
Dossier

Desigualdades digitales y nuevos desafíos para la actividad musical autogestionada durante el contexto de pandemia^[1]

Digital inequalities and new challenges for self-managed musical activity during the pandemic context



 Valeria Saponara Spinetta
CONICET/UNDAV, UBA/FCS, Argentina
valeria.spinetta@conicet.gov.ar

De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales

vol. 13, núm. 22, 2024
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN-E: 2250-6942
Periodicidad: Semestral
depracticasydiscursos.ces@unne.edu.ar

Recepción: 07 Diciembre 2023
Aprobación: 10 Julio 2024

DOI: <https://doi.org/10.30972/dpd.13227756>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/476/4765049005/>

Resumen: El contexto de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO), decretado a causa de la pandemia por covid-19, alteró la actividad musical y supuso nuevos desafíos para realizarla bajo las modalidades de virtualización. Este proceso evidenció las desigualdades que atraviesa la inclusión digital, sobre todo la falta de acceso, uso y apropiación de las tecnologías digitales por parte de muchos/as músicos/as que autogestionan sus carreras.

Para abordar el impacto de la pandemia en la actividad musical, este artículo analiza la situación y los desafíos que, durante el contexto de aislamiento, enfrentó un grupo de músicos/as autogestionados/as de rock en la ciudad de Avellaneda (ubicada al sur del conurbano bonaerense, provincia de Buenos Aires, Argentina), haciendo foco en las desigualdades digitales. En este trabajo se considera a la actividad musical como una práctica social cooperativa, colaborativa y colectiva, y se entiende que en la autogestión no existe la figura de un sello o compañía discográfica. Para llevar a cabo este trabajo, realicé entrevistas a actores y actrices involucrados/as y observación participante en la ciudad abordada.

Con este trabajo se espera generar información sobre la actividad musical que pueda ser tenida en cuenta para el diseño de políticas públicas dirigidas a saldar brechas digitales.

Palabras clave: pandemia, covid-19, músicos/as autogestionados/as, conurbano bonaerense.

Abstract: The context of Preventive and Mandatory Social Isolation (ASPO), decreed due to the covid-19 pandemic,

altered musical activity and posed new challenges to carry it out under virtualization modalities. This process highlighted the inequalities that digital inclusion goes through, especially the lack of access, use and appropriation of digital technologies by many musicians who self-manage their careers.

To address the impact of the pandemic on the musical activity, this article analyzes the situation and challenges that, during the context of isolation, a group of self-managed rock musicians faced in the city of Avellaneda (located south of the Buenos Aires suburbs, Province of Buenos Aires, Argentina), focusing on digital inequalities.

In this work musical activity is considered as a cooperative, collaborative and collective social practice, and it is understood that in self-management there is no figure of a label or record company. To carry out this work, I conducted interviews with the actors/actresses involved and participant observation in the city addressed.

This work hopes to generate information on the musical activity that can be taken into account for the design of public policies aimed at bridging digital gaps.

Keywords: covid-19, pandemic, self-managed musicians, Buenos Aires suburbs.

Introducción^[3]

El contexto de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO), decretado a causa de la pandemia por covid-19, no sólo alteró la actividad musical (interrumpiendo las presentaciones presenciales en vivo –formato considerado tradicional y/o convencional– a nivel global, durante gran parte de 2020 y 2021), sino que también supuso nuevos desafíos para realizar la actividad mediante las modalidades de virtualización que cobraron mayor protagonismo durante el periodo. En el nuevo contexto, las presentaciones en vivo se interrumpieron abruptamente para dejar de ser lo que eran. Las plataformas digitales, los shows vía streaming o redes sociales fueron ocupando el lugar vacío que dejó el recital en vivo. Para ciertos/as músicos/as, lo dicho significó nuevas formas de percibir ingresos, mediante un pago prefijado o bajo la modalidad conocida como “gorra virtual”. Pero, para otros/as artistas, estos nuevos desafíos implicaron nuevas formas de precariedad, y mucho más para quienes se autogestionan y que, por diversas y múltiples razones, se encuentran alejados/as de las tecnologías digitales.

Este proceso permitió ver de manera tajante –y dejó en evidencia– las desigualdades que atraviesa la inclusión digital, sobre todo la falta de acceso, uso y apropiación de las tecnologías digitales aplicadas a la producción musical por parte de muchos/as músicos/as independientes y/o que autogestionan sus carreras. En este trabajo se recupera la propuesta de Lamacchia (2012, p. 236), que considera como músico independiente al “que asume las funciones de autor, compositor, productor artístico y fonográfico, intérprete y, en algunos casos, de distribuidor y/o agente de prensa”; y como músico autogestionado, al que no cuenta con un sello o compañía discográfica.

A fin de abordar el impacto de la pandemia en el desarrollo cotidiano y habitual de la actividad musical, este artículo analiza la situación, los cambios en la vida cotidiana –y en la práctica musical considerada convencional– y los desafíos que, durante el contexto de aislamiento, enfrentó un grupo de músicos/as autogestionados/as de rock en la ciudad de Avellaneda (ubicada al sur del conurbano bonaerense, provincia de Buenos Aires, Argentina), haciendo foco en las desigualdades digitales imperantes. A los fines de dicho objetivo, considero a la actividad musical, desde la perspectiva del músico y sociólogo Howard Becker (2008), como una práctica social cooperativa, colaborativa y colectiva; y entiendo que muchos/as artistas, alejados/as de lo que la industria de la música impone, producen sus obras en contextos locales, de forma autogestionada y de manera colectiva. El enfoque de Becker (2008) considera al arte como

una actividad –como el trabajo que hacen algunas personas– y enfatiza la cooperación y la acción colectiva de esa red de personas. Según el autor, el arte es social “en el sentido de que se crea a partir de redes de personas que actúan juntas” (Becker, 2008, pp. 407-408) y, en calidad de acción colectiva, implica una organización social.

El enfoque de Geertz (1973) propone retomar el punto de vista de los actores para intentar comprender cómo piensan y actúan. Por su parte, Wacquant (2006) propuso tomar al agente social como un ser que participa del universo que lo crea y que contribuye a construir. Al retomar estos lineamientos, resulta vital recuperar las múltiples y variadas voces, experiencias, representaciones e historias de las personas que intervienen en la producción musical local. En pos de ello, realicé entrevistas y observación participante en actividades musicales locales, y lo hice mediante mi posicionamiento biográfico como actriz que forma parte del campo estudiado. Pues, considerando que la observación participante consiste en observar todo lo que acontece y en involucrarse en actividades de la población (Guber, 2016), y retomando la sociología con el cuerpo –a partir del cuerpo como herramienta de investigación y vector de conocimiento– (Wacquant, 2006), me sumergí en la actividad musical local, participando en bandas locales desde mi rol de música y asistiendo a recitales o actividades musicales (tanto de gestión pública como privada). Desde allí, pude observar, entender, atravesar y analizar la realidad cotidiana de los/as músicos/as.

Con este trabajo espero generar información sobre la actividad musical que pueda ser tenida en cuenta para el diseño de políticas públicas dirigidas a saldar las brechas digitales. En el primer apartado expondré conceptos y líneas de análisis para abordar el modo convencional de realizar la práctica musical autogestionada y profundizaré en las particularidades del caso local. En el segundo ítem introduciré estudios y fragmentos de entrevistas que echan luz sobre las desigualdades digitales en la actividad musical. Luego abordaré el impacto de la pandemia sobre la actividad musical local y los desafíos que implicó. El artículo concluye con unas consideraciones finales.

El modo convencional de realizar la práctica musical autogestionada

En este trabajo se considera a la actividad musical desde la perspectiva de los “mundos del arte” de Howard Becker (2008), que entiende que toda práctica artística y cultural se sostiene a partir del trabajo colectivo, basado en la cooperación, la colaboración y el consenso (aunque registre momentos de conflicto) de una red de agentes (personas, grupos, organizaciones, instituciones e incluso agentes estatales) que permiten producir, sostener y reproducir esos

mundos. Esta perspectiva, que considera el arte como una actividad y como el trabajo que hacen algunas personas y se interesa por los patrones de cooperación entre quienes realizan esos trabajos, parte de un punto de vista social y organizacional. Según Becker (2008), el arte es social pues se crea a partir de redes de personas que actúan juntas y, en calidad de acción colectiva, implica una organización social. En este sentido, las mismas personas cooperan, de forma similar y rutinaria, y se organizan mediante convenciones para producir trabajos similares.

Becker (2008, p. 10) definió como mundo de arte a “la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajo artístico que caracteriza al mundo de arte”. Desde esta perspectiva, las obras de arte son “productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos” (Becker, 2008, pp. 54-55). En palabras del autor, las convenciones “proporcionan la base sobre la que quienes participan en el mundo del arte pueden actuar juntos de forma eficiente para producir trabajos característicos de esos mundos” (Becker, 2008, p. 63), así regulan y simplifican la actividad colectiva, reduciendo su costo en términos de tiempo, energía y recursos, y facilitan la coordinación de la actividad entre artistas y personal de apoyo, y entre artistas y público.

En términos analíticos, “hacer arte en el contexto de un mundo de arte es la forma estándar de hacer arte” (Becker, 2008, p. 264); en esta línea, la acción conjunta es necesaria para crear trabajos artísticos más fácilmente. Sin embargo, son posibles otras formas de hacer arte, que varían según la participación del artista en un mundo de arte y los vínculos que establezca con las convenciones. De este modo, producir solitariamente –sin el apoyo de un mundo de arte– o romper con las convenciones existentes dificulta en los artistas las posibilidades de obtener cooperación y de hacer circular el trabajo –haciéndolo más costoso y difícil–; pero también aumenta la libertad para elegir alternativas no convencionales, apartándose de la práctica habitual. Entonces, en estas formas convencionales de cooperación y acción colectiva es posible el cambio, dado que la gente constantemente crea nuevos modos de acción.

Ahora bien, en el mundo del rock avellanense la actividad musical autogestionada presenta particularidades socioeconómicas y culturales, que tienen que ver con ciertas formas de producir música y de habitarla, en un contexto marcado por condiciones desfavorables para hacerlo. Mediante un estudio que aborda la actividad musical independiente en la ciudad de Buenos Aires y en el sur del conurbano bonaerense –a través de entrevistas y observación, entre 2015 y 2016–, Quiña (2018) caracterizó la precariedad e inestabilidad de la

producción musical independiente, cuyas condiciones de trabajo – vinculadas con la independencia y autogestión– se basan en: el trabajo impago; el trabajo solidario o colaborativo –mediante vínculos personales directos, sin o con mínimos ingresos, lo que facilita sostener los proyectos musicales independientes dada la incapacidad financiera para afrontar la contratación de especialistas, técnicos o músicos–; el desconocimiento por parte de los músicos de sus derechos laborales y de su posición como trabajadores; las precarias condiciones de seguridad de los locales de música en vivo y las fallas en las inspecciones.

Por su ubicación geográfica estratégica para el desarrollo comercial, industrial y cultural, y por contar con establecimientos culturales y educativos y espacios de música, pude observar que en Avellaneda circulan artistas, estudiantes y públicos de diferentes ciudades, lo que posibilita intercambios, socialización y amplía los horizontes de la producción musical; sin embargo, la mayoría de los/as músicos/as locales (en general, los/as más adultos/as) no están insertos/as en los espacios educativos o de formación. Por otro lado, en Avellaneda suelen presentarse bandas importantes de la escena nacional y underground, tanto en locales de música en vivo como en recitales organizados por la gestión municipal, lo que hace que la ciudad cuente con la circulación de músicos/as y públicos de varias ciudades.

Durante mi trabajo de campo pude advertir la importancia de la actividad musical en Avellaneda, la que se evidencia en la actividad nocturna que tiene como epicentro a la música en vivo, tanto en bares de gestión privada como en centros culturales o salas de ensayo. Sobre esta cuestión, y mediante un relevamiento cuantitativo realizado en 2015^[4], Quiña y Moreno (2016) señalaron la importancia simbólica que tiene el rock para la identidad de las bandas y destacaron la elevada cantidad de conciertos y la alta frecuencia con que la mayoría actúa en vivo en Avellaneda (entre 15 y 20 conciertos anuales)^[5], aunque advirtieron la ausencia de condiciones formales de contratación. Sobresale la práctica habitual de “pagar para tocar” o “cobrarle al músico por su trabajo”, aquí el local se beneficia con los ingresos que le genera el espectáculo en vivo. Sobre el tema, Lamacchia (2012) señaló la costumbre de algunos “bolicheros” o intermediarios de cobrar a los intérpretes, grupos o solistas, con excusas como el pago para la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (Sadaic), el “seguro de sala”, el sonido, la seguridad o la venta de entradas anticipadas, lo que se complejizó luego de la tragedia de Cromañón.

Tal como observé en el campo, la música en vivo es un recurso al que apelan los bares de la ciudad para atraer público; en este sentido, ofrecen acústicos mediante la modalidad del pago “a la gorra”^[6], lo

que contribuye a la precarización laboral de los/as artistas y del sector en general. Por otro lado, muchas salas de ensayo, ante la suba de impuestos y la disminución de la rentabilidad lograda^[7], buscaron otras estrategias para enfrentar la crisis como brindar recitales, acústicos, ferias y fiestas con venta de bebidas y alimentos. La situación se complejiza, pues muchas salas no cuentan con las habilitaciones pertinentes. A lo dicho se le suma la práctica más frecuente en Avellaneda: la participación de músicos/as en zapadas o jam, en diferentes espacios –los fines de semana, feriados y también días de semana–, tal como advertí en el campo. De este modo, la actividad nocturna es parte de la actividad musical misma. Las zapadas actúan como un espacio de socialización entre artistas, allí se crean lazos, vínculos y se originan proyectos, aunque también se profundiza la actuación artística no remunerada.

Por su parte, desde la gestión pública municipal se desarrolla una amplia propuesta de actividades dirigida a la presentación de artistas y bandas locales, mayormente los fines de semana y en horario diurno, tanto al aire libre como en diferentes espacios municipales. Sobresale el festival municipal de música en vivo Arde Rock, que se realiza desde 2012 y se dirige a la presentación de grupos y músicos/as locales. Diferentes radios y programas locales acompañan este proceso, brindando espacios de difusión a los/as artistas y bandas. Incluso, en 2015, la gestión municipal inauguró el Estudio de Grabación Municipal en el Centro Municipal de Arte (CMA), que brinda equipamiento y asistencia profesional para grabar material^[8].

Por otro lado, es constante la proliferación de bandas emergentes, las que tienden a cambiar sus formaciones o desarmarse, y es frecuente que los/as músicos/as toquen en más de un grupo, pese a tener bandas estables, pues suelen vincularse con otros/as artistas para armar proyectos paralelos de otros estilos. Otra característica, que afecta a la actividad musical en todo el país, es la inestabilidad que presentan muchos locales de música en vivo producto de la crisis económica y su impacto en la cultura. Tal como comprobé en el campo, los lugares para la presentación de música suelen variar, pocos permanecen en el tiempo, algunos cierran, otros son objeto de clausuras municipales –por no contar con habilitaciones–, cambian de dueños o se convierten en cervecerías artesanales.

Para Moreno y Quiña (2018), Avellaneda presenta diversas realidades (desde zonas con concentración de sectores medios a barrios populares y zonas de vulnerabilidad socioeconómica) y, pese a que no es uno de los distritos más pobres del conurbano sur, su realidad dista de ser la de otras grandes ciudades de la región con población de sectores medios, cuyos públicos tienen capacidad mayor de consumo y en donde se puede constituir un circuito de música en

vivo propio. Entonces, las condiciones de posibilidad de desarrollo de proyectos musicales están condicionadas por: “la cantidad y capacidad económica de las audiencias, la escasez de lugares para tocar en vivo, la accesibilidad a los mismos en términos de transportes, las políticas culturales locales y otras variables relacionadas con la producción y circulación de los músicos y sus proyectos” (Moreno y Quiña, 2018, p. 116).

Quiña y Moreno (2016) han referido que pocas bandas mencionan sellos independientes propios como plataforma de edición y difusión, lo que es llamativo, dada la importancia que la música tiene en la ciudad. En el campo me topé con Ying-Yang, el sello del líder de la banda de punk rock Flema, quien posee una sala de ensayo y estudio de grabación. Un músico local que estudia sonido en la Universidad de Quilmes me proveyó el dato del Maldito Acople. Según su representante: “No hay sellos independientes en Avellaneda, hay otro que se mueve por Capital: Interespacial Records. No hay mucho porque no hay muchos lugares. Hacemos producción musical, se graban bandas, sacamos discos, producimos eventos” (Músico, comunicación personal, 30 años, 2020)^[9]. Considero que la ínfima presencia de sellos independientes diferencia a Avellaneda de otros centros urbanos como la ciudad de La Plata, donde la música indie y la conformación de sellos musicales –y sus vínculos con entornos de mayor profesionalización– son un fenómeno en expansión.

Ahora bien, en Avellaneda sobresale el poco desarrollo de los sellos independientes, la escasa incidencia que tienen sobre los proyectos musicales locales y la autoidentificación de los/as músicos/as como artistas que gestionan sus carreras musicales en materia de composición, grabación, distribución y actividad en vivo (aunque en la práctica esto tenga matices diferentes). A su vez, este mundo del rock autogestionado local está atravesado por desigualdades digitales, lo que será analizado a continuación.

Desigualdades digitales en la actividad musical local

Es menester destacar la desventaja que significó para los/as músicos/as que autogestionan sus carreras la irrupción e impacto de la tecnología digital que, en el presente siglo, transformó a la industria musical a nivel global. Para Moreno y Quiña (2018), la transformación de la industria musical, a partir del streaming (reproducción online de contenidos musicales y audiovisuales, bajo suscripción paga o de acceso gratuito financiado por publicidad) y de las grandes plataformas digitales a nivel global (en articulación con el negocio de las discográficas multinacionales y las productoras de espectáculos) dificultó el aprovechamiento de las nuevas tecnologías por parte de los músicos autogestionados, los sellos independientes y

las distribuidoras locales. Esto llevó a que no se puedan revertir los altos índices de concentración que caracterizan al sector, pues quienes continuaron acaparando las ventajas de la digitalización musical han sido los sectores más concentrados (plataformas como YouTube o Spotify o compañías multinacionales como Sony, Warner o Universal).

De acuerdo con el planteo de Quiña (2018), en las pequeñas producciones independientes opera una tercerización, dado que los propios artistas o productores culturales se hacen cargo del alto riesgo que antes afrontaban los grandes estudios o casas editoriales. De esta manera, los sellos discográficos multinacionales no desarrollan las carreras de sus artistas, sino que contratan a quienes alcanzaron audiencia suficiente –gracias a la autogestión o pequeños sellos– y se dirigen a distribuirlos, auspiciarlos o editarlos internacionalmente mediante sus conglomerados multimediales (Quiña, 2018). Alejándose de las posturas que plantean el efecto positivo de las tecnologías digitales sobre la música independiente y la diversidad musical (Boix, 2015a,2015b;Vecino, 2011; Yúdice, 2007), que abaratarían el proceso de producción y facilitarían editar, difundir y distribuir discos propios, mediante el uso de plataformas gratuitas de redes sociales o el uso de Internet, Quiña (2018) ha planteado que los músicos independientes no aumentaron sus ingresos ni mejoraron sus condiciones de trabajo y que la industria discográfica aprovechó los beneficios de lo digital.

En el actual contexto de crisis de la industria discográfica tradicional, donde las nuevas tecnologías permiten bajar y difundir música por Internet tensionando así la existencia del soporte físico y el monopolio de difusión que tenían las grandes compañías, algunos/as artistas aprovechan la oportunidad para dar a conocer y comercializar sus obras. Sin embargo, en el caso local aquí estudiado, los/as artistas no se posicionan homogéneamente en este sentido. Se observa así la tendencia a desaprovechar las oportunidades que ofrecen las tecnologías digitales para la actividad musical, y más aún durante el contexto de ASPO –lo que será analizado en el siguiente apartado–.

Al analizar los datos de las encuestas, Quiña y Moreno (2016) vislumbraron en Avellaneda un bajo índice de edición artesanal^[10] y el escaso uso de tecnologías digitales para la grabación, difusión y distribución de la obra musical, además del desconocimiento de los derechos de los músicos como autores o intérpretes. Esos datos revelan la importancia que continúan teniendo las tradicionales salas de ensayo y estudios de grabación y las formas tradicionales de distribución –venta presencial, física, en los recitales y/o salas de ensayo–, a expensas de la modalidad digital –mediante Internet, sitios de reproducción online o de streaming y redes sociales–. Quiña

(2018) señaló que más allá de las ventajas del uso de tecnologías hogareñas, sigue siendo clave el acceso a una sala de grabación con infraestructura adecuada y el manejo de las herramientas de edición, procesamiento y masterización. Además, Quiña (2018) expresó que, pese a plataformas como YouTube que facilitan la difusión de música independiente, en el caso local siguen siendo centrales los medios de comunicación tradicionales (TV, radio y publicidad de vía pública), cuyos costos resultan imposibles de afrontar para pequeños sellos y músicos autogestionados.

Otros trabajos (Moreno, 2017; Moreno y Quiña, 2018) analizan el lugar, las representaciones y usos de las NTIC entre los músicos de rock que participaron del festival municipal Arde Rock 3. Allí se destacan condicionantes económicos y culturales, vinculados con las capacidades y el capital cultural para acceder, usar y operar las nuevas tecnologías, que limitan la adquisición, el uso y la apropiación de herramientas digitales y equipos destinados al armado de estudios caseros de composición, ensayo, grabación y edición musical. Según Moreno (2017), si bien los músicos suelen considerar la importancia de “tener el estudio en casa”, no poseen el conocimiento ni usan efectivamente esas tecnologías –a excepción de quienes tienen mayor profesionalización, dedicación y educación musical–^[11]. Aunque, en las representaciones sobre las tecnologías digitales de los músicos prima la idea de democratización (Moreno, 2017), Moreno y Quiña (2018) señalaron que en los procesos de producción y en la cotidianeidad resulta lejano el uso de tecnologías digitales específicas, las que se restringen a la actividad en vivo. En cuanto a la circulación –distribución, comercialización y difusión de las obras–, se demuestra un conocimiento y uso escaso en cuanto a plataformas digitales y trabajo en red y, aunque se le da importancia a las redes sociales y los nuevos sitios, su uso se acota a redes sociales genéricas como Facebook, Twitter o Instagram (Moreno, 2017; Quiña y Moreno, 2016).

Moreno y Quiña (2018) advirtieron que en la práctica concreta una minoría comercializa su música a través de sitios de descarga online o streaming (como Spotify) y en general usan las redes sociales de uso genérico para difundir (Facebook o YouTube), y este es el caso de los/as músicos/as de rock aquí estudiados/as. Los autores han señalado un desconocimiento, desinterés, poco uso y desaprovechamiento de las posibilidades de monetización que ofrecen ciertas plataformas; acompañada por una predilección por usar YouTube para difundir de forma gratuita en el sitio más visitado, la imposibilidad de obtener ingresos suficientes por los medios online, y la insistencia de estos/as músicos/as independientes en recurrir a la actividad en vivo como forma de obtener algunos pocos ingresos.

Reconociendo las potencialidades del uso de las tecnologías digitales aplicadas en todas las instancias de la actividad musical (grabación, procesamiento, masterización) y de gestión (difusión, promoción, distribución), Quiña, Moreno y Saponara Spinetta (2019) han analizado el caso de la producción musical independiente en Avellaneda. Planteando la necesidad de indagar los usos que los actores concretos hacen de las TIC, en el estudio citado se han analizado datos empíricos que muestran ciertas divergencias con las expectativas positivas que traería aparejado el uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la música.

Las representaciones de los/as músicos/as resaltan las potencialidades de las tecnologías digitales aplicadas a la música –su carácter disruptivo, transformador y democratizador–; sin embargo, al indagar en el uso de las mismas, Quiña, Moreno y Saponara Spinetta (2019, p. 137) advierten “brechas respecto de las supuestas potencialidades y virtudes del nuevo entorno digital en la música”. En dicho estudio se señala la falta de acceso, uso y apropiación de las nuevas tecnologías digitales por parte de los/as músicos/as que autogestionan su actividad en Avellaneda. Sobresale el uso y manejo limitado –que expresaron– de ciertas herramientas específicas –básicamente las utilizadas para grabar y/o editar– como obstáculos para la apropiación de las tecnologías digitales en las diferentes etapas del proceso de producción musical. En este sentido, es interesante señalar un fragmento de una entrevista donde un músico expresó: “No lo usamos [a lo digital] como herramienta porque no sabemos cómo ni tenemos las condiciones” (Quiña, Moreno y Saponara Spinetta, 2019, p. 138).

Por lo dicho, es menester destacar que las nuevas tecnologías en el caso de Avellaneda no vienen a cambiar mucho la actividad musical autogestionada porque, en general, no se usan o son desaprovechadas. En este sentido, la lógica que prima en Avellaneda es diferente a la de otras ciudades como La Plata –donde hay mayor tendencia a la profesionalización de los/as músicos/as–. Entiendo que ciertos trabajos contemplan otras especificidades y por eso no son aptos para explicar el caso avellanedense. Por ejemplo, Gallo y Semán (2015) plantearon que las nuevas tecnologías permiten abaratar los costos de producción de la trayectoria musical –aportando a su profesionalización– y estabilizar las carreras de los músicos. Según los autores, las nuevas tecnologías permiten realizar otras actividades extrasonoras –que, si bien sobrecargan a los/as músicos/as, les permite operar a un costo viable y consolidar trayectorias iniciales–:

difundir las actividades, gestionar las fechas de los shows, instrumentar la circulación y cobro de tickets, grabar fragmentos de prueba y montarlos en redes y medios digitales, e incluso conectarse y coordinar actividades

musicales grupales constituyendo salas de ensayo virtuales son posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías. (Gallo y Semán, 2015, p. 7)

Si bien coincido con el planteamiento de Gallo y Semán (2015), sostengo que la brecha digital, en el caso aquí estudiado, impide que los/as músicos/as aprovechen las tecnologías digitales y se las apropien para realizar la actividad en su amplitud. En Avellaneda, los/as músicos/as usan las nuevas tecnologías para realizar tareas (como difundir material, fechas o contactarse), pero estas se reducen a las redes sociales más populares (como Facebook, Instagram o WhatsApp)^[12]. Aunque los/as músicos/as tendieron a reconocer como necesarias ciertas habilidades de gestión vinculadas con tecnologías más específicas, no las incluyen en sus saberes, y nuevamente esto se vincula con que reducen la práctica musical a la actividad en vivo y bajo los formatos considerados tradicionales, pues la importancia que, en el circuito de la cultura rock, ha tenido y sigue teniendo el recital es central. Ahora bien, a continuación, me adentraré en los problemas que ocasionó para la actividad musical autogestionada el impasse que sufrió la realización de recitales en vivo.

Nuevos desafíos para la producción musical autogestionada durante la pandemia

El contexto de pandemia implicó la emergencia de nuevos conflictos y desafíos para la producción musical autogestionada y para las políticas culturales locales, nuevas formas de precariedad –para quienes no han accedido a modalidades virtuales y nuevas dinámicas de exclusión/inclusión– (Saponara Spinetta, 2021). Según Quiña (2020), el contexto de emergencia sanitaria puso de manifiesto que son los/as trabajadores/as de la cultura quienes más han padecido el estancamiento económico debido a la precariedad de sus condiciones laborales.

Durante la pandemia, las presentaciones en vivo dejaron de funcionar de la forma en que lo hacían^[13]. Teniendo en cuenta que el recital en vivo compromete a un grupo de personas –no sólo a artistas, sino también a técnicos/as, sonidistas, iluminadores/a, fotógrafos/as, etc.– que colaboran para realizar una obra, considero que la acción colectiva y el trabajo de esa red de personas se vio afectado por la interrupción de la actividad, pues el nuevo contexto, al frenar la actividad musical en vivo, perjudicó a actores, actrices y agentes que colaboran –de forma organizada– para realizar recitales. Durante el periodo, las plataformas digitales, los shows vía streaming o los vivos de artistas en redes sociales cobraron mayor protagonismo y fueron ocupando el lugar vacío que dejó el recital en vivo, lo que, si bien para ciertos/as músicos/as significó nuevas formas de percibir ingresos

(mediante un pago prefijado o bajo la modalidad a la gorra virtual), para otros/as implicó nuevas formas de precariedad. En el caso local aquí estudiado, atravesado por brechas digitales y la reconfiguración de las formas de hacer música, es interesante recuperar las experiencias de actores y actrices. Pues, en el campo, me encontré con un grupo de músicos/as que ha permanecido alejado –por motivos múltiples– de las tecnologías digitales y ha expresado que su principal recurso, motivación y posibilidad es tocar en vivo “de forma tradicional/convenicional”.

Volviendo a Becker (2008), de acuerdo con su perspectiva, la producción de obras de arte comprende tareas de cooperación, asistencia, ayuda y una división del trabajo entre un grupo de personas dedicadas a diferentes tareas, las que se realizan de forma colectiva y organizada. De este modo, el artista trabaja en el centro de una red de personas –que colaboran para producir la obra– y depende de otras personas, por lo que existe un vínculo cooperativo y hasta puede existir consenso sobre cómo hacer el trabajo cuando quienes participan pueden realizar cualquiera de las actividades necesarias. Desde esta perspectiva (Becker, 2008), la actividad cooperativa y colectiva, que permite realizar la obra artística, se realiza gracias a la existencia de convenciones, que son formas estandarizadas de hacer las cosas. Entonces, quienes cooperan para producir una obra de arte “se basan en acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte” (Becker, 2008, p. 48).

Retomando la perspectiva de Becker (2008), considero que lo que se reconfiguró durante la pandemia fueron las convenciones, esas formas de hacer y de producir música en coordinación con otras personas. Pues, el trabajo de esa red de personas que colaboraba para realizar el recital se vio afectado por la interrupción de la actividad presencial. La forma estándar de hacer música fue trastocada en el nuevo escenario donde la virtualidad suplantó al recital físico, corporal, en el que el vínculo cara a cara –con quienes forman parte del mundo del arte musical– y cooperativo era central. Claro que fueron posibles otras formas de hacer arte como producir solitariamente –sin el apoyo de un mundo de arte–, romper con las convenciones existentes o elegir o crear alternativas no convencionales, apartándose de la práctica habitual. En este sentido, habría que indagar a qué está dispuesto/a y cuáles son las posibilidades de cada artista, ya que mientras algunos/as pudieron reacomodarse en la nueva normalidad e incluso pudieron obtener ingresos, otros/as no lograron acceder a este nuevo circuito. Esto se exacerbó en el caso de los/as artistas autogestionados/as y de quienes se mantuvieron alejados/as de las tecnologías digitales.

Considero interesante exponer aquí el caso del “Viejo”, un músico al que conocí en 2016 cuando comencé a tocar en su banda y, de este modo, fui insertándome en el mundo del rock local. Durante la pandemia solíamos charlar por WhatsApp, él me contaba que estaba cansado de estar encerrado, que necesitaba tocar: “Ya vamos a poder tocar de nuevo” (Viejo, comunicación personal, WhatsApp, abril de 2020) decía con optimismo. Ante esta situación, le pregunté: “¿Por qué no hacer un vivo por redes sociales?”. En ese momento no recibí una respuesta, con el tiempo advertí que para este músico la virtualidad ni siquiera era una alternativa a considerar. Él quería hacer música de forma “tradicional”, ensayar con su banda, tocar en vivo, estar con amistades, pero en octubre de 2020, a sus 63 años, falleció. La situación de este artista saca a la luz que en el caso de las nuevas tecnologías se exacerbaban desigualdades o se crean nuevas, pues muchas personas –mayores, en general– no logran o se resisten a incorporarlas.

Por otro lado, la interrupción de la actividad de las salas de ensayo afectó sobremanera al mundo del rock local y más aún si tenemos en cuenta el bajo índice de edición artesanal, el escaso uso de tecnologías digitales para la grabación, difusión y distribución de la obra musical, y la importancia que continúan teniendo las tradicionales salas de ensayo y estudios de grabación y las formas tradicionales de distribución en el caso avellanense (Quiña y Moreno, 2016). Es en este marco que propongo pensar las consecuencias negativas que trajo la interrupción de la actividad de las salas de ensayo, en el caso local; incluso, tal como observé, pese a que las medidas sanitarias no lo permitían, muchas salas de ensayo continuaron funcionando y muchos/as músicos/as locales frecuentemente acudieron a las mismas.

En efecto, al diseñar políticas públicas para el sector, sugiero la necesidad de reconocer esas limitaciones –para saldar la brecha digital– y las formas en que los/as artistas deben reconsiderar sus prácticas musicales para acomodarse a las nuevas modalidades virtuales. Pues, las políticas culturales que el municipio venía dirigiendo a la actividad musical no eran aptas para funcionar en el contexto de ASPO, ni tenían en cuenta los soportes virtuales que –aunque ya venían creciendo– pasaron a tener mayor uso durante el periodo. Considero importante señalar que los programas que el área de cultura municipal (de ahora en más referiré como DCC a la Dirección de Ciudadanía Cultural) venía destinando a la música contemplaban la actuación en vivo de artistas locales bajo el tradicional formato[14], conteniendo, de este modo, lo que desde la DCC consideraba la mayor demanda de los/as músicos/as: “quieren tocar, no están tan preocupados por la cosa de la retribución económica... no ven detrás de eso un trabajo o una profesión”

(Director de la DCC, músico y militante cultural, comunicación personal, diciembre de 2019)[15].

Fue el modo presencial de realizar los recitales en vivo el que se interrumpió abruptamente durante el periodo de aislamiento social. Al suspenderse los eventos municipales como una política sanitaria durante gran parte de 2020, un grupo de músicos/as demandó y presionó al municipio por espacios públicos para tocar en vivo y en formato tradicional. Esta postura fue impulsada y encarada por integrantes de la Jam Blues en Avellaneda (que, si bien surgió en un bar de la ciudad, en 2016, pasó a realizarse de forma itinerante en otros espacios). Estos/as artistas construyeron una demanda y realizaron exposiciones públicas que difundieron mediante redes sociales con el lema: “que el municipio nos deje tocar”. En febrero de 2021 publicaron en la página de Facebook un video con el texto: “Blues en Avellaneda se suma al reclamo! esto es para todxs. Aguante la música en vivo, siempre!”. Allí, dos de sus representantes expresaron:

Somos los organizadores de Blues en Avellaneda. Nos sumamos al reclamo para que las bandas de Avellaneda puedan tocar en las plazas y los parques de Avellaneda, con los protocolos necesarios. Necesitamos que en nuestra ciudad nos dejen tocar para nuestros amigos, nuestros vecinos y escuchar a las bandas amigas. (Blues en Avellaneda, Facebook, 05/02/2021)

La campaña en redes sociales derivó en reuniones, entre la DCC y algunos de estos/as artistas, que dieron origen a una serie de espectáculos gratuitos transmitidos por el canal de YouTube de la municipalidad: Pantalla Avellaneda, que empezó a funcionar en abril de 2021 y brindó programación los fines de semana. Con el lema “contenidos audiovisuales producidos en nuestra ciudad para disfrutarlos desde tu casa”, se encararon las sesiones CMA y los recitales en el Cine Teatro Wilde y en el Teatro Roma. En julio de 2021 se retomó la actividad presencial, con aforo, en el Cine Teatro Wilde. Allí se presentaron músicos/as y bandas locales, entre estos/as, los/as de Blues en Avellaneda.

Amén de lo expuesto, sostengo que siguen existiendo desigualdades en términos de apropiación de nuevas tecnologías y dificultades para ofrecer, desde el municipio, oportunidades para disminuir las brechas en el uso y apropiación de las tecnologías digitales. Por lo tanto, al diseñar políticas públicas para el sector, sugiero la necesidad de reconocer las desigualdades que imperan en la actividad musical, en casos locales como el analizado. En cuanto a la brecha digital, sostengo que Pantalla Avellaneda sólo ofreció a los/as músicos/as espacios y equipos para tocar, pero no saldó las desigualdades tecnológicas, pues no brindó capacitaciones para que puedan usar y apropiarse de las herramientas digitales. Tal como plantearon Ferreño y Giménez

(2019), me resulta interesante preguntar si las propias políticas públicas no reproducen aquellas situaciones de exclusión que pretenden eliminar. En la misma línea en que Vich (2014) y Ferreño y Giménez (2019) consideraron que el diseño de políticas culturales debe tener en cuenta que el acceso a los bienes culturales es fragmentario, en este caso propongo considerar que el acceso a las tecnologías digitales aplicadas a la música es fragmentario, por lo que las propuestas deben contemplar la situación para no reproducir la desigualdad.

Consideraciones finales

El contexto de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO), decretado a causa de la pandemia por covid-19, alteró la actividad musical y supuso nuevos desafíos para realizarla bajo las modalidades de virtualización. Este proceso evidenció las desigualdades que atraviesa la inclusión digital, sobre todo la falta de acceso, uso y apropiación de las tecnologías digitales por parte de muchos/as músicos/as que autogestionan sus carreras. Esta brecha digital, en el caso aquí estudiado, impidió que muchos/as músicos/as aprovechen las herramientas y tecnologías digitales y se las apropien para encarar las nuevas modalidades de música en vivo durante el contexto de aislamiento social. A su vez, la centralidad e importancia que los/as músicos/as le asignan cotidianamente al recital en vivo en formato tradicional fue otra variable que impidió que muchos/as artistas acudan o imaginen otras alternativas para realizar la práctica musical durante este periodo extraordinario.

Es necesario visibilizar los procesos que representan las vivencias de artistas autogestionados/as que cotidianamente crean y recrean su práctica musical y que, pese a los obstáculos con los que se topan cotidianamente, no por ello limitan su creatividad. Es importante, entonces, advertir sobre los aportes que pueden realizarse desde las ciencias sociales y humanas para no sólo recuperar la voz de artistas locales, sino también para visibilizar sus prácticas, consideraciones y posibilidades, las que muchas veces quedan invisibilizadas. En este sentido, las formas en que los/as artistas deben reconsiderar sus prácticas musicales habituales, para acomodarse a las nuevas modalidades virtuales, y en ese proceso establecer nuevas convenciones, son cuestiones que merecen ser analizadas.

Reconociendo las particularidades del caso aquí estudiado, sostengo que, si bien desde el municipio se destinaron políticas culturales para fomentar y sostener la música en vivo, continuaron existiendo desigualdades en términos de apropiación de nuevas tecnologías y dificultades para ofrecer oportunidades para disminuir las brechas en el uso y apropiación de las tecnologías digitales. Por lo

expuesto, al diseñar políticas públicas para el sector, sugiero la necesidad de reconocer las desigualdades que imperan en la actividad musical, dando lugar a programas que aporten a la capacitación en materia de tecnologías digitales aplicadas a la producción musical.

Bibliografía

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Boix, Ó. (2015a). «Relajar, gestionar y editar: haciendo música indie» en la ciudad de La Plata. En G. Gallo y P. Semán (comps.) *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Editorial Gorla.
- _____ (2015b). Amigos sí, jipis no: cómo ser un «profesional» de la música en un «sello» de la ciudad de La Plata. *Ensamblés*, Año 1, (2), 11-26.
- Ferreño, L. y Giménez, M. L. (2019). Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 71, 33-49.
- Gallo, G. y Semán P. (2015). Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En G. Gallo y P. Semán (comps.) *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Editorial Gorla.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Guber, R. (2016). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Lamacchia, M. (2012). *Otro Cantar. La música independiente en Argentina*. Unísono Ediciones.
- Moreno, F. (2017). Músicos de rock y nuevas tecnologías digitales. Una relación particular en un distrito del conurbano de Buenos Aires. *Astrolabio*, (19), 253-279.
- Moreno, F. y Quiña, G. (2018). La industria musical argentina en tiempos del negocio digital: un análisis del lugar de las NTICs en las prácticas y discursos de sus actores. *Hipertextos*, 6, 92-127.
- Quiña, G. (2018). Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22, 197-197.
- _____ (2020). *La música independiente en los albores de la digitalización, Buenos Aires, 1999-2012*. Teseo.
- Quiña, G. y Moreno, F. (2016). Las músicas independientes en los suburbios. Claves para el abordaje de su dinámica actual a partir del caso de Avellaneda, Argentina. *Cartografías del sur*, (3), 199-220.

- Quiña, G., Moreno, F. y Saponara Spinetta, V. (2019). Cultura y desarrollo local: Apuntes para una crítica de la cultura como recurso a partir del caso de la música independiente en Avellaneda. En K. Avenburg, A. Cibea y V. Talellis (comps.) *Las artes frente a la exclusión. Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social*. Undav Ediciones.
- Saponara Spinetta, V. (2021). *Rock y política cultural. El caso de los/as músicos/as autogestionados/as de rock del Partido de Avellaneda y sus vínculos con el municipio (2015-2019)* [Tesis de doctorado]. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- _____ (2022). Disputas político-culturales en tiempos de pandemia. El caso de colectivos de músicos/as autogestionados/as en un municipio del conurbano bonaerense. *Argumentos. Revista de crítica social*, 26, 452-478. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/7954/6661>
- _____ (2023a). “El diseño de políticas públicas dirigidas a la música autogestionada durante el contexto de aislamiento. Inclusiones, exclusiones y desigualdades en el rock. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo*, (201). <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/9735/16413>
- _____ (2023b). *Rock Conurbano. Etnografía en un mundo autogestionado*. Grupo Editor Universitario.
- Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010. En L. Rubinich y P. Miguel (eds.) *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010* (pp. 101-130). Aurelia Rivera.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política* (pp. 81-98). Siglo Veintiuno Editores.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Siglo XXI.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Gedisa.
- Blues en Avellaneda (2021, 5 de febrero). *Blues en Avellaneda se suma al reclamo! Esto es para todxs, aguante la música en vivo, siempre!* [Audiovisual]. Facebook. <https://www.facebook.com/BluesenAvellaneda2016/videos/897193671122246>
- Director de la Dirección de Ciudadanía Cultural (2019). Entrevista con Valeria Saponara Spinetta [Audio]. Buenos Aires.

Músico (2020). Entrevista con Valeria Saponara Spinetta [Audio]. Buenos Aires.

Viejo (2020, abril). Comunicación personal con Valeria Saponara Spinetta [WhatsApp]. Buenos Aires.

Notas

[1]

Artículo recibido 7 de diciembre de 2023. Aceptado 10 de julio de 2024.

[2]

Licenciada en Sociología; Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Sociología; Magister en Comunicación y Cultura; Doctora en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) y Becaria Interna Postdoctoral CONICET/UNDAV. Contacto: valeria.spinetta@conicet.gov.ar ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4484-1584>

[3]

He abordado el tema de la pandemia por covid-19 y su impacto sobre la actividad musical autogestionada en otros trabajos (Saponara Spinetta, 2021, 2022, 2023a, 2023b), donde he hecho foco en el diseño de las políticas culturales, las disputas político-culturales y la articulación entre colectivos de músicos/as autogestionados/as y el municipio, durante el contexto de aislamiento decretado.

[4]

El relevamiento consta de una encuesta realizada a 161 músicos de bandas de rock –inscriptos en la tercera edición del festival municipal Arde Rock–.

[5]

Cuestión central en materia económica, pues representa la principal fuente de ingresos –cuyo principal arreglo es la venta de entradas por parte de los/as artistas, quienes deben asumir el riesgo de sus propias inversiones–.

[6]

En esta modalidad, los/as artistas se llevan lo recaudado en la gorra, lo que no implica ningún gasto para el local. A veces, se tiende a proveerle a los/as artistas alimento y bebida, y en casos excepcionales, algún caché –entre las variables para obtener este plus se encuentra la cantidad de público que asista–.

[7]

Según charlas con dueños de salas de ensayo, a muchos/as músicos/as se les dificultó abonar los ensayos, por lo que disminuyeron drásticamente la cantidad de horas de ensayo y/o incluso recurrieron a ensayar en

otros espacios como sus hogares, los que, en general, no están acondicionados para estos fines.

[8]

Para profundizar sobre los programas municipales destinados a la actividad musical local y los vínculos entre los/as músicos/as autogestionados/as de rock y el Estado municipal, mediante sus políticas culturales, se recomienda leer el texto de Saponara Spinetta (2021).

[9]

Según ha mencionado, sólo cinco bandas locales se han vinculado con este sello.

[10]

Quiña y Moreno (2016) constataron que el 60% de las bandas encuestadas cuenta con material editado –aunque no necesariamente profesional– que sirve para darse a conocer y promover la actividad. A su vez, llamaron la atención sobre más de un tercio de las bandas que no cuentan con material editado y sobre la ínfima cantidad de bandas que graban de forma casera.

[11]

Según Moreno (2017), el caso particular de estos músicos contradice a las teorías que ven con “optimismo” la apropiación por parte de los músicos de las nuevas tecnologías para producir o gestionar sus obras (Gallo y Semán, 2015), pues aquí el aprovechamiento de esas posibilidades es diferente y menos intensa, y el uso real de estas tecnologías no coincide con la visión optimista que los músicos expresan.

[12]

Para Gallo y Semán (2015, pp. 28-29): “la gestión del público a través de las redes es también parte de los saberes puestos en práctica por músicos que tocan, graban, componen, pero al mismo tiempo negocian, promueven y venden sus productos y, sobre todo, gestionan la constitución de su público”.

[13]

Entiendo que el vivo no es sólo un grupo de artistas realizando una interpretación, sino que comprende mucho más: todas las personas que colaboran para que la actuación pueda realizarse, el ritual mismo que significa el recital, las previas, el juntarse y los significados que aporta el público. Por esto, considero vital recuperar las voces, prácticas y representaciones de los/as personas y agentes que intervienen en la producción musical –y no sólo de los/as músicos/as–.

[14]

obresale el Cine Teatro Wilde; los eventos donde artistas locales telonean a bandas reconocidas de la escena musical –esto había sido demandado

por los/as propios/as músicos/as en el “Foro de Cultura”, una instancia de diálogo que abrió el municipio en 2017-; los recitales en plazas, espacios municipales o en la vía pública y la grabación en el Estudio Municipal de Grabación.

15

En el campo advertí que muchos/as músicos/as locales han demandado al municipio una retribución económica; sin embargo, las condiciones en que tienden a realizar la actividad en el sector privado –donde prima el “pagar para tocar”– los lleva a no poder considerar la práctica en términos laborales. A su vez, muchos programas que contemplaron el formato de trabajo callejero –se proveía una toma de electricidad para conectar equipos y aval municipal para tocar “a la gorra” en ciertos puntos de la ciudad– han sido poco aprovechados por los/as músicos/as locales de rock.



Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/476/4765049005/4765049005.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Valeria Saponara Spinetta

Desigualdades digitales y nuevos desafíos para la actividad musical autogestionada durante el contexto de pandemia^[1]

Digital inequalities and new challenges for self-managed musical activity during the pandemic context

De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales
vol. 13, núm. 22, 2024

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
depracticasydiscursos.ces@unne.edu.ar

ISSN-E: 2250-6942

DOI: <https://doi.org/10.30972/dpd.13227756>