decir, de las transformaciones

de la técnica y la industria “surgen no sólo otras estéticas sino otras organizaciones y otras formas de involucrarse en la música tanto para públicos como para productores” (2015, p 16).

En el presente trabajo nos ocuparemos de abordar una serie de nociones necesarias para analizar a la música en vivo desde una perspectiva situada. En este sentido, en primera instancia, avanzaremos con la reconstrucción de los procesos y acontecimientos recientes que han moldeado los modos de gestionar las escenas musicales: los movimientos políticos de lxs músicxs independientes, las leyes que enmarcan a la actividad musical argentina, las reverberaciones de los discursos feministas, la crisis de la industria musical y las repercusiones de lo acontecido material y simbólicamente en torno al siniestro del recinto de diversión nocturna República Cromañón³. Luego, expondremos algunos debates teóricos que pueden verter luz sobre aspectos relevantes a tener en cuenta para observar críticamente a los escenarios. Por último, desarrollaremos una propuesta metodológica de descripción y análisis de eventos de música en vivo.

¿Una reconfiguración de las escenas?

En el contexto argentino los modos de gestionar cambiaron rotundamente a partir de las consecuencias de Cromañón⁴. Este hecho

³ El 30 de diciembre de 2004, en la Ciudad de Buenos Aires murieron 194 personas que habían asistido a un recital de la banda de rock Callejeros en el boliche República de Cromañón ubicado en el barrio de Once, al incendiarse el techo del lugar por causa de una bengala. Si bien no era la primera vez que el local tenía problemas de esta índole, en esta ocasión, al avance de las llamas, se sumó el hecho de que las puertas de emergencia se encontraban bloqueadas, dando por resultado una avalancha humana que además de fallecimientos dejó un saldo de más de setecientos heridos, entre ellos niñas y niños. Este episodio trágico que desde múltiples perspectivas podría haberse evitado, reavivó debates sobre la regulación de la música en vivo, la diversión nocturna, la corrupción, el rol del Estado, las responsabilidades de artistas y públicos, así como la conciencia ciudadana respecto a condiciones de higiene y seguridad de los locales de diversión nocturna.

⁴ El siniestro ocurrido en República Cromañón además de sus implicancias materiales sobre las vidas de las víctimas y sobrevivientes tuvo amplias repercusiones en el ámbito político público en general y en las escenas culturales en particular. En este sentido, en un contexto marcado por la precarización y la desigualdad, ante una incipiente recuperación después de varios años de administración neoliberal del Estado, ciertos rasgos punitivos se acentuaron y se vieron cristalizados en restricciones y prejuicios sobre las vidas y consumos culturales de jóvenes de clases medias y bajas. Asimismo, luego del hecho, surgieron colectivas de familiares, amigxs y sobrevivientes que se ocuparon de pedir justicia por las víctimas, realizar seguimientos de la causa y de realizar tareas de concientización ciudadana.

suscitó la revisión de las normativas y condiciones de posibilidad de la música en vivo en el país y la región (Conde, 2005). Berenice Corti en su análisis de las implicancias económicas, sociales y culturales de este proceso, señala: “sólo el productivo, el rentable y el seguro terminaron por ser los únicos habilitados –metafórica y literalmente- para difundir su obra arriba de un escenario” (Corti, 2009, p. 1). El acceso a espacios donde tocar se vio restringido para algunos sectores de la música: “quedaron limitadas las posibilidades de acceso al vivo de nuevas figuras y la periodicidad de presentaciones de aquellos que ya contaban con una trayectoria consolidada -con excepción de aquellos que pudieron encaminarse hacia un perfil más comercial” (2009, p. 5).

Otro acontecimiento que colaboró a dar forma a las escenas musicales fue la sanción de la Ley Nacional de la Música, que tuvo por objeto “el fomento de la actividad musical en general y la nacional en particular” (Ley nº26801, art. 1, 2012). En ese documento legal se caracterizaron las modalidades de la música (en vivo, grabada, etc) y se definieron las figuras del músico nacional, agrupación musical, entre otras relevantes para las acciones de fomento al sector, tales como la formación profesional y la difusión de los Derechos Intelectuales y laborales. Esta norma avanzó además en la creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU) y el Registro Único de Músicos y Agrupaciones Musicales Nacionales. Este proceso se dio en diálogo con debates y movilizaciones provenientes de la organización de musicxs independientes con distintos reclamos económicos y simbólicos en relación al trabajo artístico a nivel federal que tuvieron lugar durante la primera década de los 2000 (Mariani, 2017). Retomaremos esto más adelante.

Asimismo, entre el 2015 y el 2019 la proliferación de hitos y movilizaciones masivas feministas en torno a distintos ejes como los femicidios y el debate por el aborto legal tuvieron lugar en diferentes ciudades de Argentina. En el 2019 se sancionó la ley de cupo femenino en festivales que estipula que “un 30% de las propuestas musicales -solistas y/o agrupaciones musicales de la grilla- deben estar compuestas por integrantes femeninas⁵ al menos en un mínimo del treinta por ciento sobre

⁵ Según la normativa vigente, integrante femenina es “la persona humana dedicada a la actividad

el total de sus integrantes”. Las instancias de visibilidad mediáticas y artísticas no sólo hicieron eco de este acontecimiento, sino que fueron parte activa de las fuerzas que produjeron este viraje legislativo y cultural. El escaso reconocimiento y las representaciones estereotipadas de las mujeres en el ámbito de la música argentina quedaron al descubierto. Estas inequidades se vieron interpeladas arriba y abajo de los escenarios. Los reclamos no eran inéditos, “sin embargo, lo que sí podemos identificar como novedad es una organización colectiva extensiva en torno a la problemática y la asociación establecida entre discriminación de género y derecho laboral” (Liska, 2021, p 87). Esta pregunta por el acceso y la permanencia en los espacios laborales en el ámbito de la cultura no sólo se articuló en referencia a los roles artísticos o visibles de mujeres como *frontwoman* de los proyectos artísticos, sino también en torno a otros roles, tanto técnicos como el sonido, la asistencia en escenario y la iluminación (Castro, 2023), *performáticos* como la danza, la puesta en escena o musicales como la composición, *arreglística* entre otros aspectos.

Estos movimientos político-culturales permiten afirmar la existencia de un momento de aceleración y colectivización de ciertas demandas en relación a los feminismos con un fuerte impacto en las maneras en que surgen, se desarrollan y conforman las escenas artísticas en tanto espacios públicos de visibilidad. En un trabajo anterior fue posible vislumbrar que las tensiones entre militancia, activismo y prácticas artísticas se actualizaron de nuevas maneras durante las vigiliadas que acompañaron el debate por la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en diferentes puntos de Argentina en el transcurso del 2018 (Millán, 2023). A partir de las inflexiones masivas de los discursos feministas, existen una serie de desplazamientos en la codificación de “lo militante” en el ámbito artístico: antes anquilosado como una cualidad poco o nada deseable en el campo musical pretendidamente *aséptico* y *apolítico*, y luego actualizado en pleno fervor de la ocupación masiva y política del espacio público como una respuesta lógica y necesaria ante las injusticias materiales y simbólicas que regulan las vías de acceso a lugares de legitimidad y visibilidad. ¿Hasta qué punto estos destellos fueron asimilados por dependencias estatales o

musical de género femenino o de identidad de género autopercebida conforme los términos de la ley 26.743” (Resolución 32/2020 INAMU).

narrativas vinculadas al marketing y la industria? ¿De qué modo se configuró lo "independiente" en este contexto?

Dentro de las escenas musicales se disputan nociones tales como la autenticidad, la credibilidad y la autonomía artísticas. Lo independiente aparece como un significante bien ponderado para tomar partido en este debate, sin embargo, su delimitación no puede escindirse del contexto. Para situar esta noción, es propicio definirla como una categoría relacional, delimitada en parte por condiciones estructurales y simbólicas (Fisher, 2021, p 31), y legitimada a través de dispositivos complejos de comunicación y enunciación. Lo independiente emerge en múltiples ocasiones erigido en términos de alternativa, contraposición o resistencia a las lógicas de las discográficas y distribuidoras majors, que sostienen al circuito mainstream. Esta disputa se configura a través de la codificación, valorización y jerarquización de las prácticas musicales.

Al respecto de lo independiente y atendiendo a la configuración de su significación en términos de local o regional resulta interesante el abordaje situado desde Latinoamérica propuesto por Ana María Ochoa en *Músicas locales en tiempos de globalización* donde la autora desglosa los valores y reglas imperantes en la codificación de las músicas como locales, regionales o transnacionales a partir de las tensiones que surgen entre los estados nación, los organismos internacionales, lxs artistas y la industria musical. Desde esta perspectiva, podemos avanzar sobre la idea de que estas escenas musicales no existen aislada y asépticamente, sino que más bien son espacios - en tanto lugares y también atendiendo a su dimensión simbólica- que se dan forma mutuamente: por contraste, oposición, adherencia, rescate, (des)inscripciones genealógicas. Lo independiente aparece también como un valor a tener en cuenta en relación a los pronunciamientos políticos explícitos, y además es una clave a partir de la cual se establecen relaciones con los públicos o comunidades. En los últimos años, la creciente polarización de las posturas políticas mediatizadas ha brindado vastos ejemplos en los que lxs músicxs son condenadxs mediáticamente tanto por su silencio como por sus proclamas.

Al respecto de la heterogeneidad de posturas políticas más o menos explícitas de lxs artistas y cómo son percibidas y amplificadas - o no- por

los medios de comunicación, Schilt realizó una comparación de los tratamientos mediáticos recibidos por las “mujeres enojadas del rock” de los 90 en Estados Unidos, Canadá e Inglaterra y avanzó desagregando de qué modos fueron interpretadas por los medios de comunicación de acuerdo a su inscripción política contestataria, sus objetivos dentro de la industria musical y las potenciales amenazas de estos discursos y prácticas al statu quo. Este abanico va desde la confrontación mediática o peor aún, el ninguneo y el silencio, hasta el asimilacionismo. La principal diferencia en el trato se da trazando una línea que separa a las bandas más contestatarias vinculadas al movimiento Riot Grrrls, y otras provenientes - y con futuro dentro- de la industria como Alanis Morissette, Fiona Apple o las Spice Girls. A estas últimas, los medios masivos de comunicación, “les permitieron estar enojadas, pero sin resultar amenazantes” (Schilt, 2010). El movimiento Me too en 2017, y los posteriores despliegues de denuncias y escraches provenientes de distintas formas de organización de mujeres y disidencias sexuales en grupos que se dan cita en torno a demandas colectivas vinculadas a la desigualdad de género en términos simbólicos y materiales, impactan en las conformaciones de lxs artistas y de los públicos. La pregunta simbólica por las representaciones y participaciones de mujeres y disidencias sexuales en el ámbito musical adquirió relevancia además como un reclamo multisectorial vinculado al trabajo artístico y las actividades de apoyo, en los términos propuestos por Becker (2008, p 20).

Aparte de la disquisición entre trabajo artístico y actividades de apoyo, una distinción que suele partir las aguas en torno a ciertos aspectos de la noción de trabajo es la de profesionalismo. Si miramos además al ámbito musical, el camino se nos presenta aún más sinuoso. ¿Cómo y dónde trazar la frontera entre lo profesional y lo amateur? ¿Qué vías traspasan esa frontera? Las tensiones entre estos dos polos han sido exploradas desde distintos ángulos. En este aspecto, intentaremos seguir la premisa de Boix que aboga “por una definición situada de lo profesional y lo amateur”⁶. Una manera de pensarlo implica poner el foco en la rentabilidad de la práctica, en este sentido, un profesional de la música sería quien obtiene su

⁶ La autora desglosa múltiples debates en torno a lo amateur y lo profesional en el ámbito de las escenas musicales independientes (Boix, 2018).

sustento económico y material de la misma, vive de eso⁷. Un contrapunto a esto, define al profesionalismo en torno al dominio técnico de la música, de un instrumento, o de un rol particular, es decir, la capacidad de cumplir con ciertas expectativas que pueden ir desde la lecto-escritura musical hasta la improvisación o el desempeño en géneros específicos. La formación también puede funcionar como un factor a considerar para definir el grado de cercanía al profesionalismo en cada contexto.

Además de constituirse como un debate teórico en los estudios sobre el trabajo artístico y las escenas musicales, esta tensión se hizo presente en los movimientos de músicxs y asociaciones, ya sea gremiales, o de acompañamiento profesional. Un hito interesante en ese sentido es el del debate suscitado en el 2005 por la reglamentación de la Ley 14.597 que estableció un Régimen Legal de Trabajo de los Ejecutantes Musicales, también conocido como Estatuto Profesional del Músico, instaurando un examen para poder participar de este registro, algo así como un carnet de músico⁸. En el 2006, como respuesta, en la primera asamblea de Músicos Argentinos Convocados (MAC) se reunieron “más de mil músicos/as de distintos géneros para expresar su rechazo a esa norma y la necesidad de discutir una nueva ley, pero no del ejecutante musical, sino de la música”, poniendo en cuestión “la existencia de una prueba y matriculación para una profesión artística heterogénea” (Mariani, 2017, p 2-3).

Ahora bien, si avanzamos preguntándonos quiénes son lxs músicxs -tanto profesionales como amateurs- desde una perspectiva de género, resulta pertinente señalar a la autopercepción como uno de los principales mecanismos individuales y colectivos de participación en el ámbito artístico. No porque la autopercepción sea válida sólo para mujeres y disidencias sexuales, sino porque implica una inscripción subjetiva en espacios de visibilidad en el ámbito público, y este gesto está mediado por vivencias subjetivas, representaciones y expectativas sociales. Esto aparece

⁷ La docencia artística -ya sean clases particulares o como parte de instituciones públicas o privadas- suele ser una de las tareas rentadas usuales de músicxs que participan de las escenas de la música independiente.

⁸ Los debates en torno a la autenticidad de lxs músicxs como trabajadores están estructurados en torno al advenimiento de nuevas tecnologías que modifican las prácticas musicales tradicionales. El célebre episodio en el que Pappo le dijo a DJ Dero “conseguite un trabajo honesto” al aire del programa televisivo Sábado Bus en el 2000 da cuenta de las múltiples espirales de esta disquisición.

señalado en el Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical de la siguiente manera:

la situación de quien se considera persona música puede o no coincidir con la afirmación de quien trabaja de la música, y obtiene de ella su sustento económico. Se suma a esto la situación de informalidad que tradicionalmente caracteriza a la actividad artístico musical más allá del ejercicio de la docencia, o la situación común a cualquier trabajador contratado como prestador de servicios. (Liska, 2019)

¿Cómo impactan las codificaciones de las narrativas de lxs músicxs en las escenas? ¿Cómo se relacionan con sus prácticas musicales y materiales? ¿Qué modos de vinculación con las posibilidades rentadas de participación en las escenas establecen lxs artistas al manifestarse políticamente?

Las narrativas feministas que se venían compostando alrededor de la Campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito y otras agrupaciones políticas en torno a las discriminaciones de mujeres y disidencias sexuales desde la década del 80, a partir del 2015, se actualizaron masivamente en el ámbito de lo público en Argentina. El cuerpo se instaló en el centro de la acción y del debate. Los femicidios y la ilegalidad del aborto fueron señalados como amenazas contra la autonomía y las condiciones materiales de las vidas que estos cuerpos llevan adelante. El cuerpo, puesto en la escena pública, fue disputado en diversos sentidos: como materia prima para el trabajo, ponderado por su potencial reproductivo, dispuesto para la performance artística. Estas nuevas preguntas y actualizaciones en torno al cuerpo hicieron mella en los modos tradicionales de participación de mujeres, lesbianas, travestis, trans, no binaries en el ámbito de lo público. La música en vivo en el marco de las escenas musicales resultó una superficie pública, entre otras, sobre la que se desplegaron en este marco corporalidades, narrativas y performances con intenciones de visibilizar, expresar, matizar y situar posturas particulares de esta movilización política.

Por su parte, la pandemia y la proliferación de discursos en torno a las aglomeraciones de personas en espacios cerrados - puesta en escena usual de la música en vivo- resonaron como ecos que enfatizaron la pregunta por nuestros modos de acercarnos, de compartir, de respirar en la misma

habitación con otros. La decisión de observar y registrar impresiones, huellas y marcas de los conciertos y shows de música en vivo está orientada desde una perspectiva que surge a partir de ese proceso de extrañamiento de la mirada que produjo la pandemia y las políticas públicas y privadas dispuestas para morigerar su impacto, sobre todo, en términos económicos.

Analizar la configuración de las escenas resulta interesante en tanto, en términos de Will Straw (2015), hacen visible y descifrable la actividad cultural al hacerla pública, llevándola de los actos de producción y consumo privados a contextos públicos de sociabilidad, convivencia e interacción. En estos contextos públicos, la actividad cultural se somete a la mirada que busca comprender. Con la misma claridad, sin embargo, las escenas hacen que la actividad cultural sea invisible e indescifrable al "ocultar" la productividad cultural detrás de formas de vida social aparentemente sin sentido (o indistinguibles) (p. 483)⁹.

Los cuestionamientos provenientes de los feminismos, así como las consecuencias de la pandemia en el ámbito de la cultura, tuvieron repercusiones múltiples en el ámbito musical, permitiendo, por un lado, visibilizar los modos tradicionales de hacer escenas y, por otro, haciendo espacio para el surgimiento de otras maneras de gestionar. Esta perspectiva crítica intervino estética y políticamente en la legitimidad de las narrativas imperantes. En este sentido, producciones impensadas tuvieron una gran aceptación del medio artístico, o circularon masivamente músicas que tensionan los valores tradicionales asociados a un género musical.

Existen amplios desarrollos teóricos y metodológicos en torno a la noción de escena musical. Dentro de los abordajes sociales de la música, particularmente tras la proliferación de los estudios culturales en diversas latitudes la noción de escena se organiza como pregunta en torno al espacio/territorio, los modos de participación (producción, circulación, recepción) y escalas o alcances de estas configuraciones. Esta categoría, preponderantemente anclada en lo geográfico, se complejiza con la

⁹ Traducción de la autora.

emergencia de la virtualidad como un espacio en el que las escenas se despliegan y toman forma.

Las consecuencias del advenimiento de las plataformas de streaming, las redes sociales y los mega festivales no son sólo económicas, también producen cambios asociados a la subjetividad, la atención y los modos de relacionarse con otros. Esta reconfiguración técnica guarda relación con la modificación paulatina de las infraestructuras de la percepción. En este sentido, Agustín Berti (2022), señala, desde una perspectiva stiegleriana, que con el advenimiento de nuevas combinaciones de las tecnologías, los dispositivos técnicos de exteriorización de la memoria han modificado su alcance y persistencia en el tiempo. A través del análisis de distintos artefactos culturales y sus modos de circulación y consumo, realizando un recorrido que va desde el cine a las series que circulan masivamente a través de las plataformas digitales, el autor propone que asistimos a “un micro-management de los breves tiempos del ocio contemporáneo, acorde a las demandas de la economía de la atención en el contexto del capitalismo de plataformas” (Berti, 2022, p 75). Si bien en este trabajo no nos ocuparemos particularmente de las torsiones de los modos de distribución que las plataformas digitales implican para la circulación de música grabada, estas configuraciones perceptivas particulares también se relacionan con los modos de organización de la música en vivo en el contexto contemporáneo.

La noción de escena surge y se construye en diálogo y en cierta sintonía con los mundos de arte de Becker y la noción de campo de Bourdieu (Bennet y Peterson, 2004, p. 3). Es por esto que para profundizar sobre las escenas resulta pertinente atender además a la conformación de identidades, a las dinámicas de pertenencia, así como los modos de acceso a los medios de producción, y las tradiciones estéticas y narrativas mediáticas vigentes. En este sentido, es importante situar a las escenas como un complejo entramado en el que conviven relacionadamente instancias performáticas de música en vivo con obras grabadas o fijadas que circulan mayoritariamente por plataformas digitales, así como discursos extramusicales donde se construyen narrativas, circula información sobre procesos artísticos y representaciones.

Partimos, entonces, de la idea de reconfiguración ya que los cambios contextuales y de la organización de la música a lo largo del siglo XXI dan cuenta de torsiones e incluso quiebres con los modos tradicionales de hacer en este ámbito. Además de la masificación de las narrativas feministas, también asistimos a una serie de acontecimientos tecnológicos, económicos, sociales y culturales que impactaron de manera notoria, masiva y movilizante en las maneras de gestionar la música en vivo en sus múltiples escalas.

Claves para el análisis de la música en vivo

En este trabajo proponemos un posible abordaje de los escenarios en tanto parte importante de la conformación de las escenas musicales, entendiéndolos como espacios de disputas y negociaciones de tópicos relevantes de la cultura pública como la visibilidad y la legitimidad artísticas. Además, resulta necesario comprenderlos en tanto fenómenos sociales que movilizan, encausan y torsionan las condiciones en las que la música en vivo sucede. A su vez, las preguntas que orientan este trabajo se inscriben en un camino sinuoso que avanza sobre la exploración de modos de conocer y cartografiar las prácticas musicales y discursos de mujeres y disidencias sexuales en tanto sujetos subalternizadxs sin hacer en este gesto un catálogo paralelo y compensatorio de las ausencias y olvidos de los discursos del circuito mainstream. La intención es ahondar en estas prácticas y discursos sin comprimirlos y aplanarlos en una colectora que va bordeando sin nunca llegar a atravesar o a intervenir ese canal principal con la potencialidad de institucionalizar, legitimar y decidir con una amplia e incuestionable influencia en la industria musical, los ámbitos de formación y los marcos de interpretación y escucha de la música popular.

Lo musical dentro de las escenas aparece principalmente en dos grandes marcos de escucha: por un lado, la música grabada, es decir, despojada de la presencia de lxs músicxs que la interpretan, y por otro, la música en vivo -aunque esta eventualmente pueda contar con pistas grabadas- en donde lxs músicxs o al menos parte de ellxs están presentes y tienen un desempeño performático en escena. Para abordar la configuración de una escena musical es necesario atender entonces al desarrollo de un análisis de

los modos de producción de la música en estos dos formatos. Particularmente en este trabajo abordamos aspectos relativos a la música en vivo, aunque estas dos modalidades resultan indisociables.

La denominada crisis de la industria discográfica introdujo fuertes cambios en los modos tradicionales de producción de la música. A partir de la reconfiguración de los contratos ofrecidos por las empresas discográficas y la emergencia de nuevos actores, la música en vivo comenzó a tener una creciente centralidad en términos de mercado (Karubian, 2009; Krueger, 2005; Marshall, 2013; Quiña, 2014).

La venta de discos físicos dejó de ser la principal fuente de ingresos de la industria musical, esto impulsó contrataciones con nuevas cláusulas y otras actividades -no necesariamente artísticas- comprendidas dentro de lo convenido. Según señala Marshall, las transformaciones en la producción y el consumo de música popular que ha hecho posible la tecnología de Internet van más allá de la mera venta y compra de discos, ya que la propia naturaleza del estrellato de la música popular está cambiando bajo la influencia de las técnicas avanzadas de creación de marcas y marketing (2013, p 77-78).

En el informe de la música digital publicado en el 2008 por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI)¹⁰, un artículo editorial sostiene que “cada vez se presta más atención a los nuevos acuerdos ‘360’, en virtud de los cuales las discográficas y los artistas se reparten los ingresos de forma mucho más exhaustiva, desde la venta de discos hasta los artículos de merchandising, la edición, el patrocinio de marcas y las giras” (p 17). Este tipo de vínculos contractuales donde el personaje público ya no vende su obra o su trabajo específico, sino que accede a otros modos diversos de explotación comercial también prosperó en el ámbito del fútbol profesional. Ahora bien, los múltiples enfrentamientos legales y la creciente homogeneización de modos de producción y distribución musicales no parecen coincidir con esta

¹⁰ La Federación Internacional de la Industria Fonográfica (International Federation of the Phonographic Industry - IFPI) nuclea desde 1933 a empresas vinculadas a la fonografía y brega por los intereses de la industria discográfica. Anualmente realiza una publicación con las principales estadísticas económicas del sector.

perspectiva idílica de los contratos 360 como solución o nuevo horizonte deseable tras la crisis de la industria discográfica. La concentración de las corporaciones transnacionales en torno a la música se incrementó exponencialmente a partir de este proceso, ejemplo de esto son las múltiples actividades realizadas de manera oligopólica por Live Nation y Ticketmaster (Brennan, 2011; Holmstrom, 2019).

Ya sea de manera industrializada o bajo la égida de la artesanal autogestión la instancia de los escenarios involucra tanto a lo performático-artístico, como a labores híbridas que incluyen gestión, producción, logística, técnica. Existen una serie de acciones necesarias, aunque no exhaustivas para el desarrollo de la música en vivo: anunciar, convocar, gestionar, producir, monitorear, consumir, decir, tocar, ordenar, limpiar, iluminar, amplificar, cubrir, contar, escuchar, habitar. Estas acciones son llevadas a cabo por distintos agentes que forman parte de ese encuentro en torno a la música en vivo y los roles de estos agentes no son definidos necesariamente por las acciones que realizan. ¿Es relevante saber quién soldó la ficha del cable que posibilita que la voz cantante atraviese la consola, se digitalice y se vuelva aire en movimiento otra vez, pero ahora a la altura de la cabeza de lxs presentes en el concierto? ¿Qué pasa si no hay nadie para hacerlo?

Esta propuesta está enmarcada en la delimitación maleable y relacional que propone Becker en los mundos del arte (2008), intentando una comprensión de los trabajos y actividades que hacen a la dimensión organizativa de las prácticas artísticas en tanto parte del entramado social. Asimismo, las ideas aquí desarrolladas dialogan con las nociones propuestas y compiladas por Gallo y Semán en “Gestionar, mezclar, habitar” (2016) donde se despliegan distintos estudios al respecto del devenir de las escenas musicales contemporáneas.

Este abordaje de la música en vivo persigue el objetivo de dar cuenta de las características principales de su producción atendiendo además a que cada evento con sus coordenadas de tiempo y lugar se instala en un terreno de expectativas situadas en diálogo con los valores y estéticas tradicionales de un determinado género musical o de una sala de conciertos o incluso de las tradiciones de la música en vivo en tal o cual región. De acuerdo a lo

señalado por Becker, “las convenciones regulan las relaciones entre los artistas y el público, especificando los derechos y obligaciones de ambos” (2008, p. 48). Es decir, esperamos e intuimos puestas en escena diferentes de acuerdo a cada acontecimiento musical, pero existen prácticas, discursos y relaciones jerarquizadas plausibles de ser analizadas en cada caso, para luego ponerlas en diálogo y dar densidad a un análisis de los escenarios que permita pensar, describir y analizar los procesos y modos de conformación de la música en vivo como parte trascendental de las escenas musicales. El valor que se disputa en los escenarios es tanto material como simbólico, es así como “los mundos del arte producen trabajos y también les dan un valor estético” (Becker, 2008, p. 59).

Analizar las prácticas y discursos vinculados a *gestionar/producir/organizar* implica reconocer que la música en vivo requiere que se anuden en tiempo y espacio una serie de factores como: músicxs, tecnologías que hagan audible la música para lxs participantes, un espacio con sus propias reglas de funcionamiento (un centro cultural, un teatro, un bar, un patio - este puede ser momentáneamente una sala de conciertos), personas dispuestas a escuchar y pagar una entrada, o recursos provenientes de otros ámbitos para subvencionar la actuación artística de lxs músicxs con el objeto de que el público pueda sumarse de manera gratuita. La idea general del evento y la visión de los pasos a ejecutar pueden centralizarse en una o varias personas que articulen todo lo necesario para que el hecho ocurra. Esta tarea puede ser realizada de manera profesional, amateur o incluso verse cubierta por defecto por alguna de las partes que impulsan el encuentro. El espectro de lo posible en este sentido es muy amplio: las tareas pueden repartirse en comisiones parciales más específicas, realizarse de manera cooperativa, centralizarse en una empresa multinacional, depender de trabajadorxs del Estado, etc. Esta amplitud de posibilidades da cuenta de las múltiples orientaciones de la gestión, que puede aparecer orientada principalmente desde lo económico, lo cultural, lo identitario, lo artístico, lo tecnológico, lo político, lo afectivo y cuyas configuraciones simbólicas y materiales variarán de acuerdo a distintos modos de gestión.

Es en el gesto de anunciar o convocar una fecha en el que se produce el viraje que hace partícipes a muchas más personas de la acción. Implica la pre-existencia de gestiones que harán posible el encuentro en la hora y

lugar señalados. La decisión de anunciar y convocar ya sea en el marco de un ciclo o festival o una presentación de un disco o un recital que se gesta en torno a la visita de artistas de otras latitudes, entre otras miles de posibilidades, implica una serie de acuerdos que ya están pactados para darle entidad pública a esa cadena de acciones. Los detalles se develan a través de mensajes configurados en una estética particular a través de unos canales previstos de circulación. Además de la información propiamente dicha, podemos analizar en esta instancia por qué vías circula esta convocatoria, quiénes hacen eco de la misma, a quiénes está dirigida, con qué estéticas dialoga. En esta instancia resulta productivo además analizar las jerarquías que se establecen en esa comunicación, estas se dan por ejemplo en los tamaños o tipografías con una banda es anunciada como estelar o secundaria; las imágenes, los tamaños y el tipo de énfasis suscitado en la publicidad.

Las prácticas y discursos que se pueden analizar asociadas a decir/tocar en los escenarios tienen implícitas otras prácticas e instancias previas como formarse, ensayar, componer, arreglar, entre otras. Es por esto que resulta importante en este sentido describir cómo está compuesto el evento, quiénes tocan, en qué orden y en qué marco. ¿Qué repertorios se actualizan? ¿Qué ausencias existen? Se activan en este apartado elementos vinculados a las tradiciones de los géneros musicales, la performance artística propiamente dicha, así como la participación de instrumentistas, pistas grabadas, visuales.

Ordenar y limpiar son parte de las tareas que implican un período de tiempo que comienza con anterioridad al show, se desarrollan durante el mismo y se completan una vez finalizada la fecha. Dilucidar el tipo de relaciones laborales y afectivas a partir de las que se organizan estas actividades puede dar cuenta de elementos poco tenidos en cuenta en el análisis de la música en vivo, tradicionalmente considerados marginales pero que contienen información interesante sobre los modos de gestionar.

Iluminar y amplificar son tareas principalmente orientadas desde la aparente neutralidad de la técnica, pero resultan fundamentales y decisivas en los modos de producir música en vivo en la cultura contemporánea. Suelen ser parte de los roles más específicos e históricamente

invisibilizados por lo que atender a su gestión puede brindarnos información de trasfondos estéticos, simbólicos, materiales, tecnológicos y técnicos de las escenas. ¿Qué información nueva sobre las escenas podemos obtener de analizar lo acontecido en términos técnicos?

Las nociones de *escuchar y habitar* dan cuenta principalmente de la dimensión de los públicos, así como de la circulación de las músicas en distintos ámbitos. Los aspectos a analizar pueden tener que ver con lo performático de estas instancias, con aspectos vinculados a la conformación de identidades y comunidades, es decir, atendiendo a la construcción de un yo/nosotrxs de enunciación y escucha en tanto público. Este aspecto brinda información interesante además cuando por ejemplo en los festivales una misma audiencia ensaya respuestas distintas dependiendo de quién habite el escenario.

Dado que la música en vivo en las sociedades mediatizadas no sucede sólo insitu sino en proyecciones virtuales de estas prácticas, ciertos elementos tales como narrativas periodísticas, posteos de redes sociales, coberturas y afectaciones que se hacen públicas de boca en boca son plausibles de ser analizadas en las prácticas de *cubrir / contar / registrar / grabar*.

Por último, una acción necesaria para que la música en vivo suceda es la de *monitorear/cuidar*¹¹. Estas prácticas se vinculan con la seguridad tanto del espacio en términos de habilitaciones y cumplimiento de normativas de higiene y seguridad, como de ser veedores y dar respuesta ante hechos tales como robos, hurtos¹², acoso, escaladas de violencia en la multitud, entre otros. Este espectro de cuidados y seguridad involucra tanto la supervisión de elementos a ingresar a un predio, como la necesidad de que haya profesionales de la salud disponibles en caso de ser necesarios.

¹¹ Estas acciones pueden ser cubiertas por empresas de seguridad privadas, policías o preventores municipales contratados específicamente para ese fin. En algunos casos, esta tarea la realizan patovicas, de acuerdo a la jerga del vivo y la diversión nocturna.

¹² Un aspecto no menor de este apartado es el del estacionamiento, sobre todo en eventos masivos que se realizan en zonas que no están preparadas para tal despliegue de personas y vehículos.

Consideraciones finales

El recorrido propuesto en este trabajo resulta una aproximación a una serie de aspectos necesarios a tener en cuenta para el estudio de la configuración de las escenas musicales en un contexto de intensificación de los cuestionamientos provenientes de los discursos feministas, en diálogo con una serie de profundas modificaciones tecnológicas, económicas y culturales de los modos de producir música grabada y en vivo a distintas escalas. La gestión de los escenarios en los que sucede la música en tanto performance aparece en un entramado complejo junto a aspectos sociales de los contextos en los que se producen las escenas artísticas. La conjunción de actividades técnicas, artísticas, comunicacionales y políticas jerarquizadas en las escenas musicales permite establecer relaciones que brindan información sobre los límites porosos entre música y sociedad.

Ante la pregunta por el trabajo artístico en el marco de las escenas musicales, lo independiente funciona como categoría relacional en la que artistas y otrxs trabajadorxs del arte inscriben o desinscriben sus prácticas en relación a su vínculo con la industria, el estado, ciertos posicionamientos políticos, el vínculo con sus públicos o comunidades. Asimismo, con la crisis de la industria discográfica asistimos a la abrupta caída de la venta física de música grabada como principal fuente de ingresos del sector. Ante esto, el mercado generó alternativas corporativas para ampliar su margen de ganancias, tales como los contratos 360. Esta ampliación contractual de los aspectos a ser explotados en torno al marketing y la publicidad tensionó los modos de funcionamiento tradicionales del estrellato (o bien, starsystem) como modelo de negocios.

Las interpelaciones feministas, junto a las repercusiones de Cromañón, sumado a lo anterior, permitieron vislumbrar los modos de funcionamiento de las escenas artísticas. Las preguntas que se habilitaron en esos marcos de inestabilidad permitieron otras maneras de experimentar, proponer y disputar dentro de las escenas en general y de los escenarios en particular.

Si bien los términos propuestos para el abordaje de la música en vivo aún no resultan exhaustivos por tratarse de un estudio exploratorio, las descripciones y aproximaciones a las acciones de *anunciar, convocar, gestionar,*

producir, consumir, decir, tocar, ordenar, limpiar, iluminar, amplificar, cubrir, contar, cuidar, monitorear, escuchar y habitar funcionan como un puntapié inicial para un análisis de la música en vivo que permita reponer de manera situada su dimensión política, económica, simbólica y social en el marco de la construcción de las escenas musicales atendiendo conjuntamente a las manifestaciones estéticas y musicales propiamente dichas.

Referencias

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Bennet, A.; Peterson, R. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.

Berti, A. (2022). *Nanofundios: crítica de la cultura algorítmica*. La cebra.

Boix, O. (2018). Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes. *Letra. Imagen. Sonido*. Lis, 10(19), 55-72.

Brennan, M. (27 de junio de 2011). *Understanding Live Nation and its impact on live music in the UK*. IASPM 16th Biennial Global Conference 2011, Grahamstown, South Africa.

Castro, C. (2023). Mujeres y disidencias desempeñando roles técnicos y de producción de eventos musicales. *Vivência: Revista de Antropologia*, 1(61), 153-173.

Corti, B. (29 de septiembre - 2 de octubre de 2009). *Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón: El debate sobre el vivo de la música independiente*. VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR. Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Conde, M. (2005). Cromagnón: las lógicas de los cuerpos y los discursos. *Argumentos. Revista de crítica social* (5), 1-5.

Fisher, M. (2021). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra Editora.

Gallo, G.; Semán, P. (2016). Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. Ediciones EPC-Gorla.

Holmstrom, E. (2019). Dancing in the dark: an analysis of the live entertainment industry and the deceptive market practices of Ticketmaster and Live Nation. *Western Journal of Legal Studies* 9(2). <https://doi.org/10.5206/uwojls.v9i2.8070>

International Federation of the Phonographic Industry (2008) IFPI Digital Music Report. https://www.pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Digital_Music_Report_2008.pdf

Karubian, S. (2009). 360 deals: An industry reaction to the devaluation of recorded music. *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 18(2), 395–462.

Krueger, A. (2005). The Economics of Real Superstars: The Market for Rock Concerts in the Material World. *Journal of Labor Economics*, Vol. 23, No. 1, pp. 1-30

Ley N° 26.801 de 2012. Por la cual se establece el fomento de la actividad musical en general y la nacional en particular. 8 de enero de 2013. D.O. n° 32560.

Ley N°27.539 de 2019. Por la cual se regula el cupo femenino y el acceso de las artistas mujeres a los eventos de música en vivo que hacen al desarrollo de la industria musical. 20 de diciembre de 2019. D. O. n°: 34266.

Liska, M. (2019) Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical. Análisis del Registro Único de Personas Músicas con perspectiva de Género. INAMU-Instituto Nacional De La Música.

Liska, M. (2021). La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019). *Resonancias*, 25(49), 85-107. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.5>

Mariani, T. (2017). El proceso de creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU) y sus primeras políticas. *Sociales y Virtuales*, 4(4).

Marshall, L. (2013). The 360 deal and the 'new' music industry. *European Journal of Cultural Studies*, 16(1), 77–99. <https://doi.org/10.1177/1367549412457478>

Millán, C. (2023). Un pañuelo verde atado al pie del micrófono. Prácticas musicales en los intersticios entre lo artístico, lo activista y lo militante en las vigiliadas por el aborto en 2018. *Revista Punto Género*, (20), 1–30. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2023.73458>

Ochoa, A. M. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Editorial Norma.

SCHILT, K. (2003). 'A Little Too Ironic': The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. *Popular Music and Society*, 26(1), 5-16. <https://doi.org/10.1080/0300776032000076351>

Straw, W. (2015). Some Things a Scene Might Be. *Cultural studies*, 29(3), 476 - 485. <https://doi.org/10.1080/09502386.2014.937947>

Quiña, G. M. (2014). De la autogestión al modelo de negocios 360°. La producción musical independiente en vivo en la Ciudad de Buenos Aires. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (núm. 60), 1-27.