

## **Ahora que sí nos ven, ¿nos ven? Estrategias y resistencias mediáticas de músicxs durante el debate por la ley de cupo femenino en festivales (2018-2019)**

Camila Millán

INCIHUSA/CONICET

Mendoza, Argentina

camillangranval@gmail.com

### **Introducción**

Entre 2015 y 2018 se produjo una masificación de discursos y prácticas de los feminismos en Argentina en conjunto con una serie de movilizaciones sociales que devinieron en la colectivización de necesidades laborales, políticas y conceptuales de amplios sectores de mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries. Este proceso de politización se evidenció en la organización colectiva de activismos, militancias y participaciones públicas durante el debate por la Interrupción Voluntaria del Embarazo entre junio y agosto de 2018. En este marco, asistimos a la colectivización de experiencias y necesidades de mujeres y disidencias sexuales hacedorxs de la música que se configuraron como un sujeto político al interior de las militancias feministas. Este gesto permitió el desplazamiento de las inquietudes del ámbito de lo privado al de lo público generando redes feministas organizadas que devinieron en espacios de diálogo y encuentro donde compostar esa incomodidad artístico/política.

Las movilizaciones populares feministas a partir del Ni Una Menos (2015) adquirieron una creciente participación y alcance en los paros feministas a nivel internacional (2016/2017/2018/2019) y se multiplicaron, compostando modos de ocupar las calles, de organización política y ejercitando la argumentación en torno a los derechos y sentidos en disputa. El 2018 propició el alcance masivo de “discursos y testimonios de voces autorizadas” que “hicieron su entrada a los medios instalando eficazmente no solo las violencias y la interrupción del embarazo sino también las genealogías de mujeres que les dieron origen, las prácticas que fueron posibles con el advenimiento y visibilidad de los feminismos y los acuerdos necesarios inter, intra y extramovimiento que se sucedieron en el tiempo” (Fernandez Hasan, 2019). Los modos de organización de la música y de los

escenarios no salieron indemnes de este cimbronazo político. Esta articulación se nutrió y avanzó construyendo estrategias de visibilidad y legitimidad artístico-política en simultáneo en varias ciudades del país. En octubre de 2018, esto devino en un relevamiento estadístico sobre la presencia de mujeres y disidencias sexuales en festivales y la presentación de una ley de cupo femenino, sancionada en 2019.

En base a este reconocimiento colectivo, y en paralelo al avance de los feminismos en otros ámbitos profesionales, distintos sectores se articularon políticamente y lograron en 2019 la sanción de la ley 27.539. Este proyecto que surgió con la intención de “regular 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” fue presentado por la senadora mendocina Anabel Fernández Sagasti en conjunto con la campaña “XMásMujeresMúsicasenlosEscenarios” integrada por músicas con una vasta trayectoria recorrida y por Mercedes Liska como investigadora, en articulación con otras organizaciones de diferentes provincias del país. Esta norma, presentada en 2018 y sancionada hacia fines del 2019, estipula que un 30% de las propuestas musicales -solistas y/o agrupaciones musicales de la grilla de los eventos musicales donde participen tres o más proyectos musicales- “deben estar compuestas por integrantes femeninas al menos en un mínimo del treinta por ciento sobre el total de sus integrantes”. Legisladoras y músicxs mendocinxs se organizaron, a su vez, para dar sustento federal a la Ley nacional y además en diciembre de 2018 presentaron en la Legislatura Provincial el proyecto para una ley de cupo femenino en festivales en Mendoza.

Establecer los orígenes de las enunciaciones políticas es siempre un ejercicio problemático y poco lineal, sin embargo, a los fines de analizar las estrategias argumentativas en este período, podemos ubicar a la pregunta germinal por la presencia -así como por el desarrollo y la permanencia - de las mujeres músicas en los escenarios en Latinoamérica en el campo del periodismo musical en diálogo con la academia y las militancias feministas a partir del 2017. Esta aproximación cronológica no implica que no existan antecedentes de indagación y enunciación en torno a estas desigualdades, sino que es en este contexto de agitación política y social en el que se configuran como un reclamo colectivo y organizado. Tal como señala Fernandez Hasan: “El 8M de 2018 franqueó umbrales de decibilidad no esperados que permitieron construcciones noticiosas donde la

alianza entre periodistas y feministas irrumpió mostrando un juego no previsto” (2019, p57)

A medida que el debate se desplegó en diversos ámbitos públicos; activistas, militantes, músicxs, periodistas, investigadoras se dispusieron a construir datos que dieran cuenta de la realidad de la participación artística de mujeres, lesbianas, travestis, trans, no binaries. Cabe destacar en este sentido el relevamiento realizado por Ruidosa en el que señala que de 66 festivales relevados en Latinoamérica en 2016 y 2017, “el porcentaje de números artísticos de mujeres (tanto solistas o bandas exclusivamente de mujeres) correspondía sólo a un 9,5% del total, aumentando a un modesto 22,5% si se consideran las bandas mixtas. Este análisis permitió demostrar con números reales un diagnóstico generalizado que se comenzaba a visibilizar en la industria musical: la falta de mujeres sobre los escenarios.” Resultan interesantes además los datos recogidos por Celsa MelGowland y Alcira Garido en el camino de la presentación de la ley. Al respecto de la importancia de esta construcción de datos, Mercedes Liska sostiene: “después, esta sistematización de la información se volvió central para fundamentar la necesidad de fijar cupos. Estudiaron 46 festivales realizados en un periodo de tiempo que abarcó parte del 2017 y 2018 y encontraron que el porcentaje promedio de mujeres incluidas en la programación era inferior al 10%. Los porcentajes fueron tomados y expuestos permanentemente por los medios de comunicación y se convocó a las artistas músicas más reconocidas a opinar sobre el proyecto de ley.” (2021, p96)

En esta etapa de debate de la ley también surgieron relevamientos específicos por provincias, llevados adelante por organizaciones de músicxs. Tal es el caso de la tarea realizada por Grita -Colectiva Musical en diálogo con el Movimiento de Músicos Independientes y Hacedores Afines (MIMM) en Mendoza: “De los 17 festivales relevados, cuya programación es de música popular (es decir, ni rock ni exclusivamente folklore), 15 de ellos (el 94%) tienen menos del 17% de mujeres solistas o liderando agrupación musical en sus programaciones. Incluso 2 no tuvieron ninguna mujer encabezando.” (Diario Los Andes, 29 de diciembre de 2018)

### **Preguntar: mirar y mover la escena**

El 2019 resulta un año clave para pensar las repercusiones de los movimientos feministas en el ámbito artístico. En pleno debate sobre la ley de cupo femenino en festivales, Marilina Bertoldi ganó el Gardel de Oro. De acuerdo al sitio web oficial de los Gardel, este premio es “organizado por CAPIF (la cámara que agrupa a los sellos discográficos de Argentina) y distingue lo más destacado de la música nacional, premiando el talento de los artistas argentinos en diversos géneros y categorías”. Marilina, emocionada, vociferó al momento de recibir la estatuilla: "Estuve haciendo investigaciones sobre esto. La única mujer que ganó hace 19 años fue Mercedes Sosa. Este año ganó una lesbiana". Este acontecimiento suscitó nuevas aristas de análisis y avivó un debate público en torno a los criterios de validez de esta y otras premiaciones y llamó la atención sobre los criterios unívocos y/o sesgados de quienes han oficiado de jurados históricamente. Los discursos feministas en este período ensancharon sus perspectivas y alertaron sobre la necesidad de incorporar nuevos modos de mirar/escuchar, valorar, jerarquizar e incluso de premiar teniendo en cuenta las experiencias en términos de resistencia de identidades feminizadas y sexodisidentes. Para esto fue primordial el reconocimiento histórico de las desigualdades subyacentes en lo relativo al género en el camino del acceso y la legitimidad de espacios de visibilidad y desarrollo en el ámbito de lo público en general, y en el de las prácticas musicales en particular.

El debate sobre la ley de cupo fue parte del proceso de problematización colectiva de las desigualdades en el acceso a espacios de visibilidad artística de mujeres y disidencias sexuales en dos sentidos: por un lado, avanzando sobre la participación y la expresión artísticas entendidas como un derecho y por tanto, sosteniendo la importancia del acceso a los escenarios como espacios públicos de visibilidad y generación de sentidos y horizontes culturales; y por otro, teniendo en cuenta a la participación en términos de oportunidades de trabajo rentado en la actividad musical en un contexto regido por condiciones y relaciones laborales generizadas. Es decir, sobre la tensión entre lo considerado profesional/amateur en las escenas musicales y sus configuraciones particulares, se erige la desigualdad en relación al género en el acceso a trabajos remunerados vinculados a la música.

En esta investigación se analizan las estrategias colectivas de comunicación desarrolladas por mujeres y disidencias sexuales músicxs para tensionar las representaciones mediáticas producidas y reproducidas en torno a la música como trabajo y a las desigualdades

sistemáticas respecto de la participación de mujeres y disidencias sexuales en las escenas musicales.

Con el objetivo de analizar las estrategias colectivas de comunicación desplegadas por lxs músicxs en alianza con otros sectores como el periodístico, el político-legislativo y el académico propongo reponer los argumentos políticos construidos a partir de la organización colectiva y feminista del reclamo. Esta construcción aparece en el orden del discurso de forma polifónica y se constituye un arreglo a voces con dinámicas, intenciones y jerarquizaciones diferentes de acuerdo a cada trayectoria artística. El énfasis del análisis está puesto en las estrategias de construcción del yo/nosotrxs, los núcleos de sentido en tensión y las modulaciones de las narrativas feministas en los discursos de las entrevistadas.

El corpus de análisis está compuesto por entrevistas periodísticas realizadas a músicxs de Mendoza y Buenos Aires en el contexto del debate por la ley y la estrategia metodológica de abordaje utilizada es el análisis del discurso desde una perspectiva crítica y social. El análisis de los discursos no está orientado en este trabajo al descubrimiento de un mundo que permanece por detrás, por encima o por fuera de los enunciados, sino a la reconstrucción de las relaciones que estos establecen con otros discursos y con las prácticas artísticas y políticas de un momento dado. En términos de Foucault: “de lo que aquí se trata, no es de neutralizar el discurso, de hacerlo signo de otra cosa y de atravesar su espesor para alcanzar lo que permanece silenciosamente más allá de él; sino por el contrario mantenerlo en su consistencia, hacerlo surgir en la complejidad que le es propia” (Foucault, 78, 2002)

El análisis aborda entrevistas periodísticas realizadas a Lucy Patané, Paula Trama, Las Ex y Myriam Belfer en el período en el que se debatió y aprobó la ley de cupo femenino en festivales(2018/2019). La decisión metodológica de privilegiar a la entrevista periodística como género para el análisis está fundamentada en su carácter dialogal y surge con la intención de atender a las particularidades de la conversación como arena de disputa de sentido y acción en el campo de lo periodístico y en el de la música. La entrevista en tanto diálogo presenta características particularmente interesantes para considerar la espontaneidad de los enunciados. Esto es crucial en tanto permite reconstruir a partir del

análisis cierta concomitancia de lo dicho con los procesos sociales que se suceden en simultáneo a la conversación.

### **Validación, inscripción y permisos en la tradición periodística**

En el programa televisivo *Juana y sus hermanas* (1991), Juana Molina personifica a una “periodista cultural” que entrevista a Mercedes Sosa sin guión ni preparación. Entonces, en modo paródico inicia la entrevista preguntando por su particular estilo de cantar tango, después la confunde con Patricia Sosa, le pregunta por su trayectoria desde un lugar desinteresado y entre otras interlocuciones hilarantes le pregunta por Gardel y su amistad, es decir, juega a desconocer completamente el contexto, la artista y su camino recorrido. Mercedes se ríe, sigue un poco el juego.

Este episodio en clave de humor y parodia resulta útil para poner de manifiesto algunas características de la entrevista musical como dispositivo mediático. Una entrevista es un diálogo mediático “producido” intencionalmente que valida criterios de “noticiabilidad” en el ámbito artístico e incluso avanza trazando senderos genealógicos al inscribir o desinscribir a lxs músicxs y a sus obras en distintas narrativas de acuerdo a consideraciones estéticas, generacionales, estilísticas e identitarias.

Los modos en los que las obras musicales circulan están vinculados con sus dinámicas de producción y distribución así como con los marcos interpretativos que las mediaciones propician para las piezas sonoras. El periodismo en particular y la comunicación en general tienen un rol preponderante al momento de construir imaginarios y sentidos vinculados a las escenas musicales, ya que constituyen una superficie sobre la que las músicas y sus discursos extra musicales toman forma, leudan, conviven, contrastan, refuerzan, tensionan lo tradicional o pasan al olvido. Es este uno de los ámbitos centrales en los que se reseñan, se jerarquizan, se revisitan, se omiten o se sacralizan singles, eps, discos, artistas, “carreras musicales”.

Los anclajes de los discursos mediáticos respecto de la música y lxs artistas varían de acuerdo a los géneros musicales, las tecnologías disponibles, las latitudes y las tradiciones propias de las diferentes escenas o mundos de la música: estos se configuran en torno al diálogo de diferentes enfoques y jerarquías propios de cada campo y de sus interrelaciones. La pregunta por las estrategias colectivas en este trabajo intenta indagar en cómo se

configuran las modulaciones de las narrativas “militantes”, “activistas”, “feministas” en espacios mediáticos en simultáneo con el tratamiento de la ley de cupo. El corpus seleccionado no está orientado a entrevistas particularmente incisivas, desfavorables o contrastantes en relación al cupo femenino en festivales, sino a espacios de visibilidad donde es posible explayar reflexiones subjetivas en torno a la actividad artística.

Resulta pertinente traer al presente lo planteado por Monique Wittig en este sentido: “La conciencia de la opresión no es sólo una reacción (una lucha) contra la opresión: supone también una total reevaluación conceptual del mundo social, su total reorganización con nuevos conceptos, desarrollados desde el punto de vista de la opresión. Es lo que yo llamaría la ciencia de la opresión, creada por los oprimidos. Esta operación de entender la realidad tiene que ser emprendida por cada una de nosotras: llamémosla una práctica subjetiva, cognitiva. Este movimiento de ida y vuelta entre los dos niveles de la realidad (la realidad conceptual y la realidad material de la opresión, que son, ambas, realidades sociales) se logra a través del lenguaje.” (Wittig, 2006, p 41-42)

Lucy Patané es entrevistada en el programa La Hora Animada conducido por Matias Messoulam en la radio Futurock. Paula Trama da una nota ante Alejandra Zani, Maru Lijalad y Rocío Primm, tres periodistas feministas en el programa Patriarcadas de Radio Trilce. La consigna de bajada de espacio radial es: “Un reliberán para el paki machismo nauseabundo”. Las Ex son entrevistadas en relación al lanzamiento de un nuevo trabajo discográfico y adelantando su pronta presentación en el Festival GrlPwr para el sitio IndieHoy. Myriam Belfer es entrevistada en el programa televisivo Like a las 10 de Señal U, dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo con motivo de la sanción de la Ley de cupo femenino en Festivales.

De ese corpus han sido relevados una serie de conceptos y tensiones cuya dimensión ideológica – manifiesta o velada - puede precisarse a través de la identificación de ideologemas (Angenot, 1982). Asimismo a partir de los aportes del Círculo Bajtin, tales como los conceptos de multiacentalidad del signo, la ubicuidad social de la palabra y las tensiones que derivan de la consideración de la palabra como una arena en la que se disputan valoraciones hegemónicas y subalternas, permiten lecturas más precisas del corpus seleccionado. Resulta interesante además atender a las modulaciones y operaciones ideológicas que se ponen en juego en el corpus construido, el cual recupera las narrativas



feministas desplegadas por lxs músicxs en el ámbito mediático. Los tópicos identificados fueron: organización feminista, reconocimiento, lo generacional, genealogías, lo federal, la música como trabajo, la escena como disputa simbólica y material. En este marco hemos identificado tres series que cuestionan los significados hegemónicos de los ideologemas que gravitan en torno al sentido de “las genealogías artísticas”, “los modos de conformación de las escenas musicales” y “la música como trabajo”. Al hablar de serie nos referimos a una construcción analítica en la que se observa una especificidad del objeto respecto del campo general de discursos sobre el que se recorta una regularidad al interior del mismo grupo de textos . En este sentido, pensamos al discurso como “series homogéneas y discontinuas” de acontecimientos (Foucault, 1970, 36).

### **Organizarse: revisar el pasado, reconocernos, denunciar**

Lxs entrevistadxs provienen de distintas trayectorias, generaciones, escenas y ámbitos artísticos. Lucy Patané se ha desempeñado como guitarrista, productora, compositora, bajista y baterista en proyectos musicales desde su infancia. Paula Trama es licenciada en Letras, docente, poeta y compositora de canciones. Como vocalista y cancionista integra la banda Los Besos y forma parte del dúo Susi Pireli. Las Ex son una banda de punk oriunda de Mendoza que ha desarrollado su trayectoria en diversas latitudes latinoamericanas, tras lanzar dos discos con proyección internacional. Myriam Belfer es cantautora, compositora y docente proveniente de la provincia de Buenos Aires que ha desarrollado sus prácticas artísticas y pedagógicas desde los ochenta en adelante en Mendoza y en la provincia de Buenos Aires.

En las cuatro entrevistas analizadas aparece tematizada la organización feminista como una característica relevante del contexto social de las prácticas artísticas contemporáneas. ¿De qué manera estos acontecimientos configuran nuevas narrativas que repercuten en las escenas? ¿En torno a qué ejes suena el coro de voces mediáticas que construyen los horizontes simbólicos de los escenarios?

Existe una construcción de un yo/nosotrxs a partir del reconocimiento mutuo de las y lxs músicxs y de la puesta en común de las experiencias e inquietudes que hasta este momento habían permanecido en el orden de lo privado/individual. Si bien este lugar de enunciación adquiere características diferenciadas en los discursos de cada artista, se proyecta en el discurso fundando un espacio común en el que desplegar estrategias colectivas para



afrontar las problemáticas en torno a la conformación de las escenas. Asimismo, la construcción de este yo/nosotrxs manifiesta una tensión con los modos tradiciones de acceso a los escenarios que se perpetúan en nombre del talento y el gusto popular. La lógica mediática hace que estos discursos puedan entenderse como textos interrelacionados que de alguna manera dialogan unos con otros. Ante los discursos mediáticos que cuestionan el talento, la trayectoria, las capacidades y la convocatoria de las bandas de mujeres, de lesbianas, entre otras; las artistas contraponen redes colectivas y nuevos modos de organizarse a partir del reconocimiento mutuo.

“Sí, estamos flasheando un montón con esto, pero somos muy conscientes que venimos haciendo un laburo de tejer redes por todos lados. Y eso es lo que estamos haciendo todas las pibas que estamos en la misma.” (Silvina de Las Ex)

“En Mendoza hay una organización que se llama [Grita](#), que están escribiendo un manifiesto de cómo ha sido la experiencia de un montón de mujeres y disidencias en los escenarios. A todas nos pasó que nos sobren, que nos traten como si no supiéramos conectar un cable, y eso lo han visibilizado en conjunto. El manifiesto está en Facebook y desde el espacio están haciendo charlas para hablar de esto. Hay una cooperativa de sonido, capacitaciones. Es la necesidad de laburar juntas.” (Lina de Las Ex)

En este sentido, la efervescencia de las movilizaciones feministas es caracterizada como un acontecimiento que no sólo propone nuevos modos de gestionar y comprender las escenas de ahora en adelante, sino también entendida como un punto de inflexión relevante desde el que releer el pasado y a partir del cual reconstruir la densidad de las experiencias musicales y estéticas feministas, lesbianas, disidentes:

“como la oportunidad de pensar todo de nuevo, hacia atrás y hacia adelante, pero también en relación a la música, creo que hubo una re-traducción de toda la potencia musical, como si se hubiese ecualizado algo. Como que hubo algo ahí, de ponerle un volumen al trabajo que veníamos haciendo. Bueno, porque yo soy una mujer y soy lesbiana, como que ahí hubo una especie de situación. O sea, de situar mi trabajo, en ese sentido. Pero creo que en el caso del contexto general y de mi trabajo fue un cimbronazo total. Y creo que para

el público que se acercó también permitió releer las canciones y encontrarles cosas valiosas hacia atrás también.” (Paula Trama)

Las relecturas del pasado y las nuevas perspectivas sobre la conformación de las escenas musicales se configuran de una manera novedosa en relación al vínculo entre público y músicos. En el marco del movimiento MeToo, que se sucedió en diversas ciudades del mundo a partir del 2017, se vehiculizan en diferentes escenas musicales del país una creciente cantidad de denuncias de acoso, abuso y violencia sexual por parte de músicos en y alrededor de los escenarios. Estos hechos emergen a la luz a través de testimonios, escraches, relatos que circulan en redes sociales, en panfletos, en medios de comunicación. Ante la pregunta del periodista sobre la opinión de la condena a Cristian Aldana casi hacia el final de la entrevista, Lucy Patané sostiene:

“Uf, fuerte. No solo estos años, los últimos sobre todo, bueno de ebullición del movimiento feminista, pero también hay una cuestión generacional, tenemos más o menos la misma edad...Aldana es como un nombre de peso en la escena de los 90. A mí me parece increíble que se hayan tomado esos 22 años, es raro decir buenísimo, pero me parece buenísimo que la justicia haya escuchado y haya actuado de esa manera.”

Lo generacional resulta interesante para pensar en la simultaneidad en que se desarrollan la escena autogestiva del conurbano y de CABA y la propia carrera de la entrevistada. Asimismo, a partir de la organización feminista existe cierta plasticidad consciente en relación a desmarcarse o desidentificarse de narrativas que sacralizan algunas personalidades o modelos de gestión que han hecho posible estas escenas “independientes” hasta el momento, cuando los nuevos marcos de producción y co-habitación de las escenas lo demanden. En un gesto que podemos interpretar como una revisión crítica del pasado a partir de nuevos relatos, nuevas alianzas y perspectivas, la entrevistada agrega:

“Por supuesto que es fuerte y personas que lo hemos conocido este... sacude un poco. Para mi tipo, en su momento fue un referente muy importante de la autogestión. Y después estuvo al frente del INAMU durante un tiempo...personalmente él me contactó con un montón de gente de Capital para que empiece a tocar. Para mí era una figura importante en ese sentido. Pero igual nada de eso.... ni siquiera se acerca. Me alegra un montón por todas las pibas que

estuvieron ahí todo este tiempo y resistiendo toda la mierda de la gente que escribe que no tiene ni idea. Así que bueno, me alegro un montón por ellas.”

### **Reconstruir genealogías. Desafiar el fundacionismo y la lógica centro/periferia**

Existen iteraciones temáticas en las entrevistas que permiten pensar que al proponer un recorrido que va a contrapelo de las representaciones y narrativas hegemónicas de las mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries en la música, se corren algunos velos permitiendo vislumbrar otras desigualdades y jerarquías que de diferentes modos regulan “injustamente” las escenas musicales y las posibilidades materiales de acceso, participación, visibilidad y desarrollo dentro de las mismas.

Resulta interesante pensar a estas escenas interrelacionadas en tres niveles de acuerdo a su disposición territorial, su masividad y ciertas características estéticas y de gestión/organización interna: lo local, lo regional y lo nacional. Así describe la complejidad del activismo en los distintos niveles de estas escenas Myriam Belfer en la entrevista en el programa Like a las 10 de Señal U:

“Lo que pasa es que nos dividimos las tareas. Hay un colectivo de mujeres músicas que trabaja por el tema de lo nacional que todas apoyamos. Luego, nosotras nos dedicamos a presentar un proyecto que lo tomó la senadora Andrea Blandini, porque uds saben que nosotros no gobernamos sino a través de nuestros representantes, o sea que para presentar una ley tenés que llevarla a los distintos niveles legislativos y un senador se hace cargo y la presenta en el recinto...Ahora ya salió la nacional. Y también estuvimos trabajando firmemente en las ordenanzas municipales para lograrlo.”

Lo federal se actualiza en las entrevistas como problema histórico en el acceso a los escenarios. La falta de una perspectiva y de políticas públicas que sostengan al federalismo como criterio transversal de la producción y la circulación artística dentro del país emergen como un elemento inherente al cuestionamiento por la participación de mujeres, lesbianas, travestis, trans, no binaries. Cuestionar los criterios de legitimidad y validación implica avanzar sobre diversos factores que tienen implicancias múltiples en ese proceso. Al respecto de la ley de cupo femenino en festivales, Lucy Patané sostiene:

“Para mi está muy bueno, si hay una mirada un poco más federal del asunto, va a sacudir lugares interesantes la ley...Pero me parece muy interesante, porque insisto, hay lugares donde quizás uno hoy en la escena del rock no lo llega a ver, pero hay festivales de tango o festivales de folklore o incluso las compositoras de música académica no son programadas nunca. No tienen espacios. Entonces, esa ley en esos sectores me parece que va a sacudir interesante. Tiene que revisar varias cosas pero me parece que va a ser muy positiva si se tiene una mirada un poco más federal del asunto, para resumir.”

(Lucy Patané)

La pregunta por las desigualdades, los privilegios y las condiciones materiales, simbólicas y formativas se configura como un espiral en el que distintos aspectos son revisados y profundizados a partir de los debates feministas. En el mismo período de tiempo, esta desigualdad de acceso a los festivales es también traída a la superficie mediática desde Mendoza. Este fenómeno se da en diferentes lugares, pero con características particulares:

“Bueno, Grita relevó una realidad de provincia, en el territorio provincial que dice que durante 2018 en los festivales estatales y privados los hombres ocuparon un 84.61% de las grillas contra un 15% de mujeres.” (Myriam Belfer)

Lo federal emerge también en términos de crítica a las prácticas musicales vinculadas a la autogestión. Esto nos permite pensar que una vez que hacemos espacio a la pregunta por los modos de gestionar, ésta se ensancha barriendo otras nociones imbricadas con las identidades de lxs músicxs como la procedencia, la clase social, el género y el acceso a instancias de formación públicas y privadas.

“...tenía muchas ganas de ir a presentarlo primero a Bernal que es donde yo nací y viví hasta los 22 más o menos y entonces ahí dije bueno, y por qué no continuar, y ahí fui a Morón, fui a Quilmes y ahora después de estas presentaciones mi idea es seguir conurbando. Acercar las propuestas a estos lugares. Que la gente del conurbano no tenga que venir siempre a Capital.” (Lucy Patané)

Esta conciencia que reconoce y critica la lógica de funcionamiento “centro/periferia” aún en la autogestión es descrita en términos similares en relación a la escena mendocina y a

las estrategias llevadas adelante para encontrar fisuras desde las que se puede tramar la participación de mujeres y disidencias. Existe una atmósfera que no es propicia per sé para la música “independiente” o “autogestiva” y dentro de este campo aparecen elementos que desalientan la participación de disidencias sexuales:

“... no están habiendo espacios, la ciudad está muy heavy. Todas las políticas culturales apuntan a que no exista la cultura under, que es donde más nos movemos nosotras. Te obligan y te empujan a ser parte de todos los proyectos que son gubernamentales, que encima tampoco son tantos y están dentro de un monopolio de bandas marketineras en donde no hay espacio para una banda como la nuestra.” (Lina de Las Ex)

“Lo que pasa en Mendoza es lo que pasa en todos lados. Nosotras estamos más del lado de las disidencias, no hacemos música mainstream que puede llegar a escuchar todo el mundo. A veces es difícil llegar.” (Camil de Las Ex)

Hacer pública de manera colectiva la indagación por el lugar histórico, simbólico y material de las mujeres, de lxs lesbianxs, por el lugar de las disidencias sexuales deriva en la pregunta por la clase social como otro factor importante a tener en cuenta en este sentido. En un doble gesto de reconocimiento, aparece la propuesta de una incipiente genealogía que precede a la experiencia propia en el campo de la música popular:

“Pero no, no me veo como una precursora porque en el mundo musical, yo la conocí a Paula Maffía más o menos cuando yo tenía 20 y recuerdo ver a Cumbia Queers y sentir: ah listo, esta es la posta. Ya había una data mucho más feminista que solo ser lesbiana. Un poco lo que charlaban un rato antes, cómo no sólo es la cuestión de la orientación sexual y la identidad. Hay una especie de trabajo en relación a ciertas rupturas de las esencias y de la naturaleza.” (Paula Trama)

Este trayecto feminista compartido oficia de puente genealógico además de actualizar sentidos tensionando la noción de intercambiabilidad de unas figuras musicales por otras más novedosas y echando por tierra la sensación de estar siempre comenzando, pone en jaque nociones naturalizadas en torno a la clase social tanto en las poéticas de las canciones, como en los modos de hacer, gestionar y activar escenas musicales:

“Y también algo de clase que yo encontré hablando cosas que me conmovieron a mi de los feminismos que conocí en el 2003/2004, no sé cuando era la verdad. Pero que tiene que ver con salir un poco de esa cosa clasemediera generalizada del mundo del arte y como tocarse un poco más con otras expresiones. Como si se difuminara un poco ese aburguesamiento.”

(Paula Trama)

**Armarse: “de alguna manera, hemos sido privadas de ganarnos el pan haciendo música, ¿no?”**

La conformación de lo profesional y lo amateur en las escenas musicales se configura de un modo contextual y situado. De acuerdo a los matices que se desprenden del abordaje histórico de este par dicotómico, Ornella Boix sostiene que “son dos términos relacionales, dos etiquetas, relativas a la configuración musical singular que se tome en consideración” (2018, p 68). Como hemos desarrollado con anterioridad, la pregunta por la participación de mujeres, lesbianas, travestis, trans, no binaries, además de configurarse como un interrogante por los modos de hacer y por los horizontes simbólicos que suscitan nuestras ausencias en espacios de visibilidad artística, se actualiza en torno a las condiciones materiales de nuestras prácticas musicales. En el contexto de constantes movilizaciones sociales feministas, la ley de cupo femenino en festivales avanza no sólo regulando el acceso a espacios de legitimidad cultural y artística, sino además propiciando espacios de trabajos rentados en el universo de las prácticas musicales:

“Muchas veces se habla de la necesidad de los cupos femeninos por mostrar al mundo nuestra visión de la realidad. O sea, el mundo está perdiéndose una parte de la visión que quizás no es coincidente con la

visión patriarcal hegemónica por llamarla de alguna manera. Pero también, para nosotras es sumamente importante el hecho del avance laboral...el punto principal es que hay un cupo, que establece una obligatoriedad del 30% que tengan tres o más números. Entonces, tal cual como fue la ley de cupo legislativo, asegura un comienzo de una cantidad x específica de mujeres que tienen que estar arriba del escenario, que tienen que ser contratadas para cobrar su cachet como corresponde.” (Myriam Belfer)

Este cuestionamiento se ensancha también incluyendo la necesidad de incorporar al criterio de “profesionalización” el surgimiento de nuevos modos de organizar el trabajo, no sólo de los roles artísticos performáticos, sino autorales, técnicos, de producción, de comunicación:

“Después para mi como en relación a mi manera de laburar, hubo un montón de preguntas, digo, como desde las maneras de dar por sentado con quiénes laburo y como nos llevamos y de qué maneras venimos laburando y pensar cosas de nuevo. Cada vez intentar más incorporar al equipo a disidencias, a mujeres, a un trabajo activo de pensar y de sumar a esa causa.” (Paula Trama)

“Que, además, por estar arriba del escenario puedan cobrar la parte que corresponde de Sadaic si son compositoras, de AADI por intérpretes y también la ampliación a mujeres que estén detrás de la consola, o detrás de la iluminación o demás trabajos escénicos...” (Myriam Belfer)

El camino brumoso de constituir lo profesional para mujeres, lesbianas, travestis, trans, no binaries en las escenas musicales implica también ahondar en la inquietud de “¿quiénes son lxs músicxs? ¿Quiénes somos lxs músicxs? ¿Qué nos hace optar por definirnos como tales? ¿Qué no? ¿Es la práctica? ¿Es el saber? ¿Es la disputa por la esfera de lo público? ¿Son las tareas de las que proviene nuestro sustento económico? ¿Es nuestra trayectoria individual o familiar? ¿Todas las identidades contamos con un punto de partida idéntico en el camino teleológico de “ser músico”? ¿Quiénes han sido los músicos históricamente? ¿Quiénes definen estas categorías?” (Millán, 2021).

### **Algunas reflexiones finales y nuevos interrogantes**



Si bien el análisis y las nociones expuestas en esta ponencia son exploratorias, podemos avanzar con algunas incipientes reflexiones que rápidamente tomarán la forma de nuevos interrogantes.

En este sentido, podemos aventurar que mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries músicxs tras el proceso de politización y colectivización de las inquietudes artístico-políticas que se da a partir del 2015 y se consolida en el 2018 a partir de los debates por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo devienen en un nuevo sujeto político al interior de los feminismos que despliega estrategias colectivas de comunicación y acción en torno a la disputa profesional y simbólica por el acceso a los escenarios como espacios de visibilidad/legitimidad simbólica y como posibilidades rentadas de desarrollo y permanencia en las escenas musicales contemporáneas. En este trayecto, además del reconocimiento mutuo que devino en la organización de lxs músicxs, resultó crucial la alianza con periodistas, artistas de otras disciplinas, políticas y académicas.

Las estrategias colectivas de sensibilización y argumentación no están orquestadas a modo de guión, sino que adquieren características y modulaciones propias en relación a la trayectoria, la identidad y el lugar que ocupan lxs artistas en el campo de la música. En este sentido, aún con sus modulaciones y particularidades, existen recurrencias temáticas que permiten pensar en una discursividad polifónica llevada adelante por lxs músicxs para poner en cuestión, tensionar e incluso subvertir sentidos instalados mediáticamente en torno a las genealogías artísticas dentro de la música, a los modos de organización de las escenas musicales y a los roles históricamente asignados y resistidos de acuerdo al género.

Este gesto colectivo de activación de nuevos sentidos en el orden de los discursos mediáticos abre nuevas posibilidades temporales no sólo para modificar las condiciones materiales de mujeres y disidencias sexuales a futuro, sino para repensar las escenas del pasado a partir de nuevas narrativas, no con el objetivo de “rescatar” un pasado perdido, sino con la intención de otorgarle características y una profundidad capaces de traer nuevos modos de actuar y gestar escenas en el presente.

Podemos pensar que a partir de la emergencia de narrativas feministas que cuestionan los sentidos instalados en relación a la participación de mujeres y disidencias sexuales en el

ámbito de la música, se profundizan los cuestionamientos en torno a otras desigualdades en el acceso a los escenarios vinculados con lo federal y la clase social.

Por último, resulta interesante reparar en rol activo que tienen lxs músicxs en la construcción de su propio horizonte simbólico y material como trabajadorxs dentro de las escenas musicales, no restringiendo esta disputa sólo a los puestos más visibles o de escenario, sino haciéndolo extensivo a roles técnicos, de producción, de composición, de grabación y de arreglística.

### **Bibliografía:**

Angenot, Marc (1982) *La palabra panfletaria. Contribución a la tipología de los discursos modernos*. París: Payot.

Bajtín, Mijail (1989) "La palabra en la novela". En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Boix, Ornella (2018) *Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes*. Letra. Imagen. Sonido. Lis; Lugar: Buenos Aires.

Fernandez Hasan, Valeria. (2019). *Narrativas feministas en los medios: notas acerca de la construcción de los temas de agenda del movimiento a través de los discursos de académicas y activistas*. Boletín GEC, 23, pp 53-76.

Foucault, Michel (1969) *Arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.

Foucault, Michel (1970) *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 2008.

Liska, María Mercedes (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)*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Artes. Instituto de Música; *Resonancias* n° 25; 49; pp 85-107.

Millán, Camila (2021) *Ser mujeres y ser músicas*. Revista Ardea. Disponible en: <https://ardea.unvm.edu.ar/ensayos/ser-mujeres-y-ser-musicas/>

Wittig, Monique (1992) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2006.

### **Corpus de entrevistas analizadas:**



Lucy Patané en La hora animada - Radio Futurock - julio 2019. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=9pS8XzG2MVI>

Paula Trama en Patriarcadas - Trilce Radio - diciembre 2019. Disponible en:  
<https://radiocut.fm/audiocut/paula-trama-feminismo-fue-en-principio-conmover-un-cimbronazo/>

Las ex en la revista digital Indie Hoy - abril 2019. Disponible en:  
<https://indiehoy.com/entrevistas/las-ex-nuestro-disco-es-un-reflejo-de-lo-que-nos-pasa-todos-los-dias/>

Myriam Belfer en Like a las 10 - noviembre de 2019. Disponible en:  
<https://www.universidad.com.ar/ley-de-cupo-crecera-el-trabajo-y-por-fin-las-mujeres-viviran-de-la-musica>