



**Universidad Nacional de Rosario
Centro de Estudios Interdisciplinarios**

Especialización en Gestión Cultural

Trabajo Final de integración

***Una aproximación al trabajo musical
en la pospandemia y en la hegemonía de las redes***

Prof. Carlos Casazza

**Directora:
Dra. Sandra Valdetaro**

Rosario, marzo 2024

Índice

0. Introducción	..3
I. Primera Parte	
I.I	..7
I.II	..14
II. Segunda Parte	
II.I.	..20
II.II	..27
III. Consideraciones Finales	..35
Referencias Bibliográficas	..43

Introducción

El presente trabajo aborda la problemática de las artes escénicas musicales en el contexto de la pandemia, y, principalmente, la pos-pandemia por Covid.

Entre diciembre del 2019 y marzo del 2020 el mundo entero ingresó a una crisis sanitaria de dimensiones inéditas e inauditas. Como diría Preciado, “se anuncia la generalización de la vida precaria, de la vulnerabilidad corporal y de la muerte...” (Preciado 2022, 28). La pandemia puso en esa escena de gran depresión dos dispositivos novedosos: la interrupción del capitalismo productivo y la separación estricta entre los cuerpos; puso al aislamiento de los mismos no solo como herramienta defensiva sino como herramienta potencial de la gestión política y la anulación del espacio común. Como el mismo Preciado señala, la pandemia no es solo una afectación del cuerpo individual, sino de la ciudad, y, más certeramente, de la ciudad capitalista (Preciado 2022, 137). Es una enfermedad citadina, por lo tanto, todas las acciones han quedado afectadas o revocadas, pero, mientras tanto, como un flujo creciente, la vida virtual crece, se complejiza y se renueva. Esto da de lleno en la relación entre los espectadores y cualquier arte performativo, e intentaremos ver más adelante cuáles son sus rastros y novedades.

Las artes escénicas se vieron sensiblemente afectadas durante los años de la pandemia. Por una parte, se suspendieron todas sus presentaciones públicas como nunca había sucedido antes. Por otra, y paradójicamente, esas artes escénicas y la música en particular, alcanzaron una presencia inimaginable en las redes en todos los

formatos disponibles (videos, reels, canales de YouTube). La posibilidad tecnológica de acceder a música a través de las redes fue acompañada y potenciada con el concepto de que los artistas ayudaban a atravesar de la mejor manera la soledad y el dolor imprevisto y, quizás, un periodo inédito en la historia contemporánea. Esta forma de circulación de la música se fundamentó en la disponibilidad de un patrimonio cultural que la red virtual expandida puso al alcance de todos.

En la pospandemia, los músicos fueron retomando lo que se entendería como actividad normal, lo que no significa que en ese “retorno” no queden huellas de las diversas formas en que la pandemia afectó la actividad, y de las modificaciones realizadas por los artistas y por las instituciones de gestión acerca de los mecanismos laborales y del diseño de gestión misma.

En este contexto global nos interesa acercarnos al complejo artista-gestión cultural-pandemia acotando el campo de trabajo a la coyuntura de la pospandemia en la ciudad de Rosario. Es entonces que nos proponemos relevar e interrogar las autopercepciones, evaluaciones y estrategias de trabajo que asumen los protagonistas que desarrollan distintas actividades dentro de la estructura de producción y gestión local: la reacción de los individuos o colectivos de músicos a la emergencia y a la transición de la pospandemia, y sus estrategias frente a las acciones de programación y subsidio que las instituciones públicas y privadas diseñaron como respuestas al campo musical profesional específico.

Para presentar y abordar esta cuestión procedimos a entrevistar a distintos actores de la actividad musical en Rosario: miembros de la comunidad musical en general, colectivos de músicos, sindicatos asociados, periodistas especializados, académicos relacionados con la problemática, también productores privados y

directores de área del gobierno municipal y provincial, programadores, directores y coordinadores de espacios de performance estatales y privados. A partir de estas entrevistas nos hemos preguntado, por un lado, por la visión de los distintos sectores y discursos musicales presentes en la ciudad y por sus estrategias y planes de mejoramiento de su práctica individual; por el otro, por las eventuales diferencias de criterios de programación (pública y privada) pre y pospandemia, por la diferencia concreta en los presupuestos asignados y por la relación entre las instituciones de gestión pública y el ámbito musical de la ciudad.

Para apoyar el análisis cualitativo de los resultados, hemos recurrido a las fuentes estadísticas disponibles, que, en mayor o menor medida, y ante la conmoción producida por la pandemia, han intentado dar cuenta de ciertos cambios en las condiciones laborales de los artistas músicos en el país.

Las fuentes estadísticas, a las que hemos recurrido para apoyar el análisis cualitativo de los resultados, dan cuenta de ciertos cambios en las condiciones laborales de los artistas músicos en el país ante la conmoción producida por la pandemia. Se infiere a partir de ellas que los índices de actividad musical profesional no recuperaron los valores del año 2019, tomado este como año de actividad normal previa a las dificultades y cambios impresos a la actividad por el Covid 19. En este marco, y atendiendo al hecho de que los profundos cambios globales de las primeras dos décadas del siglo XXI en el mundo de la música han requerido también notorias acciones de flexibilidad en la práctica profesional y, por ende, en los modelos de negocios relacionados y en la gestión de la cultura y su relación con la vida profesional concreta de los artistas, nuestro trabajo también nos ha permitido advertir que las acciones de gestión cultural -entendidas como programaciones, consolidación de legislación para el

sector, sistema de subsidios y acciones sindicales- desplegadas durante la pospandemia no generaron mejoras notorias en el trabajo profesional de los músicos en Rosario.

Para introducirnos en estos problemas creemos que es fundamental no desligar nuestras observaciones de un andamiaje conceptual, en su devenir histórico, y de un contexto global de prácticas que han influido también en la habitualidad de la ciudad.

En este sentido, organizaremos el desarrollo en dos grandes partes.

Una primera parte se refiere a la definición de artista y sus transformaciones, y explora, en una revisión cronológica y conceptual a partir de organismos e instituciones que se ocuparon particularmente de reflexionar sobre políticas al respecto, cuál ha sido el recorrido de ese agente, las tensiones entre artista autónomo y modelo de negocios, y los contextos y los avatares de su trabajo hasta llegar a las puertas de la pandemia.

En una segunda parte, se abordan los problemas del campo en el contexto de la pospandemia (considerando esta como período de normalización posterior a un estado de excepción), con observaciones de la escena nacional y de la ciudad de Rosario. Este campo considerará, por un lado, la actividad musical y los efectos de la pandemia, aún en la tensión entre autonomía y mercado y, por otro lado, la gestión cultural, tanto la acción ejecutiva de políticas como los problemas legislativos asociados a ellas.

I. Primera parte

I.I.

La situación profesional de los artistas performativos, y músicos en particular, siempre ha sido ponderada en forma diferente a la relación trabajador-empresa, una relación prolongada y que, en lo que hoy llamamos fordismo, implicaba un marco vital, discursivo y político. El hecho de que los artistas establecieran distintos vínculos contractuales y económicos con sus “empleadores” no es un problema por sí mismo. Solo que esos contratos, en el sentido más amplio de la palabra, convivieron, dialogando con y contaminándose de tres cuestiones.

Una, si el artista es realmente un trabajador o cumple el rol social de demiurgo, sacerdote y proveedor fuera de todo intercambio de valor.

Dos, si el arte y la música consisten en un estatuto patrimonial activado como consecuencia de la construcción de vínculos comunitarios, o si, en tanto efecto de su imaginario en la práctica política y el ejercicio de las libertades individuales y democráticas, exige al Estado participar del proceso de producción artística y sostenimiento profesional del músico.

Tres, si el público, definido como consumidor, está obligado a pagar por el arte performativo (parece ser que las artes plásticas no entran en esta discusión); si, definido unilateralmente al artista no como trabajador, sino como proveedor sin ningún derecho a su producción, debe aceptar su rol y flexibilizar su política de vida en el sentido más extremo del posfordismo liberalizado.

La definición de artista se presenta como dinámica, cambiante y aún huidiza a partir de las transformaciones que el siglo XX y el actual le han impreso. El arco va de considerar al artista como artesano, pasando por la autonomía de su tarea, al artista como trabajador y, específicamente, en el sentido marxista, como trabajador “improductivo” (Virno 2003), y, aún más, como trabajador autogestivo.

Veamos entonces brevemente el recorrido de esta definición. Dejada atrás la identificación de artesano y artista, se atribuyó a las bellas artes ser el vehículo de una vida espiritual trascendente, tanto el perceptor-contemplador como el productor y su relación se daría en un nuevo espacio espiritual donde estaba excluida la idea del intercambio. Previo a esto -es decir, siglos XVI y XVII-, la música tenía una instrumentalización como objeto de uso en la liturgia religiosa o en las ceremonias sociales siendo un objeto adscripto a esas ceremonias o dispositivos sociales. “No era algo que había de ser escuchado en silencio en el marco de una actitud estética sino algo para marchar, beber... para cantar, para comunicarse” (Shiner 2004).

A partir del siglo XVII, y consolidándose en los inicios del siglo XIX, vemos surgir tanto la autonomía de la producción artística como la sustitución del mecenazgo por el mercado del arte. Es por eso que también surge la vocación espiritual del artista y la contemplación como objeto espiritual o afectivo por parte del perceptor. A finales del siglo XVII, y con clara evolución durante el siglo XVIII, podemos ver el surgimiento del concierto y en él, la música instrumental como objeto de una experiencia autónoma sin ligazón precisa con una práctica o función social, religiosa o cívica. La expansión del público era una consecuencia directa de los cambios sociales y consolidó un nuevo factor de subvención directa distinta del mecenazgo. En ese estado de situación se comienzan a distinguir el artista utilitario del artista que solo trata con las reglas de la

imaginación, donde la expresión se consolida como su principal tarea y, por ende, introduce un lenguaje sin anclaje en ningún uso o práctica social, sino la sola contemplación y, digamos, el efecto perceptivo. Esto es, no hay una estrategia definida, de este artista, respecto de su producción como mercancía, aunque, a posteriori, esto se produzca de manera más o menos natural. Estamos frente a la acuñación del concepto de obra autosuficiente y autónoma, y ya no de un producto artesanal con una función. Ya no hay un encargo para la ocasión ni sugerencia de materiales. Ese artista ahora intenta vender, a posteriori, su producción terminada en lo que podemos describir ya como un mercado del arte, donde el perceptor actuaba con su sistema de valoración, en una actitud de placer contemplativo. Condensando ese proceso, pasamos de la figura del bohemio a la del dandy, y de ahí a lo que Shiner denomina *vida convencional*. Esto es, un artista que se debate también con las reglas del mercado naciente y busca supervivencia y, aún más, éxito y reconocimiento. Esto ya nos coloca muy cerca de la habitualidad del trabajo artístico que se despliega en estos términos durante el siglo XX. *Este artista, también templado en los impulsos de la modernidad, pagando el tributo a la autonomía y la originalidad que ella le indicaba, poseía dos características, la entrega total al trabajo diario, y la disciplina y el control absoluto de los elementos que manipulaba.*

En el siglo XX, el músico y la música como actividad profesional se vieron instituidos como parte de las industrias culturales. Deberíamos recordar aquí, antes de proseguir, el desplazamiento semántico de la industria cultural a las industrias culturales y, después, a la economía creativa, que se acuerda generalmente sobre *la creatividad individual* como matriz que posibilita la acción y la constitución de este campo. Aun así, vemos que podemos encontrar diversas series o desplazamientos: esa creatividad está

activa en las artes y la cultura, y tiene un desplazamiento a las artes del entretenimiento en general, y, a posteriori, si ampliamos o incluimos la idea de generación de propiedad intelectual, el campo se amplía significativamente a diseño, patentes, etc. A partir de este desplazamiento es importante destacar que, establecido el potencial económico del nuevo campo, su aspecto industrial, se comenzó a reflexionar sobre el impacto de esta nueva revolución, engarzada, por supuesto, con la revolución tecnológica naciente. La primera reflexión se focalizó en que estas industrias eran transformadoras en dos puntos: una democratización “efectiva de las masas”, diría Unesco, en la elaboración de su cultura, y un impulso a la acción educativa. Es que se avizoraba (en últimos años del siglo XX) un cambio de paradigma, que iba a ampliar la cantidad de receptores de los bienes culturales, aunque también se daría la ampliación de hecho de los productores, dominando diversas fases del desarrollo cultural. La otra pregunta se daba en cuanto a la relación o, mejor dicho, a los efectos, que la globalización creciente podía llegar a tener en las comunidades o identidades locales, regionales. La contrapartida inmediata fue ver en este nuevo surgimiento de estas industrias, con sus nuevas modulaciones de producción y difusión, un instrumento de diálogo cultural.

Es entonces que este concepto vive, convive y afecta, y es afectado, tanto por la producción individual del artista, así como, en el mismo sentido, por las acciones de gestión pública, que, obviamente, se relacionan poderosamente, por interacción, con la actividad profesional del músico.

Esta estructura de relación, esta dinámica conceptual y práctica, es la que llega al fenómeno inédito de la pandemia y también a su proceso posterior, que llamaríamos, en este trabajo, de normalización una vez terminada la crisis pandémica y sus

consecuencias más notorias, como la de llevar a cero toda actividad musical presencial por un tiempo considerable.

Ahora bien, en ese contexto dinámico (histórico y coyuntural), la música constituye un producto o servicio que transmite un significado simbólico, que dialoga con las prácticas culturales para reforzarlas o discutir su paradigma. Y también una práctica que se transforma en bien transable a partir de las tensiones del mercado, o que, en otro sentido, se sustrae de toda circulación que no sea la comunitaria, no intentando la aceptación de cualquier plataforma monetizada. El reconocimiento de la creatividad y de la diversidad como motores se entrelaza con modelos de negocios y procesos organizacionales, y conmueve tanto las prácticas comerciales como la arquitectura institucional. Consideremos, si no, los cambios vertiginosos en el consumo musical desde mediados del siglo XX hasta hoy, segunda década del XXI.

Los cambios en la producción, circulación y consumo musical con el advenimiento de la digitalización tienen su genealogía en los inicios del siglo XX. El uso del fonógrafo causó una serie de variantes en la situación de escucha. Por un lado, la independencia del flujo musical de la radio, que, de alguna manera, dirigía esa escucha en su decisión de programación. Y, por otro, la posible prescindencia de la sala de conciertos: es decir, se podía pasar del hecho colectivo (de hecho, desde los inicios de la historia la escucha musical fue un hecho colectivo) al consumo del material en el plano privado. También en ese plano doméstico el usuario podía tomar decisiones puntualísimas respecto a su escucha. Es el comienzo de la posibilidad de un archivo propio, y también el surgimiento de la música como mercancía física, traducida al disco, obviamente. Almacenar era, ahora, posible. En pocos años más, el surgimiento del CD

permitió dos cosas no menores. Una, la capacidad de almacenamiento y disponibilidad se multiplica geométricamente por su propia posibilidad como soporte, y, dos, la posibilidad de que la escucha privada, vía walkman, se dé en el espacio público, del cual se está aislado claramente. Y acá se da un salto conceptual: el almacenamiento digital. Es notorio durante los años 90, el sistema de intercambios de archivo entre usuarios -lo que se llamó *peer to peer*, canje entre pares-, y, si no, directamente, la piratería. Era una época en que el argumento respecto de la red global pivoteaba sobre las ventajas del acceso y la equidad, la democratización de las posibilidades y la diseminación fluida de los bienes culturales eludiendo la censura gubernamental o, digamos, de mercado. Como dice Yúdice (2007: 26-27), es una experiencia rebelde contra el control de la industria y establece una nueva ética de participación y popularización (en el surgimiento de YouTube, simultáneo a la caída de MTV como gran cadena global). En breve las grandes compañías intentan cercar legalmente a la piratería reclamando su propiedad y la de sus artistas (diez años después el modelo de negocios, como veremos, hará que abandonen distraídamente ese interés por la propiedad intelectual creativa). Todo esto envejecerá rápidamente a partir del inicio de la segunda década de nuestro siglo. El surgimiento ya de plataformas de escucha, que mencionaremos en detalle más adelante, hace que el modelo haga estallar cualquier estrategia posible del artista individual (aun los masivos) respecto de la rentabilidad de su creatividad. Se suponía que, en las décadas previas, descartar los árbitros del gusto y la oferta dirigida (Yúdice 2007: 96) mejoraría en un círculo virtuoso la relación entre artistas y consumidores y evitaría la piratería. *Spotify* anulará este debate y fundará un territorio infranqueable (inclusive legalmente).

Más allá de los diversos intentos de una definición precisa, podemos entender que la industria de la creatividad toma de las industrias culturales dos rasgos: *el reconocimiento de la creatividad desde el arte, y la emergencia de la diversidad como valor*. En palabras de Tremblay (2008), la política económica de la creatividad se *conjugaría* armoniosamente con la política cultural de la diversidad. El condicional no es casual. La obra de arte, ya perdida melancólicamente su aura según la visión filosófica de la escuela de Frankfurt, desde los setenta del siglo XX pasa a estar sometida a las corrientes de intercambio y sustentabilidad de las fuerzas económicas y sociales. El campo de la cultura entra definitivamente al escenario de la economía capitalista y la estandarización letal que para el arte señalaba la escuela de Frankfurt deviene en un potencial de diversidad y renovación de productos y portador de potencia identitaria. Como dice Tremblay (2008), pasamos de un problema ético-filosófico a otro socio-económico. Ahora bien, desde el inicio de la segunda década de este siglo parecen invertirse estos conceptos. La industria genera estandarización de sus productos y margina aquellas obras que están por fuera de sus necesidades de rentabilidad directa. Ha sido el giro de la industria a partir de la segunda década, acelerado y acentuado después de la pandemia.

I.II

El artista, centro de la nueva y compleja escena, agente de innovación per se, privilegiado conceptualmente, redefine constantemente estas industrias creativas a partir de sus propios procesos y es impactado en su quehacer por ellas. Es entonces que UNESCO, durante los 80 del siglo XX, pugna por acuñar una definición más precisa respecto de quién es un artista (y a menudo establecer un sistema de registro), formalizar su condición en tanto profesional y reconocer su modo atípico de trabajar. En diversos documentos (especialmente los documentos de UNESCO que van de 1980 a 2019) reitera que la libertad de pensamiento, expresión e información, así como la diversidad de los medios de comunicación social, posibilitan el florecimiento de las expresiones. La pregunta por el rol del artista, por la categoría del espectador y por el rol de las comunidades y la gestión estatal se reedita a partir de estas intervenciones. Y se reedita en la pregunta, tal como la plantean Toby Miller y George Yúdice, por si la política cultural es un puente entre el registro estético y antropológico, creatividad estética y estilos colectivos de vida, y más aún entre producción de sentidos o de mercancías (Miller y Yúdice 2004). Larry Shiner trata exhaustivamente estos procesos (Shiner 2004). Pero digamos, y adelantemos hasta el presente, que el artista, devenido autónomo y separado de la artesanía desde finales del medioevo e inicio del protocapitalismo, agente de una espiritualidad superior y faro de la especie en el romanticismo, autónomo y evolutivo desde el modernismo, siempre en el debate de la relación arte-vida, se encuentra en esta etapa, la del capitalismo líquido, revaluado insistentemente por su importancia estratégica, y entrando también en un estadio de precarización laboral, abandonando el modelo fordista, ahora basado en derechos y cachet, e influido y ajustado por la lógica de flujos de las nuevas tecnologías.

Es entonces que se llega, en una secuencia más o menos lógica, al importante tema del lugar que corresponde a los artistas, que constituyen un elemento básico de las industrias culturales y que son su motor. Justamente en la “Recomendación relativa a la condición del artista” de UNESCO, de 1980, podemos ver una secuencia: los gobiernos deben garantizar la libertad de expresión artística, el artista tiene el derecho de ser considerado un trabajador cultural y tener el marco jurídico correspondiente a esa condición, y esa condición no debe menoscabar su libertad expresiva; los artistas tienen (o deberían tener) influencia en la educación a partir de su creatividad, y aún más, sus opiniones deben ser consideradas para el diseño y la implementación de políticas públicas. Entonces debemos reconocer los derechos en materia de ingreso y seguridad social, y proteger su propiedad intelectual, como contribución al desarrollo cultural. Las políticas culturales y las medidas legislativas posibilitarían la consagración plena a sus actividades artísticas con los efectos correspondientes. Y no solo eso, sino que los estados deberían producir estímulos concretos y ampliar los existentes para la especialización y mejora de sus perspectivas laborales y también, ser un facilitador del inicio de su carrera. El artista llamado “independiente” contará con los derechos de condiciones de vida y trabajo y gozará, dentro de los límites razonables, de protección en materia de ingresos. El estado deberá generar las infraestructuras necesarias para este desarrollo y, lo más importante, en cuanto a condiciones de trabajo, considerar en la legislación, horas de trabajo pertinentes, descanso semanal, licencias con sueldo, normas de higiene y seguridad. Y, para finalizar, el artista debe tener garantías sobre los derechos materiales y morales de sus obras, y ser resarcidos de daños que puedan sufrir a causa del desarrollo técnico de los nuevos medios de comunicación y de reproducción.

Como vemos, estamos frente a un dispositivo conceptual que trata de acrecentar el prestigio y la necesidad del artista en la sociedad, fundamentado en su influencia beneficiosa en el desarrollo de la cultura, las identidades, la revalorización de patrimonio, en su capacidad para instalar los temas de derechos individuales y sociales y las problemáticas de agenda relevantes, como el rol del arte en la educación.

En 1997, Unesco insiste, en el mismo tono, con la “Implementación de la Recomendación relativa a la condición del artista”. Con el arco de tiempo del thatcherismo y reaganismo casi anulando la ejecución presupuestaria estatal y habilitando la inversión privada como principal recurso, obligando a los proyectos a su autónoma viabilidad y sustentabilidad, este nuevo documento parece resistirse al signo de los tiempos. Esta vez, a partir de una convocatoria de Unesco, hablan artistas, autores y performers directamente. Retomando la “Implementación”, que replica casi todos los puntos de la “Recomendación”, veamos qué matices podemos localizar. En principio, una intensificación del rol de la creatividad: la creatividad artística constituye la herencia cultural del futuro y es expresión de una libertad *fundamental*, y es un *decisivo* factor de preservación de la identidad de los pueblos. He conservado literalmente los adjetivos para marcar la diferencia de este impulso. Una intensificación de todos los conceptos de la Recomendación. Pero debemos señalar que se puntualiza que este colectivo ve una reducción en el nivel de los presupuestos públicos para la creación artística. Inmediatamente se advierte un énfasis en las eventuales legislaciones necesarias para proteger al artista en un contexto de “nuevas tecnologías” y producciones multimediales. Y después de insistir sobre la importancia del arte y sus artistas, se detiene en esta idea: las autoridades públicas deberían hacer disponibles los medios adecuados para el logro de sus actividades y, cito, “en el contexto de rehabilitación de

definidas áreas urbanas". Esta rehabilitación también estuvo enlazada con un plan de los poderes fácticos post industriales en el crecimiento de los servicios urbanos y la consiguiente rentabilidad, para las nuevas élites. El artista, con su influencia directa, se consolidó como agente de la reconversión de las ciudades, aún sus sectores urbanos en decadencia o problemáticos. Y fue el que posibilitó que esas ciudades, en el clima del surgimiento de la clase creativa, atendieran al turismo y a las clases más pudientes, siendo estos servicios fuente de nuevos ingresos. La figura del artista, otrora una gran influencia en la vida a partir de su arte, un modelador moderno de las políticas de vida, termina acuñando un estilo de vida donde la aceptación del propio rango, embellecido banalmente, es la gran herramienta de control del capitalismo tecnológico. El artista es el nuevo agente de la gentrificación, no de la revolución política, espiritual, social o personal.

Dice Unesco: de hecho, el mayor subsidio para las artes no proviene de los gobiernos, los patrocinadores o el sector privado, sino de los propios artistas en forma de trabajo no remunerado o mal pagado. Ello exige nuevas ideas y estrategias para modificar los marcos laborales y de protección social a fin de que tengan en cuenta la manera singular y atípica en que trabajan los artistas, especialmente las mujeres (Unesco 1980).

Volviendo a la "Recomendación", veamos el último Informe "Síntesis 2019", que resume los informes nacionales, solicitados cada cuatro años en general. Podemos puntualizar los siguientes fragmentos. Este informe, que precede en poco tiempo a la pandemia, parece un adelanto de lo que quedará como escenario establecido cuando ésta finalizara. Para empezar, en la consulta de 2018, las evaluaciones parecen haber virado hacia un consenso global respecto a que los artistas han perdido ingresos en

general y que la *revolución digital* ha disminuido los ingresos de la mayoría de los artistas. Los algoritmos y métodos que usan los buscadores más populares para determinar patrones no favorecen que el usuario típico de Internet pueda acceder a una amplia gama de opciones. Se advirtió que una nueva forma de “censura del mercado” impuesta por la concentración empresarial estaba reduciendo la diversidad de las fuentes de financiación que podría garantizar la autonomía artística y abrir espacios para todas las producciones creativas. Los algoritmos funcionan al compás de las inversiones de las grandes empresas.

Ahora bien, en este campo, tal como ha sido descrito, pareciera que podemos aislar una constante, a pesar de las transformaciones radicales de conceptos, prácticas y formas, que el artista individual define una y otra vez. *Esa constante es, por un lado, el grado en que el artista se acerca o se aleja respecto de las prácticas y dictados del gusto y respecto de las activaciones patrimoniales realizadas por el mercado; por otro, el grado en que defiende la autonomía de la obra y el pathos de la originalidad.* Es entonces que podemos clasificar el trabajo del músico como relacionado con una funcionalidad, sea cual fuere, o con un acto creativo irreductible que se relacionará, a posteriori, con un eventual público, con un mercado. Aun así, la omnipresencia social y cultural de la música hace que se superpongan funciones que, se supone por el breve recorrido histórico que he realizado, se han sucedido o han devenido unas en otras.

Sin embargo, hoy podemos distinguir la superposición que nos acerca a una actualidad de las tareas del músico. No podemos dejar de distinguir el músico en su tarea que podríamos volver a llamar artesanal, que es cumplir funciones y tareas determinadas por el trabajo definido por terceros. Y vemos también al músico, digamos,

separado de la artesanía, y constituido en figura de artista que manipula y decide sobre sus materiales. Ambas cuestiones se asocian con dos situaciones laborales. Una, el músico profesional instrumentista, arreglador o productor en su fase de artesano generalmente recibe una remuneración que surge del proyecto del trabajo a realizar, que generalmente tiene un presupuesto previo en el cual se tasa su tarea. Otra, el músico en la función de autonomía y producción genera un producto, que podemos llamar música original, y trata de concretarlo, interpretarlo, vender sus derechos, grabarlo y tener renta de ese registro. Todos estos, procesos posteriores, digamos, a la invención. También distinguimos en estos dos carriles dos tipos o géneros que abordan estos dos perfiles. Uno, el músico intérprete de música con función contextual toca géneros bailables como reggaetón, bachata y música pop latina entre otros, así como tango o jazz o folclore argentino en versión patrimonial y, digamos, para el fácil reconocimiento del género. Dos, el músico compositor intérprete original produce música instrumental o vocal relacionada con cualquier estilo o género, a veces indistinguible en su relación, a veces como relectura de los materiales, pero, de hecho, es una declaración estética autónoma y original. Esta es la tipología profesional de la época contemporánea, de la cual, por supuesto, la ciudad de Rosario no está exenta.

II. Segunda parte

II.I.

Es entonces que arribamos a una percepción de este período de pos-pandemia, que circunscribimos a un arco temporal que va de enero/febrero de 2022 a abril de 2023, y que enfocaremos en la ciudad de Rosario, a partir de testimonios de distintos actores, siempre en el horizonte de un contexto nacional. La sistematización entre indicadores cuantitativos e interpretaciones cualitativas parece ser el elemento central para ir delineando una interpretación o lectura de todas estas variables atravesadas por una situación de crisis inédita como se dio en la pandemia.

Los trabajos cuantitativos y /o críticos sobre el impacto de la pandemia en las artes performativas en general, y musicales en particular, en el mundo y la región, son aún escasos. En el ámbito latinoamericano, el trabajo “América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia”, de Rocío Guadarrama Olivera y otros, aborda en cinco escenas seleccionadas de la región latinoamericana, el problema de la supervivencia del trabajo del artista en pandemia (Guadarrama Olivera et al., 2021). En él se señala, tomando modelos de Brasil, México y Argentina, que la precariedad es, por un lado, estructural; que, por el otro, está acentuada desde el 2011 según las mediciones disponibles; y que, finalmente, en la pandemia se consolidó. El trabajo observa también que las alternativas de trabajo creativo en las redes nunca pudieron ser abordadas por los trabajadores independientes dado los costos involucrados en una producción en línea y la estrategia de mercadeo necesaria.

En el orden nacional, también han surgido estudios cuantitativos de organismos gubernamentales como la “Encuesta Nacional de Consumos culturales” de mayo de 2023 y los “Indicadores culturales” publicados por la Universidad de Tres de Febrero en 2019/20, así como un relevamiento institucional de políticas de subsidio (internacionales, nacionales, o regionales) a artistas performáticos en situaciones de excepción, proveniente de diversas fuentes gubernamentales y legislativas. En la Encuesta Nacional el dato relevante es que el 71% de los encuestados declara no haber asistido a ningún concierto durante el 2022.

En lo referido a la región y ciudad de Rosario, recupero el trabajo “Escenarios culturales pandémicos: intervenciones estético-políticas en el espacio público de la ciudad de Rosario (Argentina) en el año de la peste”, de Marilé Di Filippo y Sandra Valdetaro que, si bien no trata directamente el tema, aborda un escenario de relación entre práctica artística y pandemia (Valdetaro y Di Filippo, 2022). En él se observa que la pandemia “ha afectado los circuitos de producción, exhibición y circulación de las artes y sus instituciones y [...]pauperizado las condiciones de vida de artistas y trabajadores de la cultura no consagrados”, y que también ha intensificado la digitalización de los lenguajes artísticos que oscilan entre la vertiginosa aceleración virtual y la saturación de información especulativa, lo que -agrego- no ha consolidado la “intervención crítica” de los individuos y colectivos músicos frente a problemáticas recientes y actuales de nuestra ciudad (como las que releva el artículo: ambientales, disidencias, problemas del mundo del trabajo, etc.)

Las actividades musicales que llamamos funcionales -me refiero a su uso y función en fiestas de todo tipo: ritos religiosos, espectáculos en lugares de esparcimiento como casinos, cruceros, hoteles- en la ciudad de Rosario aumentaron

entre un 150% y 200%, siendo la música de consumo masivo su material y siendo la tarea de interpretación musical lo que constituye este tipo de trabajo. Estas actividades fueron concretadas en un 75/80% por músicos locales (datos suministrados por informante de la investigación).

Como contrapartida, la actividad de la música creativa parece no haber recuperado los niveles del 2019. Según un músico compositor e instrumentista de larga trayectoria y producción en el país, residente en Rosario, y que autogestiona sus proyectos, dice lo siguiente: “Después de la pandemia se redujeron los espacios para este tipo de música de manera notoria, porque los espacios privados decidieron sostener la oferta gastronómica pero ya no tener música en vivo, aunque muchas veces esos trabajos eran en coproducción, y por otro lado los espacios estatales no repusieron los ciclos habituales de la ciudad; aun en las milongas se reemplazó a los músicos en vivo por grabaciones. Si tengo que decir un número, es solo una impresión, la reducción fue del 75%. Y esto no solo en Rosario sino a nivel nacional.”

Durante la pandemia, que si bien no es objeto de nuestra reflexión establece la posibilidad y las coordenadas de la misma, la posibilidad de escuchar música utilizando los dispositivos se transformó vertiginosamente en rutina diaria. Y se encarnó, por fuera de las tensiones económicas y políticas de vida, la construcción de una autopercepción de artista/músico. Esa proliferación y la gratuidad afectan un modelo viejo pero vigente que era que el músico profesional intentaba generar su público con su material y buscaba la mejor remuneración por su tarea. Aun entendiendo que la venta del producto, si era música original y no tenía una legitimación importante por el mercado tenía sus límites que se aceptaban como parte de las características del trabajo. Es entonces que la monetización de un trabajo musical se tornó casi imposible para la

música creativa y solo fue posible para productos de masividad gigantesca. En este contexto, un representante sindical de larga trayectoria (que es la fuente de muchos datos que he mencionado más arriba) marca el crecimiento que desde el año 2022 ha tenido el trabajo musical en locales como casinos, y fiestas. También observa tres aspectos de la coyuntura: una, que ese crecimiento exponencial se materializó en realidad en muy pocas locaciones; dos, otra, que sería deseable que en el futuro (esto sería diagnosticado y expresado en abril del 23) resurja la diversidad para que la música original y de diversos géneros tenga su espacio; en tercer lugar, que la actividad privada tomó la delantera respecto de la gestión estatal, que, señala, a veces aporta la lógica del festival pero no atiende el contexto de producción.

Un músico que apenas tiene 20 años, y uno de trabajo sostenido con música original, basada principalmente en el trap y el house, es decir dos géneros muy vigentes, nos dice: “Veo para mí como dos etapas. Durante la pandemia la gran ventaja de las tecnologías disponibles y de la situación de aislamiento me permitió, básicamente, aprender cantidades de cosas respecto a grabación y producción de audio. En la industria musical digital se volvió más fácil aprender el trabajo. Pero ahora, en la pospandemia (su testimonio es de finales del 2022) me encuentro con que el mercado es muy amplio y difícil. Porque claro, no solo yo usé ese tiempo para aprender a armar bases y otras cosas Me veo obligado a trabajar para distinguirme. Necesito producir rápido con los recursos del momento.” En efecto, el contexto de competencia y flexibilización, y, a su vez, la imposibilidad de componer, interpretar y editar música original fuera de las plataformas, exige a este joven que recién se inicia trabajar en ciertos estrechos carriles. Volvamos entonces una vez más a la “Recomendación” y el último “Informe de Síntesis 2019” de Unesco: ambos documentos comparten la

preocupación persistente por la piratería, preocupación que envejecerá rápidamente ante el avance de las plataformas de reproducción digital. Prestemos atención a un ejemplo. Pocos años después de este informe, la consolidación de Spotify responde a estas consideraciones con dura precisión. Hoy 2022, un artista recibe entre 0,0027 y 0,0044 euros por reproducción. Y este valor surge de una estimación porque no existe la imputación directa por tema reproducido sino una “cuota de reproducción” que surge de un promedio entre el total de las reproducciones del artista y el total de las reproducciones por país. Esto hace que aun artistas de importante popularidad y muchos años de permanencia reciban una liquidación anual que podemos calificar de humilde. Pero aún hay que considerar a quién pertenece esa liquidación, porque la novedad es que la plataforma no es accesible sino a través de agregadoras o distribuidoras digitales, empresas que toman el archivo musical (un single, un álbum, un podcast) y “lo suben” a las plataformas, Spotify incluida. Entonces, el artista es intermediado por editor fonográfico y agregadoras digitales ante cualquier plataforma importante. Si un artista importante, como mencionaba antes, recibe una liquidación anual que pareciera no condecir con su popularidad, esto mismo afecta aún más a cualquier otro artista, esto es, al 90% de la industria de la música que trata de trabajar en estos paradigmas, en los términos de la supervivencia de la diversidad, diversidad que era, en el origen, el tesoro oculto de la explosión tecnológica o digital. Ahora el problema no es la piratería sino la sensación de que las leyes de derechos de autor vigentes son inadecuadas para hacer frente al nuevo entorno digital; pasan a ser, inmediatamente, obsoletas. Estamos frente a una plataforma que se financia con abono-barato mundialmente, 9.90 dólares estadounidenses- y publicidad; un artista cobra lo referido anteriormente y, como contraparte, el valor en bolsa de Spotify, en 2022, es de

61.000 millones de dólares. Un músico de la ciudad con 15 discos editados a nivel nacional en los últimos veinte años señala: “En la era analógica, vendíamos una tirada de cds, que iba de 500 a 1000 discos, es decir una edición acorde al tipo de música que hacemos, y esa recaudación nos permitía pagar los costos del proyecto realizado y tener los recursos para un proyecto discográfico futuro. Es decir, si asignábamos esos recursos solo a la grabación y edición nos permitía financiar dos proyectos. Hoy eso es impensable. Solo quedan los recursos que genero por mis actuaciones.”

Por supuesto, diversos tipos de artistas tienen diversa suerte respecto de los ingresos que pueden lograr, solo que este capitalismo estético y ese mandato del diseño estético de la propia identidad, esconde una realidad laboral, por lo menos conflictiva, y a veces elusiva. En la última encuesta general de Inamu (Instituto Nacional de Música, de Argentina) se declaran 68.919 músicos registrados, siendo un 32% mayores de 41 años de edad y localizados en un 69% en la región metropolitana y la central (Santa Fe lleva el 8% total del padrón). El 86% se declara intérprete, pero solo el 10% de ese corte se dedica a esa actividad exclusivamente; el 64%, se declara activo en composición y arreglos, siendo solo el 1% el que la desarrolla como actividad única. Excluyendo la docencia, el 32% utiliza 41 horas semanales promedio en la actividad. El 54% no tiene ningún ingreso mensual fijo. El 7% está en relación de dependencia y el 37% no tenía ninguna cobertura de salud, a mayo de 2020, al inicio de la pandemia. Podemos sumar a este panorama que para el 52%, su actividad representa un 20% de sus ingresos. Sumemos, según la Cuenta Satélite del Ministerio de Cultura de la Nación, el hecho de que la participación de las Artes escénicas en el total de la industria es del 3,5%. Para completar el panorama, el Informe de Coyuntura del mismo Ministerio muestra que en el 2021 se cuentan 602.000 espectadores a espectáculos musicales en vivo, lo que

equivale al 50% de los valores 2019 prepandemia, con la misma cantidad de espectáculos de 2019.

En este caso vemos una desproporción entre, por un lado, actores que se auto perciben como tales y, por otro, la capacidad y/o interés de acceso del público. Es entonces que el INAMU no representa un núcleo profesional sino una serie de actividades que se incluirían muchas veces en el plano de la actividad personal. Eso no es un problema en sí mismo, si no fuera que es muy difícil diseñar una política de fomento consistente que atienda a un día a día. De hecho, el valor en pesos de los subsidios definidos por el organismo es nominalmente inconsistente respecto de cualquier actividad profesional propiamente dicha. Es notorio que no haya registro, en este y otros informes de la actividad y estadísticas de los sindicatos pertinentes, de qué tipos de acciones realizan y cuál es su posición frente al sistema de contratación y seguros laborales y sociales que son corrientes hasta el día de hoy. Parece que la lógica de la actividad del artista está definida por la ausencia de regulaciones laborales y de un sistema previsional. Otra vez, flexibilidad, autogestión, construcción obligada del producto como tal y casi agente de subvención propia.

II.II.

Cualquier definición de cultura, política cultural o gestión cultural también ha transitado por una serie de matices y variantes importantes desde la segunda mitad del siglo veinte hasta hoy. La definición de cultura en su acepción ampliamente antropológica, donde todos los comportamientos se incluyen, o la definición más especializada basada en la especificidad intelectual, artística o letrada, se aceleran en su interacción en los 90 del siglo XX. La idea o el concepto de industria creativa aliando la práctica cultural a la producción y el consumo, la de economía creativa, poniendo a las ciudades como dispositivo y recurso, la redefinición de clase creativa, tramitan de variadas formas las relaciones (tomo la descripción de Néstor García Canclini, 1987) entre tradición patrimonialista, mecenazgo, estatismo en sus diversas versiones e iniciativa privada. El impulso por la reconstrucción del diálogo y la paz duradera inmediatamente después de la segunda posguerra y de la Declaración Universal de los Derechos marcan los años 40 del siglo XX como el tiempo de la aparición de la cultura como vehículo de entendimiento (el concepto de cooperación se fortalecería a futuro) y como capital al cual el acceso constituye un derecho). Porque, simultáneamente, parece superponerse y redefinirse esta clasificación. Por ejemplo, la cultura y la gestión cultural se ven como un elemento de dinamización económica y, a su vez, reponen la necesidad de la puesta en valor patrimonial y la conservación de patrimonio de minorías. Y, por otro lado, en una etapa de globalización creciente, presta atención a la revitalización del paisaje local, vía avanzada de la clase creativa ciudadana, pero pugna, en simultáneo, por revalorar prácticas comunitarias. En esa encrucijada se encuentran las acciones de gestión con la producción y política de vida del individuo artista. Consideraremos entonces a la gestión cultural como acción de activación patrimonial,

dinamización del sector artístico como vehículo semiológico de las construcciones de sentido comunitario.

Veamos entonces el proceso de relaciones entre artista y gestión en la pospandemia en la ciudad de Rosario. Durante el 2022 se dieron simultáneamente dos acciones. Por un lado, la desaparición de, al menos, cuatro ciclos anuales de programación de música creativa en la cartera pública (Ciclo anual Museo Castagnino, Ciclo anual Biblioteca Argentina, Ciclo anual Centro de Expresiones Contemporáneas, Plataforma Lavardén) y uno en la gestión privada (Centro Cultural Atlas). Por otro, como mencionábamos antes, el exponencial crecimiento del trabajo musical aplicado a contextos sociales al margen del concierto (fiestas religiosas, espectáculos de esparcimiento).

La cuestión que surge, acotando la actividad artística a la ciudad y al periodo temporal inmediatamente posterior a la pandemia, es la siguiente: los dispositivos de producción y difusión de la profesión musical se vieron afectados por la pandemia: la vida en las plataformas virtuales al 100% surgen como nuevos durante la pandemia y se continúan en el periodo posterior. Pero el estado de excepcionalidad establece un parámetro de publicación en redes y plataformas y afecta el regreso a las prácticas habituales que preceden a ese estado y que, posiblemente, sean difícilmente recuperables. Las prácticas de gestión que habían caído por el evento irrefutable e irreductible de la pandemia no han sido recuperadas. Cabe preguntarse si esto está relacionado a una política de gestión deliberada.

En este sentido, es importante tener en cuenta el sentido con que concebimos la acción de programación.

Como señala Prats (2005), la concreción de un proceso patrimonial implica sacralización de la externalidad cultural, el límite de lo propio y lo ajeno y, por otro lado, una puesta en valor o activación que, según el mismo Prats, depende de los poderes políticos. Y define tres acciones al respecto: selección, ordenación e interpretación. La acción de programación de un teatro, espacio o centro cultural se estaría tocando con estos tres procesos. Dice Prats que el poder político, el económico y los intereses académicos negocian alrededor de estas definiciones y acciones. La lógica del mercado que puede tener más o menos influencia está ahí también, incluyendo el consumo del ocio y el turismo, que a veces presiona a los poderes políticos a confluir con sus intereses. Introduzco esta idea para señalar la segunda acción: en la programación general del 2022 de las diversas instituciones culturales y de los lugares privados argentinos más consolidados desde hace muchos años, vemos que el *homenaje* y el *recordatorio* predominan notoriamente. La programación podría ser adjetivada como patrimonial (en el sentido en que Prats lo describe). No hay mayor lugar para producciones que no están adscriptas a un género o a un período histórico.

Tomemos un ejemplo de uno de los centros culturales más importantes de Argentina y enumeremos su perfil durante el 2022. Congreso de charango, homenaje a Spinetta, homenaje a Charly García, concierto homenaje a Evita y músicas relacionadas con su figura, homenaje a Ramón Ayala, homenaje a Víctor Jara, concierto temático por Malvinas, festival de fado, otro homenaje a Charly García, concierto sobre discos de Spinetta, homenaje a Piazzolla por el centenario de su nacimiento, festejo de cumpleaños de León Giecco, homenaje a Celeste Carballo y Sandra Mihanovich, festejo

de cumpleaños de Charly García, homenaje a Hugo Midón, otro concierto respecto de Piazzolla y su relación con las orquestas, concierto recordatorio de Reunión cumbre Piazzolla Mulligan, homenaje a Piazzolla a través del piano, homenaje a Omar Moreno Palacios, concierto apertura Piazzolla 100, homenaje a Osvaldo Pugliese, concierto recordatorio de los 100 años de Jaime Dávalos. Las artistas programadas individualmente se adscriben a un género nacional: Teresa Parodi, Julieta Laso, Liliana Vitale, Flopa Lestani, Liliana Herrero. Silvia Iriondo y Carolina Pelleritti. Aun así, en el fundamento de programación se anuncia que los ciclos “favorecen la aparición de nuevas voces, perspectivas disidentes y fusión de estilos”, que “privilegia la difusión, la creación y la conservación de las más diversas expresiones musicales”, en constante articulación entre pasado y presente. Es curioso que se expliciten todos los conceptos que no se van a considerar en la práctica.

En este punto resulta conveniente remitirnos a las hipótesis de Mark Fisher (2019) que habla de esta transformación de la cultura en piezas de museo. El capitalismo subsume los relatos previos (y vaya si los teníamos de la mano de la modernidad artística, incluida sus vanguardias) y genera lo que él llama un sistema de equivalencia general. En ese sistema no es necesario el futuro y, por lo tanto, tampoco el arte y el artista pugnando por ese horizonte de cambio en el tiempo, porque ya el arte (los artistas, los gestores culturales y los responsables del poder político) no necesita del futuro. Si la función del arte no es cambiar la realidad, pero sí mostrar realidades más o menos ocultas o hacer visibles realidades más o menos potenciales, como él describe, la tensión del tiempo es esencial. Por otro lado, lo que las generaciones más jóvenes aportan al sistema es un sistema de *revivals* o, aún peor, materiales más o menos imitativos de discursos, otrora, muy consistentes de la música popular del siglo XX.

Digamos que no son materiales que dialogan con la influencia, aun en versión parricida, sino imitaciones más o menos superficiales que denotan una ausencia de disciplina y tiempo de trabajo, cosas que han quedado para los artistas “modernos” en su aspiración de autonomía y creación de discursos. Pero esto parece ser el interés principal de los programadores y gestores oficiales, que todo esté en un marco de tranquilo reconocimiento, sin perturbaciones.

En los trabajos respecto del concepto de patrimonio (constitución del mismo, operaciones de legitimación, activación, etc.), el artista individual aparece como el portador. El concepto es sencillo en un punto: constituir un vocabulario, consolidarlo o torsionarlo, conservarlo o revitalizarlo en el tiempo, es obra de la figura de artista. Ahora bien, ese artista, ya sin diálogo fecundo con su pasado, sin futuro utópico o heterotópico, ya tampoco es visto como un agente clave del desarrollo de, digámoslo muy ampliamente, la cultura. Sin novedad y sin sorpresa, pareciera ser impostadamente revalorizado. Retomo el punto histórico de la pandemia que mencioné antes y su posterior tiempo de normalización. Digo “impostadamente” porque estos portadores no han podido recuperar su estabilidad ni volumen laboral en casi todo el mundo.

Es entonces que a la memorabilia y homenajes compulsivos y a un sector joven ocupado en una acuñación artística de baja intensidad, le sumamos una autopercepción errónea del trabajo profesional (el número de músicos registrados es notorio respecto de la población) que se traduce en condiciones más débiles de desarrollo profesional y laboral. De hecho, otra consecuencia de esto es que el organismo estatal, el Instituto mencionado o el Fondo Nacional de las Artes, no generan programas consistentes para el sector. Solo parece repartir equitativamente sus recursos disponibles al momento,

casi como decisión matemática más que de gestión. Digo consistentes en el sentido de un verdadero impacto en el trabajo profesional.

“El artista es el nuevo agente de la gentrificación, no de la revolución política, espiritual, social o personal.” Esta frase podría pertenecer a cualquiera de los pensadores que trabajaron intensamente el tema de las industrias creativas y la ciudad creativa. Y también sumaron una crítica a ese tipo de gestión, que consiste en usar el artista como avanzada de los negocios inmobiliarios, pero no transformar su precariedad laboral. Ahora bien, acá en Rosario *no podríamos arribar a esa crítica ya que no hay un plan pospandemia que vuelva a relacionar al artista músico con el territorio. El sistema de ferias y eventos en el casco céntrico ni siquiera genera, durante el año, una continuidad laboral para los músicos en el tiempo, ni una descentralización de su tarea.*

El estado (es notoria la coincidencia de acciones y perfiles de la administración nacional, provincial y municipal en ese período) parece retirarse de la escena. Acercos dos testimonios, uno de un artista con cuarenta años de trayectoria nacional notoria, y otro de un joven que recién se inicia. Entre los dos hay, justamente, cuarenta años de diferencia en su vida profesional y podríamos suponer que tendrían diversas perspectivas. Sin embargo, no es así. El primero dice: “Después de la pandemia nos vimos obligados a forzar la productividad y aumentar la acción de autogestión. Estoy alejado de la programación del estado y pongo más énfasis en la producción independiente. Es cada vez más complicado afrontar la depreciación de los cachet, la cuestión burocrática y las indefiniciones respecto de la programación, cuando no la ausencia total de respuesta. Rosario no da la sensación de que contemple el conjunto de la dinámica artística de la ciudad.” El segundo señala que “el estado municipal genera

algunos festivales y eventos, como las Noches de las Peatonales”, pero, observa, “eso no es un reconocimiento a los músicos como trabajadores”, y concluye: “Las locaciones, la técnica y la comunicación no son óptimas. No hay planes para los artistas jóvenes. Por lo tanto, mi forma de trabajo es la autogestión.” Otro músico, perteneciente a un colectivo relacionado con el tango, nos dice que “los festivales tendrían como función generar una actividad constante y horizontal”, y que si no es así “solo sirve como herramienta de comunicación para la administración de turno.”

El otro aspecto de la gestión cultural gubernamental es la que emana de la tarea legislativa. Es Edwin Harvey (2001) el que sostiene que no se concibe una política cultural moderna sin un contexto legislativo y sin un financiamiento adecuado, y el que considera que el reconocimiento de los derechos culturales se tornará ilusorio sin una legislación apropiada que garantice su pleno ejercicio por personas y grupos. Según la clasificación del mismo Harvey, la ley de propiedad intelectual iría en ese sentido y cualquier ley de promoción cultural, por ejemplo, la ley de mecenazgo de Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Es decir, sería necesario no solo un régimen de derechos, sino también ciertas normas generales respecto de la administración cultural y el fomento.

Un exconcejal de la ciudad recuerda al respecto: “Creo que es una ley (la de mecenazgo) que despeja la idea de que el estado se hace cargo de todo desde el ejecutivo y que, a la vez, con sus acciones, el estado define lo que es cultura. Ya hace bastante el estado está puesto en discusión respecto de sus fines y utilidad, esta es una oportunidad de retomar las instancias de coparticipación público - privado. Y trabajar sobre el marco impositivo para generar recursos. Que la cultura y las necesidades de los

actores se promuevan desde otro lugar. Porque el destino definido de los impuestos en manos del ejecutivo puede solo promocionar grandes espectáculos y desatender la heterogeneidad y necesidades de la escena. Creo que en el ámbito de la cultura debe haber profesionales para su administración -personal de carrera- que puedan incluir el paradigma de la complejidad, no solo espectáculos aislados. El sistema de mecenazgo debe estar atado a las percepciones que se ocupen de actividades no masivas. Falta precisión parlamentaria.”

A partir de este testimonio, entiendo que recurrir a esta herramienta legislativa pudo haber sido una respuesta a la situación post pandémica en la ciudad de Rosario. En su momento, ya hace varios años, la ley de mecenazgo tuvo tratamiento de comisión en el Concejo Deliberante de Rosario, pero no pasó de esa instancia. Precisamente, y completando lo dicho respecto al desarrollo de las plataformas de escucha y consumo musical, UNESCO es taxativo en su informe muy reciente de 2022: “La rapidez del progreso tecnológico y la complejidad del sector de la música en continuo exigen un amplio arsenal de instrumentos normativos y políticos que es preciso actualizar y adaptar constantemente.”

III. Consideraciones finales

El escenario posterior a la pandemia parece haber dejado unos residuos que hablan de la consolidación de muchos antecedentes, que vienen acentuándose desde finales de los 80 del siglo XX y acelerándose durante la segunda década del actual, y de las acciones que parecen delinear el futuro consolidando la influencia de las nuevas tecnologías, las grandes rectoras del siglo presente en la producción y el negocio musical. En Rosario podemos observar tres cuestiones. La primera, que, aun siendo una ciudad alejada de los grandes centros culturales, la impronta de la globalización está presente en su versión dura. Es muy difícil sustraerse de los influjos globales que llegan a cada lugar del planeta. Todos los testimonios, notoriamente repetitivos, de los músicos, es que la lógica de la edición discográfica como se entendía hace veinte años atrás no existe como tal. Que esa forma de producción permitía continuidad para financiar proyectos a futuro. Hoy no solo eso es imposible, sino que el músico no puede siquiera controlar el posible rendimiento de sus derechos de autor. La segunda, que la elección profesional, entre la tarea musical que definimos como funcional y la posición creativa autónoma, se inclinaría por la primera, o al menos, por no tomar mayores iniciativas en el segundo campo. Los números de conciertos y ediciones discográficas de música original del período de pospandemia hasta entrado el 2023 lo muestran claramente. Tercero, que hay un alejamiento del Estado como interlocutor posible para desarrollar proyectos creativos. Recuperaremos esto cuando nos refiramos a la cuestión de la gestión.

De ninguna manera se plantea establecer o reclamar un privilegio para con los artistas (UNESCO lo señala), sino la posibilidad de formación, seguridad social, empleo,

condiciones fiscales y de ingresos, movilidad y libertad de expresión. *En general, y diversos documentos de diversas fuentes lo muestran, las nuevas tecnologías consolidaron una élite muy pequeña de artistas con ingresos importantísimos, producto de la coyuntura digital, otra pequeña parte, más o menos estable en su situación laboral, pero que ganaría un 30% menos que cualquier profesional comparable, y, finalmente, una gran porción que no cuenta con plan de trabajo ni remuneración estable.*

Concluamos con el diagnóstico de Tremblay (2008), que complementa lo antes dicho: las industrias culturales son una parte pequeña de las industrias creativas, pero el arte y la cultura están en el corazón de esta construcción ideológica. Y precisa: “Y si esta operación privilegia a los artistas en la sociedad del conocimiento es bajo el malentendido de que la innovación en que piensa la gestión económica y política es del orden científico y tecnológico y no del artístico y cultural, pero esas industrias creativas reclaman las mismas medidas de protección y promoción que las industrias culturales.”

Para concluir: “Es decir, vamos de la valoración de la creatividad y de la democratización a la consolidación de una nueva élite y hacia una transferencia de privilegios en cuanto a medidas de protección y promoción, de una industria que se valora como necesaria, a otras actividades que tienen una rentabilidad básica asegurada.” (Tremblay 2008)

Repetimos la cita de Unesco, notoriamente taxativa: “... *de hecho, el mayor subsidio para las artes no proviene de los gobiernos, los patrocinadores o el sector privado, sino de los propios artistas en forma de trabajo no remunerado o mal pagado.*”

Por último, me permito un comentario que excede el marco de este trabajo. Por definición, toda obra se origina en un trabajo creativo que a veces resiste toda clasificación. El proceso de resignificación del arte es más o menos aleatorio. Ahora bien,

las plataformas han modificado el estatuto tanto del artista como del consumidor. Por un lado, parece que el músico no se sustrae de ese volverse público que señala Groys (2014), y parece ser el verdadero insumo de su trabajo, no ya la manipulación de los materiales sino la presencia de “su propia historia”. Dice Groys que no es la ausencia de su cuerpo/identidad en función de la presencia de la obra (futura) sino la presencia brutal de su historia “como artista” la verdadera obra de un presente sin futuro. Y por otro lado el consumidor/ espectador posfordista, como señala Nando Cruz (2024), ha perdido el dispositivo de la escucha atenta y la ha reemplazado por la escucha flotante, una escucha pasiva, automatizada como todos los procesos previos de producción, lo que hace que los algoritmos sean los protagonistas de la selección que, por supuesto, tiene que ver con las necesidades de las grandes empresas. En este escenario no habría mayor lugar para lo imprevisto, lo aleatorio, lo inclasificable.

En este contexto, vemos entonces una desproporción entre, por un lado, actores que se auto perciben como tales y, por otro, la capacidad y/o interés de acceso del público.

Repito entonces que *las acciones de los institutos y organismos oficiales (concursos, subsidios, programaciones) no representan ni atienden un núcleo profesional sino, muchas veces, una serie de actividades que se incluirían en el plano de la actividad personal amateur. Eso no es un problema en sí mismo, si no fuera porque es muy difícil diseñar una política de fomento consistente que atienda a un día a día. De hecho, el valor en pesos de los subsidios definidos por el organismo es nominalmente inconsistente respecto de cualquier actividad profesional propiamente dicha.* Es notorio que no haya registro, en este y otros informes, de la actividad, y estadísticas de los sindicatos pertinentes, de qué tipos de acciones realizan y cuál es su posición frente al sistema de

contratación y seguros laborales y sociales que son corrientes hasta el día de hoy. Pareciera que la lógica de la actividad del artista está definida por la ausencia de regulaciones laborales y de un sistema previsional. Otra vez, flexibilidad, autogestión y agente de subvención propia.

Como hemos señalado, los profundos cambios globales de las primeras dos décadas del siglo XXI en el mundo de la música han requerido también notorias acciones de flexibilidad en la práctica profesional y, por ende, en los modelos de negocios relacionados, y en la gestión de la cultura y su relación con la vida profesional concreta de los artistas. Hemos advertido que las acciones de gestión cultural -entendidas como programaciones, consolidación de legislación para el sector, sistema de subsidios - desplegadas durante la pospandemia no generaron mejoras notorias en el trabajo profesional de los músicos en Rosario. En concreto, no ha habido ninguna acción legislativa (habría que recordar cierta eficiencia de la Ley de Mecenazgo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), las programaciones se redujeron notoriamente, y el sistema de fomento no solo no ha crecido, sino que no muestra ninguna posición metodológica respecto de la actividad musical y sus aristas.

Como señalamos, desde los 80 del siglo XX se advierte un énfasis en las eventuales legislaciones necesarias para proteger al artista en un contexto de “nuevas tecnologías” y producciones multimediales. Sumemos ahora el hecho de la pandemia como nuevo escenario excepcional. Cuarenta años después, *en la ciudad, se ve claro la ausencia de legislación de apoyo que deja al azar la relación artista con gestores en las decisiones de programación a veces cambiantes y, a veces, directamente inconsistentes.* Y también, en el nuevo escenario digital, la ausencia de medidas para fomentar la diversidad más allá de recomendaciones algorítmicas que en otros lugares del mundo,

países, regiones y aún ciudades ya se intentan tomar como cuestión a nivel regional. Mientras, la gestión estatal apalanca, muchas veces, negocios privados de rentabilidad garantizada.

Resuena en este diagnóstico la crítica de Rosler (2017) a Florida, *“una ciudad “plena de arte” o con la sensación de una presencia (aun irreal) de arte”, que funciona “como una ciudad con amenities frente a un destino sin relieve”*. El artista -continúa Rosler- quedó fijado en un dispositivo de flexibilidad, responsabilidad personal y habilidades comunicativas; y en concreto recibió, como grupo, muy poca realimentación y beneficio de esas operaciones inmobiliarias y comerciales. *En el caso de nuestra ciudad, ni siquiera se pudo beneficiar de un eventual proceso de gentrificación.*

Caron Atlas (2015) inserta en el problema la pregunta sobre la pervivencia y utilidad de las artes y dice: *“De hecho, las artes son el motor impulsor de la sociedad civil, la clave de su creatividad, su diversidad, su imaginación y, por tanto, su espontaneidad y libertad. Así como la democracia depende de la sociedad civil para su espíritu liberal, la sociedad civil depende de las artes”*. Podríamos considerar que es una tesis muy definida que provoca otro triángulo de distancia/uso/creación de subjetividades entre la acción del gobierno ejecutivo, los negocios de las industrias culturales y los efectos probables de la producción artística, expresión de una individualidad irreductible o de una voz comunitaria no menos irreductible.

Cabría entonces hacerse una doble pregunta o una pregunta doblemente direccionada en el contexto de la pospandemia, tanto a nivel general como en la ciudad de Rosario.

A los gestores, por qué en la programación general del 2022 de las diversas instituciones culturales y de los lugares privados argentinos más consolidados desde hace muchos años, predominan notoriamente el *homenaje* y el *recordatorio*. Una programación que podría ser adjetivada como patrimonial, sin mayor lugar para producciones que no están adscriptas a un género o a un período histórico.

Y a los músicos, por qué ni *siquiera en el contexto posterior a la pandemia se ven tematizados o bien problematizados en acciones concretas de los colectivos músicos el problema creciente de la violencia urbana, que en nuestra ciudad se plantea en nuevos términos, ni los problemas de devastación ecológica que tenemos presentes y cercanos.*

La pandemia, sus consecuencias, el período aparente de normalización posterior, el influjo de crecimiento geométrico de las plataformas, las nuevas conductas de producción y consumo musical, todo esto está definiendo un escenario estático que problematiza nuevamente el sentido de la producción artística en la sociedad poscapitalista. Por eso, propongo recordar la pregunta que se hace Mark Fisher (2019) y transcribo literalmente: ¿Cuánto tiempo puede subsistir una cultura sin el aporte de lo nuevo? ¿Qué ocurre cuando los jóvenes ya no son capaces de producir sorpresas?

Es Mark Fisher el que habla de esta transformación de la cultura en piezas de museo. El capitalismo subsume los relatos previos (y vaya si los teníamos de la mano de la modernidad artística, incluida sus vanguardias) y genera lo que él llama un sistema de equivalencia general. En ese sistema no es necesario el futuro y, por lo tanto, tampoco el arte y el artista pugnando por ese horizonte de cambio en el tiempo, porque ya el arte (los artistas, los gestores culturales y los responsables del poder político) no necesita del futuro. Si la función del arte no es cambiar la realidad, pero sí mostrar realidades más o

menos ocultas o hacer visibles realidades más o menos potenciales, la tensión del tiempo es esencial. No solo la disponibilidad de futuro en clave de utopía, sino el engranaje del presente hacia el futuro, hacia sí mismo y hacia el pasado. T.S Eliot es mencionado por Fischer. Eliot dice que el presente debe dejarse guiar por el pasado pero que alterará el pasado, que volverá a jerarquizar sus objetos y generará nuevas preguntas posibles respecto de todas, realmente todas, las instancias temporales donde el arte vive. En el capitalismo posfordista, sigo parafraseando a Fisher, las creencias colapsan al nivel ritual dejando a un consumidor entre reliquias. Esas creencias, que le debemos al modernismo, portaban en sí el horizonte de la diferencia y la diversidad. Y, por lo tanto, la posibilidad de un pensamiento dinámico, que el mismo modernismo soportaba como tensión e insumo a la vez.

La consecuencia política sería, para Groys (2014), que ese tiempo perdido no contiene ya utopías ni heterotopías. No podemos -dice Groys- invertirlo de modo seguro, no sabemos -digámoslo- qué hacer con él. Tal vez, la vuelta al tiempo como insumo cultural, propongo, sea el retorno a dos actos: la educación como actor que debate con la lógica de las redes, es decir la lógica de la aceptación sin crítica y la enunciación sin consecuencia y, por otro lado, el apoyo razonable al artista aspirante. La ciudad cuenta con instituciones de educación musical consistentes y desarrolladas dependientes tanto del gobierno municipal como del provincial y de la universidad. Es un gran punto de partida para intentar un desarrollo de las artes musicales que, en los hechos, es la transición del alumno avanzado a la figura de artista. Acá sería deseable un sistema de incubadoras creativas que la ciudad no posee. La programación errática de proyectos musicales no tiene mayor efecto ni en un desarrollo comunitario de las artes ni en ninguna política de vida. Sería deseable un dispositivo flexible que haga

circular desarrollos aun embrionarios de composición, interpretación y experimentación, una superficie de trabajo donde ese pasado sea tratado (aun en versión parricida) no como letra muerta sino como disparo a lo que, con deseo legítimo de cualquier artista, sea aun pudorosamente, lo nuevo o al menos lo inesperado.

La práctica artística, y la musical principalmente, es una práctica de comunidad, y en esa práctica se engarzan también los debates y los anhelos políticos y las dinámicas identitarias de una democracia vital. El arte y su práctica podría ser importante no por su materialidad sino por los debates y tensiones que puede poner en escena.

La gestión cultural sería, o debería ser, un dispositivo atento a cambiar constantemente la relación entre las personas, el arte, los artistas y la sociedad. No se dice con esto que la gestión toma una posición de superioridad desde la cual opera, sino que se transforma a sí misma en un ágora donde los actores se pueden relacionar, interrogar y cambiar, digamos, si es necesario, en una coreografía conjunta. ¿No debería la gestión cultural preguntarse por estos artistas realizados por la cultura del *like*, pero abandonados respecto de sus derechos intelectuales más básicos? ¿Podríamos volver a pensar el patrimonio y la gestión cultural como un terreno de debate de sacralizaciones y activaciones y de discusiones políticas de gestión de nuevas audiencias, y no solo como un fantasma sobre el cual imprimimos nuestra *selfie*?

¿A qué distancia se encuentra la gestión de los públicos de las políticas estatales? ¿A qué distancia se encuentran las comunidades de la estrategia hegemónica de los mass media? ¿Hasta dónde las políticas estatales reproducen la lógica y contenido de las corporaciones y apalancan los beneficios de la industria del entretenimiento?

Referencias bibliográficas

AAVV. (2021) “Dossier Artes escénicas, música y Covid en América Latina”, *Revista Gestión Cultural*, abril 2021.

Atlas, Caron (2015). *If you really care about change, why devote your life to arts and culture? Reflections of a Cultural Organizer*. New York: The Routledge Companion to Art and Politics.

Fisher, Mark (2019). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.

García Canclini, Néstor (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo

Groys, Boris (2014). *Volverse público*, Buenos Aires: Caja Negra.

Guadarrama Olivera, Rocío et al (2021). “América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia”. *Revista Mexicana de Sociología*, [S.I.], sep. 2021. Disponible: <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/6016>.

Harvey, Edwin (2001). *La legislación y el derecho de la cultura*. (Análisis comparado de algunos aspectos fundamentales), Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes/Banco Mundial.

INAMU (2021). *Segundo informe*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Música.

Miller, Toby y George Yúdice (2004): *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

Cruz, Nando (2024). “El callejón sin salida de la crítica musical”, https://www.eldiario.es/cultura/musica/callejon-salida-critica-musical_129_10868549.html

Prats, Llorec (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel.

- Prats, Llorenc (2005). "Concepto y gestión del patrimonio local". *Cuadernos de Antropología Social* Nº 21, 2005, pp. 17-35.
- Rosler, Martha (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Sadin, Eric (2022). *La era del individuo tirano*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SIMCA (2021), "Cuenta satélite", Número 6, Buenos Aires 2021.
- SIMCA (2023), "Coyuntura cultural. Sector público cultural", Número 44, Buenos Aires, abril 2023.
- SIMCA (2023). "Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013/2023 Resultados provisionarios", Buenos Aires, mayo de 2023.
- Sindicato de Músicos de Rosario (2023): *Informe 2022*, Rosario: Sindicato de Músicos de Rosario.
- Tremblay, Gaetan (2008). *Industrias culturales, economía creativa y sociedad de la información*, Global Media Journal.
- UNESCO (1980). "Recomendación relativa a la condición del artista", *Actas de Conferencia general*.
- UNESCO (1982). "Industria culturales, el futuro de la cultura en juego".
- UNESCO (1997), "Implementación sobre la recomendación relativa a la condición del artista".
- UNESCO (2011). "Aplicación de la recomendación de 1980 relativa a la condición del artista".

UNESCO (2018). “Consulta sobre la aplicación de la Recomendación de 1980 relativa a la Condición del Artista”.

UNESCO (2019a). “Cultura y condiciones laborales de los artistas”.

UNESCO (2019b), “Informe de síntesis sobre la aplicación por los estados miembros de la recomendación relativa a la condición del artista”.

UNESCO (2022). “Revenue distribution and transformation in the music streaming value chain”.

UNTREF (2022), Indicadores Culturales 2019-2020: cuadernos de políticas culturales / compilación de Francisco José Piñón. - 1a ed. - Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2022.

Valdettaro Sandra y Di Filippo Marilé (2022), “Escenarios culturales pandémicos. Intervenciones estético-políticas en el espacio público de la ciudad de Rosario (República Argentina) en el año de la peste”, en *Cartografías del Sur*, Nro. 16, UNDAV, diciembre 2022, ISSN: 2422-6920, pp. 55-78.

Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Colihue.

Yúdice, George (2007). *Nuevas tecnologías, músicas y experiencias*. Barcelona: Gedisa.