

MUJERES Y DISIDENCIAS DESEMPEÑANDO ROLES TÉCNICOS Y DE PRODUCCIÓN EN EVENTOS MUSICALES

WOMEN AND DISSIDENCE FULFILLING TECHNICAL AND PRODUCTION ROLES IN MUSICAL EVENTS

Cecilia Castro¹

¹Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

RESUMEN

Este artículo analiza las formas de organización de mujeres y disidencias que hacían posible la producción de festivales musicales autogestivos reconocidos como GRL PWR. A partir de los datos construidos por medio de un trabajo etnográfico emprendido desde el año 2019 que implicó la realización de observaciones con participación en estos eventos, capacitaciones, charlas y entrevistas en profundidad, describo las labores de producción y técnicas implicadas durante la realización de las ediciones. De acuerdo a lo observado, este festival luchaba, cuerpo a cuerpo, contra la desigual distribución en función del género y la sexualidad de los medios de producción artística, de la *techné* hecha saberes y habilidades. Con el propósito de mitigar estas diferencias quienes participaban del GRL PWR crearon alianzas con otras organizaciones como la RED TEMID organizando cursos que procuraban capacitar a mujeres y disidencias en roles técnicos para profesionalizarlos en estos oficios altamente masculinizados. Según se concluye, estas alianzas en sintonía con los movimientos transfeministas se relacionarían con las transformaciones en las relaciones de poder entre varones y mujeres, con la emergencia del imperativo performativo de empoderamiento y con la organización de redes entre mujeres y disidencias desempeñándose como productoras comerciales y técnicas.

Palabras Claves: Festivales musicales; Producción cultural; Etnografía; Género.

ABSTRACT

This article analyzes the forms of organization of women and dissidents that made possible the production of self-managed and renowned music festivals, such as GRL PWR. From data gathered through ethnographic work undertaken since 2019 that involved observations with participation in these events, trainings, talks and in-depth interviews, this article describes the production and technical work involved during the execution of the editions. According to what was observed, this festival fought, one on one, against the unequal distribution based on gender and sexuality of the means of artistic production, of the *techné* made knowledge and skills. In order to mitigate these differences, those who participated in GRL PWR created alliances with other organizations, such as RED TEMID, holding courses that sought to train women and dissidents in technical roles in order to professionalize them in these highly masculinized trades. It is concluded that these



Esta obra está licenciada sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

alliances in tune with transfeminist movements are related to the transformations in power relations between men and women, to the emergence of the performative imperative of empowerment and to the organization of networks of women and dissidents working as commercial and technical producers.

Keywords: Music Festivals; Cultural Production; Ethnography; Gender.

RESUMO

Este artigo analisa as formas de organização de mulheres e dissidentes que possibilitaram a produção de festivais musicais autogeridos reconhecidos como GRL PWR. Com base nos dados construídos através de um trabalho etnográfico realizado desde 2019 que envolveu a realização de observações com participação nesses eventos, treinamentos, palestras e entrevistas em profundidade, descrevo as tarefas e técnicas de produção envolvidas durante a realização das edições. Pelo que se observou, este festival lutou, corpo a corpo, contra a distribuição desigual baseada no gênero e na sexualidade dos meios de produção artística, da *techné* constituída por conhecimentos e competências. Com o objetivo de mitigar essas diferenças, os participantes do GRL PWR criaram alianças com outras organizações como o TEMID RED, organizando cursos que buscavam capacitar mulheres e dissidentes em funções técnicas para profissionalizá-las nesses empregos altamente masculinizados. Conclui-se que essas alianças sintonizadas com os movimentos transfeministas estariam relacionadas com as transformações nas relações de poder entre homens e mulheres, com a emergência do imperativo performativo de empoderamento e com a organização de redes entre mulheres e dissidentes atuando como produtorxs comerciais e técnicxs.

Palavras-chave: Festivais de Música; Produção Cultural; Etnografia; Gênero.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas las problemáticas de género y diversidad sexual asociadas con la práctica musical ganaron un espacio significativo en los estudios culturales y en las investigaciones sobre música popular (Frith; MC Robbie, 1978; MCclary, 1991; Citron, 1993; Manchado Torres, 1998; O'brien, 1999; Green, 2001). En diálogo con estos antecedentes, pesquisas latinoamericanas realizaron análisis discursivos de letras de canciones mostrando cómo contribuían a la construcción, confirmación, subversión, transgresión de las relaciones de género, la sexualidad, el erotismo y la feminidad (De La Peza, 2003; Semán; Vila, 2006; López Cano, 2008; Cecconi, 2009; Gallo; Semán, 2009; Ramos, 2010; Liska et al., 2018). También se analizaron las prácticas artísticas desde el clivaje juvenil considerando a la música como lugar de enunciación y subjetivación política (Vila, 1985; Alabarces, 1995; Wortman, 1995; Margulis; Urresti, 1998; Pujol, 1999; Salerno; Silba, 2006; Manzano, 2011; Bruno, 2019). Otras investigaciones abordaron las diversas maneras en que se construían cuerpos y corporalidades, afectos, sentimientos, tensiones y refuerzos entre las prácticas cenestésicas no lingüísticas y lingüísticas (Citro,

2008; Carozzi, 2009; Mora, 2009; Lenarduzzi, 2012). La producción de subjetividades, sociabilidades, moralidades y saberes, ocuparon lugares destacados en las indagaciones que atendieron a los usos sociales de la música (Archetti, 2003; Míguez, 2006; Garriga Zucal, 2008; Spataro, 2012). Dichas preocupaciones también formaron parte de los análisis que se preguntaron, a su vez, por la participación de las mujeres en el espacio de la *performance* artística musical (Blázquez, 2008; Blázquez; Rodríguez, 2019; Liska, 2021). Estas investigaciones se ocuparon de diversos géneros musicales como la cumbia (Semán; Vila, 2006; Silba, 2011), las sonoridades vinculadas a la canción romántica (De La Peza, 2003; Spataro, 2012), el tango (López Cano, 2008; Carozzi, 2009; Liska, 2018), el rock nacional (Manzano, 2011; Blázquez, 2018; Bruno, 2019), y la electrónica o *dance* (Lenarduzzi, 2012; Blázquez, 2016; Gallo, 2016).

De acuerdo a lo relevado, la mayor parte de esas pesquisas se concentraron en las mujeres que estaban “arriba” (artistxs) y “abajo” del escenario como público. La otra red de sujetxs que, en términos de Becker, formarían parte del “personal de apoyo” (Becker, 2008, p. 34) y contribuían al montaje del show desde la producción comercial y en el desempeño del área técnica recibió una menor atención, considerando que serían los espacios donde se presentan las mayores asimetrías (Barros; Ruano 2021; Pinochet; Valdovinos, 2021; De La Puente, 2023).

Este artículo analiza las formas de organización de mujeres y disidencias que hacían posible la producción de festivales musicales autogestivos reconocidos como GRL PWR. A partir de los datos construidos por medio de un trabajo etnográfico emprendido desde el año 2019 que implicó la realización de observaciones con participación en estos eventos, capacitaciones, charlas y entrevistas en profundidad, describo las labores de producción y técnicas implicadas durante la realización de las ediciones. De acuerdo a lo observado, este festival luchaba, cuerpo a cuerpo, contra la desigual distribución en función del género y la sexualidad de los medios de producción artística, de la *téchne* hecha saberes y habilidades. Con el propósito de mitigar estas diferencias quienes participaban del GRL PWR crearon alianzas con otras organizaciones como la RED TEMID organizando cursos que procuraban capacitar a mujeres y disidencias en roles técnicos para profesionalizarlx en estos oficios altamente masculinizados. Según se concluye, estas alianzas en sintonía con los movimientos “transfeministas” (Valencia, 2018, p. 67) se relacionaría con las transformaciones en las relaciones de poder entre varones y mujeres (ELIAS, 1998), con la emergencia del imperativo performativo de empoderamiento y con la organización de redes entre mujeres y disidencias desempeñándose como productoxs y tecnicxs.¹

MUJERES Y DISIDENCIAS EN LOS ESCENARIOS

El festival reconocido como GRL PWR nació en la ciudad de Córdoba, en 2018, con el propósito de que las bandas de mujeres y disidencias fueran protagonistas atrás, arriba y abajo del escenario.² Este festival también se realizó en otras ciudades de Argentina como Rosario y Buenos Aires. En su fecha inaugural, el lugar elegido para la realización del primer GRL PWR fue Club Paraguay, un local nocturno que conformaba el *under* de Córdoba, ubicado en las cercanías del centro de la ciudad, en un área donde funcionara el ex Mercado de Abasto. En los alrededores de dicho local había un circuito de bares y clubs que en la mayoría de los casos eran viejas casonas o hangares refuncionalizados como espacios de ocio y entretenimiento.

Estos festivales GRL PWR tenían una duración de un total de doce horas, comenzaban por la tarde y culminaban a la madrugada. La planificación de los mismos se hacía con cuatro meses de anticipación. En su organización y realización participaban alrededor de una decena de personas unxs se ocupaban de las tareas vinculadas con la producción, curaduría artística y comunicación, actividades de logística y contratación de artistxs mientras que había otra área que se encargaba de las actividades técnicas vinculadas con el armado del escenario en función de las demandas que hacían las bandas de música convocadas. La cantidad de público que asistió a la primera edición fue de un total de mil personas en su gran mayoría mujeres y disidencias pertenecientes a camadas medias y que cursaban o habían finalizado sus estudios universitarios. Las edades de lxs asistentxs no superaban los cuarenta años. En sus inicios, la propuesta de curaduría musical estaba acompañada de stands con información sobre la libertad de elección, derechos sexuales y reproductivos, junto con objetos que hacían referencia a la despenalización del aborto y feria de fanzines. Militancia y música aparecían (re)unidas en un mismo lugar. De esta manera, se retomaban reclamos presentes en los movimientos LGTBIQ+ en un contexto de plena eferescencia y movilización “transfeminista” (Valencia, 2018, p. 67).

Durante el evento, lxs artistxs y el público con sus pañuelos verdes en sus cabezas, muñecas, mochilas, rostros llenos de purpurina verde contribuían a la visibilidad de la campaña por la Ley por la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) que había sido rechazada por el senado dos días antes de la realización del festival. Estas propuestas artísticas con gran participación de jóvenes mujeres y disidencias se entramaban fuertemente con la masificación y juvenilización del activismo feminista (Rodríguez, 2015; Elizalde, 2018; Gago, 2019; Bullone *et al.*, 2022).

En las diversas entrevistas que le hacían a lxs organizadorxs, en los diarios locales, afirmaban que tanto lxs artistxs como el público se encontraban *sincronizadx*s y *representadx*s con una realidad que estaba *aconteciendo*. La música funcionaba como un catalizador avivando, dando empuje, agrupando para realizar demandas políticas en torno a la

sexualidad, el deseo y el empoderamiento que reavivaba la marea verde (Elizalde, 2018).

La segunda edición del festival se realizó en el mes de abril de 2019 en una locación con una dimensión mayor a la de Club Paraguay. El lugar elegido fue el predio de *Quality* ubicado en la zona sur, en el corazón de ciudad universitaria de la ciudad de Córdoba. El día del evento tocaron un total de veintiséis bandas musicales de mujeres y disidencias distribuidas en tres escenarios. La cantidad de público que asistió superaba las cuatro mil personas. Este número de asistentes que reunieron debajo de los escenarios indicaba la fuerza de organización y capacidad de logística de un grupo de jóvenes ejerciendo el rol de producción comercial armando una grilla de artistxs con estilos musicales diversos.

Las producciones de estos festivales aportaban a propagar el empoderamiento de manera colectiva y la militancia por aumentar la presencia femenina y de personas identificadas con los movimientos LGTBIQ+ en los escenarios en el marco de las discusiones previas por la aprobación de la Ley de Cupo N°27.539 en los eventos musicales (Liska, 2021).

A su vez, estas primeras ediciones del festival se daban en el contexto de las denuncias por la violencia hacia las mujeres cuando una multitud de músicos varones reconocidos en el mundo del rock y el *indie* nacional fueron progresiva y sistemáticamente denunciados y *escrachados* en redes sociales y medios de comunicación por haber ejercido violencias de distinto orden hacia mujeres cercanas. Las mujeres y disidencias más movilizadx y asociadx comenzaron a establecer redes afectivas y de encuentro con el propósito de plantear estrategias de acción social y políticas al interior del mundo de la música para ganar mayor presencia en los escenarios masivos.

Esa situación también implicó que los medios de comunicación especializados en música comenzaran a poner en sus agendas esos temas y realizarles notas periodísticas a lxs artistxs en torno a *las violencias* que vivían en los escenarios, en sus relaciones con varones músicos o con quienes ejercían roles de producción y se ocupaban de las actividades técnicas. Durante las entrevistas, las mujeres y disidencias que se desempeñaban como artistxs coincidían en señalar que muchas veces no eran escuchadas sus decisiones respecto a cómo debía sonar una determinada canción padeciendo subestimaciones sobre su labor musical, también destacaban la disparidad en los sueldos, la falta de apoyo en términos de contratación y convocatorias para que pudieran desarrollarse artísticamente.

En la mayoría de las entrevistas, el común denominador de las respuestas era que sus colegas varones conseguían mayores contrataciones para realizar shows y giras contribuyendo, de esta forma, en el camino de la consagración y carrera artística. Estas desigualdades no solo se daban en el ámbito del rock (Manzano, 2011; Blázquez, 2018; Bruno, 2019), sino que también atravesaban a géneros musicales como la cumbia (Semán;

Vila, 2006; Silba, 2011), el cuarteto (Blázquez, 2008), el hip hop (Vitorelli, 2019; Mora, 2021), la electrónica o *dance* (Lenarduzzi, 2012; Gallo, 2016; Blázquez; Rodríguez, 2019), el folklore (Acurso, 2017) a diferencia del pop y el tango en los que los porcentajes de mujeres y disidencias eran mayores (Liska, 2021).

La escasa participación de mujeres y disidencias en conciertos y recitales de música en vivo se fue haciendo cada vez más notable convirtiéndose en un reclamo colectivo y mediático. Esta situación habría impulsado una serie de acciones por parte de lxs artistxs en comunión con productorex comerciales, gestorxs culturales, *managers* o representantxs de artistxs tendientes a (re)pensar las condiciones del trabajo en el ámbito musical desde lógicas de discriminación de género y la sexualidad. El espacio de activismo musical aportaba al empoderamiento y era concebido como un ámbito de acción conjunta y compartida entre mujeres y disidencias.

El festival GRL PWR en consonancia con otros colectivos artísticos, con algún tipo de militancia política, como Garotas a frente (Brasil), La Ruidosa y La Matria Fest (Chile), LadyFest y Las Pibas Producen (España) y el Festival por la Equidad de Género (Uruguay) formaban parte de aquellos espacios de producción cultural que promovían y efectivizaban la participación y el trabajo de las mujeres y disidencias en las diferentes áreas involucradas en la organización de estos eventos musicales de gran envergadura. El común denominador que tenían dichos festivales era que procuraban dar a conocer y poblar los escenarios con producciones musicales de distintxs artistxs tanto locales como internacionales.

La propia realización del festival GRL PWR y cada una de sus ediciones era un modo de propiciar el encuentro entre artistxs que estaban en distintos niveles de consagración a la vez que contribuía en la formación de quienes ocupaban diferentes roles implicados en la organización de un evento. Dicho festival ponía en contacto a una extensa red de personas que entraban en relaciones de “cooperación y competencia” (Becker, 2008, p. 47) disputándole los espacios a los varones en el dominio de la técnica y la realización de eventos masivos. De esta manera se tendería a lograr un mundo de la música más equitativo, haciendo del “sistema sexo/género” (Rubin, 1986, p. 136), del mismo modo que la cultura un “recurso” (Yúdice, 2002, p. 51). Estos festivales se erigían como eventos importantes y de *empoderamiento* en diferentes dimensiones para quienes los llevaban a cabo. Por un lado, promovían el desarrollo de proyectos de las bandas de mujeres y disidencias, por otro, se convertían en espacios necesarios de convivencia que fomentaban las relaciones y fortalecían las redes entre las distintas partes que entraman a este segmento implicado en la industria musical.

DETRÁS DEL ESCENARIO: TENSIONAR EL PATRIARCADO Y MERCADO MUSICAL

Quienes organizaban los festivales con participación de mujeres y disidencias permanentemente recibían acusaciones moralistas por *hacer dinero* con las *luchas feministas* y por el carácter *capitalista* de los eventos adjudicando que producían espectáculos para *feministas con plata*. Desde la perspectiva de quienes participaban en la curaduría y producción general de estos eventos, estas acusaciones resultaban una ofensa ya que no tomaban en cuenta y naturalizaban las condiciones materiales, sociales, relacionales y simbólicas que, por lo general, les aseguraban las mayores ganancias a los dueños de los clubs o *venues* donde se organizaban los eventos.

Históricamente eran (cis)varones heterosexuales provenientes de familias de camadas medias y altas urbanas quienes se ocupaban de convocar a varones en función de sus gustos y consumos musicales, de *cerrar* los números, basándose en estereotipos que tendían a calificar a las mujeres con *menores capacidades* para los negocios musicales o colocarlas en roles de *asistencia* asignándoles tareas administrativas como el llenado de planillas, envío y recepción de correos. Es decir que, entre ellos y por medio de las relaciones de camaradería masculina se ocupaban de (re) producir y sostener las posiciones que implicaban el poder de decisión manteniendo jerarquías que dificultaban que las mujeres y, más aún, las disidencias accedieran a puestos relacionados con las áreas de producción comercial de un festival y la toma de decisiones. Misma situación ocurría en las labores técnicas relativas al montaje y desmontaje de los equipos e instrumentos en los escenarios.

La realización de festivales como el GRL PWR donde participaban mujeres y disidencias en los escenarios era un modo continuar profesionalizándose para quienes estaban a cargo de su organización y, por esta vía, materializar una forma de reproducción económica y social. Su estar allí en tanto cara visible y (re)conociéndose como ejerciendo el rol de producción comercial de eventos musicales masivos implicaba un trabajo político por construir situaciones desafiantes al “patriarcado musical” (Green, 2001, p. 23). De esta manera, se volverían también referentes para que las nuevas generaciones pudieran inspirarse y proyectarse en el ejercicio de roles vinculados con la producción general y comercial de la música.

En el análisis de sus trayectorias, roles y situaciones que se entretejían durante la organización de festivales de mujeres y disidencias localizamos que principalmente algunas personas se habían incorporado a estos “mundos de la música” (Becker, 2008, p. 94) a partir de desempeñarse como representantes de bandas conformadas principalmente por varones en tareas de asistencia relativas a las actividades de logística y como *managers*. En otros casos, la inclusión se daba a partir de la realización de tareas de comunicación y redes en plataformas virtuales de bandas en las que también la presencia de mujeres y disidencias en tanto artistxs eran minoría. A partir de estas labores de representación de bandas y

de tareas de comunicación comenzaron a relacionarse con varones cis dueños de clubs, con artistxs, gestorxs culturales, entre otras personas que se desempeñaban en el “mercado laboral de la noche” (Blázquez, 2016, p. 216).

Entre las redes de relaciones que hacían posible la producción de los festivales y conciertos encontramos que había quienes se dedicaban exclusivamente a esta actividad asociada con la producción cultural y musical y, en otros casos, era parte de sus ingresos secundarios volviéndose un signo de la diversificación económica. En términos de García Ganclini y Maritza Urteaga (2012) podría pensarse que para estas personas participar de dichas producciones suponía la adquisición de saberes, una forma de tejer relaciones de amistad y comerciales, involucrarse en proyectos devenidos emprendimientos culturales que les permitían sostenerse en momentos de fuerte inestabilidad laboral.

De acuerdo a lo observado en nuestras participaciones y conversaciones con lxs organizadorxs, la realización de un festival implicaba *diferentes fases*. Una de éstas era la *preproducción* para la conformación de la grilla o *line up* que detallaba el orden de aparición de las bandas que participaban en los festivales. Según advertimos, cuando tenían que negociar con varones ocupando el rol de productores y/o *managers*, las mujeres y disidencias estaban *obligadx*s a ser *mejores* que sus colegas y demostrar permanentemente unas capacidades y saberes *de negociación* para ganarse el *respeto*. Dicho en otros términos, debían ser capaces de generar un determinado capital social y simbólico que les permitiera atraer la obediencia y generar la confianza de sus pares o, en su defecto, que les *abrieran las puertas* dándoles la posibilidad de construir redes de trabajo implicadas en la puesta en marcha de un evento musical.

En una entrevista realizada en una radio local a unx productordx con más de veinte años de experiencia en la realización de eventos musicales y organizadorx del festival GRL PWR remarcó³:

A los varones productores les cuesta mucho que una mujer o una persona no binaria, por ejemplo, les diga todo lo que se tiene que tener en cuenta o hacer dentro de la producción. Ellos siempre estuvieron acostumbrados a negociar todo entre varones, entonces que vos vengas y les digas no... o cambiarles el método de trabajo, porque el hecho de que seamos mujeres o haya en la producción otras identidades te hace tener otra perspectiva, otro pensamiento a la hora de encarar la producción, la selección de artistxs, de criterios de curaduría y en lo estético. (entrevista organizadorx Festival GRL PWR Radio Nacional, julio de 2020).

Con el propósito de construir espacios menos hostiles en la producción de eventos musicales, las mujeres y disidencias comenzaron a trazar sus propias redes y lógicas de trabajo, organizándose para que en las etapas de la *preproducción* de un festival favorecer a la eliminación de la discriminación por cuestiones de género, sexuales y corporales.

Emprender un festival se realizaba, según señalamos, con meses de anticipación además implicaba *lograr las habilidades y aprendizajes necesarios capaces* de resolver situaciones complejas que pudieran presentarse en términos de *logística*. Esto involucraba encontrar el lugar adecuado en función de la cantidad de público convocado por lxs artistxs, ocuparse de hacer las compras de los pasajes de vuelos y/o colectivos. Seleccionar los hospedajes y realizar las reservas con la distribución de las habitaciones de acuerdo a lo que solicitaban lxs *managers* de lxs artistxs, tener un plan alternativo cuando se presentaban problemas, por ejemplo, relativos a la búsqueda de hoteles y traslados.

Cada una de esas acciones suponían prestar especial atención a la nómina de personas y los roles que desempeñaban (artistxs, musicxs, productorxs, *managers*, estilistxs, *stage*, sonidistxs, *viyei* o VJ encargadx de hacer el relato visual que acompañaba la performance musical sobre las paredes del escenario) que formaban parte de las delegaciones de las bandas, si viajaban con instrumentos y, a su vez, sus necesidades de alimentación. Una vez que se establecían los acuerdos entre la organización del festival y lxs *managers* de lxs artistxs se concretaba la fecha y *cerraban los números*.

Una cuestión que se hacía evidente en la lectura de las nóminas que acompañaban al *staff* de las bandas o delegaciones era la escasa participación de mujeres y disidencias ocupando roles técnicos como jefe de escenario o *stage* e iluminación. Esta situación también contribuyó a que lxs organizadorxs del festival GRL PWR establecieran alianzas con quienes formaban parte de la RED TEMID creando una *Escuela de Técnicxs* para poder formar a mujeres y disidencias en esos oficios.

Ese proyecto lo presentaron al Centro Cultural España Córdoba (en adelante CCEC) recibiendo el financiamiento y fue el lugar dónde se dictaron los cursos gratuitos. El CCEC desde su creación en 1998:

[...] tuvo una relevancia en las políticas vinculadas con la gestión cultural a partir de la organización de exposiciones, programas de formación y cooperación, servicios de biblioteca, mediateca y archivos de acceso público, financiamiento de proyectos, becas, entregas de premios. Este organismo funcionaba en una casa colonial del centro histórico de la ciudad y dependía administrativamente del Estado municipal y del Estado Español. Esa doble inserción le permitió desarrollar acciones que otros centros culturales de gestión estatal o independiente no podían permitirse (Blázquez, 2016, p. 209)

En los días de la etnografía, el equipo de trabajo del Centro Cultural España Córdoba tenía en su organigrama institucional una alta proporción de mujeres y disidencias ocupando roles jerárquicos y en aquellos puestos relacionados con la programación de actividades culturales. La *Escuela de técnicxs* estaba inscrita dentro de los proyectos que se llevaban a cabo en el área de género y sexualidades de dicha institución.

CREAR ALIANZAS PROFESIONALIZANTES: RED TEMID Y GRL PWR

En 2019 se creó la RED TEMID, en su estatuto se definían como un grupo de trabajadorxs técnicxs de las artes escénicas y de los espectáculos en vivo. En sus documentos de comunicación institucional que nos facilitaron sus creadorxs en el año 2022 señalaban que: *como mujeres e identidades sexuales disidentes y no binaries, nos encontramos en la construcción de lógicas de trabajo para apoyarnos, aprender y fortalecer nuestro desarrollo profesional*. En ese mismo documento, sus organizadorxs también insistían en que las apuestas por el encuentro y los aprendizajes la realizaban desde *los cuidados, la ética de los feminismos y transfeminismos y desde la unión y autogestión de mujeres, lesbianas, trans, travestis, y no binaries trabajadores del área técnica de las artes escénicas*. Esta organización se proponía como objetivo mejorar las condiciones materiales y simbólicas en las cuales se ejercían los roles vinculados con las actividades de técnica e iluminación. De acuerdo a lo expresado por sus organizadorxs en el material consultado, en los múltiples recorridos que han realizado en tanto trabajadorxs por diversos espacios de producción los encontraban: *delineados por el orden patriarcal, cuando recibían comentarios fuera de lugar, actitudes machistas, subestimación en relación a las capacidades técnicas en ambientes conformados por varones cis*.

En una nota realizada en agosto de 2020 por La Tinta, un medio de comunicación local, quienes formaban parte de dicha red, expresaban que se organizaban para lograr “el reconocimiento, el respeto, la igualdad de oportunidades laborales en el campo artístico, fundamentalmente en lo que respecta a la paridad de salarios”. Esta organización se constituía también como un espacio para consultarse sobre cuánto cobrar por la realización de un trabajo, información respecto de potenciales empleadorxs. Como parte del proceso de militancia asistían a marchas asociadas con luchas LGTBQI+ con la bandera que contenía el logo de la organización, de esta manera visibilizarían su existencia y la red de personas que la componían, estableciendo reclamos por la igualdad de derechos en el ámbito laboral cultural y en el desempeño de roles técnicos, en particular.

En el año 2022 entraron en contacto con lxs organizadorxs del festival GRL PWR y crearon un proyecto en conjunto para organizar una *Escuela de técnicxs* brindando capacitaciones con certificación sobre: *stage y producción técnica, iluminación y sonido*. De esta manera, buscaban contribuir a lograr una industria de la música local más equitativa con el propósito de reducir la brecha tecnológica facilitando el acceso a la formación de nuevas generaciones de personas que fundamentalmente por su condición de género o sexuales se veían excluidas de esos oficios. Para ello, se procuraba que quienes se inscribieran a estos cursos fueran personas que se autoidentificaran como mujeres y disidencias. Durante la asistencia a estos cursos durante el mes de marzo de 2022, en

nuestras observaciones con participación, pudimos constatar que si bien hubo algunos varones inscriptos su presencia era minoritaria.

Cada clase estaba a cargo de dos docentxs que destinaban los primeros minutos para presentarse, comentar su trayectoria y derroteros dentro de la actividad. La primera capacitación que proporcionaron fue la de *stage y producción técnica*. Su dictado duró tres horas y estuvo a cargo de profesionalxs reconocidxs en el medio artístico del espectáculo local. Una de lxs capacitadorxs fue Natalia Valenzuela. Durante su presentación explicó que hacía más de quince años que se dedicaba a promover la cultura local: participando como productora general y ejecutiva del *Cosquín Rock*, *Griego mujeres y Griego Rock* y en la organización, curaduría y capacitación del *Festival Sumar*. Por su parte Sofía Tisano, se definió como estudiante de música en el Conservatorio Luis Gianneo, de Cruz del Eje, una ciudad del interior cordobés. A su vez estudió sonido en la Escuela de Diseño y Comunicación Audiovisual La Metro de la ciudad de Córdoba. En la presentación de su curriculum vitae resaltó que se desempeñó en el área técnica de *Studio Theater*, como operadora de monitores para los shows de artistxs vinculados con el género de cuarteto, la canción romántica y como jefe de escenario en eventos de folclore.

Luego de la presentación de ambxs docentxs, lxs asistentxs dijeron sus nombres y los motivos que lxs condujeron a participar. Una gran proporción estaban vinculadxs con la gestión y producción cultural, la música y las artes escénicas. En términos etarios sus edades rondaban entre los 25 y 35 años, en su gran mayoría pertenecían a camadas medias, algunxs tenían estudios universitarios en curso o inconclusos. Estos espacios funcionaban también como un modo de tejer relaciones dentro de los mundos del “emprendedurismo cultural” (Beltrán; Miguel, 2011; Landa; Blazquez; Castro, 2019).

En la clase, lxs capacitadorxs transmitieron a quienes estaban allí diferentes conceptos en torno a las labores vinculadas con el área técnica: qué significaba un *rider*⁴ y el sentido de las abreviaturas que lo componían, tipos de micrófonos y modos de microfonear de acuerdo a los requerimientos de cada banda, medidas de seguridad a tener en cuenta arriba del escenario. Desde la perspectiva de quienes lo organizaban, era *muy importante* que lxs asistentxs comprendieran el *glosario* para poder desempeñarse en las áreas técnicas durante la producción de eventos y que conocieran los términos en *inglés* porque emplearlos y pronunciarlos *correctamente*, hacía a que el trabajo fuera calificado como *profesional*.

Durante las clases también se hizo hincapié en el tipo de vestimenta que debían utilizar para trabajar en los escenarios, se señaló que era relevante utilizar ropa oscura *preferentemente negra* porque debían pasar *desapercibidxs durante el show*. Estas advertencias las hizo Agustina del Greco quien se desempeñaba, desde hacía dos años, en actividades de *stage* en el Centro Cultural Néstor Kirchner (CCK). El CCK fue inaugurado en 2015 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en tanto espacio

multidisciplinario incluía conciertos, exhibiciones de artes visuales, eventos de literatura, poesía, artes performáticas. Agostina también había acompañado a bandas del *under* bonaerense *ocupándose de la técnica*. Desde su posición de *stage* estaba comprometida con las luchas feministas, por aumentar la presencia de mujeres y que hubiese mayor participación de las diversidades detrás de los escenarios ejerciendo roles técnicos. Durante su presentación, Agostina explicó cómo se fue transformando y profesionalizando el rol del *stage*:

La figura del stage arranca en una situación muy informal... ¿porque quiénes eran les stage? (preguntó a lxs asistentxs) hace 40 años: eran el amigo de la banda, que tiraba los cables. Esto con el tiempo se fue profesionalizando y hoy podemos decir que ser stage es ser el responsable de lo que está sucediendo arriba del escenario, somos les regidores de un escenario: que esté bien señalado, para que no se caigan lxs artistxs cuando se apagan las luces, que esté todo funcionando bien. Nosotres también estamos ahí para asistir a les monitoristas que, por ejemplo, nos pueden pedir que le cambiemos el micrófono a determinado artista, nos ocupamos que los cables estén colocados de manera prolija, que lxs artistxs lleguen y no tengan que hacer nada, que no haya una maraña de cables. Mientras más invisibles estén los cables y nosotres mejor porque si aparecemos es porque algo en el espectáculo falló (Notas de campo, marzo 2022).

De acuerdo a lo observado a partir de nuestras participaciones en los cursos, las personas que ejercían el rol de *stage manager* o los roles de jefe de escenario también desempeñaban actividades de logística cuando las bandas tenían delegaciones de muchas personas y una larga trayectoria. En líneas generales, ellxs debían garantizar las condiciones técnicas para que lxs artistxs estuvieran *cómodxs arriba del escenario y sonaran bien*.

Como parte de la división del trabajo involucrada en los shows, lxs *stage managers* compartían el trabajo con lxs *asistentxs de escenario* quienes se ocupaban también de solucionar problemas técnicos que pudieran afectar el desempeño del show o la performance de lxs artistxs. Es decir que cumplían funciones más operativas y permanecían en los laterales del escenario. Esto implicaba un trabajo de coordinación ya que la persona jefe de escenario distribuía las tareas que debían realizar lxs asistentxs dedicando unx para cada artistx, haciendo los cambios de instrumentos cuando por ejemplo usaban más de una guitarra durante el show. Estas personas también podían cumplir el rol de *carga y descarga* de instrumentos al comienzo y al finalizar el show en los casos en que los agrupamientos musicales tenían muchos equipos o *backline*⁵. Aquellas producciones que contaban con mayores recursos económicos contrataban personal específico para realizar esa tarea en la que la fuerza física era un requerimiento fundamental, en este rol la presencia masculina era mayoritaria.

Cuestiones relativas a la seguridad laboral también formaban parte de los contenidos que se brindaban en los cursos resaltándose que durante la realización del show hubiera siempre un *cable o toma a tierra* para que en caso de energía sobre acumulada pudiera ser neutralizada y la importancia de utilizar arnés para mover los equipos de iluminación en altura. Conjuntamente se explicó cómo manejarse en caso de accidentes y los planes de acciones que debían ser puestos en marcha al interior del grupo de personas que estaban sobre el escenario y con el público. En esta misma línea se hizo mención a la importancia de *exigir* contar con *seguro laboral* a los locales nocturnos o a las bandas que lxs contrataban, considerando que la tarea que realizaban las personas vinculadas con roles técnicos era fundamentalmente física y que si ocurrían accidentes tenían problemas para continuar con la gira si se desempeñaban como *stage* para una banda de música o si se desempeñaban en un club perdían días de trabajo.

Para quienes ejercían los roles técnicos las formas de contratación eran muchas *veces de palabra*, en general no estaban legalmente registradxs. Las políticas de contratación eran más desfavorables aún para quienes ejercían los *roles de carga y descarga* de equipamiento técnico e instrumentos.

Desde la perspectiva, de algunas personas que ejercían los roles de *jefx de escenario* percibían a los festivales musicales como un *desafío* porque los *line up* cada vez se armaban con más bandas y eso exigía un gran trabajo de logística e ingenio en el montaje y desmontaje de los equipos para que cada una de las agrupaciones musicales pudiera tocar en el tiempo que le asignaban desde la producción. Esto hacía que el trabajo se ejerciera bajo mucha presión porque debían armar y desarmar el escenario con muy pocos minutos entre banda y banda. En general el tiempo con que contaban era entre 10 y 15 minutos, si bien para el público era parte del show observar y presenciar el (des)montaje -sobre todo en los festivales que implementaban pantallas con contador de minutos- para lxs técnicxs era vivido como un momento de mucho *estrés* por el conteo y por la propia presión de quienes estaban abajo del escenario esperando que comience el espectáculo musical.

Las personas que asistieron al curso también tuvieron un momento de *clase práctica* en las que se les entregaban fotocopias con *rider* de bandas locales y tenían que armar el *stage plot* donde dibujaban los planos en los que detallaban de manera visual la colocación en el escenario de la agrupación musical, los instrumentos o *backline*, orientación y número de monitores, toma corriente, paso de cables.

Posteriormente a esta capacitación, lxs asistentxs tuvieron que armar y microfonar en el escenario del CCEC, eso implicó la manipulación de cables, micrófonos siguiendo un *rider técnico* que les otorgaban lxs capacitadorxs. Esta instancia implicó un fuerte trabajo de equipo y de coordinación entre quienes participaban porque se le daba una cierta cantidad de tiempo para el armado que debían cumplir.

Cabe resaltar que para muchxs de quienes estaban allí era la primera vez que estaban en contacto con micrófonos y cables, para otrxs era algo conocido porque se habían desempeñado cumpliendo funciones de *stage*, pero querían adquirir nuevos conocimientos y continuar profesionalizándose. Finalizadas las capacitaciones, desde el GRL PWR y la Red TEMID generaron acuerdos con salas y *venues* locales para que quienes asistieron a estos cursos pudieran realizar *pasantías* y poder poner en práctica los conocimientos adquiridos e (in) corporados.

De acuerdo a lo observado, para algunxs jóvenes estas capacitaciones funcionaron como un espacio para aprender un oficio, tejer relaciones, profesionalizarse. Para quienes participaban de la producción del festival GRL PWR también resultaron muy significativas porque le permitirían contar con mujeres y disidencias que pudieran ocuparse de las tareas vinculadas al área técnica en los futuros festivales que realizaran. A lxs capacitadorxs estos espacios también les habría posibilitado continuar haciendo carrera y hacer de sus “saberes” altamente especializados un recurso para el dictado de clases y una fuente más de ingreso. Desde el punto de vista antropológico, los cursos también nos permitieron reflexionar en torno a las condiciones en las que se desarrollaban las labores vinculadas con lo técnico, los “techos de cristal” (Yannoulas, 2005, P. 56) que los atravesaban y la “doble subalternidad” (Bartra, 2004, p. 20) a la que se encontraban expuestxs al interior de estos universos de producción cultural. Asimismo, pudimos comprender los efectos que tuvo la pandemia agudizando situaciones estructurales de desigualdad en quienes ejercían roles vinculados con la producción y el área técnica en los mundos de la música, ya que fueron quienes se vieron más afectadxs ante la suspensión de los espectáculos musicales “en vivo” con la presencia del público. El impacto en las economías domésticas de quienes se desempeñaban en áreas técnicas se resintió profundamente, sobre todo para quienes no tenían otra fuente de ingresos u otro tipo de emprendimiento y trabajo en paralelo.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este artículo hemos analizado la escasa atención que recibieron las actividades relacionadas con la producción y más específicamente aquellas labores vinculadas con el área técnica por parte de los estudios académicos siendo que constituyen un factor crucial para el desarrollo exitoso de una obra musical, de un concierto y hasta un festival. Tanto quienes participaban desempeñando labores de producción (organización del festival, selección y contratación de artistxs, tareas de logística) como las personas que se ocupaban del ámbito técnico (sonido, iluminación, armado y desarmado del escenario) eran indispensables para que los festivales musicales pudieran realizarse. El trabajo técnico estaba aún más invisibilizado, porque, como indicaban nustrxs interlocutorxs,

cuando aparecían en el escenario era porque *había un problema*, llamando la atención de que un buen trabajo del área técnica era aquel que producía que la performance musical de lxs artistas y lxs músicxs no se viera afectada por fallas eléctricas o problemas de sonido, por ejemplo. A su vez hemos descripto analíticamente cómo las mujeres y disidencias en los últimos años comenzaron a organizarse y visibilizarse para poder hacer carrera y profesionalizarse en estos mundos de producción cultural desafiándoles a los (cis) varones el monopolio del “saber” y el “control” del área técnica en las escenas musicales.

De acuerdo a lo descripto el festival GRL PWR era un modo de tejer redes y construir un mundo de la música organizado, más allá de cualquier diferencia estilística, a partir del sistema sexo/género. Considerando que era un evento musical que llevaban adelante productoxs y artistxs vinculadx con los movimientos LGBTQI+.

En esa producción intervenía una división social y sexual del trabajo mediada por especialistas con más de veinte años de trayectoria en los mundos de la producción cultural musical en el rock cuando la presencia de mujeres era una minoría atrás, arriba y abajo del escenario. Trabajar en los festivales les permitía a estas mujeres y disidencias poner en funcionamiento ciertos saberes en torno a la producción comercial de eventos culturales y musicales en particular. Estos saberes no los habían incorporado en academias o en trayectos universitarios que transmitieran el oficio. Los conocimientos necesarios para emprender un festival y conciertos con música en vivo en la mayoría de los casos se transmitían cuerpo a cuerpo de manera oral.

Aunque signadas por la precariedad estas ocupaciones tenían como característica notable el hecho de estar protagonizadas por personas con conocimientos altamente especializados que han ido acumulando a través del tiempo y la práctica. La flexibilidad de horarios con la que contaban, dadas las condiciones laborales, les habría permitido insertarse en una serie de proyectos simultáneos que, por un lado, les ayudarían a canalizar sus intereses y, por el otro, les ayudaban a solventar sus necesidades económicas.

Estxs emprendedorxs culturales se encontraban en una continua búsqueda de subsidios por parte de las instituciones gubernamentales y en la generación recursos económicos a través de la venta de entradas con los shows que organizaban. Un modo de hacer carrera en estos mundos fue aprender a convertir una fiesta de amigxs en un espacio de trabajo, caminar entre varios roles, de amigx a socix y/o asistente a jefx de producción. Parte de su rutina consistía en concurrir a presentaciones de artistxs para encontrar los contactos sociales necesarios para llevar a cabo los eventos musicales y de las bandas que desarrollaban, tejer redes de relaciones y sostenerlas con lxs *managers* de lxs artistxs.

La devaluación del disco como objeto mercantil obligó a quienes se desempeñaban laboralmente en estos mundos a poner los ojos sobre las

producciones de shows en vivo volviéndose una alternativa de negocio. La fragmentación de audiencias en nichos cada vez más pequeños les habría permitido que la organización de festivales musicales constituya una estrategia efectiva para la captación de un número mayor de audiencia y ha reforzado el negocio de la música al posibilitar reunir diversxs artistxs de géneros musicales variados en los escenarios.

Quienes se incorporaron a estos mundos desempeñándose en el ámbito de la producción y en los roles técnicos por su condición de género tuvieron que llevar a cabo un doble esfuerzo, a diferencia de sus colegas varones por ganarse el respeto. Tanto a las mujeres como a las diversidades se les solicitaba permanentemente que demostraran *profesionalismo* en las tareas (ya sea vinculadas al manejo de los equipamientos tecnológicos o de organización de un festival) que emprendían. Como han mostrado otras pesquisas para el caso chileno, eran fundamentalmente varones quienes ostentaban el “monopolio de la técnica en el plano material (controlando los equipos y la infraestructura), social (administrando las redes de pertenencia y vinculación) y simbólico (arbitrando los criterios y sentidos que rigen el campo)” (Pinochet; Valdovinos, 2021, P. 105).

La creación de alianzas entre quienes hacían el festival GRL PWR y la RED TEMID bajo el auspicio de instituciones como el CCEE financiada por fondos económicos internacionales contribuyó a que un conjunto de nuevas generaciones de jóvenes pudiese recibir capacitaciones gratuitas e incorporaran el vocabulario específico en torno a cómo ejercer roles técnicos tendiendo a generar las condiciones para aumentar su presencia en los escenarios y que en un futuro pudieran ocupar cargos como jefe de escenario, iluminación y sonido. A su vez, le permitieron a quienes ejercían los roles de producción de eventos musicales y que participaban de las capacitaciones incorporar saberes considerados necesarios para comunicarse con aquellas personas que se desempeñaban en las áreas técnicas o aprender a identificar qué demandas hacían de equipamientos tecnológicos las bandas para los shows a través de los *rider* técnicos.

A lo largo del escrito, visibilizamos las barreras a las que se vieron enfrentadas mujeres y disidencias en sus desarrollos profesionales por su condición de género, pero al mismo tiempo dimos cuenta de las redes que armaron para hacerse visibles y empoderarse, los recursos que movilizaron y las estrategias que implementaron para continuar contribuyendo al desarrollo de una escena musical más equitativa y transfeminista.

REFERENCIAS

- ACURSO, Belén. **Un mundo del folklore: jóvenes y peñas en la ciudad de Córdoba** (Tesis de Maestría). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.
- ALBARCES, Pablo. **Entre Gatos y Violadores**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

ARCHETTI, Eduardo. **Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina**. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.

BARROS RUANO, Francisca y MUÑOS, Ana. Las mujeres en el sonido: androcentrismo en la industria musical. **Artseduca**, v. 30, p. 157-170, 2021.

BARTRA, Eli. **Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe**. México: UNAM, 2004.

BECKER, Howard. **Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BLÁZQUEZ, Gustavo y RODRÍGUEZ, Rocío. Keep on moving. Mujeres DJ's en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n. 1, p. 93-107, 2019.

BLÁZQUEZ, Gustavo. Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del "rock nacional" en Argentina. **Descentrada**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 1-17, 2018.

BLÁZQUEZ, Gustavo. Hacer la noche. La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba. Argentina). **Trabajo y Sociedad**. [S. l.], v. 27, p. 207-220, 2016.

BLÁZQUEZ, Gustavo. Músicas, mujeres y algo para tomar. Los mundos del Cuarteto en Córdoba. Córdoba: Recovecos, 2008.

BELTRÁN, Gastón; MIGUEL, Pablo. Emprendedores creativos. Reacomodamientos en trayectorias de la clase media por la vía de la inversión simbólica. In: RUBINICH, Lucas; MIGUEL, Pablo (eds.). **Creatividad, economía, cultura en la ciudad de Buenos Aires**. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2011.

BRUNO, María. Sol. **De Aguas de la Cañada a Nada en la Cañada. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980** [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Universidad Nacional de Córdoba, 2019.

BULLONE, María, JUSTO VON LUZER, Carolina, LIZCA Mercedes *et al.* Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2022). **Descentrada**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 1-17, 2022.

CECCONI, Sofía. Tango queer: territorio y performance de una apropiación divergente. **Trans. Revista transcultural de música**, [S. l.], v. 13, p. 1-13, 2009.

CITRO, Silvia. El rock como ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de la Bersuit. **Trans. Revista transcultural de música**, [S. l.], v. 12, p. 1-22, 2008.

CITRON, Marcia. **Gender and the musical canon**. Cambridge University Press, 1993.

ELIAS, Norbert. **La civilización de los padres y otros ensayos**. Bogotá:

Grupo editorial Norma, 1998.

ELIZALDE, Silvia. Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. **Revista Ensamble**, [S. l.], n. 8, p. 86-93, 2018.

DE LA PUENTE, Maximiliano. Los técnicos y los diseñadores escénicos en la ciudad de Buenos Aires durante la pandemia: la agudización de la precarización laboral. **Telondéfondo**: Revista de teoría y crítica teatral, [S. l.], v. 37, p. 84-109, 2023.

GAGO, Verónica. **La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

GALLO, Guadalupe; SEMÁN, Pablo. Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010. **Cuestiones de sociología**, [S. l.], v. 5, n. 6, p. 1-20, 2009.

GARRIGA ZUCAL, José. (2008). Ni “chetos” ni “negros”: roqueros. **Trans. Revista Transcultural de Música**, [S. l.], v. 12, p. 1-15, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor; Urteaga, Maritza (coords). **Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes**. Barcelona: Paidós, 2012.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación**. Madrid: Morata, 2001.

LANDA, María Inés; BLÁZQUEZ, Gustavo; CASTRO, Cecilia. Emprender como estilo de vida. Un análisis de las dinámicas laborales de trabajadores del fitness y del entretenimiento infantil (Córdoba. Argentina). **Debats. Revista de Cultura, Poder i Societat**, [S. l.], v. 1, n. 133, p. 27-45, 2019.

LENARDUZZI, Víctor. **Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la “escena dance”**. Buenos Aires: Paidós, 2012.

LISKA, Mercedes. La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito profesional de la Argentina (2017-2019). **Resonancias. Revista de investigación Musical**, [S. l.], v. 25, p. 85-107, 2021.

LISKA, Mercedes. **Entre géneros y sexualidades. Tango, baile y cultura popular**. Buenos Aires: Milena Cacerola, 2018.

LISKA, Mercedes; SILBA, Malvina; SPATARO, Carolina “Canción con todas”. In: MUÑOZ, Creuza *et al.* **El Atlas de la revolución de las mujeres. Las luchas históricas y los desafíos actuales del feminismo**. Buenos Aires: Capital Intelectual. Le Monde diplomatique edición Cono Sur, 2018.

LISKA, Mercedes. Música de minitas. La mesa que impulsa la ley de cupo reveló modos de discriminación de género en la música. **RGC, Revista de gestión cultural**, 2019.

LÓPEZ CANO, Rubén. Performatividad y narratividad musical

en la construcción social de género. Una aplicación al tango queer, timba, regetón y sonideros. *In: GÓMEZ MUÑIZ, Rubén; LÓPEZ CANO, Rubén (Comp.)* **Músicas, ciudades redes: creación musical e interacción social.** Salamanca: SIBE, 2008.

MANCHADO TORRES, Marisa. **Música y mujeres: género y poder.** Madrid: Horas y Horas, 1998.

MANZANO, Valeria. Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política 1966-1975. *In: ELIZALDE, Silvia (comp.).* **Género y generación: estudios culturales sobre jóvenes.** Buenos Aires: Biblos, 2011.

MÍGUEZ, Daniel. Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires. *In: MÍGUEZ, Daniel; SEMÁN, Pablo. (eds.).* **Entre santos, cumbias y piquetes.** Buenos Aires: Biblos, 2006.

MORA, Ana Sabrina. Escribir, componer, improvisar: prácticas creativas desde la perspectiva de jóvenes raperos de La Plata. **Latin American Review**, [S. l.], v. 42, n. 1, p. 1-29, 2021.

MORA, Ana Sabrina. Danza, género y agencia. **Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales**, [S. l.], n. 4, p. 1-12, 2009.

PINOCHET, Carla; VALDOVINOS, Marcela. El monopolio de la técnica: inequidades de género y agencia feminista en las labores de apoyo del campo musical chileno. **Resonancias**, [S. l.], v. 25, n. 48, p. 87-108, 2021.

RAMOS, Pilar. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. **Revista musical chilena**, [S. l.], n. 213, p. 7-25, 2010.

RODRÍGUEZ, Paula. **Ni una Menos.** Buenos Aires: Editorial Planeta, 2015.

SALERNO, Daniel; SILBA, Malvina. Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas. **Revista Question**, [S. l.], v. 10, p. 1-10, 2006.

SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo. La conflictividad de género en la cumbia villera. **Trans. Revista transcultural de música**, [S. l.], v. 10, p. 1-35, 2006.

SILBA, Malvina. Te tomás un trago de más y te creés Rambo: Prácticas, representaciones y sentido común sobre jóvenes varones. *In: ELIZALDE, Silvia. (coord.).* **Jóvenes en cuestión: Configuraciones de género y sexualidad en la cultura.** Buenos Aires: Biblos, 2011.

SGARELLA, soledad. **RED TEMID: Técnicxs mujeres e indentidades del espectáculo local, unidos en La tinta.** Córdoba 18 de agosto, 2020.

VILA, Pablo. Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. *In: JELÍN, Elizabeth (ed.)* **Los nuevos movimientos sociales.** Buenos Aires: CEAL, 1985.

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

RUBIN, Gayle. El tráfico de mujeres: notas sobre 'la economía política' del sexo". **Nueva antropología**, [S. l.], v. 30, n. 8, p. 95-145, 1986.

VALENCIA, Sayak. El transfeminismo no es un generismo. **Pléyade**, Santiago, n. 22, p. 27-43, 2018.

YANNOULAS, Silvia. **Perspectiva de género y políticas de formación e inserción laboral en América Latina**. Buenos Aires: IDES, 2005.

YÚDICE, George. **El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global**. Barcelona: Gedisa, 2002.

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

Presentado el: 27/03/2023

Aprobado el: 26/09/2023

Cecilia Castro

cecilia.castro@unc.edu.ar

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (FFyH-UNC). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Instituto de Humanidades Córdoba, Argentina (CONICET-IDH). Doctora y Magíster en Antropología.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4328-6937>

NOTAS

- ¹ Parte de los datos construidos en este artículo se enmarcan en un trabajo de campo realizado en conjunto con el Dr. Gustavo Blázquez en el marco del proyecto de investigación "Antropología de la noche en la Córdoba contemporánea. Formas de sociabilidad y subjetividades contemporáneas", financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC, del cual participo como investigadrx. A su vez durante el escrito se retoma y profundiza el análisis de una ponencia presentada en el XI Encuentro interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas: El desafío de las desigualdades: crítica e intervención" realizado en Córdoba. A lo largo del texto, la tipografía cursiva se utiliza para términos en lengua extranjera y para señalar palabras, formas de nominación, frases registradas y extractos de entrevistas resultantes del trabajo de campo. Las comillas indican citas textuales o relativizan conceptos de uso común. Siguiendo la Resolución del H. Consejo Superior de la UNC 208/2019, recurrimos al uso del lenguaje inclusivo.

Agradezco profundamente la lectura minuciosa, las devoluciones y aportes que hicieron ambxs referatxs al escrito porque han enriquecido sustancialmente los desarrollos analíticos desplegados.

- ² El epítome GRL PWR, inspirado en el lema Black Power, fue utilizado por la banda punk de EEUU, Bikini Kill a inicios de la década del noventa. Años después, artistxs blancxs y feministxs de la escena punk underground estadounidense, articularon esas ideas junto con los aportes del feminismo en el movimiento artístico y político Riot Grrrl que procuraba la construcción de una agenda para mujeres dentro y fuera de la música. Algunos de estos sentidos se (re)actualizaban en las piezas gráficas y contenidos orales publicitarios que quienes producían dicho festival cordobés utilizaron para construir su insignia y su público.
- ³ Entrevista realizada en el auditorio de Radio Nacional Córdoba: <https://www.youtube.com/watch?v=crxBkVU9w-c&t=23s>
- ⁴ Rider es un documento que enumera las necesidades técnicas de cada banda de artistas a su vez detalla el input list y el stage plot. El input list es una lista que describe qué instrumento se conecta a cada canal, el modo de amplificación, qué efectos debe tener y en qué monitor debe estar. Mientras que el stage plot o la planta de escenario es una representación gráfica de dónde deben ir colocados los instrumentos, micrófonos, monitores, amplificadores e incluso lxs artistas en el escenario y los juegos de luces que se pondrán en marcha durante el show.
- ⁵ Son los instrumentos u objetos que lxs artistas y músicxs utilizan en el escenario: baterías, amplificadores, atriles, pie de guitarra y de órganos etc.