



Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020)

Women in the performing arts. Labor conditions, demands for rights and gender activisms (Argentina, 2015-2020)

 **María Noel Bulloni**

mnbulloni@gmail.com
 Centro de Innovación de los Trabajadores,
 Universidad Metropolitana para la Educación y el
 Trabajo. CONICET, Argentina

 **Carolina Justo von Lurzer**

justocarolina@gmail.com
 Instituto de Investigaciones Gino Germani,
 Universidad de Buenos Aires. CONICET, Argentina

 **Mercedes Liska**

mmmliska@gmail.com
 Instituto de Investigaciones Gino Germani,
 Universidad de Buenos Aires. CONICET, Argentina

 **Karina Mauro**

karinamauro@hotmail.com
 Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional
 de las Artes. CONICET, Argentina

Recepción: 31 Julio 2020
 Aprobación: 01 Septiembre 2021
 Publicación: 01 Marzo 2022

Cita sugerida: Bulloni, M. N., Justo von Lurzer, C., Liska, M. y Mauro, K. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020). *Descentrada*, 6(1), e161. <https://doi.org/10.24215/25457284e161>

Resumen: Durante la última década, la discusión articulada sobre las condiciones generizadas y desiguales de trabajo productivo y reproductivo en todas las ramas de actividad social y en alianza internacional se ha traducido también en modos de organización y activismo en las artes del espectáculo. Este artículo pone en diálogo cuatro trayectorias de investigación para indagar las desigualdades de género, los procesos de debate y las demandas de derechos en torno a las condiciones laborales de las mujeres en las artes del espectáculo en Argentina a partir de 2015.

Palabras clave: Mujeres, Artes del Espectáculo, Condiciones de Trabajo, Activismos de Género.

Abstract: During the last decade, the articulated discussion on the gendered and unequal conditions of productive and reproductive work in all branches of social activity and in international alliance has also resulted in modes of organization and peculiar activism in the performing arts. This article combines four research trajectories to explore the gender inequalities, the processes of debate and the demands for rights around the working conditions of women in the performing arts in Argentina from 2015.

Keywords: Women, Performing Arts, Labor Conditions, Gender Activism.

1. INTRODUCCIÓN

El crecimiento de la importancia que adquieren las artes del espectáculo en la actual fase de acumulación capitalista trae aparejado nuevos conflictos sociales de relevancia para la investigación académica.¹ Argentina y, particularmente la Ciudad de Buenos Aires, cuentan con una destacada producción en dichas esferas como resultado de una larga tradición del sector privado, así como de la expansión de circuitos alternativos y públicos. Esta circunstancia, sumada a la forma de organización predominante basada en proyectos, motiva la reflexión acerca de las características que adquiere el trabajo artístico en nuestro país en el marco de los debates más amplios sobre los procesos de flexibilización y precarización laboral contemporáneos (Bulloni, 2020, Quiña, 2018, Mauro 2018a, 2018b).

A su vez, en ese contexto de expansión, el mundo de las artes del espectáculo ha sido escenario de activismos en torno de derechos ligados a géneros y sexualidades. Sus trabajadoras/es han participado activamente de procesos de demanda y conquista de derechos como el matrimonio entre personas del mismo sexo y el reconocimiento legal de la identidad de género autopercebida (Justo von Lurzer, 2017). Al calor de las movilizaciones provocadas en 2015 a partir de la consigna *Ni Una Menos* (NUM), iniciativa de un grupo de periodistas, escritoras, intelectuales y artistas, que se multiplicó inicialmente a través de las redes sociales (Rodríguez, 2015) potenciadas por los paros de mujeres y el tratamiento de la ley de interrupción voluntaria del embarazo (IVE), las mujeres de las artes del espectáculo comenzaron a desarrollar procesos de organización colectiva, en consonancia con lo acontecido en otros espacios sociales del país (laborales, sindicales, políticos, académicos). Diferentes disciplinas artísticas y ramas profesionales del audiovisual, la música, el teatro y la literatura, dieron lugar a agrupamientos en torno de demandas de género generales y específicas de sus sectores.

El tránsito entre el activismo general y sectorial en términos de demandas de género se observa en el modo de enunciación de los reclamos que comienza a hacer pie en el repertorio feminista. Formas naturalizadas de desigualdad en el marco del desempeño en las artes del espectáculo son nombradas en relación a sus causas estructurales -la organización patriarcal de la sociedad- y en línea con otras experiencias laborales y profesionales de mujeres en otras ramas de producción. El proceso de cuestionamiento social de las formas de reproducción de la vida que diversas autoras (Federici, 2018, Fraser, 2019, Arruza et.al., 2019, Gago, 2019) observan como *potencia feminista* contemporánea se expresa también en los modos de organización e intervención de las mujeres en las artes del espectáculo. Existe una discusión articulada sobre las condiciones generizadas y desiguales de trabajo productivo y reproductivo en todas las ramas de actividad social y en alianza internacional.

Tal como se ha demostrado en diferentes estudios, el mercado de trabajo en Argentina presenta en los últimos años desigualdades de género significativas que se manifiestan no sólo en segregaciones ocupacionales y brechas salariales, sino también en la dificultad de acceso a cargos jerárquicos y decisorios (Novick et al., 2008, Bertranou y Casanova, 2013). En los últimos años -a partir de la sanción de la ley 26.485 de Protección integral a las mujeres y la más reciente ley 27.499 de Capacitación en género- se han comenzado a incorporar a las discusiones en los ámbitos laborales las formas de violencia que sostienen estas desigualdades. El caso de las artes del espectáculo no es ajeno a esta caracterización general, pero presenta particularidades asociadas a las dinámicas corrientes de inestabilidad laboral (Sinca, 2018; Bulloni y Del Bono, 2019; Mauro, 2018) y como espacio de activismo por derechos que no han sido exploradas todavía. La lucha de las mujeres por el reconocimiento social y profesional en las artes del espectáculo conlleva la necesidad de articular miradas y saberes disciplinares diversos, en pos de contribuir a la comprensión de una problemática de suma actualidad.

Este trabajo presenta avances preliminares de un proyecto mayor que busca caracterizar los vínculos entre procesos de organización y activismo de género en las artes del espectáculo, y las demandas de derechos de las mujeres en torno a sus condiciones laborales en Argentina, desde 2015 hasta la irrupción de la pandemia Covid-19 en marzo de 2020. Las cuestiones que nos interesa desarrollar aquí hacen referencia a dos conjuntos

de problemas interrelacionados: el de las condiciones de trabajo en las artes del espectáculo analizadas desde una perspectiva de género y el de las maneras en que surgieron colectivos y organizaciones de mujeres en estos sectores, en un contexto nacional e internacional que contribuyó a denunciar la discriminación de género y desigualdad en el acceso al trabajo en estos ámbitos.

Estudios previos nos permiten partir de la idea de que las condiciones de producción, exhibición y circulación de espectáculos refuerzan la precariedad laboral en la que se desarrolla la actividad y las desigualdades de género en el desempeño profesional (Mauro, 2018, 2020; Almeida, 2018, Bulloni, 2020). En este marco, argumentamos que la participación de mujeres trabajadoras de las artes del espectáculo en los procesos de activismo feminista incide en el fortalecimiento y/o el surgimiento de agrupamientos sectoriales que comenzaron a discutir su posición en los mundos del trabajo.

En los últimos años, han proliferado testimonios de mujeres en los espacios de trabajo -de forma individual o en el marco de espacios de activismo- que dan cuenta de un cambio en las maneras de registrar formas de discriminación, abusos, mecanismos de invisibilización y/o retraso en la proyección de las carreras laborales, brechas salariales, que pueden observarse en diversos medios y que hemos recogido como parte de las exploraciones que sustentan este artículo. Estos registros, junto con las experiencias de debate y organización crecientes, se tradujeron en múltiples acciones: denuncias públicas y penales de situaciones de acoso y abuso sexual, demandas de políticas concretas en torno a licencias de maternidad y estrategias de cuidado, reclamos de políticas públicas antidiscriminatorias -como la Ley de cupo en eventos musicales sancionada en 2019-, generación de bancos de datos profesionales y proyectos de fomento a la producción audiovisual con paridad de género en las cabezas de equipo. Incluso, el desarrollo de protocolos de intervención frente a situaciones de violencia de género en algunas productoras y organismos afines.

En las páginas que siguen, buscamos avanzar en el abordaje de estas cuestiones poniendo en diálogo reflexiones y evidencias empíricas a partir de un uso combinado de técnicas y fuentes de información diversas (entrevistas, análisis de fuentes documentales y estadísticas variadas) que toman como ámbitos empíricos de indagación y reflexión a determinadas ocupaciones de las artes del espectáculo, centralmente, el teatro, el audiovisual y la música.

El artículo se organiza en tres secciones. En la primera, presentamos un panorama general de las condiciones laborales en las artes del espectáculo desde una perspectiva de género, cuyo desarrollo pretende contextualizar las múltiples formas de precarización y desigualdades que allí se observan. En la segunda, se avanza sobre la respuesta colectiva que las mujeres y disidencias desplegaron en los últimos años para denunciar y combatir estas condiciones inequitativas y abusivas. En la última, se propone un cierre parcial a estos primeros avances de la investigación.

2. DEBATES Y EVIDENCIAS DE LAS CONDICIONES PRECARIAS DE TRABAJO EN LAS ARTES DEL ESPECTÁCULO MIRADOS DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Los estudios que abordan la cuestión del trabajo en los sectores vinculados con los campos de las artes y la cultura constituyen una rareza en expansión desde las últimas décadas (Becker, 1982, Yúdice, 2002, Menger, 2005). En América Latina, los esfuerzos investigativos sobre estas actividades son más recientes y dispersos (Bulloni, 2020; Segnini, 2011; Gallo y Semán, 2015; Segnini y Bulloni, 2016, Mauro, 2018, Guadarrama, 2018). Esto se debe a la condición atípica de las relaciones de producción en el ámbito del espectáculo -dependen del favor del público, producen una mercancía que tiene valor económico y valor simbólico (Zallo, 2007)- que no sólo dificulta la posibilidad de su regulación, sino que provoca cierta invisibilización del ejercicio del espectáculo como trabajo (Bulloni y Del Bono, 2019, Mauro, 2018).

Más limitadas son aún las investigaciones que observan el trabajo artístico desde una perspectiva feminista que atiende a las formas generizadas de organización en los procesos productivos y en las relaciones sociales y profesionales (Almeida, 2018; Mauro, 2018, 2020). Sin embargo, el entramado simbólico, político y

económico que subyace a las relaciones de poder que se establecen entre los agentes que intervienen en la realización de espectáculos se expresa en condiciones y relaciones laborales generizadas.

A partir de nuestros estudios para el caso del teatro (Mauro 2018, 2020), estamos en condiciones de sostener que, en torno del trabajo artístico, más específicamente actoral, existe una cultura de trabajo feminizada. La misma es tributaria de un entramado simbólico, político y económico que subyace en las relaciones de poder que se establecen entre los agentes que intervienen en la producción de espectáculos y/o enunciados audiovisuales, y entre el escenario-pantalla y la sociedad que consume dicha producción. De este modo, la escena es entendida como el lugar de lo femenino o, más exactamente, de la posición femenina en el mundo *patriarcal*: un espacio en el que los sujetos no producen valor, limitándose a ofrecerse pasivamente a la mirada de otros. La actuación se convierte así en una actividad improductiva, hecho que justificaría la precariedad laboral del sector, pero también sospechosa y, por lo tanto, susceptible de ser encauzada.

Como consecuencia de la feminización de la escena, esta cultura de trabajo generizada incide tanto en actores como en actrices. Esto se reproduce en las relaciones que tienen lugar entre los/as artistas y en la relación con el público. Asimismo, esto significa que las instancias de formación, la posición autoral y roles de dirección y selección (*casting*), sean marcadamente desventajosas para las mujeres u otros sujetos feminizados. Este proceso de feminización genera sujetos aptos para ser consumidos como una fuerza de trabajo que no se reconoce como tal y que, por lo tanto, es susceptible de padecer falta de remuneración, precarización, informalidad y abusos. El origen de dicha feminización se encuentra en la estrecha relación y dependencia del desempeño actoral respecto de la mirada ajena, sea la del público -última justificación del ejercicio de la actuación- o de las instancias que median entre artistas y espectadores.

En efecto, ejercer la actuación implica el ofrecimiento voluntario del sujeto como actor o actriz, imponiendo este ofrecimiento al/a la espectador/a, con el objeto de realizar un despliegue de su cuerpo y/o de su acción frente a otro/a. Convertirse en espectador/a implica, entonces, aceptar la renuncia a accionar y/o a ser mirada y mirado, en pos de mirar. La feminización de la escena y de la pantalla constituye una retribución simbólica por el sometimiento a dicho vínculo de imposición/renuncia. Existe, por tanto, una “acción feminizadora” (Segato, 2018) de la mirada, sea esta ejercida por varones o por mujeres. La misma consiste en la asunción de la posición de “sujeto moral” (Segato, 2018) de quien mira, respecto de quien es mirado. Tal como lo plantea Ann Kaplan (1998) en su análisis sobre el cine, la mirada no es necesariamente masculina, pero el lenguaje, la estructura simbólica y la dinámica de las relaciones sociales orientan la mirada desde la posición masculina.

Desde dicha posición de distancia y juicio, la condición del actor/actriz como sujeto que se da a ver, constituye la base fundamental de su feminización. Pero el “resarcimiento simbólico” que obtiene el/la espectador/a al asumir el rol de “sujeto moral” no se limita a colocar en una posición reducida al actor/actriz, sino que se traduce además en una desvalorización de su trabajo. Así, catalogar como “no trabajo” el trabajo del otro (valorización muy usual respecto de las y los artistas en general, y de los actores y actrices en especial) es feminizarla. Como resultado de este proceso, tanto el actor como la actriz se convierten en sujetos cargados de significantes femeninos.

La consideración del/a artista como un/a sujeto que no produce o que no genera valor se vincula con la concepción occidental del arte como esfera separada de las cuestiones materiales de la existencia. Por otra parte, el carácter discontinuo del trabajo artístico, que conlleva a la inestabilidad laboral y a la constante amenaza de desempleo, también constituyen rasgos feminizantes del trabajo.

Además de escamotear la condición laboral de las tareas artísticas -al igual que sucede con las actividades vinculadas a la reproducción-, estas concepciones sustraen la explicación de cómo obtienen su sustento quienes las ejercen, al tiempo que habilitan a quienes usufructúan de las mismas, en nuestro caso, el/ la espectador/a o al/a la contratante, a no dar nada a cambio. Dado que el actor/actriz sube al escenario-pantalla por su deseo personal de darse a ver, la propia existencia del hecho escénico audiovisual implica un beneficio para el/la artista, pero no produciría ningún “bien” por el que pagar. La desconsideración de la tarea de actores

y actrices, así como la de las mujeres, en tanto trabajo, conlleva y promueve a la extracción de un valor no reconocido.

Para Rita Segato (2018), esta exacción constituye una plusvalía patriarcal, caracterizada como aquella ventaja que obtienen los hombres (o quienes ocupan la posición masculina) de la subordinación de la feminidad (o de quienes ocupan la posición femenina). En términos laborales, esto se traduce en precariedad, informalidad, bajo salario o ausencia del mismo. Pero Segato agrega que ese tributo también aparece bajo la forma de la obediencia, la pasividad, la debilidad y la minorización, que habilitan al encauzamiento, que suponen la necesidad de guía y que reafirman la asunción de una “dueñidad”.

En este sentido se refuerza una cultura de trabajo generizada que se ubica entre artistas y espectadores/as, asumiendo una posición jerárquica y apropiándose material y simbólicamente de su trabajo. Esto sucede debido a que la relación entre actor/actriz y espectador/a pocas veces es directa. La mirada del público se halla mediatizada por diversas instancias de carácter material y simbólico, entre las que podemos mencionar prescripciones estéticas y semánticas, que responden a la necesidad de “normalizar” la presencia de mujeres y varones en la escena (debido al carácter negativo de la exhibición), así como imperativos económicos. Estas prescripciones e imperativos son esgrimidos, vehiculizados e impuestos por roles que detentan lugares de privilegio en la creación teatral y en la producción de enunciados audiovisuales. Entre ellos, se destacan el del docente de actuación, el director, el autor, el productor y el director de casting. Y en tanto se presentan como portadores de valores, estas figuras ocupan una posición patriarcal y jerárquica preestablecida que persiste y modeliza.

Por consiguiente, este disciplinamiento se produce en espacios y relaciones de carácter cerrado como lo son el ensayo, el grupo teatral estable o el elenco reunido para una única producción, la clase de actuación, el proceso de selección para el papel y/o el proceso de producción de un enunciado audiovisual. Una consecuencia de la feminización del sujeto actoral es el arrinconamiento de las relaciones que se juegan en estos espacios, en el ámbito de lo privado o de lo íntimo, en el que las relaciones interpersonales se mezclan y confunden con las pedagógicas, laborales y económicas. La concepción de lo artístico -y mucho más de lo actoral- como la expresión de algo personal que, por su fragilidad debe ser cuidado y mantenido en la intimidad del grupo, de la clase, del ensayo, contribuye a este aislamiento y a que nadie ajeno sepa o deba saber lo que allí sucede. De este modo, las manipulaciones y los abusos, pero también las condiciones laborales y la distribución desigual de los recursos materiales y simbólicos, no son percibidos como una problemática que atañe a la actividad artística toda, sino como un tema privado y particular.

Una vez que el enunciado es presentado, en el último eslabón de esta cadena de masculinidades se halla el/la espectador/a, quien adopta la mirada que le imponen y se resarce así por la renuncia a su potencia de accionar para limitarse a “mirar”. Es en este sentido que consideramos que el espectador resulta “minorizado” y al mismo tiempo compelido a adoptar una mirada “masculina” hacia el actor/actriz que se le presenta. De este modo, la posición del espectador resultaría la de una “masculinidad subordinada”.

En otro orden de cuestiones, la escasez de indicadores sobre las dimensiones laborales y de género en las artes del espectáculo constituye una dificultad metodológica que nos impide cuantificar los alcances de las desigualdades sociolaborales que configuran los mercados de trabajo en estas esferas socioproductivas. Existen, empero, algunos esfuerzos por ahora desarticulados para introducir la cuestión. En tal sentido, podemos mencionar un informe oficial (Sinca, 2018) que arroja, entre otros resultados, que en las ocupaciones culturales las mujeres participan 6 puntos porcentuales menos que en las ocupaciones no culturales (ocupaciones no culturales: 57% varones/ 43% mujeres, ocupaciones culturales: 63% varones 37% mujeres). Es decir que las habituales brechas de género en el mundo del trabajo se agrandan para el caso de las artes del espectáculo. Para el caso de las artes visuales, Giunta (2019) expone resultados similares, tanto en cuanto a los puestos relevantes de curaduría y dirección de museos cuanto para la aparición de mujeres en las muestras y revistas de arte.

En relación con el campo audiovisual, contamos con un panorama más detallado. En un estudio reciente (Bulloni y Del Bono, 2019), hemos dado cuenta de que la proporción de puestos de trabajo ocupados por mujeres es muy elevada en algunas ramas y equipos de trabajo (cerca del 80% en arte, maquillaje, peinado y vestuario), y prácticamente insignificante en otros (grip, electricidad e iluminación, utilería y sonido). Las mujeres se concentran mayormente en ciertas ramas tradicionales que en general están menos valoradas dentro del set, asociadas a tareas *naturalmente* femeninas, aunque hay que destacar que han ido ganando presencia en otras ramas históricamente más hostiles para la participación femenina (como producción, dirección e incluso fotografía) y también es destacable que alcanzan en buena proporción posiciones de jerarquía (“cabeza de equipo”). Ciertamente, la participación de técnicas mujeres como “cabeza de equipo” es próxima o incluso levemente superior a su participación promedio en prácticamente todas las ramas (39% y 38%, respectivamente). En el mismo sentido, los porcentajes de participación de mujeres en los puestos jerárquicos de las diversas ramas y equipos técnicos, con la excepción de la emblemática fotografía y cámara, tampoco resultan significativamente menores en relación con su participación total en estas ramas, e incluso son superiores en algunas de las más reticentes, como utilería, locaciones y producción.

Respecto de la brecha salarial, las fuentes disponibles dan cuenta de que en el segmento de largometrajes la misma no resulta significativa. En cambio, en el cine publicitario las diferencias salariales son muy destacadas: en los roles de mayor participación femenina el salario es 25% por debajo de la media y en los roles de menor participación el salario es de 13,5% superior a la media (SICAAPMA, 2019).

Si atendemos a la participación de las mujeres en las posiciones más elevadas de la jerarquía del proceso de trabajo audiovisual, también se aprecian avances y desigualdades persistentes. El rol de *dirección* es emblemático en este sentido. Como señala Almeida (2018), poner el foco sobre las mujeres directoras de cine supone arrojar luz sobre un proceso de feminización en una de las profesiones que históricamente ha sido preponderantemente masculina, de las más calificadas y con mayor prestigio social y que, a su vez, ocupa el puesto más alto en la compleja jerarquía de la organización del trabajo cinematográfico. Según datos disponibles, el 23% de las películas argentinas estrenadas durante 2017 fueron dirigidas por mujeres (Anuario INCAA, 2017). Este es un dato alentador en relación con el pasado, pero evidencia que se está lejos de la equidad.

En relación a la música, el colectivo de mujeres músicas que impulsó la denominada *Campaña por las Músicas en Vivo* realizó un relevamiento estadístico de los principales festivales de música de Argentina. A modo de muestra se analizaron las grillas de programación de 46 festivales realizados durante un año (2017-2018) y cuyos resultados indicaron que el porcentaje promedio de participación femenina era inferior al 15%. Dicho relevamiento elaborado por las propias músicas sirvió de base para los fundamentos de un proyecto de ley de cupo en escenarios de música en vivo que, a fuerza de insistencia y mediatización del reclamo, fue aprobado el 20 de noviembre de 2019. También algunos gremios y sociedades de gestión comenzaron a producir informes propios. Tal es el caso de la Sociedad Argentina de Gestión de Actores e Intérpretes que en el año 2018 presentó una encuesta que indicaba que el 75% de las actrices afirmó haber recibido “malos tratos” durante el desempeño laboral y el 66% dijo haber sido víctima de al menos una situación de “acoso sexual”. El 6% de estos últimos testimonios eran de menores de edad. A su vez, es importante señalar que el 32% de los varones también refirió haber sido víctima de acoso sexual (SAGAI, 2018).

Parte de estas realidades profesionales, desiguales y de configuración heterogénea que buscamos analizar en este artículo nos obligan a señalar cómo se fueron gestando los cuestionamientos a las relaciones de género en el sector activo de las artes del espectáculo en nuestro país, convirtiéndose en eje de organización entre mujeres. Sobre esta cuestión nos detendremos en el siguiente apartado.

3. NO NOS CALLAMOS MÁS. PROCESOS DE ORGANIZACIÓN Y ACTIVISMO DE MUJERES EN LAS ARTES DEL ESPECTÁCULO

A partir de 2015 vemos un proceso creciente de participación y articulación política de mujeres de las artes del espectáculo que activan alternada o simultáneamente por derechos colectivos -la IVE- y sectoriales. Estos procesos ocurren al interior de gremios y sociedades de gestión existentes -a partir de la conformación de comisiones internas o colectivas de mujeres- o de modo autoconvocado por fuera de las instituciones tradicionales, pero en relación con ellas. Al mismo tiempo, el desarrollo de las artes del espectáculo como industria -teatro, música, cine y más tarde la televisión- comenzó a consolidar un universo de celebridades locales que adquirieron peso específico en el terreno de la cultura y cuya palabra cobró relevancia social (Cañardo, 2017, Mazzaferro, 2018). Los aportes de los estudios de celebridades en los que este trabajo también abrevia -escasamente desarrollados a nivel local, pero con una tradición en la academia anglosajona- son relevantes para profundizar no sólo en la construcción social de la relación entre arte y trabajo, sino también y especialmente para pensar los procesos de incidencia política de las trabajadoras del espectáculo en la discusión de la cosa pública (Turner, 2010, Marshall, 1997).

Esta incidencia, que se masificó al calor de las luchas feministas a partir de 2015, tuvo además un componente estético y poético. El activismo de las mujeres de las artes del espectáculo involucró formas de trabajo estético puestas en juego en performances públicas en movilizaciones masivas y acciones específicas de intervención artístico-política. Así, observamos durante el período nuevas exploraciones estéticas y desafíos de las formas convencionales, el viraje temático de los discursos poéticos y estéticos en sentido amplio, pero, más novedoso aún, el entramado de vínculos entre diferentes artistas, disciplinas y propuestas. Las movilizaciones se convirtieron en verdaderos acontecimientos artísticos y culturales, en formas novedosas de crítica cultural feminista (Liska, 2019 y 2020).

En relación con el campo audiovisual, en los últimos años, los colectivos y organizaciones de mujeres han adquirido relieve articulando demandas propias del campo laboral y sindical, en un contexto signado por la profundización de demandas sostenidas por agrupaciones de mujeres y activismos de género en el país desde 2015. A partir de entonces, se registran numerosas experiencias de procesos de organización colectiva de mujeres en el marco de los diversos sindicatos y asociaciones profesionales existentes, y también fuera de los mismos, pero de modo articulado. Podemos mencionar al colectivo MUA-Mujeres Audiovisuales, creado en 2015, que nuclea a trabajadoras que forman parte de la producción y realización de contenidos audiovisuales. Dos años más tarde, surge Acción Mujeres, un nuevo colectivo autoconvocado conformado por directoras, productoras, guionistas, actrices y técnicas que se reúnen para desarrollar y asegurar políticas con perspectiva de género dentro de la industria audiovisual. A su vez, desde las asociaciones sindicales que nuclean a quienes trabajan en actuación, dirección, producción y técnica del cine se vienen organizando comisiones en torno a estos temas, como en Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF), Directores Cine Argentino (DAC), Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales (APIMA), Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales (ASA), Sindicato de la Industria Cinematográfica. Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales (SICA APMA) y Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (EDA), solo por destacar algunas de ellas.

Estos procesos de organización, movilización y lucha de mujeres en estos sectores a partir de 2015 contribuyeron a visibilizar problemáticas laborales en la mayoría de las categorías profesionales, interpelando y/o revitalizando al mismo tiempo las formas clásicas de participación sindical.

En relación a los procesos de agremiación, y dada la relevancia cualitativa y numérica de las mujeres en la actividad artística, la participación de las mismas en la Sociedad Argentina de Actores se dio de manera temprana. Si bien en la conformación inicial de la Sociedad, que incluía sólo a 118 miembros, las mujeres no podían afiliarse, en menos de un año, no sólo se permitió su participación activa mediante el voto, sino que también podrían ser elegidas para ocupar cargos. No obstante, esta participación sindical anterior no

redujo las desigualdades de género. Esta cuestión se manifiesta en la continuidad de la brecha salarial, las situaciones de abuso y otros maltratos por parte de colegas, directores, docentes y productores varones, en la participación menor en roles de dirección, autoría, docencia y producción, en la reproducción estigmatizante de los públicos (Baranchuk, 2016), y en la interrupción de la actividad profesional por embarazos y tareas de cuidado familiar, a cargo fundamentalmente de las profesionales mujeres.

En el año 2017 hicieron eclosión, en Hollywood, las campañas #MeToo y #Time'sUp, llevadas adelante por actrices, actores y trabajadoras/es de la industria cinematográfica y televisiva para denunciar situaciones de acoso y abuso sexual en contextos laborales. Las mutaciones sociales en cuestiones relativas a géneros y sexualidades atraviesan las agendas y las retóricas del entretenimiento, y también trastocan muchas de sus prácticas más enquistadas. Algo del espíritu de lucha colectiva propio de los movimientos de mujeres y de la disidencia sexual comenzó a traducirse en la mediatización de las experiencias individuales. La potencia del crecimiento a nivel mundial de las reivindicaciones contra las violencias de género no sólo habilitó la denuncia de experiencias abusivas por parte de las estrellas y trabajadoras de la industria del entretenimiento sino que, precisamente por el carácter de notoriedad pública y reconocimiento social de quienes encarnaban las denuncias, la mediatización de estos acontecimientos también conmovió los géneros de la industria cultural que se ocupan habitualmente de la farándula. Todo el circuito de mediatización (medios masivos tradicionales, redes sociales, publicaciones gráficas, festivales y eventos de premiaciones) se vio trastocado por la irrupción de demandas colectivas en clave feminista.

Estas dos dimensiones son, sin dudas, los aspectos clave de la etapa que tuvo su punto más alto en el MeToo² estadounidense y en el MiráComoNosPonemos³ en Argentina. En ambos casos, la denuncia pública contra personalidades del espectáculo -el productor Harvey Weinstein y el actor Juan Darthés, respectivamente- se convirtieron en el punto de ebullición de las múltiples demandas desoídas en el pasado. Las denuncias por situaciones de abuso y maltrato en la industria del espectáculo tienen una larga historia, pero han tendido a ser minusvaloradas o directamente silenciadas. En el caso argentino, incluso, el actor ya había sido denunciado por varias colegas sin ningún éxito. Aquel 11 de diciembre de 2018 en que la organización Actrices Argentinas denunció colectivamente el abuso sexual contra una de sus militantes -la actriz ThelmaFardin-, dejaba de manifiesto que la acumulación de lucha política feminista que mencionamos como creciente a partir de 2015 y expandida en 2018 con la pugna por el derecho a la IVE, había generado el terreno para que las denuncias fueran audibles y las demandas irreversibles. 2017 había sido señalado como el año del "giro denunciante" (Mariash, 2018) porque había aumentado exponencialmente la denuncia pública de situaciones de acoso y abuso en diferentes ámbitos, mediante los escraches en redes sociales, las asambleas de jóvenes en los colegios secundarios y también la proliferación de relatos de violencias en el contexto del espectáculo. Capocómicos, cantautores, productores, conductores de radio y televisión, directores de teatro independiente, actores y funcionarios de teatros públicos fueron objeto de denuncias entre 2017 y 2018. Todas estas situaciones habían sido denunciadas antes pero ahora encontraban una resonancia social en torno a la consigna de *Ni una menos* y las expresiones de los activismos a nivel internacional.

En diciembre de 2017, Argentina asistió a una polémica entre celebridades que abrió la puerta al activismo en torno al aborto. La actriz Muriel Santa Ana cuestionó los dichos del galán local Facundo Arana quien había expresado públicamente la alegría de que su ex pareja estuviera embarazada, otra conocida actriz local, ya que de esa manera se realizaba como mujer en sentido completo: en la profesión y en la maternidad. Las críticas de Santa Ana incluyeron el relato de un aborto en primera persona por lo que fue agredida en redes sociales. Frente a esto, rápidamente se activó una red de colegas y otras personalidades famosas que salió a dar apoyo y a sostener colectivamente a la actriz. El relato personal se transfiguró en un reclamo colectivo por #AbortoLegalYA que pocos meses después derivó en dos hechos significativos. En primer lugar, en uno de los programas de chimentos más importantes de Argentina -*Intrusos en el espectáculo*- durante más de una semana consecutiva se convocó al piso a profesionales de la industria (periodistas, humoristas, conductoras, actrices) y también referentes del feminismo a conversar en torno del movimiento y de las demandas de

derechos de las mujeres. No era la primera vez que en estos escenarios se hablaba de género y de derechos (Justo von Lurzer, 2017) pero sí era la primera que se ponía a consideración pública qué se entiende por feminismo y cuáles son sus reivindicaciones, y también la primera vez que se discutía el aborto en clave de derechos (Alvarado y Sanchez de Bustamante, 2019).

Este cambio de registro nos habla también de la importancia que tiene, no sólo la posibilidad de decir, sino el contexto de escucha de aquello que es dicho. Las personalidades del mundo del espectáculo gozan, no sólo del privilegio de la palabra pública, sino de la legitimidad de esa palabra y, sin embargo, fue sobre la base de la masificación reciente de las luchas feministas que aquellas voces que apenas lograban un fugaz paso por los titulares y caían nuevamente en el olvido pudieron trastocar la agenda mediática y pública de un modo irreversible. Se produjo la fisura de la hegemonía discursiva patriarcal.

En segundo lugar, a los debates ocurridos en los sets de televisión, le siguió la organización de un conjunto de actrices que, convocadas por la revista *Mu*, firmaron una carta para exigir el tratamiento del proyecto de ley de IVE en los recintos parlamentarios. Esta primera intervención que, en el relato de muchas de sus protagonistas se inició con el armado de un grupo de Whatsapp, derivó en la consolidación de una organización que nuclea a más de 400 actrices de distintos lugares del país y con diferentes trayectorias y notoriedades en el espacio artístico. De aquella carta en adelante, se dieron una dinámica de funcionamiento -asambleas periódicas-, una estructura organizativa -comisiones de trabajo con funciones y responsabilidades específicas, incluida una comisión de lobby parlamentario-, una estrategia de comunicación pública -armaron sus redes sociales, desarrollaron una serie de spots de presentación de las reivindicaciones y posicionamientos, distribuyeron las intervenciones en medios de comunicación masiva, gestionaron la prensa- y un modo de presencia en el espacio público, que osciló entre la performance y la incorporación a las masivas columnas de manifestación callejera.

De este modo, al activismo que ya habíamos identificado en los años anteriores a título personal -eso que llamamos activismo *celebrity* en primera persona (Justo von Lurzer, 2017)- se sumaba ahora la dimensión colectiva y la puesta del cuerpo en la calle.

Actrices Argentinas se define como “una organización activista, plural, diversa e independiente de los partidos políticos y del Estado. Se originó en marzo de 2018 para abogar por la legalización del aborto, una realidad que creemos debe ser regularizada por el Estado” (Actrices Argentinas, 2019). Sin embargo, con el correr de los meses y las asambleas, los objetivos y las áreas de intervención de la organización fueron ampliándose y reencuadrándose. Algunos de los puntos centrales del desarrollo político del colectivo son: la discusión de las condiciones laborales de las actrices, en particular la identificación de situaciones de violencia de género y las desigualdades que por su condición de mujeres experimentaban en el marco de la actividad artística -desde la naturalización de ciertas prácticas abusivas hasta la brecha salarial y la dificultad de gozar de ciertos derechos como la licencia por maternidad en virtud de la precariedad e inestabilidad laboral-. Este aspecto fue cobrando central importancia en los relatos de las mujeres que concurrían a las asambleas e hizo eclosión, como mencionamos más arriba, en la denuncia colectiva por abuso sexual al actor local.

Actrices Argentinas incorporó a su agenda un repertorio amplio de demandas al Estado y lo hizo a partir de la afirmación del papel que este cumple en la perpetuación de las desigualdades de género y la responsabilidad que tiene en la reparación de los daños y en la garantía de derechos. Así, se sumaron a la propuesta de separación de la iglesia del Estado, exigieron Educación Sexual Integral como un derecho, señalaron la proliferación de abusos familiares, la falta de suministros de anticoncepción, el alarmante número de femicidios y el accionar de las redes de trata, entre otras vulneraciones a las que conceptualizan como “un combo sostenido por un régimen histórico de dominio patriarcal” (Actrices Argentinas, 2019).

Durante 2018 y 2019 acompañamos el proceso de organización y las acciones del colectivo a través de la participación en sus actividades y de la realización de entrevistas en profundidad a sus referentes. De las experiencias recogidas es interesante cómo todas señalan que “una cosa llevó a la otra” y este proceso queda plasmado en las argumentaciones que despliegan en sus intervenciones y que señalan siempre, no

sólo las causas estructurales de las desigualdades, sino el entramado de situaciones de vulnerabilidad que potencia las violencias, aquello que los feminismos conceptualizan como interseccionalidad. La mayoría de las entrevistadas reconoce no venir de una tradición de activismo feminista ni tampoco de militancia política. Algunas de ellas tenían experiencias de participación sindical y partidaria. Sin embargo, observan como inédito el proceso de organización de Actrices Argentinas al menos en dos aspectos: el pluralismo y la diversidad de su composición, y la humildad y responsabilidad con que se encararon las acciones (que incluyeron procesos de diálogo y formación con especialistas, diseño de recursos para actuar, por ejemplo, frente a la proliferación de denuncias que recibían por parte de la población en general y que no estaban capacitadas para absorber y tramitar). Como señala Silvia Elizalde (2018), para el caso de las jóvenes que comienzan a participar de la marea verde, las actrices argentinas vienen a cobijarse en una genealogía política feminista que reconocen y respetan. Destacan también la reflexividad sobre la relevancia de la palabra pública y su capacidad de convocatoria e incidencia. Son múltiples las estrategias que se dieron para hacer lobby parlamentario, incluida la selección de los perfiles de notoriedad para participar de ciertas instancias, como las audiencias públicas en las comisiones parlamentarias, sin que esto fuera en desmedro o minara el carácter colectivo de la acción. La identificación de algunas activistas como “las visibles” lejos de generar rispideces en el interior del grupo, era visto como un capital a poner en juego para sus objetivos políticos.

Es interesante observar, entonces, cómo un nucleamiento que se inicia en torno a una demanda específica por un derecho transversal de las mujeres -la IVE- derivó hacia una serie de demandas específicas del sector que transcurrieron en paralelo, aunque generándose cruces y algunas articulaciones a partir de las organizaciones gremiales existentes.

El propio caso de la denuncia de abuso sexual contra Thelma Fardin o, pocos meses después, la denuncia de Anahí de la Fuente contra Diego Pimentel -ex director de Centro Cultural San Martín- fueron encuadradas estructuralmente, eran casos emblemáticos de prácticas cotidianas que se evidenciaban en estadísticas: el 66% de intérpretes del país había sido víctima de acoso o abuso sexual trabajando (SAGAI, 2018). Este encuadre condujo a poner en discusión, por ejemplo, la necesidad de que existan protocolos de actuación frente a situaciones de violencia de género en los canales de televisión y las productoras de contenido.

Asimismo, y en el marco de las condiciones laborales, también se pusieron en discusión aspectos ligados a la obra, qué enunciados y qué performances actorales resultan hoy incómodas para las intérpretes. Esto aparece como una preocupación entre las mujeres que forman parte de Actrices Argentinas y no porque no hubieran hecho evaluaciones sobre los trabajos que decidían llevar adelante a lo largo de su trayectoria, sino porque ahora la mirada estaba atravesada por la perspectiva de género y feminista. Estas denuncias que señalan hechos ocurridos en circuitos de producción y exhibición tan opuestos como una tira juvenil *mainstream* o una agrupación teatral independiente, han señalado implícita o explícitamente a las condiciones laborales y a las condiciones de producción existentes en las artes del espectáculo como aspectos inseparables del problema. Existiría, por tanto, algo que persiste de manera transversal en todos los circuitos de producción, circulación y exhibición de enunciados con intervención de actores y actrices.

El contexto de politización de las violencias de género movilizó sensiblemente al sector de la actividad musical en lo que refiere a prácticas artístico-culturales y artístico-profesionales. Esto se puede observar en el fortalecimiento de propuestas artísticas y de gestión entre mujeres, la visibilidad mayor de las formas de discriminación y subestimación de género cotidianas que ocurren en el hacer musical y el incremento de denuncias de abuso y violencia sexual de parte de músicos, incluso el avance de causas judiciales que permanecían a paso lento.

Las movilizaciones masivas a las que nos hemos venido refiriendo fueron acompañadas de formas de intervención musical cada vez más preparadas y concertadas. Las acciones de activismo musical alcanzaron un pico durante el período de debate del proyecto de IVE, ocurrido entre junio y agosto de 2018. En distintos puntos del país, hubo convocatorias entre músicas para la realización de intervenciones musicales y audiovisuales en apoyo a la aprobación de la ley. Estos encuentros propiciaron en muchos casos la

conformación de colectivos más o menos estables destinados a difundir y visibilizar actividades musicales realizadas por mujeres cis, mujeres y varones trans y artistas no binarias. En 2017, algunas músicas de manera individual comenzaron a manifestarse públicamente en torno de la poca presencia de mujeres en las grillas artísticas de determinados eventos musicales emblemáticos.⁴ En muy poco tiempo esto se fue convirtiendo en un reclamo compartido, un cuestionamiento a través del cual se desarrollaron una serie de acciones de parte de músicas mujeres y personas no binarias tendientes a pensar las condiciones del trabajo en el ámbito musical.

Una de las acciones más relevantes fue la generación de un proyecto de ley de cupo femenino. El proyecto de alcance nacional ingresó a través del Senado el 21 de septiembre de 2018 con la denominación técnica *Cupo femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales* (N.º 3484-18), y tuvo un avance bastante rápido ya que obtuvo media sanción en menos de un año.⁵ La iniciativa de establecer cupos en festivales a través de una ley, la tuvo Celsa Mel Gowland, una cantante de trayectoria profesional en diversos conjuntos del ámbito del rock. Sus experiencias musicales, en reclamos sectoriales y de gestión cultural precedentes determinaron la viabilidad del proyecto, pero su avance fue definido también por el apoyo extendido y el activismo sostenido del reclamo de parte de artistas de diversos ámbitos culturales y estilístico-musicales, en los escenarios y en las entrevistas a medios periodísticos.⁶ En un principio, Mel Gowland convocó a una mesa de músicas en su mayoría de trayectoria reconocida como núcleo de sostén y visibilidad del proyecto que establecía regular la participación de mujeres en la música en vivo, estableciendo un piso del 30% en eventos, con o sin fines de lucro, que convoquen a un mínimo de tres artistas o agrupaciones musicales en una o más jornadas.⁷ El cupo incluía grupos de mujeres o de composición mixta, ya que el fundamento de la ley se basó en el acceso al trabajo.

A su vez, la idea de una ley creó la necesidad de contar con porcentajes de participación que permitieran dar cuenta de la desigualdad de modo claro y contundente. En los últimos años se empezaron a realizar mediciones de la desigualdad de género en la música en vivo, particularmente en los festivales del país. Se empezaron a realizar y difundir estadísticas de participación de mujeres en distintos festivales de América Latina y de Argentina que mostraban una nítida y profunda desigualdad, que consiguió una repercusión mediática.⁸ Tiempo antes de la concreción del proyecto, Mel Gowland y Alcira Garido se reunieron para realizar un relevamiento estadístico de los principales festivales de música de Argentina, en un principio para evaluar en escala macro la dimensión cuantitativa de la brecha. Después, esta sistematización de la información se volvió central para fundamentar la necesidad de fijar un cupo. Tomaron 46 festivales realizados en un periodo de tiempo que abarcó parte del 2017 y 2018, que señalaba que el porcentaje promedio de mujeres incluidas en la programación era inferior al 15%. Los porcentajes fueron tomados y expuestos permanentemente por los medios de comunicación para hablar de la ley. Ahí se podía ver una lógica común entre distintos productores y programadores, transversal a los estilos musicales, circuitos sociales y artísticos, y regiones geográficas. Asimismo, tanto el estudio de Ruidosa como el de Mel Gowland y Garido coincidieron en señalar que en Argentina los ámbitos musicales identificados con el rock eran los más restrictivos para las mujeres, al menos del 2016 hasta la fecha y en los espacios de los grandes festivales. Asimismo, las dos opiniones contrarias a la ley que tuvieron mayor resonancia en los medios de comunicación provenían del ámbito del rock (Liska, 2019; Castillo, 2019).

Por otra parte, mediante el uso de los formularios de Google para reunir la adhesión individual al proyecto de ley de parte de las músicas todo el país, se realizó una breve encuesta sobre situaciones de discriminación de género vividas, asociadas a su práctica musical. Allí también aparecían los grandes festivales como ámbitos particularmente discriminatorios o como lugares de convergencia de artistas en los que se evidenciaban más claramente las situaciones de desigualdad. Esta herramienta permitió recoger información de la actividad profesional de las artistas, y también de las experiencias individuales de discriminación de género en el ámbito musical. Las adhesiones de músicas mujeres, cis y transgénero, llegaron a un total de 641 casos. Hacia el final

la encuesta formulaba una pregunta abierta que decía lo siguiente: “En tu experiencia con la música, ¿alguna vez sentiste algún tipo de discriminación por tu condición de género? Si la respuesta es «sí», ¿podrías contar alguna de las experiencias o situaciones?”. Se tipificaron las respuestas en tres grupos delimitados por sus acentos en cuestiones de subestimación artística, en el trato recibido por las músicas en diferentes actividades de gestión de sus proyectos artísticos, y en las situaciones que más puntualmente sexualizan a las artistas, y que van de la objetualización al acoso (Liska, 2019).

Es importante señalar que cuando empezó a difundirse la noticia del proyecto de ley buena parte de la reacción de los públicos fue negativa. Si bien contó casi desde un principio con apoyos relevantes del mundo artístico, el contexto reciente de tratamiento de la IVE había polarizado la opinión pública en torno a las reivindicaciones de género. Pero, además, un seguimiento de los comentarios en redes sociales a raíz del proyecto hizo notar que tanto para los públicos como para buena parte de los músicos varones las causas de la escasa presencia de músicas mujeres en los principales escenarios del país no era percibida como problemática y mucho menos asociada a una forma de discriminación de género. La difusión de números y porcentajes de participación en festivales tuvo una incidencia clave.

En definitiva, los activismos de género provocaron cambios en las condiciones de trabajo de la música, y la ausencia de mujeres en los grandes festivales del país se convirtió en una herramienta concreta para visibilizar desigualdades de género en música. Muestra de esto es que el proyecto de cupo femenino en festivales obtuvo la media sanción de la Cámara Alta el 21 de mayo de 2019, y el 20 de noviembre del mismo año la aprobación definitiva.

4. CONCLUSIONES

Hemos establecido un panorama respecto de los activismos y demandas de derechos en torno a las desigualdades de géneros y sexualidades en el mundo de las artes de espectáculo en la Argentina. Lejos de configurar un paisaje unívoco, el análisis de la problemática se presenta como un entramado complejo, en el que influyen y se entrelazan diversas aristas. La especificidad del sector se presenta como un aspecto fundamental que determina las relaciones entre los diversos agentes que intervienen en la producción, distribución y consumo de espectáculos, desde las/os artistas y técnicos, hasta las/os espectadores. Es así como en las actividades teatral y audiovisual hemos podido aventurar una partición entre un arriba de escena/detrás de cámara y un detrás de escena/detrás de cámara. La posición en el primer término de dicha dicotomía, merced a los aspectos negativos de la exhibición pública, resulta feminizada, generizando así a artistas de ambos sexos que se ubican allí y a su propia cultura de trabajo. El detrás de escena/detrás de cámara, en cambio, se presenta como un espacio mayormente masculinizado, en el que se ponen de manifiesto las desigualdades en el acceso al empleo y a oficios determinados, así como en el pleno desarrollo de las trayectorias laborales.

Si bien la partición esgrimida también se expresa en la toma de decisiones estéticas y/o técnicas debajo del escenario/detrás de cámara, mediante la cual el proceso creativo y/o de producción es guiado o encauzado, los aspectos que más fácilmente pueden ser percibidos, nombrados y, por lo tanto, incorporados en la agenda de los agrupamientos y activismos se vinculan con la brecha salarial y la desigualdad en el acceso al empleo, así como los maltratos y abusos.

El caso de la música se presenta como singular, dado que el proceso de masculinización se juega también arriba del escenario, razón por la cual la demanda del establecimiento de cupos femeninos en eventos musicales logró articularse potente y exitosamente.

Es importante destacar el modo en que la articulación de los activismos de las mujeres en las artes del espectáculo y el movimiento de mujeres en sentido amplio ha tenido, como hemos intentado mostrar a lo largo del artículo, impactos mutuos, tanto en el modo de reflexionar e intervenir en las condiciones laborales de las trabajadoras de las artes del espectáculo, como en las percepciones de los feminismos en relación a las

alianzas posibles con el mundo de las celebridades y los medios masivos de comunicación. De un lado, la apropiación de la agenda feminista como propia y del otro el aprovechamiento de estrategias de comunicación masiva sostenidas en la notoriedad pública como un capital potente.

Por otra parte, el escenario abierto en estos últimos años sobre el que se asientan los procesos de organización colectiva caracterizados en este artículo pusieron a debate núcleos confrontativos de la acción social y los feminismos -el punitivismo, los escraches como modalidad de denuncia, la disputa entre victimización y empoderamiento, entre otros- así como históricos prejuicios de género ligados al trabajo artístico de las mujeres cuya doble cara comprende la consideración de la disponibilidad de los cuerpos y la moralización de las mujeres.

Es en este contexto que los agrupamientos y activismos de mujeres con desempeño en el mundo del espectáculo han logrado articular exitosamente sus denuncias de maltratos y agresiones, y sus reclamos respecto de la disminución de las desigualdades en el campo específico de las artes del espectáculo, con demandas de la sociedad en su conjunto, propiciando que ambas adscripciones (como artistas y como mujeres) se potencien mutuamente.

REFERENCIAS

- Sistema de información cultural de la Argentina (SinCA). Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología (2018). *Mujeres en la cultura: notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo*. Argentina.
- Almeida, R. (2018). *Eu sei o meu lugar: Relações de trabalho e gênero na produção cinematográfica da Globo filmes* (tesis de doctorado no publicada). UNICAMP, Brasil.
- Alvarado, M. y Sánchez de Bustamante, M. (agosto, 2019). *El debate sobre el aborto en la Argentina: televisión, espectáculo y nuevos contenidos mediáticos*. Ponencia presentada en las XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Mar del Plata, Argentina.
- Arruzza, C, Fraser N. y Battacharya, T. (2019). *Feminismo para el 99%. Un Manifiesto*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Baranchuk, M. (2016). *Los trabajadores de los Medios y sus organizaciones*. Buenos Aires: Patria Grande.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley y Los Ángeles. California: University of California Press.
- Bertranou F. y Casanova, L. (2013). *Informalidad laboral en Argentina: segmentos críticos y políticas para la formalización*: OIT.
- Bulloni, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *RLAT*, 4(8), 1-27. Recuperado de: <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737/585>.
- Bulloni, M. N. y Del Bono, A. (2019). El trabajo en la producción cinematográfica argentina en foco. *Imagofagia. Revista de la ASAECA*, 19, 88-117. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1747/1465>.
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Dubatti, J. (2020) Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento*, 12, 8-32. Recuperado de: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>.
- Elizalde, S. (2018). Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. *Revista Ensamblés*, 8. Recuperado de: <http://www.revistaensambles.com.ar/ojs-2.4.1/index.php/ensambles/article/view/149/0>.
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fraser, N. (2019). *¡Contrahegemonía ya! por un populismo progresista que enfrente al neoliberalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Fundación SAGAI (2018). *Estudio de trayectorias laborales de actores y actrices desde una perspectiva de género*. Argentina.
- Gago, V. (2019) *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gallo, G y Semán, P. (Eds.) (2015). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.
- Giunta, A. (2019) Porcentajes, exclusiones y lugares comunes en la escena artística argentina. En *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (pp. 47-55). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guadarrama, R. (2018). Músicos e intermediarios en los espacios de creación y cultura de la Ciudad de México. El caso de la zona Roma-Condesa. *RELET*, 22(37), 169-196. Recuperado de: http://alast.info/relet_ojs/index.php/relet/article/view/332/250.
- Justo von Lurzer, C. (2017) Esto le puede servir a alguien. Demandas de derechos en el espectáculo televisivo contemporáneo en Argentina. *Estudos em Comunicação*, 1(25), 23-52.
- Kaplan, E. A. (1998). *¿Es masculina la mirada? Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Valencia: Universitat de València.
- Lamacchia, M. C. (2011). *Otro cantar: La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono.
- Liska, M. (2019). Música de Minutas. La mesa que impulsa la ley de cupo relevó los modos de discriminación de género en la música. *RGC*. Recuperado de: <http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minutas/>
- Liska, M. (2020). Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical. Análisis del Registro Único de Personas Músicas con perspectiva de Género. *INAMU*. Recuperado de: <https://inamu.musica.ar/observatorio-primer-informe>.
- Marshall, P. D. (1997). *Celebrity and power: fame in contemporary culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Mauro, K. (coord.) (2018). Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(27), 108-258. Recuperado de: <http://revistascientificas.fil.uba.ar/index.php/telondefondo/issue/view/418>.
- Mauro, K. (2018a). La precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires. En Vejar, D. (ed.), *Precariedades del trabajo en América Latina* (pp. 105-122). Santiago de Chile: UCT Ediciones / RIL Editores.
- Mauro, K. (2018b). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, 21(5), 38-48. Recuperado de: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/2178/58744>.
- Mauro, K. (2020). “Siempre vas a tener trabajo” Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral, *RLAT*, 4(8), 1-31. Recuperado de: <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/726/579>.
- Mazzaferro, A. (2018). *La cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Menger, P. M. (2005). *Les intermittents du spectacle: sociologie du travail flexible*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Novick, M., Rojo, S., Castillo, V. (2008). *El trabajo femenino en la post convertibilidad. Argentina 2003-2007*. Documentos de Proyecto. Santiago de Chile: CEPAL.
- Quiña, G. (2018). *Culturepreneurship* y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *RELET*, 22(37), 197-220, Recuperado de: <http://alast.info/relet/index.php/relet/issue/archive>.
- Rodríguez, P. (2015) *Ni una Menos*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Segnini, L y Bulloni, M.N. (org.) (2016). *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural* [recurso eletrônico]. São Paulo: Itaú Cultural.
- Segnini, L. (2011). À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*, 16(30), 177-196. Recuperado de: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3895/3576>.
- SICAAPMA (2019). *Deisica 29. Informe estadístico de la Industria Cinematográfica Argentina*.

- Turner, G. (2010). Approaching celebrity studies. *Celebrity Studies*, 1(1), 11-20. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19392390903519024?needAccess=true>.
- UNESCO (2003) *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*.
- Yúdice, G (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R. (2007). La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *Revista Zer*, 12(22). <https://doi.org/10.1387/zer.3682>

PRENSA Y REDES SOCIALES

- Actrices Argentinas (2019) *¿Qué es Actrices Argentinas?* [video en YouTube]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YUmYPfVaQOI&t=41s>
- Castillo, M. (9/02/2019). José Palazzo: la reinención del alma máter del Cosquín Rock. Los Andes. Recuperado de <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=jose-palazzo-la-reinencion-del-alma-mater-del-cosquin-rock>
- Féminis, P. (18/01/2018). Polémica en el rock. Luis Alberto Spinetta: en su nuevo homenaje no cantarán mujeres. *Diario Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/espectaculos/musica/luis-alberto-spinetta-nuevo-homenaje-cantaran-mujeres_0_HkvV3maNz.html
- #AbortoLegalYa: Carta Abierta de actrices argentinas a diputadas y diputados. (30/03/2018) [Editorial] Recuperado de <https://www.lavaca.org/notas/abortolegalya-carta-abierta-de-actrices-argentinas-a-diputadas-y-diputados/>
- Liska, M. (14/11/2018). Cupo femenino de música en vivo: honestidad brutal. *Cosecha Roja*. Recuperado de <http://cosecharoja.org/cupo-femenino-de-musica-en-vivo-honestidad-brutal/>
- Mariash, M. (2018) 1, 2 ultravioleta. *Anfibia*. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/1-2-ultravioleta/>

NOTAS

- 1 La UNESCO (2003) define a las “artes del espectáculo” como aquellas que “van desde la música vocal o instrumental, la danza y el teatro hasta la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión”. Para la teoría actual, las artes del espectáculo incluyen a las artes teatrales y escénicas, así como también el cine, la televisión, el mundo digital y la radio (Dubatti, 2020).
- 2 En 2017, se publicaron en *The New York Times* y *The New Yorker* los resultados de una investigación que había llevado adelante Ronan Farrow sobre los abusos cometidos durante décadas por el productor Harvey Weinstein contra más de sesenta trabajadoras del mundo del espectáculo estadounidense, entre las que se encontraban actrices de gran notoriedad. En el momento en que estas evidencias se convirtieron en denuncia judicial, la actriz Alyss Milano revolucionó las redes sociales con un tweet: “Si has sido acosada o agredida sexualmente, escribe ‘yo también’ como respuesta a este tweet”. A partir de ese momento el #MeToo se volvió tendencia. Más de 300 mujeres de la industria de Hollywood conformaron una asociación civil llamada Times’up (el tiempo se acabó) con el fin de combatir el acoso y el abuso sexual, juntar fondos para la defensoría jurídica y promover distintas campañas de visibilización contra la violencia de género. Ese año culminó con algunas de ellas como personalidades del año en la tapa de la revista *Times* y la aparición en la ceremonia de los Golden Globe vestidas de negro como modo de visibilización de sus demandas.
- 3 Este hashtag surge el 11 de diciembre de 2018 luego de que el colectivo Actrices Argentinas hiciera pública la denuncia judicial por abuso sexual contra el actor Juan Darthes. En el texto que leyeron en dicha ocasión se señaló que el actor recurrió a la frase “mirá como me ponés” para justificar la violencia ejercida contra su compañera ThelmaFardin. Actrices Argentinas respondió con un gesto colectivo acuñando el lema “mirá cómo nos ponemos”.
- 4 La referencia es el malestar expresado por la programación artística del festival B.A.Rock a fines de 2017 que fue tratado por el periodismo (Féminis, 2018).
- 5 En paralelo, algunas agrupaciones de músicas de las provincias impulsaron proyectos jurisdiccionales en Rosario, Mendoza, Santiago del Estero y San Luis.
- 6 Celsa Mel Gowland fue una de las impulsoras de la creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU) que se concretó en el año 2012, destinado al fomento de la actividad musical en el país. Llevó adelante la gestión del organismo en el rol de vicepresidenta desde su formación hasta principios del 2018 y contaba con la experiencia de haber promovido la Ley Nacional de la Música (Lamacchia 2011).

- 7 Al momento de su conformación, la mesa estuvo integrada por C. M. Gowland, H. Lizarazu, I. de Sebastián, L. Bertoldi, L. Patané, M. Bianchini, B. Palacios, N. Sarmoria, C. Peleritti, E. Olalla, N. Gómez, A. Garido y M. Liska, una de las autoras de este artículo convocada para la redacción de la fundamentación del proyecto.
- 8 Antes del estudio argentino se difundió en Argentina un estudio de porcentajes de participación de músicas en importantes festivales de Latinoamérica realizado en Chile: <https://somosruidosa.com/lee/cuantas-mujeres-tocan-en-festivales-latinoamericanos-hoy/>