



Question

Periodismo / Comunicación
ISSN 1669-6581

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-Compartir Igual
4.0 Internacional



Nuevas tácticas digitales del sector musical. El *streaming* en las estéticas del Sur ante la pandemia de Covid-19

Julieta Laborde

Question/Cuestión, Nro.72, Vol.3, Agosto 2022

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS –UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e718>

Nuevas tácticas digitales del sector musical

El *streaming* en las estéticas del Sur ante la pandemia de Covid-19

Music sector's new digital tactics

the streaming in the South's aesthetics in the Covid-19 pandemic

Julieta Laborde

Centro Interdisciplinario sobre Cuerpo Educación y Sociedad (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Cs. de la Educación, Universidad Nacional de La Plata)
Argentina

ju.laborde@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3483-6274>

Resumen

El presente artículo analiza el uso de las plataformas de *streaming* por parte de artistas de la música en el contexto de pandemia por Covid-19 y lo pone en relación a los aportes de Andrew

Feenberg acerca de su teoría crítica de la tecnología (2005). Ante un contexto global de completa incertidumbre sanitaria, económica y social desatada por la proliferación del virus a comienzos del año 2020, el sector artístico fue uno de los sectores más perjudicados en la geografía mundial debido a la suspensión de las actividades escénicas presenciales (Capasso, Camezzana, Mora & Saez; 2020; Laborde, 2021). En Argentina, tras las disposiciones nacionales del ASPO –aislamiento social preventivo y obligatorio- que suspendió por meses toda presentación en vivo, una parte del sector musical nacional se inclinó al uso de las plataformas de streaming de música en vivo para poder subsistir ante la parálisis total del sector. El presente artículo busca reflexionar sobre estas nuevas modalidades en la práctica musical, sus configuraciones desiguales y la necesidad de promover una perspectiva decolonial (Gómez & Mignolo, 2012) y crítica de dichas plataformas así como del rol del Estado.

Palabras clave: sector musical; *streaming*; tácticas digitales; perspectiva decolonial; pandemia

Abstract

This article analyzes the use of streaming platforms by music artists in the context of the Covid-19 pandemic in relation to the contributions of Andrew Feenberg about his critical theory of technology (2005). In a global context of complete health, economic and social uncertainty unleashed by the proliferation of the virus at the beginning of 2020, the artistic sector was one of the most affected sectors in the world geography (Capasso, Camezzana, Mora & Saez; 2020; Laborde, 2021). In Argentina, after the national provisions of the ASPO - preventive and compulsory social isolation - which suspended all live performances for months, a part of the local music sector leaned towards the use of live music streaming platforms in order to survive in the face of paralysis. total of the sector. This article seeks to reflect on these new modalities in musical practice, their unequal configurations and the need to promote a decolonial perspective (Gómez & Mignolo, 2012) and criticism of these platforms as well as the role of the State.

Keywords: music sector; streaming; digital tactics; decolonial perspective; pandemic

Introducción

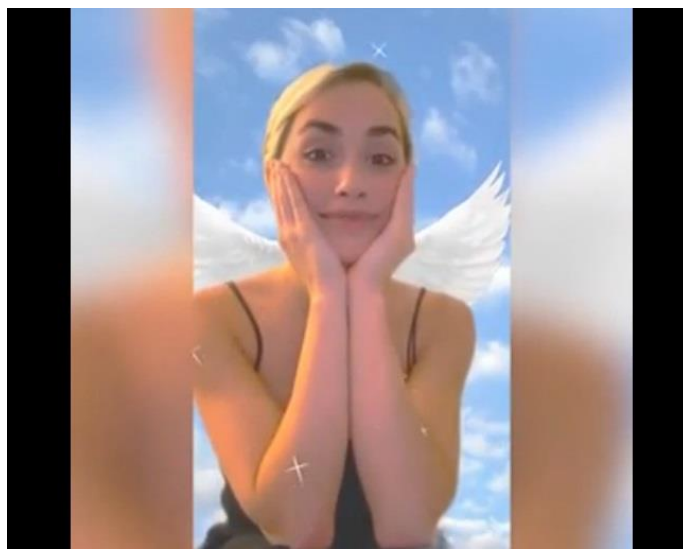
La pandemia de Covid-19 y los múltiples cierres de actividad que tuvieron lugar a escala mundial durante los primeros meses de 2020 dejaron en evidencia, como nunca antes, la precariedad del sector artístico en términos de estabilidad laboral para sus trabajadores/as (Laborde, 2021). A la informalidad ya endémica de la actividad artística independiente (Mauro, 2018; Infantino, 2011), que en la mayoría de los casos suele traducirse en precariedad e inestabilidad en las condiciones de trabajo, se le sumó la incertidumbre total y generalizada que atravesó a todos los sectores de la matriz socioeconómica de los países contemporáneos, desde un acontecimiento sin precedentes, tanto en alcance como en extensión, en materia de parálisis de sectores productivos y de servicios de la economía globalizada. En Argentina, las disposiciones nacionales y provinciales de la primera etapa de la pandemia, aglomeradas bajo la etapa del ASPO -Aislamiento social preventivo y obligatorio, que entró en vigencia el 20 de marzo de 2020- se tradujeron en una interrupción completa y total de la música en vivo, así como de toda otra actividad considerada fuera de las tareas esenciales y que implicase la aglomeración de personas, la circulación con fines meramente lúdicos y el uso del espacio público de manera recreativa. A grandes rasgos, las medidas del ASPO produjeron problemáticas específicas vinculadas con la imposibilidad de desarrollar actividades de encuentro propias de las artes escénicas (Capasso et. al, 2020), a la vez que dejaron expuestas desigualdades y carencias de larga trayectoria que el acontecimiento de la pandemia volvió urgente e inédito, en tanto expuso crudamente que en las artes escénicas no estaban dadas las condiciones laborales necesarias para afrontar conflictos emergentes y que muchas discusiones pendientes estaban por completo desatendidas. (Laborde, 2021; Verdenelli & Winokur, 2022)

Si bien desde un primer momento, desde el Estado se barajaron diversas posibilidades de prestaciones económicas para paliar la completa suspensión de ingresos de los colectivos artísticos y trabajadores/as del sector, en lo que refiere a la actividad musical en sí misma ésta debió transformarse para no perecer en las sombras ante un contexto en que la relación comunidad-arte parecía necesitarse más que nunca. A este punto llama la atención cómo, durante las primeras semanas de entrar en vigencia el ASPO, desde los principales medios de

comunicación televisivos y radiales, luego de interrogar a especialistas en materia de salud, se convocaba a artistas nacionales y se les pedía que mediante canciones y humor ayudaran a alegrar los corazones de una audiencia angustiada y preocupada ante el avance de un virus desconocido y que tenía en vilo la continuidad del mundo globalizado como lo conocíamos hasta entonces. La apelación constante a la cultura, a la dimensión catártica-curativa del arte y a la sublimación de la incertidumbre colectiva en torno a una búsqueda ética y estética de la resiliencia humana, daba a entender que se estaba configurando un nuevo pacto social entre artistas y público. Bajo una dinámica que se aproximaba a una lógica de comunidad y de estrechamiento del lazo social, donde las reflexiones en torno a la condición humana y la existencia abundaban en la opinión pública. En este contexto, proliferaron afirmaciones como “La pandemia vino para hacernos mejores”, “Nadie se salva solo, la salida es colectiva”, “No nos dábamos cuenta del ritmo frenético en el que vivíamos”, “La pandemia es una oportunidad para reflexionar como humanidad hacia dónde nos dirigimos”, como algunas de las frases que circulaban constantemente por entonces y que eran ratificadas tanto por buena parte de la sociedad civil como por máximos referentes de la cultura y la política nacional y global. Aunque sin duda en la escena local este clima nostálgico y de búsqueda de lo esencial excedió a la actividad artística, en tanto las lógicas de solidaridad y ayuda entre pares proliferaron en múltiples oportunidades en las primeras semanas del ASPO, las cuales fueron abordadas por los medios de comunicación en clave heroica.

Ante este escenario, muchos/as trabajadores/as de la cultura se vieron en la contradicción de sentirse necesarios ante un contexto inédito pero, asimismo, incapaces de poder ejercer su actividad debido a las disposiciones sanitarias. Ante ello, una parte de los/as trabajadores/as del sector se volcó espontáneamente hacia el uso de las plataformas virtuales como un dispositivo técnico para poder vincularse con su público y establecer entre sí un diálogo virtual e insuficiente, pero posible y necesario. De este modo, durante los primeros meses de entrada en vigencia del ASPO las transmisiones en vivo de plataformas digitales como *Instagram*, *Facebook* y *Youtube* fueron tomando cada vez más preponderancia, a las que luego se sumaron progresivamente *Zoom*, *Meet* y *Twitch*, entre otras. Muchos/as artistas consagrados/as del acervo cultural nacional se volcaron a interactuar desde la intimidad de sus hogares, en clave informal, con usuarios/as conectados/as en línea, compartiendo canciones propias y ajenas y hablando de su cotidianidad, como un signo claro de reforzamiento del lazo

social. Esta modalidad también se vio reflejada en los medios de comunicación televisivos donde, mediante el uso de video llamadas por plataformas como *Whatsapp* o *Zoom*, el tono de las entrevistas entre periodista y artista reflejaba un diálogo cotidiano que principalmente giraba en torno a las estrategias diarias que eran adoptadas en cada caso para pasar el período de aislamiento social de la mejor manera posible.



[Figura 1: Lali Espósito interactuando con su público mediante Instagram Live. Clarín, 4 de mayo de 2020 (1)]

La necesidad de establecer encuentros, sin dudas, estaba en alza en aquellos primeros meses de pandemia y su correlato nacional, traducido en las medidas del ASPO. Sin embargo, progresivamente lo que en un primer momento parecía definir una modalidad casual y sin continuidad aparente, más allá de la necesidad meramente humana de mantener la interacción social con otros/as en contexto de crisis, derivó en el uso de las plataformas virtuales de manera comercial: como una fuente de ingresos para la parte más consagrada y con mayor capacidad de audiencia del sector musical. Con la prolongación del ASPO, aquellos/as artistas que tuvieron la posibilidad de financiar los costos de producción que implicaba, comenzaron a ofrecer shows virtuales por streaming, con una entrada abonada a precio fijo o, en algunos casos, a *bordereau*. Lo cual, si bien estaba lejos de ser considerado un negocio rentable, como observaba en julio de 2020 Eduardo Sempé, de ACMMA –Asociación Civil de Managers

Argentinos (2)- sí ofrecía un paliativo considerable a la crisis irremediable de las artes escénicas en contexto de pandemia.

Notas de campo. Reflexiones de músicas y músicos en torno a sus performances detenidas.

Ante lo expuesto, corresponde aclarar que parte del presente artículo se sustenta en los relatos de músicos/as locales y nacionales, recabados en dos investigaciones de campo que tuvieron lugar en contexto de pandemia: 1) La primera fue en el marco del desarrollo de mi plan de trabajo para la beca EVC-CIN obtenida en 2020. De este modo, en octubre de 2020 participé en la Ciudad de La Plata –y de manera virtual- de conversatorios mixtos de músicos/as docentes de la Carrera de Música Popular, perteneciente a la Facultad de Artes-UNLP (3). En dichas instancias, los/as músicos/as locales reflexionaron en torno a la crisis que la pandemia de Covid-19 estaba generando en el sector y en sus carreras artísticas. Cabe recordar que, en La Plata, la actividad musical en vivo estuvo en completa parálisis hasta febrero 2021 (Laborde, 2021), debido a las medidas concernientes al ASPO, en primer término y luego, al DISPO –Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio- (Capasso, et. al, 2020). // 2) La segunda investigación tuvo lugar en el marco de mi trabajo de campo para la producción de mi tesina de grado, de abril a noviembre 2020, y que consistió en realizar entrevistas en profundidad a músicas mujeres y disidencias sexuales altamente consagradas en la actividad musical nacional, poniendo el eje en la construcción y desarrollo de una agenda feminista en el campo de la música argentina (Laborde, 2022). Sin embargo, ambas investigaciones se vieron profundamente trastocadas por el advenimiento y prolongación de la pandemia y los nuevos desafíos que ésta despertaba en la continuidad de la actividad artística performática. Así como por el recrudecimiento de desigualdades y carencias materiales para los/as trabajadores/as del sector, lo cual tenía su correlato en demandas laborales exigidas por éstos/as desde hacía décadas.

De esta manera, podemos observar cómo algunos de los relatos de los/as músicos/as, extraídos al comienzo de nuestro trabajo de campo, giraban en torno a un sentido subjetivo y afectivo de su relación con su actividad performática. Tocando dimensiones ontológicas, teleológicas e identitarias del vínculo individual con su actividad artística, la relación con el público, la afectividad en el marco de su profesión y la discusión por la dimensión corpórea y

situada de la performance, eran relatadas como algo que había que recuperar sin desesperanzarse.

- Los primeros meses los viví como un mono, como si hubiese dejado... No sé cómo se siente tener una adicción y dejarla, por suerte... Pero tuve mucha abstinencia. Que es un lugar que me doy cuenta que tenía organizado un ritual. Y en un ritual donde se me ponen a bailar símbolos que me atraviesan mentalmente, espiritualmente, físicamente, emocionalmente... Entonces cada vez que me subía a un escenario tenía un intercambio con la gente que me dejaba agotada, vigorizada. Satisfecha de la otredad y también satisfecha monetariamente. Es decir, hay muchas cosas que tenía salvadas por el solo hecho de aparecer arriba de un escenario. Y algo también de... de comprobar mi existencia. De dar un show y ya sentir que tenía existencia para tirar.

[Paula Maffía, entrevista en profundidad realizada por Zoom en octubre de 2020 (4)]

En una línea parecida se expresaba Liliana Herrero, al entrevistarla y consultarle su opinión sobre la posibilidad del retorno de la música a una modalidad presencial:

- ¡Va a demorar! Lo nuestro va a demorar, va a ser lo último. Lo nuestro, lo de los actores, las actrices, eso va a demorar. Va a demorar. Y si no se va a combinar... va a ser una combinación entre un vivo de cincuenta, de unas cincuenta personas, con las distancias correspondientes... y el resto por *streaming*. De acá a un tiempo va a ser así. Ojalá se reacomode. Ojalá. ¡Tenemos que volver a los cuerpos! ¡Tienen que volver los cuerpos!

(Liliana Herrero, entrevista en profundidad realizada por Zoom en mayo 2020)

Por su parte, en esos primeros meses, Paula Maffía ponderaba dimensiones como el afecto que le propiciaba el encuentro con su público. Sin descartar que ese momento de pausa obligada de su actividad performática le sirviera para profundizar hacia otras búsquedas creativas y creadoras:

- Esto de estar encerrada me hizo darme cuenta también que es una gran fuente de afecto para mí, mi vínculo con el público. Y de pronto era: me puedo ver con alguna amante, me puedo ver con alguna amiga o amigo ¡pero yo me quiero ver con el público hoy! Quiero levantar la copa y brindar con esta gente que me atraviesa, me transforma y me hace bien. Hay algo... hay un personaje mío que sale y que es todo lo que podría ser yo ahora, todo lo que podría ser en el futuro y todo lo que fui en el pasado. Todo eso, todo eso se chorrea arriba del escenario y es increíble. (*Pausa*) Eso no lo tuve más. El *streaming* no reemplaza eso. Me ha pasado a mí que me preguntaran por estos meses: “¿Creés que el streaming va a reemplazar el show en vivo?”. Para mí son las mismas chances de que el *sexting* reemplace el sexo. (*Ríe*) No hay comparación.

(Paula Maffía)

- Yo me puedo pensar como producto o como artista. Como producto estoy detenida, arruinada. La fábrica está cerrada. Ya no hay una línea fordista de trabajo en la que venía laburando. De: esto es así, sale el simple, sale el disco, después las notas, después salgo de gira... todo organizado de una manera donde tengo que generar contenido. (*Pausa*) Ahora está rota esa cadena. Y digo bueno, volví a una forma mucho más elemental del arte. A la que me acerqué. Del arte como forma de ingeniería: quién soy, dónde estoy y qué hago.

(Paula Maffía)

Sin embargo, analizando la progresión de nuestro trabajo de campo podemos observar cómo, lo que en un primer momento se esgrimía en clave subjetiva, identitaria y afectiva por parte de los/as músicos/as, preocupados/as por encontrarle nuevos sentidos ontológicos a sus carreras artísticas y sus proyectos creativos; con el devenir de los meses –y la continuidad de las disposiciones del ASPO, que fue agotando el humor social del sector-, los relatos viraron hacia una dimensión más virulenta, en tanto proliferaron voces que evidenciaban el recrudescimiento de la problemática de la informalidad laboral en el sector musical, el

desamparo legal en el que se encontraban como gremio en torno a la crisis, la puja redistributiva de los recursos económicos que generaba su trabajo y la falta de igualdad de oportunidades para todos los/as artistas, en calidad de trabajadores/as de un sector económico declarado en emergencia. En octubre de 2020, a siete meses de la entrada en vigencia del ASPO, los relatos extraídos comenzaron a manifestar una profunda reflexividad en torno a la situación de informalidad que ronda históricamente el sector musical argentino y las problemáticas específicas en que esta informalidad se tradujo en sus historias de vida ante el nuevo contexto:

- La pandemia dejó ver la informalidad del sector. Lo funcional que le era a una manera de gestionar que no era sana, digamos. La mala distribución de los derechos, el no entendimiento de la distribución de los recursos, digamos... Estamos hablando de todas las personas que trabajan en el sector que han sido completamente avasalladas por la informalidad. La situación de la informalidad viene a dar cuenta de lo mal que veníamos funcionando todos. Ojalá que eso sirva y se pueda salir adelante, con nuevas modalidades y con nuevas formas, pero un poco más justo y equitativo.

(Paula Rivera, vicepresidenta del Instituto Nacional de la Música, entrevista en profundidad realizada por Zoom en octubre 2020)

- Yo elegí que la educación fuera una pequeña parte de mi vida musical. Fue una elección que tomé hace mucho tiempo. Que yo quería trabajar poco tiempo dando clase y hacer un montón de otras cosas en relación a la música. *(Pausa)* Bueno, todo el resto de cosas que yo hacía, y fundamentalmente de las que vivía, el 95% desapareció. Se esfumó así, como agua entre los dedos. Yo no tenía noción de lo informal que era todo mi trabajo hasta ahora. Esto me hizo darme cuenta que, de buenas a primeras, no tenía nada. Y ahí me di cuenta de que yo, hasta ahora, vivía en un mundo de fantasía. Y que esa informalidad nos es parte... una gran parte de toda nuestra actividad es informal. Y nosotros estamos malacostumbrados a que así sea. Lo confundimos con el individualismo en que muchas veces están los músicos.

(Martín Casado, docente y músico de Lisandro Aristimuño – Observación participante en el marco de un conversatorio virtual realizado en la Facultad de Artes, UNLP, octubre 2020)

- Es la economía informal del músico. Las músicas y los músicos tenemos muy en claro eso: que es una economía informal. O que está en los márgenes. Los músicos y las músicas están en los márgenes. Entonces, bueno... habrá que discutir eso también, ¿no? Cómo es la participación... porque *Spotify* no debe haber perdido plata. Al contrario, debe haber ganado más. Entonces hay que hablar de cuál es la participación de los músicos y las músicas en esa economía. Porque, si hacemos tantas cosas en la virtualidad, ¿cómo eso no puede ser una herramienta para poder ganarse la vida con tranquilidad? Y sin embargo, estamos en emergencia. Entonces ahí hay algo que pensar: Que cuando no están estas redes solidarias del cuerpo a cuerpo se nos acabó un poco el hilo.

(Martín Eckmayer, docente musical de la Facultad de Artes, La Plata – Observación participante en el marco de un conversatorio virtual realizado en la Facultad de Artes, UNLP, octubre 2020)

Asimismo, podemos observar cómo a la pregunta por la informalidad del sector musical y a la falta de respuestas integrales por parte de los distintos organismos públicos para solventar las pérdidas económicas y emocionales de sus trayectorias laborales suspendidas, en los/as músicos/as comenzó a emerger una preocupación cada vez más acuciante. La misma giraba en torno a la continuidad de los espacios culturales y a la situación apremiante de demás trabajadores de la cultura que, formando parte de la cadena productiva de las industrias creativas, no tenían las mismas oportunidades ni para visibilizar sus problemáticas, ni para “reinventarse” mediante estrategias organizativas que recurrieran a las tecnologías digitales como paliativos ante la crisis.

- Como artista independiente, hay un lugar que me entristece mucho y que me da terror y es: qué va a pasar con los espacios culturales. Y toda la gente que habita esos

espacios, ¿no? Técnicos/as, programadores... hay toda una fauna que vive de eso. ¡Y eso es tremendo! Yo soy la punta del iceberg. Soy una artista. Puedo vivir, me sé organizar, tengo ingenio... no tengo problema en hacer lo que sea, no soy *pituca*. Pero qué va a pasar con mis espacios de amor... ¿entendés? Esos lugares donde gusto tocar, donde gusto ir a tomar una copa, donde se genera... donde se cocina una movida y una mística. Eso... Para mí es ridículo dejar morir la música independiente. Para mí es ridículo de pronto habilitar un shopping... Digo, ¿de qué manera se puede abrir un shopping, que es un lugar de otro consumo, porque la gente tiene que trabajar? Está muy bien. Pero también tiene que trabajar Casa Brandon, Café Vinilo, Ladrán Sancho, Kowalski... un montón de espacios culturales que necesitan trabajar.

(Paula Maffía)

Por su parte, a la vez que el streaming iba cobrando mayor preponderancia por presentarse como la única alternativa en las escasas ofertas musicales del ciclo 2020, progresivamente se fue poniendo bajo la lupa su pretensión democratizadora de la difusión musical: en tanto se evidenció que el acceso al mismo distaba de encontrarse en igualdad de oportunidades para todos/as los/as trabajadores del sector y que, necesariamente, el uso del mismo implicaba una reflexividad exhaustiva.

- La herramienta que hay ahora para, de alguna manera, suplir todo eso que se fue de nuestros laburos es el *streaming*. Los shows por streaming. Dentro de mi parte musical laboral, yo laburo con Pedro, con Pedro Aznar y ahí estoy dentro de un proyecto que genera dinero, que es auto sustentable, que sostiene una estructura de trabajo... que hasta tiene su propio personal administrativo, digamos. Hay gente que está manejando la parte de papeles, legales, doc manager, un equipo de asistentes, un equipo de músicos... Entonces, yo me quedaba pensando en eso del streaming y decía "Claro, está buenísimo el streaming y qué sé yo... pero no está al alcance de todo el mundo." Esa es una herramienta que para hacerla en buenas condiciones no está al alcance de todo el mundo.

(Federico Arreseygor, docente universitario y músico de Pedro Aznar – Observación participante en el marco de un conversatorio virtual realizado en la Facultad de Artes, UNLP, octubre 2020)

Hacia un modelo tecnocrático del hecho artístico

Situándonos específicamente en torno a la categoría del streaming, podemos observar que este contexto de transformación de una parte del sector musical nos remite a la dicotomía ya planteada por Andrew Feenberg, acerca de la preeminencia del avance de la tecnocracia en oposición a la agencia humana. Un planteamiento teórico que, en sus orígenes, puede retraerse hasta Marx y su análisis de los modos de producción compuestos tanto por fuerzas productivas -avances técnicos y tecnológicos- y relaciones de producción -vínculos sociales, contratos de propiedad intelectual, *copyright*-. De este modo, en una primera aproximación observamos cambios sustanciales en la realización de los acontecimientos artísticos, donde el modelo tecnocrático del hecho artístico, desarrollado por Feenberg, cobra una relevancia inédita. Puesto que si bien muchos/as artistas encontraron en la matriz virtual una llave a sus carreras profesionales suspendidas, también es cierto que el uso de la tecnología para estos fines permitió la realización de shows en vivo por *streaming* con una reducción considerable del staff de técnicos y personal de apoyo (Becker, 2008) que requiere el sostenimiento de un show en vivo promedio. El *streaming* permitió asimismo que la cantidad de músicos/as en cada presentación, tanto en la banda estable como invitados/as, también pudiese reducirse, dado que en muchos casos, gracias a la posibilidad de trabajar multipista, los/as artistas principales pudieron desempeñar varias funciones, tocando más de un instrumento o haciendo arreglos vocales en simultáneo.

En este sentido, traemos la reflexión de Feenberg acerca del escape parcial a la condición humana que trae el accionar técnico, en tanto la capacidad de agencia humana pareciera, en primera instancia, quedar relegada o supeditada a las posibilidades tecnológicas imperantes en este contexto. De este modo, el escenario de pandemia por Covid-19 y las disposiciones del ASPO, generaron en los/as artistas la necesidad de redefinir el acontecimiento artístico musical, teniendo que apelar a herramientas de producción específicas adaptadas al nuevo contexto. Podemos observar que en los shows por streaming proliferó el recurso de las

grabaciones multipista, que luego eran transmitidas en simultáneo a la performance del/de la músico/a generando distintos planos acústicos y dotando de complejidad y riqueza a la pieza musical. De este modo, si bien era un recurso interpretativo ya consolidado en el sector musical durante las últimas décadas, debido a la confluencia de los cambios en las preferencias de consumo musical y los múltiples avances tecnológicos que permitió una progresiva democratización de los software de grabación con calidad profesional (Ochoa, 2003), evidenciamos cómo, en el nuevo contexto de pandemia por Covid-19, se fue desvirtuando el concepto de finitud del sujeto que acontece en las performance musicales presenciales. En palabras de Feenberg, si bien el sujeto técnico no escapa a la lógica de la finitud, «la reciprocidad de la acción finita está disipada o diferida de modo tal de crear el espacio para la necesaria ilusión de trascendencia (Feenberg, 2005, p.110)»



[Figura 2: Jorge Drexler tocando en un teatro completamente vacío de Costa Rica, transmitiendo uno de los primeros conciertos por streaming de la pandemia. Extraído de Vos, 11 de marzo de 2020 (5).]

Asimismo, también evidenciamos que los shows musicales por streaming trajo cambios en torno a las lógicas de consumo: en términos cualitativos, redujo el hecho artístico a lo más

esencial. En materia musical, lo redujo al/la artista tocando mayoritariamente en soledad, con uno o dos instrumentos a mano. En este sentido, implicó también la ausencia de todo el andamiaje de prácticas que suele acompañar la presencialidad de un show en vivo, desde desplazarse hasta el teatro, habitar una butaca, habitar el encuentro con otros, el consumo de alimentos, la emocionalidad colectiva, el acontecer que propone la relación aquí/ahora de las artes performáticas, y el componente más llamativamente ausente que hace a la reciprocidad simbólica del público: el aplauso.

Por supuesto que estas condiciones cambian por completo la vivencia de los/as músicos/as, como expresó Federico Arreseygor, docente universitario, pianista de la Ciudad de La Plata y músico de Pedro Aznar:

- Musicalmente la experiencia (de ofrecer un concierto por streaming) es muy extraña. No ver a nadie. No escuchar un solo aplauso. Es extraño...

(Federico Arreseygor, docente universitario y músico de Pedro Aznar)

Por su parte, en términos cuantitativos, el desarrollo de la música en vivo por streaming generó como efecto principal la masificación de la audiencia. Podemos sostener que una de las consecuencias más positivas y evidentes de los shows por streaming radicó en el alcance de su convocatoria, teniendo una capacidad prácticamente ilimitada de usuarios/as en línea y por tanto, de público, lo cual benefició enormemente al sector de artistas que se volcaron hacia esta modalidad y que permitió la posibilidad de cobrar entradas más baratas a la media –en comparación a un show presencial promedio- debido a la alta capacidad. Esta presunción de democratización del acceso a la cultura, aunque limitada, podemos enmarcarla dentro de los potenciales benéficos de la tecnología. Asimismo, llama la atención que gran parte de la logística ya se encontraba establecida en la lógica intrínseca de cada plataforma, que implicaba aquello que Feenberg llamó la *autonomía operativa* del proceso tecnológico, propia del gerenciamiento y la administración, colocando así, por falta de una opción superadora, al artista en una posición técnica con el mundo.

Por supuesto, todo lo relatado genera nuevos desafíos y horizontes: principalmente al pensar la actividad musical como parte de una cadena productiva que no se agota en la relación entre los/as artistas creadores de su música y el público, sino que se vale de todo un andamiaje de trabajadores del sector vinculados a espacios culturales, sectores gastronómicos,

técnicos y sonidistas, diseñadores, etc. que son parte constitutiva de un mundo del arte (Becker, 2008) como es el sector musical. En este sentido, algunos relatos enfatizaron en que:

- El desafío que se presenta ante este contexto es pensar lo musical no solamente en términos de lo que *suena*. Sino pensar lo musical como parte de un entramado laboral que va más allá de eso. Que tiene que ver con la generación de un espacio, con todos los servicios y todo lo que se pueda dar alrededor de eso... desde la posibilidad de comer, de dar clases, talleres, pagar una bebida, de estar en un lugar, generar un espacio, unos niveles de apertura, la inserción barrial, la descentralización, la multiplicidad de lugares... ¿no? Porque, como están planteadas las cosas ahora, no hay espacio para contenernos a todos y a todas. Entonces hay que, de a poco, generarlos.

(Federico Arresegor)

Descartando la presunción de neutralidad: el dilema por las condiciones de producción artística

Ante todo lo expuesto, salta en evidencia una pregunta acuciante. Si como nos recuerda Feenberg, en la teoría marxista del materialismo histórico lo que define la clase dominante en cada modo de producción es el ejercer el control de los medios de producción y de las condiciones de trabajo, en una sociedad donde gran parte de sus actividades normales pasa a volcarse a la virtualidad, mediante el uso de agentes externos como las plataformas virtuales antes mencionadas: ¿quién controla las condiciones de trabajo de los shows en vivo por *streaming*?

En este sentido, si quisiéramos aventurar una primera respuesta rápida, diríamos que sin dudas son los/as músicos/as que llevan a cabo su performance o incluso, en los shows mediados por una empresa de producción contratada, diríamos que es la productora la que lleva a cabo la logística para que el show se desarrolle. Sin embargo, acontecimientos recientes han demostrado una vez más que el espacio de internet no es neutral y que, en concreto, ninguna de las plataformas anteriormente mencionadas es inocua. En este sentido,

sostenemos que la tecnología contemporánea favorece a unos fines específicos a la vez que obstruye otros, impactando en la capacidad de su desarrollo.

La neutralidad de la tecnología, ya criticada por Feenberg, queda completamente falsada si se analiza que, en primer lugar, todas las plataformas digitales previamente mencionadas trabajan a escala trasnacional, siendo fracciones de capital económico pertenecientes a conglomerados concentrados como son las firmas Google Inc. y Zuckerberg, con peso suficiente en materia de agencia social y virtual. El ejemplo más claro aconteció en enero de 2021, en que Mark Zuckeberg, a través de su plataforma *Twitter*, canceló y prohibió el uso de la plataforma al ex presidente de Estados Unidos, Donald Trump, generando un antecedente inédito en materia de ética profesional de las plataformas virtuales dedicadas a la interacción social.

Por sólo mencionar otro ejemplo vinculado a la impartición de saberes por *streaming* en el contexto de pandemia, a finales de abril de 2020 Facebook dispuso que modificaría su configuración, adaptándose a las exigencias del contexto global, para que docentes y artistas pudiesen monetizar sus reproducciones en vivo a través de su plataforma. Asimismo, en dicha oportunidad prometió mejoras técnicas para la transmisión en vivo en aquellos casos en que sus usuarios se encontraran con conectividad limitada (6). De este modo podemos evidenciar que, al fin y al cabo, las condiciones de la prestación y del uso de dichas plataformas virtuales, en contexto de pandemia, quedaron reducidas a los intereses que las distintas empresas definían. Denotando que, en términos territoriales, nos encontramos en una situación de poca soberanía sobre las condiciones de transmisión y difusión de los contenidos artísticos digitales. Sobre este punto, rescatamos el siguiente testimonio:

- Una de las cosas sobre las que tenemos que empezar a discutir, y discutir y discutir es el tema de la soberanía tecnológica. Seguimos atravesados por plataformas sobre las que no tenemos el más mínimo control y toda nuestra producción pasa por ahí. Todo pasa por *Youtube*, pasa por *Instagram*, pasa por *Spotify*... digo, no somos dueños de ni siquiera nuestra producción y nosotros estamos contentos porque nos pueden ver en todo el mundo. (*Irónico*)

(Martín Casado, docente universitario y músico de Lisandro
Artistimuño)

En otro sentido, corresponde analizar los casos en que las empresas distribuidoras de producciones nacionales, como son los casos de *Ticket Portal*, *Ticket Hoy* y *Ticketek Live*, se implicaron en la producción y difusión de shows en vivo por streaming. En este caso, a diferencia del streaming por plataformas digitales propias de las redes sociales, la contratación privada de un soporte por streaming implicó, en la mayoría de los casos, mayor poder de decisión por parte de los artistas de sus condiciones de producción. Tal como relata el testimonio de Federico:

- Lo que hicimos el otro día fue ir a un teatro donde hay una plataforma... es una empresa que otorga el servicio de streaming, que involucra desde el audio del evento hasta la transmisión por video del evento... a muchas cámaras... con una edición y una disponibilidad posterior para verlo que es en *On Demand*. Que significa que aunque el show ya pasó vos podés pagar una entrada y verlo después... Con un equipo de gente, con muchos protocolos de seguridad... La verdad es que en ese sentido estuvo todo muy cuidado, muy bien planteado... Cayó una inspección, también, del Gobierno de la Ciudad para ver que todo fuera así.

Sin embargo, observamos que muchas de estas empresas distribuidoras se relacionaban, a su vez, con otras plataformas como *On Demand* y *HBO*, que respondían a sectores concentrados de la economía del entretenimiento, imponiendo sus propias estrategias comerciales en la logística de los espectáculos.

- Con respecto a esa experiencia de streaming, la sensación que me quedó es que es algo que está por fuera de nuestras realidades... digamos, realizar un streaming en esas condiciones está absolutamente por fuera de nuestras realidades. Yo estoy ahí como trabajador exclusivamente, como un engranaje más de una cadena. Pero la posibilidad de generar eso, en esas condiciones, se sostiene en una sola persona, que es Pedro (Aznar). Que es una persona que tiene la posibilidad de vender miles de entradas. A través de una publicidad. Es decir, publicitar un recital y vender miles de entradas. Que, bueno, es algo que nosotros no podemos hacer. Y además las

condiciones técnicas para poder hacer eso en un formato... decente... son complejas. Entonces, la experiencia vivida del streaming fue súper positiva, súper positiva. Pero también fue decir: esto está fuera del alcance de nosotros. Esto que está pasando acá no tiene nada que ver con nuestra realidad como músicos y como músicas.

(Federico Arresegor)



[Figura 3: Pedro Aznar celebrando su cumpleaños con uno de sus gatos, transmitiendo un concierto pago desde su casa. Télam, 17 de julio de 2020. (7)]

Pero hay algo más, y en lo que a todas luces nos parece el punto más paradójico de nuestro análisis. En una nota del 24 de enero de 2021, en el periódico español La Vanguardia, se expuso que, en la mayoría de los países europeos, la música había sido la única industria cultural que no había sufrido déficit económico en todo el año 2020. En relación diametralmente opuesta al resto de los mercados culturales y a múltiples sectores productivos de las economías nacionales. El auge de la música por *streaming* a través de plataformas como *Spotify*, contrarrestó en la cúpula más concentrada del sector de las industrias creativas la caída económica que sufrieron el resto de las actividades artísticas. Por si fuera poco, la música comenzó a ser considerada un activo económico de inversión, mediante la venta de los derechos de autor, en oposición a otros activos económicos más tradicionales como el oro o el petróleo. De este modo, mientras que hacía apenas diez años la industria musical temía su

extinción debido a la proliferación de la piratería (Ochoa, 2003), actualmente las plataformas de música por *streaming* consolidaron indiscutiblemente su hegemonía.

En términos comparativos, pensar la brecha de desigualdad entre los/as artistas locales y el uso que los capitales transnacionales concentrados hacen de la producción musical es aterradora. Principalmente si entendemos que estamos hablando de un sector de los/as artistas que durante el primer año de pandemia por Covid-19 se encontraron con su actividad presencial completamente paralizada y cuyas tácticas inmediatas se volcaron a la apropiación del uso que estas distintas plataformas ofrecían.

La apropiación cultural en clave decolonial

En vinculación con el desarrollo tecnológico actual, en el marco del capital transnacionalizado, volvemos a los aportes clásicos de Zygmunt Bauman (1998), al hablar de globalización. En tanto, en la nueva sociedad de consumo, la disputa por la hegemonía encierra una fuerte connotación espacial: con los nuevos sistemas de fragmentación y segmentación de los procesos de las cadenas productivas, que trajo la sociedad globalizada, el capital adquirió cada vez más una dimensión flotante y desterritorializada. Con la emergencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, un factor técnico de la movilidad fue el desarrollo del transporte de la información: el resultado fue un tipo de comunicación que requiere casi nulos desplazamientos de cuerpos físicos. Para Bauman, estos medios liberaron a los *significantes* de la garra de los *significados*. En este sentido, si bien las plataformas digitales se valen del uso que sus usuarios/as globales hacen de las mismas, son prácticamente ignorantes en materia de qué contenido y modalidades hacen de este uso.

Para equilibrar la balanza, a través de nuestro trabajo de campo realizado podemos sostener que gran parte del uso del *streaming* por parte de los/as músicos/as se realizó no exento de una reflexividad profunda acerca de sus prácticas artísticas y el rol que desempeñaban en la comunidad. Podemos decir, entonces, que estamos ante una nueva modalidad de apropiación cultural. Apropiación en tanto que, mientras la práctica artística se desarrollaba bajo el tecnicismo de la racionalidad capitalista, los significados culturales que incorporaban se inscribían dentro del pensamiento reflexivo de las estéticas del sur así como de la actividad artística decolonial. En este sentido, hablamos de estéticas decoloniales en el sentido

introducido por Gómez & Mignolo (2012), como una toma de posición. Y de Marina Grzinic (2004), al considerar que para hacer una obra de arte es esencial también cuestionar las condiciones en que nuestras vidas son producidas. Sólo así la obra de arte cobra la importancia que merece.

Reflexiones finales

Ante todo lo expuesto, consideramos que si bien el uso de las plataformas de transmisión en vivo por *streaming* ha generado un paliativo económico, social y afectivo a la crisis total del sector, de ninguna manera estas prácticas pueden ser consideradas como soluciones sostenidas en el tiempo para superar la interrupción de las carreras artísticas de los/as músicos/as en posibles contextos futuros de crisis. A excepción de que las condiciones de producción se encuentren medianamente reguladas por los propios agentes internos del circuito de producción de la cultura y sus trabajadores/as. En este sentido, la reflexividad de los testimonios extraídos en nuestro trabajo de campo fue enfática en varios puntos: No podemos poner nuestra música nacional en manos de los capitales concentrados transnacionales. No podemos descansar en sus tecnologías como único medio para la subsistencia del arte nacional en contexto de pandemia y/o suspensión de la actividad musical presencial ante nuevas crisis. No podemos sostener y abrazar proyectos artístico-tecnológicos que en términos operativos beneficie a un porcentaje extremadamente mínimo de los trabajadores del arte – aquellos que tienen mayor visibilidad y capacidad de convocatoria- excluyendo a las mayorías.

En este sentido, consideramos que, tanto los sindicatos y asociaciones de representación de los/as músicos/as como el Estado, aún tienen mucho camino que recorrer en materia de pensar estrategias que garanticen la producción musical vía *streaming*, de manera que no haga falta recurrir a agentes externos que, en su calidad de terceros, desconocen el entorno sociocultural de nuestros territorios. En este sentido, en línea con Gómez & Mignolo, consideramos que es necesario el ejercicio de un pensamiento decolonial en el uso de los dispositivos digitales que no resienta de la desigualdad de poderes, a uno y otro lado de la

balanza, pero que tampoco la naturalice. Sostenemos que la producción cultural debe poder desarrollarse según las necesidades estéticas y tecnológicas de esta parte del mundo y su acervo cultural. Sobre este punto, observamos con buenos ojos el ciclo Unísono (8), de música en vivo por streaming de alta calidad, que impulsó el INAMU –Instituto Nacional de la Música- y que se sostuvo de manera regular durante toda la pandemia y sus disposiciones establecidas por el ASPO y DISPO, convocando a músicos/as populares del territorio nacional y ofreciéndoles oportunidades laborales en este contexto extremadamente crítico.

Mientras tanto, analizando las distintas estrategias esgrimidas por parte de los/as artistas locales y nacionales durante el comienzo del ASPO, situamos el uso de las plataformas digitales de *streaming* para ofrecer sus shows en el territorio de las *tácticas*. Tácticas ante el embate de la crisis. Para ello, nos valdremos una vez más de Feenberg cuando define:

En mi exposición de estas resistencias democráticas me baso en el trabajo de Michel de Certeau (1980). De Certeau ofrece una interesante interpretación de la teoría foucaultiana del poder, que puede ser aplicada para resaltar la naturaleza dual de la tecnología. El autor distingue entre las *estrategias* de los grupos con una base institucional sobre la cual ejercer el poder y las *tácticas* de los que están sujetos a ese poder, quienes a falta de una base para actuar de manera continuada y legítima maniobran e improvisan resistencias micropolíticas.

(...) (Feenberg, 2005, p.117).

Definiendo, así, el uso de las plataformas digitales de *streaming* por parte de los/as artistas como tácticas de sujeción al poder, a falta de una base institucional provista por el Estado para actuar de manera legítima –oficial-. Artistas que se vieron forzados a maniobrar e improvisar resistencias y resiliencias micropolíticas para no sucumbir al cierre completo de su actividad musical ante el avance de la pandemia y la parálisis de su sector. En este sentido, consideramos que si en el camino hubo que valerse de las herramientas ofrecidas del capital transnacional, al menos fue para acercar música a los hogares y calentar el cuerpo social en un contexto de completa incertidumbre generalizada. Con esas necesidades humanas cubiertas, a dos años del comienzo de la pandemia, sostenemos que el próximo paso necesario es ahondar en la reflexividad de lo que implica hacer música en estos lares del mundo y de qué otras

herramientas tecnológicas podemos valernos, en aras de dinamizar las discusiones en torno a la búsqueda de una soberanía tecnológica creciente. En tanto la pandemia por Covid-19 vino a acelerar procesos que ya estaban en marcha durante toda la década anterior a la misma, como la masificación del streaming para el consumo musical de las audiencias, la pregunta por la regulación de sus plataformas cobra una dimensión central. Y principalmente: ¿Cómo? ¿Bajo qué proyecto estético y político llevarlo a cabo en caso de que la presencialidad se vea suspendida de nuevo? Y por último, ¿Ahora que los shows musicales parecieron recuperar completamente la autonomía de sus prácticas performáticas presenciales, la discusión por el uso del streaming quedó agotada?

Notas:

1) Recuperado en https://www.clarin.com/sociedad/detras-instagram-live-show-moda-redes-sociales-tiempos-cuarentena_0_U9cXfLOpD.html

2) Extraído de <https://www.filo.news/Es-rentable-hacer-shows-por-streaming-l202007210001.html>

3) Todos los testimonios que refieran ser extraídos de conversatorios mixtos de músicos/as de La Plata tuvieron lugar en la mesa-debate “¿Qué mambo esto de ser músico/a en cuarentena, eh?” en el marco del V Foro Cultura Latente, de modalidad virtual, organizado en la Facultad de Artes (UNLP) en el mes de octubre 2020. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=8nVkJUwH9Gw&ab_channel=CronopiosFDA

4) A menos que se especifique lo contrario, todo relato que remita a una misma persona entrevistada se establece que tuvo lugar en la misma fecha y modalidad en la que fue presentada por vez primera.

5) Recuperado en <https://vos.lavoz.com.ar/musica/coronavirus-jorge-drexler-toco-a-traves-de-facebook-y-compartio-una-cancion-inspirada-en-la-p>

6) Extraído de <https://vos.lavoz.com.ar/cultura/facebook-permitira-que-las-paginas-puedan-cobrar-para-ingresar-a-ver-una-transmision-vivo>

7) Recuperado en <https://www.telam.com.ar/notas/202007/492744-pedro-aznar-celebra-su-cumpleanos-con-un-concierto-por-streaming-desde-su-casa.html>

8) Todos los episodios emitidos del ciclo Unísono pueden consultarse en <https://www.youtube.com/c/InamuGobArgentina>

Referencias bibliográficas

Bauman, Zygmunt (1998). Tiempo y clase y Turistas y vagabundos en La Globalización; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Becker, H. (2008) [1982]. Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Capasso, V., Camezzana, D., Mora, A. S., & Sáez, M. (2020). Las artes escénicas en el contexto del ASPO. Revista Question/Cuestión, n°66 vol 2, e470. Disponible en <https://doi.org/10.24215/16696581e470>

Feenberg, Andrew (2005). Teoría crítica de la tecnología en Revista CTS, n°5, vol.2. Disponible en <http://www.revistacts.net/contenido/numero-5/teoria-critica-de-la-tecnologia/>

Gómez, & Mignolo, Walter (2012), Estéticas decoloniales. Bogotá: Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Grzinc, Marina (2004). Situated Contemporary Art Practices: Art, Theory and Activism from (the East) of Europe, Ljubljana: ZRC SAZU

Infantino, J. (2011) Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses, en Cuadernos de Antropología Social, Buenos Aires.

Laborde, J. (2021) Narrativas de desigualdad de mujeres músicas platenses y crisis del sector por Covid-19. I Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad : 2 y 3 de noviembre de 2021: publicación de actas / compilación de Victoria Gandini ; Guadalupe

González Táboas.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2022. Disponible en <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2022/2022-una-ms-i-encuentro-latinoamericano-de-musica-genero-y-diversidad-actualizado.pdf>

Laborde, J. (2022) Mujeres y disidencias en la música: un estado de la cuestión de las problemáticas feministas contemporáneas en el campo musical (2016-2020). Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2215/te.2215.pdf>

Lara, A., & Enciso, G. (2013). El Giro Afectivo. Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social, 13(3), 101-120.

Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. Buenos Aires: UBA. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097>

Ochoa, A. M. (2003) Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Grupo editorial Norma

Verdenelli, J. & Winokour, J. (2022) Músicas y bailarinas de tango en tiempos de crisis: demandas, estrategias y desafíos. En Argumentos, UAM –XOCHIMILCO, México. Año 34, Núm 97, Pp. 191-210. Disponible en:

<https://www.doi.org/10.24275/uamxoc-dcsh/argumentos/202197-9>

Fuentes periódicas

Centenera, Mar (17 de agosto de 2020) Fito Paez: tocar por streaming es una situación muy marciana, antimusical, El País, recuperado de <https://elpais.com/cultura/2020-08-17/fito-paez-tocar-por-streaming-es-una-situacion-muy-marciana-antimusical.html>

Coronavirus: Jorge Drexler tocó a través de Facebook y compartió una canción inspirada en la pandemia (11 de marzo de 2020), La Voz. Recuperado de <https://vos.lavoz.com.ar/musica/coronavirus-jorge-drexler-toco-a-traves-de-facebook-y-compartio-una-cancion-inspirada-en-la-p>

Facebook permitirá que las páginas puedan cobrar para ingresar a ver una transmisión en vivo (28 de abril de 2020), La Voz. Recuperado de <https://vos.lavoz.com.ar/cultura/facebook-permitira-que-las-paginas-puedan-cobrar-para-ingresar-a-ver-una-transmision-vivo>

Feijoo, Sebastián (4 de octubre de 2020) Liliana Herrero: “hoy los solidarios son más solidarios y los canallas, más canallas”, Tiempo Argentino. Recuperado de <https://www.tiempoar.com.ar/nota/liliana-herrero-hoy-los-solidarios-son-mas-solidarios-y-los-canallas-mas-canallas>

Festa, Patricia (21 de julio de 2020) ¿Es rentable hacer shows por streaming?, FiloNews. Recuperado de <https://www.filo.news/Es-rentable-hacer-shows-por-streaming-202007210001.html>

Nati Pastorutti: “En estos tiempos, hace falta ese cobijo que la música da” (21 de diciembre de 2020), Télam. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202012/539225-nati-pastorutti-en-estos-tiempos-hace-falta-ese-cobijo-que-la-musica-da.html>

Newsroom Infobae (22 de diciembre de 2020). El concierto en “streaming”, el formato que impulsó la pandemia, Infobae. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/agencias/2020/12/22/el-concierto-en-streaming-el-formato-que-impulso-la-pandemia/>

Parodi: “Se está produciendo un cambio, no puede ser que salgamos iguales” de la pandemia (2 de noviembre de 2020), Télam. Recuperado de

<https://www.telam.com.ar/notas/202011/531387-teresa-parodi-se-esta-produciendo-un-cambio-no-puede-ser-que-salgamos-iguales-de-la-pandemia.html>

Pedro Aznar celebra su cumpleaños con un concierto por streaming desde su casa (22 de julio de 2020), Télam. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202007/492744-pedro-aznar-celebra-su-cumpleanos-con-un-concierto-por-streaming-desde-su-casa.html>

Perigio M. Sandri. (24 de enero de 2021) La música ya es un activo de inversión, La Vanguardia. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/economia/20210124/6193847/industria-musical-inversion-streaming-covid-pandemia.html>

Qué hay detrás del Instagram Live, el “show” de moda en las redes sociales en tiempos de cuarentena (4 de mayo de 2020), Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/detras-instagram-live-show-moda-redes-sociales-tiempos-cuarentena_0_U9cXfLOpD.html

Yumber, Vera (2 de enero de 2021). Rock 2020: el año del streaming y los protocolos. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/314825-rock-2020-el-ano-del-streaming-y-los-protocolos>