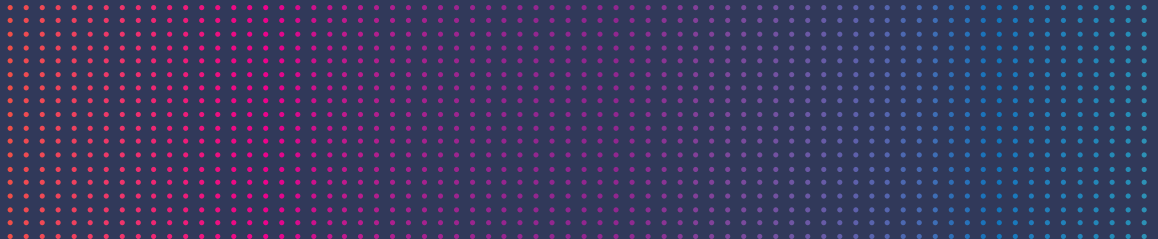




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio


Gobierno de Chile



MUJERES ARTISTAS EN EL CAMPO DE LA MÚSICA: BARRERAS Y BRECHAS DE GÉNERO EN EL SECTOR ARTÍSTICO CHILENO

INFORME FINAL

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Febrero, 2020



© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

**Mujeres Artistas en el Campo de la Música: Barreras y Brechas
de Género en el Sector Artístico Chileno
Informe final
Licitación: 1725-113-LE19**

Estudio a cargo de
Sección de Participación Género e Inclusión
Departamento de Estudios

Ejecución
Observatorio de Políticas Culturales
Carla Pinochet (Jefa de proyecto)
Bárbara Negrón (Investigadora)
Valentina Basáez (Investigadora)
Marcela Valdovinos (Investigadora)
Javiera Novoa (Investigadora)
Victoria Guzmán (Investigadora de apoyo)

¿Cómo citar este estudio?

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019). *Estudio de mujeres artistas en la macroárea artes de la visualidad: brechas, barreras e inequidades de género en el campo artístico chileno*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de www.observatorio.cultura.gob.cl/

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

www.observatorio.cultura.gob.cl/

CONTENIDO

I. INTRODUCCIÓN	1
II. MARCO TEÓRICO/CONCEPTUAL.....	2
1. LA DOMINACIÓN MASCULINA	3
2. EL ORDEN DEL GÉNERO EN LOS REGÍMENES DE VALOR MUSICAL.....	4
a. Ámbitos.....	6
b. Actividades.....	7
c. Repertorio	10
3. BARRERAS DE GÉNERO EN LAS TRAYECTORIAS MUSICALES FEMENINAS.....	11
a. El mandato de madreposa	11
b. La mujer como objeto sexual y de deseo	12
c. La hostilidad del medio y la “enemiga interna”	13
d. El círculo vicioso de la invisibilidad	14
4. OPERACIONALIZACIÓN DE CONCEPTOS.....	16
III. MARCO METODOLÓGICO.....	18
1. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA Y PROCESAMIENTO DE DATOS SECUNDARIOS.....	18
2. LEVANTAMIENTO Y ANÁLISIS DE INFORMACIÓN CUALITATIVA	21
3. ANÁLISIS INTEGRADO O TRIANGULACIÓN METODOLÓGICA.....	24
IV. RESULTADOS	26
1. LA PRESENCIA PÚBLICA DE LAS MUJERES EN EL CAMPO DE LA MÚSICA	28
2. ACTIVIDADES Y ROLES DE LAS MUJERES EN EL MUNDO DE LA MÚSICA.....	33
a. El dominio técnico.....	34
b. La interpretación.....	38
c. La composición y la academia	40
3. TRAYECTORIAS FEMENINAS EN EL MUNDO DE LA MÚSICA Y BARRERAS/ INEQUIDADES DE GÉNERO ASOCIADAS	42
a. Estereotipos y prejuicios que pesan sobre las mujeres en la música	43
b. La formación de las mujeres en la música y las barreras de género	48
c. Desenvolverse en entornos masculinos.....	51
d. Vida doméstica y maternidad: el servicio como mandato de género	55
e. La enemiga interna: obstáculos en la valoración y el reconocimiento del propio trabajo artístico	60
4. RECURSOS Y ESTRATEGIAS DE LAS MUJERES EN EL CAMPO DE LA MÚSICA.....	62
a. Los recursos.....	63

b. Las estrategias.....	66
5. AVANCES EN MATERIA DE GÉNERO Y POLÍTICAS DE GÉNERO	71
V. RECOMENDACIONES	79
1. FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN	79
a. A nivel escolar	79
b. A nivel universitario	80
2. CREACIÓN Y PRODUCCIÓN	82
3. DIFUSIÓN, DISTRIBUCIÓN Y CIRCULACIÓN	83
4. TRANSVERSALES Y/O INSTITUCIONALES.....	84
VI. INDICADORES OBJETIVO 5 ODS.....	87
VII. CONCLUSIONES	91
VIII.BIBLIOGRAFÍA	96
IX. ANEXO	102
EDUCACIÓN/ FORMACIÓN.....	102
LABORAL.....	106
CREACIÓN Y PRODUCCIÓN	114
ECONÓMICO	118
COMERCIALIZACIÓN.....	119
CIRCULACIÓN Y PROMOCIÓN.....	120
GESTIÓN DE DERECHOS	140
ASOCIATIVIDAD	140
RECONOCIMIENTOS.....	145



I. INTRODUCCIÓN

El presente documento, corresponde a la entrega final del estudio “Mujeres artistas en el campo de la música barreras y brechas en el sector artístico chileno”. La investigación muestra una trama de **brechas, inequidades y barreras** de género que se dan en la escena musical chilena.

En resumen, este texto da cuenta de un proceso investigativo que se inició con la elaboración de un marco conceptual y teórico que permitió guiar la investigación. Posteriormente, se recopiló información a nivel nacional y latinoamericano, sobre brechas de género existente en el campo de la música (reunidas en un anexo), así como las políticas públicas que se han llevado a cabo para enfrentarlas.

Además se realizaron dieciséis entrevistas en profundidad y 6 *focus group*, tanto en la región Metropolitana, como en la de Valparaíso, con diversos profesionales del mundo de la música.

Los resultados de este proceso conforman la parte sustantiva de este documento.

Finalmente, el texto concluye con recomendaciones de política pública orientadas a superar los desafíos que señala este mismo estudio. Asimismo, se incluye una propuesta de indicadores para el cumplimiento de 4 metas del Objetivo 5 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), formulados en el marco de la agenda 2030 de la ONU.

II. MARCO TEÓRICO/CONCEPTUAL

En 1928, la aguda pluma de Virginia Woolf se lamentaba al encontrar en un libro sobre música —*A survey of contemporary music*, de Cecil Gray— una irónica expresión utilizada para referirse al desempeño de las mujeres en las ocupaciones “masculinas”. Incluso para ese entonces, hace más de noventa años, se trataba del reciclaje de una vieja fórmula satírica que se remonta, al menos, a los tiempos de Shakespeare: “Una mujer que compone —dice esta versión, antes usada en el contexto de la actuación dramática y de la prédica religiosa— es como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absoluto” (Woolf, p. 41).


¿Cuánto queda de esta arraigada creencia sexista en las escenas de la música contemporánea? ¿En qué medida persisten las inequidades, brechas y barreras de género en la actualidad, y cuáles son sus efectos en las experiencias profesionales de las mujeres que se desenvuelven en el campo de la música? En este apartado, presentaremos una revisión de los principales estudios que se han ocupado de dicha problemática tanto en el contexto nacional como internacional, en miras a la construcción de una operacionalización conceptual que guie el desarrollo de esta investigación. Para ello, iniciaremos proporcionando algunas definiciones generales del estudio, obtenidas del Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género:

- **Brechas de género:** cuantificación de diferencias entre hombres y mujeres que constituyen inequidades de género. Desde una perspectiva estricta, puede entenderse por brechas de género “la diferencia cuantitativa observada entre mujeres y hombres en cuanto a valores, actitudes, y variables de acceso a los recursos, a los beneficios de la producción, a la educación, a la participación política, al acceso al poder y la toma de decisiones”, entre otros.
- **Inequidades de género:** situaciones injustas por razones de género. En algunos casos estas inequidades pueden ser medidas cuantitativamente, pero en otros no. Ejemplo: medir o cuantificar que las mujeres pagan más que los hombres por un mismo plan de salud de los seguros privados, a diferencia de los contenidos de sexismo en la educación, cuyo análisis se focaliza en una dimensión cualitativa.
- **Barreras de género:** factores que impiden o limitan el acceso de las mujeres (o de los hombres) a ciertos beneficios, programas y/o políticas institucionales. Las barreras pueden ser legales/normativas/reglamentarias, condiciones de acceso, entre otras y muchas de ellas se superan con capacitaciones, con cambiar los requisitos o medidas legales, por ejemplo.

1. LA DOMINACIÓN MASCULINA

Para comprender en toda su magnitud el origen de las brechas, inequidades y barreras de género que deben enfrentar las mujeres que se desempeñan en el campo chileno de la música, es preciso introducir algunas conceptualizaciones de la teoría social que dan cuenta del profundo arraigo del sistema de creencias y prácticas patriarcales. Aunque ciertas dimensiones del problema son claramente identificables por los actores de los campos culturales, buena parte de los pilares que sostienen estas desigualdades operan en un nivel parcial o totalmente inconsciente, dificultando por tanto la visibilización y la transformación de dichas estructuras. En este sentido, las contribuciones de P. Bourdieu resultan esclarecedoras: en su texto *La dominación masculina* (2000), el autor francés comprende la asimétrica relación entre los sexos como el producto de la aplicación sistemática e histórica de un programa social particular —el de la dominación masculina—, que opera como una *segunda naturaleza*. Bourdieu pone atención, precisamente, a los mecanismos mediante los cuales ese sistema de creencias es introyectado por los sujetos, desconociendo su origen social y por tanto construido: en otras palabras, su pertenencia al ámbito del género —“orden sociocultural configurado sobre la base de la sexualidad” (Lagarde, 1996: 11)— y no al dominio del sexo (las diferencias biológicas incontrovertibles).

El programa de la dominación masculina, de acuerdo a Bourdieu, tiene la capacidad de construir la diferencia entre hombres y mujeres a partir de una visión mítica del mundo, inscribiéndose materialmente en los individuos en tanto *hexis corporales* (es decir, interiorizaciones encarnadas de dicho orden simbólico), y dotándolos de ciertos esquemas de percepción y acción (el *habitus*), igualmente naturalizados. De esta forma, la diferencia anatómica de los cuerpos sexuados por la dominación masculina aparece como la prueba irrefutable de la asimetría entre hombres y mujeres, invisibilizando el proceso social —y no natural— mediante el cual estas disimilitudes son instituidas. Esta violencia simbólica primordial, entendiendo esta como el ocultamiento del carácter arbitrario de un valor socialmente asignado, opera mediante una inversión de la relación causa/efecto que invisibiliza las relaciones de fuerza que están en juego. Es de este modo como el mundo social introduce su cosmovisión en lo más profundo de los individuos, quienes lo introyectan a través de un *habitus* sexuado y sexuante: un determinado esquema a partir del cual las personas sienten, perciben y actúan en el mundo, condicionado por la posición social (en este caso, sexual) que ocupan. En base a estos esquemas, mientras las mujeres son relegadas al plano de meros objetos, lo masculino se consagra como la medida de todas las cosas; como lo propiamente neutro. La relación entre hombres y mujeres, entonces, es equivalente a la que se establece entre sujeto (activo) y objeto (pasivo); entre agente e instrumento.




Estos breves apuntes en torno a la compleja mecánica de producción y reproducción de la dominación masculina bastarán, por ahora, para comprender la persistencia de estas injusticias estructurales a lo largo de las generaciones. Debido a la profunda penetración de esta ideología, resulta particularmente complejo para los sujetos rebelarse frente a estas disposiciones, aun cuando les resulten perjudiciales. Ello explica la pasividad o abierta complicidad de muchas mujeres con ideas y prácticas que les son opresivas, las cuales reproducen para sí mismas y para otras mujeres. Se suma a ello el hecho de la subversión de este orden por parte de las mujeres implica un desafío conceptual y epistemológico difícil de franquear: los dominados —es decir, las mujeres— no disponen de más herramientas para pensarse que aquellas que comparten con los dominantes, y que son justamente los vehículos del dominio. La transformación de estos esquemas de desigualdad implican, por tanto, un trabajo significativo en torno al lenguaje y sus posibilidades de concebir y performar un orden alternativo.

Desde diversas disciplinas y contextos nacionales, la literatura especializada en el campo de la música ha dado cuenta de las formas en que el programa de la dominación masculina se expresa específicamente en las escenas musicales, configurando un arraigado sistema simbólico que reproduce e invisibiliza la desigualdad entre hombres y mujeres. En este texto, organizaremos los valiosos aportes de estos autores y autoras en tres niveles: abordaremos, en primer término, los contenidos específicos que adquiere en el campo de la música la lógica binaria del dominio patriarcal, entregando algunas luces acerca de los esquemas de valor que regulan las representaciones simbólicas de lo masculino y lo femenino en estos ámbitos. En segundo lugar, presentaremos algunas aproximaciones bibliográficas enfocadas en las formas múltiples en que se expresan las barreras de género en las trayectorias profesionales de las mujeres del campo de la música, indagando en las principales dificultades y obstáculos identificados por los investigadores a este respecto en el panorama internacional. Finalmente, en base a esta revisión y los instrumentos preliminares diseñados en la propuesta técnica presentada a esta licitación, realizaremos una operacionalización de variables que permitirá guiar el proceso de levantamiento cualitativo, en miras a responder nuestros objetivos de investigación.

2. EL ORDEN DEL GÉNERO EN LOS REGÍMENES DE VALOR MUSICAL

En tanto producto cultural densamente cargado de significados, la música constituye una fuente característica de identidad tanto para quienes la escuchan y experimentan como para los que la crean, producen y distribuyen. Podría señalarse, en esa medida, que se trata de un vehículo de representaciones culturales que opera en diversos



niveles y dimensiones, siendo la carga de género uno de los que adquiere más clara expresión. Estudios internacionales han acreditado los modos en que el consumo musical y la cultura asociada a los distintos géneros y estilos deviene en una estrategia de identidad de género, permitiendo la expresión y el mantenimiento de un orden simbólico de carácter asimétrico: como ha apuntado Martí en el contexto de los jóvenes de Barcelona, la práctica musical reproduce y encarna los imaginarios de una sexualidad masculina agresiva, basada en la noción de dureza, fuerza y potencia, en contraposición a la femenina, pasiva y más ligada al ámbito de lo sentimental y lo romántico (Martí 1999, p. 45). En línea con estos hallazgos, Welschinger (2014) analiza la asociación entre prácticas musicales y construcción de identidad en el mundo femenino popular de Argentina, identificando los modos en que su identificación con el rock —ser *Stone*— constituye un recurso de autopercepción y representación de sí mismas, y una estrategia de neutralización frente a los estigmas de género. Del mismo modo, múltiples investigaciones han examinado las letras de las canciones en tanto portadoras de roles y expectativas sociales en relación al género: a modo de ejemplos, podemos mencionar que así como el tango imagina a las mujeres como compañeras frágiles, fieles y serviles (López, 2010), el reggaetón difunde una noción sumisa donde las mujeres constituyen objetos sexuales (Martínez, 2014).


Si las prácticas de consumo musical en la población general constituyen elementos claves en la configuración y reproducción de los esquemas de género, con mayor razón estos imaginarios permean las esferas de quienes se desempeñan profesionalmente en el mundo de la música. Podemos observar en estos ámbitos una intrincada trama de prácticas y significaciones condicionadas por la lógica binaria de la dominación masculina, que opera asociando ciertos elementos a determinados géneros, restringiendo el campo de acción de las mujeres, y otorgando una valoración social inferior a las prácticas históricamente feminizadas.

Un primer elemento que destacan diversas aproximaciones teóricas guarda relación con lo que podríamos nombrar como “pirámide musical”, es decir, aquella ordenación que jerarquiza el valor de las diversas prácticas y ocupaciones que tienen lugar en el campo musical, asumiendo la superioridad intrínseca de algunas de ellas, y el carácter naturalmente inferior de otras. El examen de esta pirámide desde un enfoque de género debe ser capaz de distinguir al menos entre tres dimensiones: el *ámbito*, *las actividades* y *el repertorio* desarrollados por las mujeres (Flores, 2009): el ámbito refiere a los espacios en que la mujer se presenta; las actividades guarda relación con los roles que desempeña; y el repertorio, tiene que ver con la música que ellas ejecutan (en Abarca 2016). Nos detendremos en cada uno de estos puntos, con el objeto de ofrecer una caracterización general de los esquemas de valor que rigen el campo musical, describiendo el orden de género —a menudo, estructurado en términos binarios— que ha regulado el desempeño de las mujeres en la música.

a. Ámbitos

Así como sucede en el mundo social en general, también en la música la figura masculina ha poseído la potestad de desenvolverse en el ámbito público, relegando a las mujeres a una práctica musical confinada, en importante medida, a los espacios privados de la vida familiar y doméstica. Hasta entrado el siglo XX, el canto de las mujeres fue concebido como una extensión de sus virtudes naturales, y debía ser cultivado por las jóvenes como parte del “arte de agrado” de sus labores domésticas, maternales y reproductivas (Vera, 2018). Así definido, el don del canto fue disociado de la práctica de la música instrumental —asociada al control del cuerpo mediante artificios externos—: reservada, pues, al ejercicio masculino, la música instrumental implicaba viajes, traslados y ocupación de espacios (salas de ensayo, bodegas, talleres) que no resultaban compatibles con el decoro femenino (Vera, 2018: p. 83-4). Existen algunos ámbitos de excepción: algunos instrumentos de acompañamiento, como el piano y el arpa, fueron los complementos perfectos de estas dotes naturales para el entretenimiento en el hogar (Greene 2001), concibiéndose así como perfectamente compatibles con el desempeño femenino. Sin embargo, incluso en los inicios del rock, hacia la segunda mitad del siglo XX, las mujeres tuvieron problemas para ser aceptadas por el público como instrumentistas, y no solo como cantantes del género (Biltrán, 2017).

Aun cuando se han experimentado transformaciones significativas si comparamos el escenario musical decimonónico y la actualidad, la asociación entre la homología público/privado y masculino/femenino posee unas sólidas raíces en nuestro país: en el período comprendido entre 1810 y 1855, afirma Merino (2010), esta asociación es unívoca incuestionable; y no es sino hasta el período entre 1855 y 1869, en el marco de la conformación de la sociedad civil como esfera independiente, que la mujer irrumpe como creadora en el espacio público (p. 68). La historia se repite en otros países de la región: como asevera L. Galindo Morales para el caso de Colombia, las mujeres no tuvieron acceso a ningún tipo de exhibición institucionalizada en los siglos XIX y XX, puesto que se les negó el escenario público y se las confinó a los eventos domésticos: “era común —sostiene la autora— que aprendieran instrumentos como parte de su educación básica, sin embargo, su interpretación siempre tenía lugar dentro de la esfera familiar y con repertorios ligeros escritos especialmente para ser interpretados dentro del hogar (Galindo Morales, 2015: p. 11). Las investigaciones contemporáneas, tanto en el ámbito local como en el internacional, dan cuenta que buena parte de estos imaginarios persisten hasta hoy: como acredita un estudio cualitativo sobre mujeres migrantes en el campo de la música, la dicotomía mujer-privado, hombre-público continúa operando “como un enclave para designar roles, posiciones y mandatos a quienes buscan insertarse en las escenas musicales contemporáneas” (Facuse y Franch, 2019: p. 58).




Estrechamente ligado a este binomio de lo público y privado se encuentra la arraigada percepción de que los hombres constituyen sujetos activos, y las mujeres, en contraposición, se configuran como entes pasivos, lo que en el ámbito de la música a menudo se traduce como una mera receptora o portadora de contenidos musicales generados por los verdaderos creadores: los hombres. La ejecución de un instrumento en el contexto de una orquesta constituye una transgresión por parte de las mujeres a estas arraigadas disposiciones de género, en tanto el “aparecer en escena con un instrumento musical desvirtúa su rol de naturaleza controlada y la pone del lado controlador” (Galindo Morales 2015: p. 12). Esta disputa del poder y de la acción nos lleva a abordar un punto más extenso: las actividades musicales y sus respectivos imaginarios de género.

b. Actividades

Las mujeres siempre han sido parte de la práctica musical, sin embargo, su participación en esta ha sido restringida y minusvalorada en un doble movimiento: por un lado, vetando determinadas prácticas y ocupaciones que no resultarían adecuadas para ellas; por el otro, menospreciando los roles que las mujeres tradicionalmente desempeñan, en tanto expresiones musicales menores. Las labores propiamente creativas, amparadas en el régimen de singularidad del artista (Heinich, 2001), son entonces reservadas para una figura celosamente masculina: *el compositor*. Tras la creación musical, explica L. Green, hay siempre un hombre: “el perfil cerebral de la composición sigue llevando una abrumadora cantidad de connotaciones masculinas” (1997, p. 54). La equivalencia entre creación y masculinidad alcanza tal acople que uno de los problemas que se les presentan a las mujeres compositoras es que se ven amenazadas, precisamente, por el registro de lo femenino: como resume K. Abarca a partir de Green, “es tal el desprecio mostrado a lo largo de la historia por los aportes musicales de las mujeres compositoras que las críticas realizadas siempre terminan asociadas a aspectos de lo que, socialmente, se han considerado como femenino” (2016: p. 176). Recordando a Bourdieu, observamos cómo se expresa en este ámbito la inversión entre causas y efectos de lo social: aquello que en primera instancia constituye una disposición social que excluye a las mujeres, a la larga termina siendo concebido como argumento probatorio de una supuesta desigualdad natural. Así, el efecto normativo de aquello que se considera como “femenino” termina naturalizando las inequidades de género.


En la historia musical chilena, la escena decimonónica estuvo marcada por una serie de brechas de género entre las cuales la participación de la mujer en la composición es una de las más evidentes. Como sintetiza Merino (2010), “la ratio femenina de la participación de la mujer en el cultivo de la composición la que es menor que en el



cultivo de la interpretación” (p. 68), y ello se proyecta hasta nuestros días. Aunque esta asimetría tiende a ser explicada por razones naturales, nos encontramos —como afirma Martí— “ante una estrategia típica de legitimación y de mantenimiento de un *statu quo* determinado” (Martí 1999: p. 49). De la mano de otros movimientos de liberación femenina, el número de compositoras a nivel internacional viene incrementando de forma gradual (Vilar-Payá, en Biltrán, 2017: p. 96).


Distintas aproximaciones han intentado comprender las bases de estas asimetrías: de acuerdo a McClary, las labores compositivas constituyen un territorio de hombres precisamente para resguardar el dominio masculino en una esfera que corre el riesgo de ser apropiada por las mujeres: los debates acerca de si la música corresponde a la mente o al cuerpo adquieren un nuevo cariz al proyectar sobre estos la oposición binaria que establece el mundo occidental entre lo masculino —el plano de la mente— y lo femenino —el dominio corporal—. Así, y ante la posibilidad de que la música sea considerada un asunto completamente femenino, McClary sostiene que se afirma el control masculino negando la posibilidad de participación de las mujeres (en Campo Soler, 2017 p.184). Estos planteamientos entroncan con los desarrollos conceptuales de C. Robertson (2001), quien ofrece un panorama transcultural que da cuenta de cómo la música y las representaciones rituales permiten la transmisión de una ideología de género que está al servicio de la mantención del status social de los hombres y la correspondiente exclusión de las mujeres de las instancias de poder: la música, en este marco, es una vía de acceso a conocimiento que los hombres quieren resguardar, y uno de los ejemplos que avala esta agenda es la prohibición a las mujeres *selk’nam* de Tierra del Fuego utilizar instrumentos como tambores y flautas vinculadas a imágenes fálicas.

Como contrapunto de las actividades creativas reservadas a los hombres, las mujeres en la música debieron contentarse con las tareas de interpretación; con el dominio del “cuerpo”. Es importante señalar que la educación musical juega un papel significativo en la exclusión de las mujeres de las labores compositivas. La ya citada autora L. Greene (2001) encuentra en su estudio que los profesores de música de educación secundaria de Inglaterra identifican, entre otras cosas, que los niños varones no temen ser inventivos y creativos, mientras las niñas suelen repetir formas musicales convencionales. En sintonía con ello, Loizaga (2005) argumenta que los profesores tienen una clara tendencia a distinguir entre lo que entienden como un “estilo masculino” y un “estilo femenino”, asociando a los chicos con facetas propiamente creativas —como componer, improvisar o experimentar— y con actividades musicales que establecen cruces con las tecnologías; mientras que a las niñas se les asignan e incentivan las labores de canto e interpretación (2005, p. 158). Es importante insistir en que, lejos de constituir aptitudes naturales de los niños y niñas, estas divisiones tradicionales tienen un efecto performativo: ya que las expectativas sociales tienden a favorecer estos roles y se incentivan las competencias musicales de modo diferencial,



entonces los chicos y chicas desarrollan de manera más significativa aquello que se les enseña, y estos desempeños tienden luego a ser observados como la prueba de una aptitud innata diferenciada en términos de género. De cualquier forma, los estímulos y presiones que experimentan las mujeres para circunscribirse en las labores interpretativas significaron a la larga una menor presencia de estas en la composición, y por lo tanto, una significativamente menor representación en estos reducidos espacios de poder (Piñero, 2002 en Abarca 2016).

Incluso dentro del campo de la interpretación, las mujeres han debido enfrentar diversos prejuicios y preconcepciones que vetan y desalientan ciertos instrumentos y tareas. Por ejemplo, dentro del género sinfónico, numerosos instrumentos poseen —todavía— connotaciones sexuales, que llevan a una distribución desigual de hombres y mujeres en las distintas secciones: si hasta el siglo XX las mujeres no debían tocar el violoncelo, ya que se coloca entre medio de las piernas, incluso hoy los instrumentos grandes —menos los de salón, como el piano y el arpa— son dominio masculino, de acuerdo al informe de Setuain y Noya (2010) sobre la sinfónica en España. En lo que respecta al timbre, prevalece una asociación entre lo grave y lo masculino, mientras que lo femenino se vincula a lo agudo: la sección de cuerdas, especialmente el violín, se encuentra claramente feminizada; en los vientos hay una composición diversa en términos de género; y en la percusión, predomina un ambiente ostensiblemente masculino: solo el 2% de las percussionistas del contexto español son mujeres (Setuain y Noya 2001). En el caso de Colombia, las cifras concuerdan con el diagnóstico anterior: “Del total de mujeres vinculadas a las cinco orquestas profesionales en Colombia entre los años 2004 y 2013 —afirma Galindo Morales—, cerca del 70 % lo ha estado en la familia de los instrumentos de cuerda, entre el 7 % y el 24 % en la familia de las maderas, entre el 4 % y el 9 % en la percusión y menos del 5 % en los instrumentos de viento metal” (2015, p. 8). De la misma forma, en la esfera del jazz ha predominado la actividad del canto como ocupación femenina, siendo esta una verdadera marca de femineidad en estos circuitos, donde también se reproduce la equivalencia entre lo agudo y liviano con lo femenino, y entre lo grave y voluminoso con lo masculino (Vera, 2018). Estas correspondencias simbólicas se proyectan no solo sobre los tipos de voces de acuerdo a su tono, sino también sobre la distribución de los instrumentos: trombón, contrabajo, tuba y trompeta, entonces, son concebidos como instrumentos no apropiados para las músicas mujeres (Vera 2018). Esta masculinización y feminización de los instrumentos está vastamente extendida a lo largo de diversos contextos culturales y estratos sociales, tal y como demuestra Flores para el caso de las bandas *p’urhépecha* en México: allí también las mujeres están impedidas de elegir trompetas, tubas y trombones, pues solo tienen acceso a los instrumentos de viento de “menor soplo” y a los de percusión “livianos”, como güiros, redoblantes y platillos (Flores 2009).



El análisis podría agudizarse aún más si prestamos atención a los marcos normativos que regulan no solo qué interpretan, sino cómo lo hacen las mujeres: por ejemplo, las observaciones de Greene (2001) en Inglaterra, dan cuenta de que las mujeres interiorizan un modo “correcto” de interpretar el piano, que no guarda relación con razones técnicas sino tan solo de apariencia visual: la manera de sentarse en él, el recato que prevalece a la hora de ejecutarlo, etc. Estudios contemporáneos han indicado que las propias mujeres identifican determinados “rasgos de feminidad” —o al menos, que difieren de los hombres— en la música realizada por mujeres, siendo estos asociados con frecuencia al cuerpo femenino: “las curvas, el movimiento, la suavidad, así como la naturaleza cambiante, lo inesperado” de la música realizada por mujeres, en oposición “a la direccionalidad y previsibilidad que presentaría la música de los hombres” (Becker 2011: p. 21). Es conveniente insistir en el reforzamiento performativo que tiene lugar respecto de estos mandatos de género: se desarrollan en tanto son exigidos socialmente, a la vez que toman por “naturales” o innatos en tanto son significativamente más frecuentes en las mujeres.

c. Repertorio

Así como no cualquier ámbito ni actividad resulta apropiado para ellas, tampoco poseen las mujeres las mismas libertades y licencias para desenvolverse en los distintos géneros musicales. Ciertos tipos de música —como el rock y el jazz— han presentado una enorme asimetría en términos del género de sus exponentes, en buena medida puesto que los valores que se proyectan en estos géneros y los estilos de vida que se asocian a ellos resultaban “adversos” para la mujer: como apunta Gilberti (1996) acerca de la ausencia de mujeres rockeras, la cultura del rock se desarrolló en proximidad a la ruptura social, las drogas, el desenfreno y el libertinaje; todos estos comportamientos que no tenían lugar para las cualidades supuestamente femeninas: “dulzura, ternura, complacencia, pureza, castidad, adaptación a las normas sociales, obediencia a las autoridades constituidas, entre otras” (p. 40).

Cabe aquí también hacer una breve reflexión acerca de los modos en que los tipos de música interpretada están sujetos a un modelo estructurado en términos de género. Los esquemas valóricos patriarcales disponen que la música, a secas, constituye un dominio de los hombres, en tanto lo no marcado y lo neutro conforman el territorio masculino desde el cual se jerarquiza todo lo demás. En esa medida, la incursión femenina se suele procesar en la mayor parte de los géneros musicales como una excepción o anomalía, que a menudo cobra la forma de un género en sí mismo: la “música de mujeres”. Estas producciones musicales son, implícita o explícitamente, catalogadas como “músicas menores” (Dezilillo 2017), o expresiones de baja complejidad de otros géneros que gozan de mayor legitimación.


Sin embargo, la categoría discográfica de “música femenina” que suele imponerse a producciones musicales de diversos géneros que cuentan con una cantante mujer o una *frontwoman* da cuenta de lógica falaz que convierte al género (femenino) de la intérprete en el elemento central de su definición. Movilizada antes por fines comerciales que por criterios propiamente musicales, y fortalecida por los medios de prensa que tienden a buscar este ángulo de promoción, este tratamiento diferenciado de la “música femenina” termina reforzando la condición excepcional de las mujeres en la música, esencializando sus atributos e inhibiendo la participación igualitaria de las mujeres en la amplitud del repertorio musical.

3. BARRERAS DE GÉNERO EN LAS TRAYECTORIAS MUSICALES FEMENINAS

Una vez expuestos los elementos fundamentales que rigen la construcción simbólica del campo de la música en tanto ámbito de dominación masculina, es necesario comprender la vasta trama de dificultades y barreras que enfrentan las mujeres que deciden, pese a todo, desempeñarse en el campo musical. Para ello, ofreceremos una síntesis de los estudios que han recogido los múltiples obstáculos que signan las trayectorias de las mujeres del mundo de la música.

a. El mandato de madresposa

El mandato cultural en el que se socializa a las mujeres desde su temprana infancia encuentra sus cimientos en su desempeño en la vida familiar, primero como esposas y luego como madres. El repliegue de las mujeres en roles que dificultan su inserción en el medio musical comienza, incluso, antes: como apunta Becker para el caso de las intérpretes del rock and roll, las mujeres debieron confrontar a sus padres para que consintieran su exposición pública, y que concibieran estas incursiones como una profesión y no como un juego destinado a desaparecer con el matrimonio (Becker, 2011). La mayor parte de ellas, en efecto, dejó de presentarse en público después de casarse: la figura de la “madresposa” (Lagarde 2003), en tanto ideario de la subjetividad femenina, entra en conflicto con la trayectoria artística —en este caso, musical— al punto de constituir, a menudo, opciones excluyentes (Facuse 2017). Las biografías de mujeres destacadas en el campo de la música a lo largo del siglo XX dan cuenta de las contradicciones que emergen de la transgresión que ellas llevan a cabo para dar curso a su inquietud artística: franquear el encierro del espacio doméstico, descuidar los roles conyugales y maternos, desenvolverse con independencia en un mundo masculino. Por ejemplo, el examen de la producción poético-musical de la folclorista Violeta Parra arroja algunas luces acerca de los modos en que se experimenta esta femineidad a




contrapelo, en la que el matrimonio se representa como un cautiverio que condena a la mujer al sufrimiento, y la maternidad como un camino de abnegación y sacrificio que termina por postergarse —sin poder evadir la culpa— para seguir la ruta de la creación artística (Pinochet Cobos 2010).

A pesar de que en las últimas décadas las mujeres han incrementado su presencia en el mundo profesional de la música, a partir del aumento significativo de espacios académicos para el estudio musical dentro de la oferta local, la desigual distribución de los cuidados y labores domésticas persiste, y con ello se dificultan sus reales posibilidades de dedicar a la práctica musical el tiempo que esta requiere. En primera instancia, y ya que tiende a asumirse que las jóvenes se acercan a la música como una forma de “adorno”, deben enfrentar los prejuicios sociales que asumen una relación superficial y diletante de las mujeres con la música, que eventualmente terminará siendo abandonada en pos de la vida familiar (Becker 2010). Al mismo tiempo, quienes logran dedicarse profesionalmente a estos campos, tienen obstáculos permanentes y cotidianos para dedicar la cantidad de horas necesarias para componer, ensayar y estudiar (Campo Soler 2017), presentando un claro rezago respecto de sus pares hombres, que sí disponen de más espacios y tiempos individuales (Becker 2011). A la vez, encuentran más dificultades a la hora de asumir los horarios complejos que frecuentemente exige la performance musical, a menudo nocturnos o en fines de semana, y más aún, de acomodarse a las demandas de viajes (como las giras) de su hacer profesional. Todas estas limitaciones implican un importante desgaste por parte de las mujeres, que buscan compatibilizar ambos universos: de este modo, la trayectoria femenina se encuentra signada por una “doble orientación”: las mujeres “tratan de armonizar los intereses familiares con los profesionales y no de sacrificar uno en favor del otro” (León 2017, p. 54).

b. La mujer como objeto sexual y de deseo

Una segunda barrera que aparece de forma transversal a los distintos estudios sobre las mujeres en la música guarda relación con el rol de su cuerpo y sus atributos físicos en su inserción y desempeño en el campo. Con ello nos referimos, claro está, a las dimensiones extramusicales del cuerpo femenino que han sido puestas al centro de la promoción y valoración de sus desempeños en la música: más allá de las propiedades específicas del timbre de voz femenino, encontramos que —desde hace más de un siglo— la performance musical de las mujeres ha estado sujeta a diversos paradigmas de mirada, que establecen ciertos códigos normativos que regulan cómo las mujeres se ven, se mueven, se visten, o hablan en estos territorios profesionales (Becker 2011). Aunque en muchos sentidos las brechas de género en la música disminuyeron con el desarrollo de la sociedad de masas y la ampliación de los derechos civiles durante el



curso del siglo XX, la emergencia de la categoría de “música femenina” dentro del ámbito discográfico —con la figura de la *frontwoman* como elemento característico— no hizo sino incentivar la percepción del cuerpo femenino como centro de atracción para la promoción de la carrera de las mujeres y la comercialización de su música (Becker, 2011).

De este modo, un problema recurrente que deben enfrentar las mujeres para validarse en las escenas musicales es la persistente sexualización de su figura, que las concibe como objetos para el deseo masculino y como productos en sí —más allá de la música que realizan—, dispuestos para su comercialización. Esta centralidad de los cuerpos femeninos en la música afecta de forma ambivalente a las mujeres del campo: así como excluye e invisibiliza a quienes no calzan con los cánones de belleza y sensualidad vigentes, a la vez —y paradójicamente— desacredita a las mujeres que sí lo hacen, en tanto prolifera una interpretación social de su éxito donde sus dotes físicas prevalecen por sobre sus atributos musicales. En ese marco, “hacerse oír” exige por parte de las mujeres un esfuerzo importante por trascender la mera apariencia: hay una constante lucha, como señala Gilberti, en el ser objeto visual sin perder eficacia y solidez artística (1996).

c. La hostilidad del medio y la “enemiga interna”

Las mujeres que se desenvuelven en las escenas musicales contemporáneas deben sortear, además, condiciones de hostilidad marcadas por el género que las obligan a demostrar su valía por el mero hecho de ser mujeres. Además de las discriminaciones diversas y las exclusiones sistemáticas (ver, para el caso del jazz, Vera 2018), las mujeres músicas suelen hacer frente a otros modos soterrados de deslegitimación, que pasan por las burlas, las ironías y las suspicacias implícitas. Como ha afirmado a partir del estudio de una orquesta dirigida por un hombre y una mujer, esta última debe esforzarse mucho más para que los músicos acepten su autoridad, sobreponiéndose a continuos elementos —como chistes y rumores— que apuntan a su desestabilización (2005). En el ámbito del rock, la industria discográfica transnacional se ha mostrado más conservadora a la hora de invertir en música hecha por figuras mujeres, y su apoyo ha tenido lugar de forma intermitente y esporádica (Estrada, en Biltrán 2017). En los distintos géneros musicales, observamos que las mujeres deben lidiar con más trabas y dificultades de parte de sus pares y los demás agentes mediadores del campo.


Por lo mismo, diversas investigaciones apuntan que las mujeres se sienten en la obligación de demostrar que su desempeño es igual o mejor que el de los hombres, especialmente si ocupan espacios de poder o de liderazgo. Existe una tendencia a “esperar menos” de las mujeres en el mando, y con frecuencia se les halaga con frases comparativas que contienen una discriminación implícita: “es tan buena como un

hombre” o “no parece mujer” (Galindo Morales, 2015). Paradójicamente, las políticas de equidad de género que se han implementado en los últimos años han hecho proliferar ciertas suspicacias: puesto que en diversas instancias el mérito individual ha sido desplazado por los requisitos de paridad y cuotas de género, prima una desconfianza aún mayor en torno a las mujeres que alcanzan puestos o reconocimientos disputados, atribuyendo su ascenso exclusivamente a su condición de género.

Un aspecto insuficientemente explorado de estas dificultades tiene que ver con los modos en que las propias mujeres introyectan las disposiciones socioculturales, tendiendo a infravalorar sus propios méritos. En algunos circuitos musicales, se ha identificado cierto desinterés de las mujeres hacia el feminismo, y cunde entre ellas la idea generalizada de que hombres y mujeres están en igualdad de condiciones ante la música, puesto que esta no conoce géneros. Como ha apuntado Ramos (2010), los modos de autorrepresentación de las carreras musicales femeninas tienden a ser más sencillos que los discursos masculinos, marcados por la grandilocuencia. Ello podría estar relacionado con la llamada “interiorización de la inferioridad” o con el opuesto femenino de lo que Harold Bloom ha denominado “la ansiedad de la influencia” (o el temor a imitar a sus antecesores): las creadoras mujeres enfrentarían una ansiedad engendrada precisamente en el vacío, ya que la labor compositora no posee una genealogía femenina a la cual aferrarse (en Ramos 2010). De cualquier forma, una barrera de género no despreciable radica en las formas en que se autoperciben y autopresentan las propias mujeres, que han sido socializadas para ser humildes y no destacar en un campo gobernado por el ego y la figuración pública. El ámbito de la música experimental es un ejemplo de ello: en este, de acuerdo a Nogueira y Melo (2017) las mujeres eligen no autodesignarse como compositoras, descartándose en tanto no han realizado estudios formales de composición o de música en general, o simplemente porque encuentran otros conceptos y formas de entender sus propias prácticas.

d. El círculo vicioso de la invisibilidad

Como quedará establecido para el caso chileno a través de la recopilación de fuentes cuantitativas, las brechas de género en el campo de la música se traducen en una presencia considerablemente menor de las mujeres en los diversos espacios de poder, figuración y/o relevancia. Como consecuencia de ello, la visibilidad de las mujeres en la música es significativamente menor a la de los hombres, dando lugar a un círculo vicioso que incide en la reproducción de estos esquemas de género a lo largo de las generaciones. La presencia femenina en los libros de historia de la música es abiertamente marginal, y las contribuciones de las mujeres en esta historia resultan pobres y excepcionales: todo ello crea en las jóvenes estudiantes la impresión de que se



trata de un dominio naturalmente masculino (Campo Soler 2017). De este modo, las motivaciones extrínsecas para que las niñas escojan continuar con una educación superior en el campo de la música son débiles, debido a la escasez de referentes en quienes identificarse y proyectarse. Todo ello redundaría en que las asimetrías sean difíciles de remontar: no solo se trata de que las mujeres no sean visibles; estamos ante una clara inferioridad numérica que lleva a cuestionar la poca incidencia que han tenido los avances de las políticas paritarias favorables a las mujeres (Ramos 2010). Una agenda eficiente de incentivos a la participación femenina podría activar, en este sentido, un “efecto cascada”: la promoción de la representatividad y el empoderamiento femenino llevaría a más mujeres a participar e interesarse por ocupar nuevos espacios (Nogueira y Melo 2017).

El problema de las brechas y la invisibilidad nos obliga a hilar más fino, y examinar los criterios con los que se ha construido la “calidad” y, en definitiva, el canon musical. Existe una vasta tradición en la sociología de la cultura que ha demostrado que, lejos de constituir un dominio desinteresado y autónomo, los regímenes de valor artístico y musical tienden a ocultar su matriz: desde “La distinción” de Pierre Bourdieu (1991) a “Música de Mierda” de Carl Wilson, hemos observado que el buen gusto y sus antípodas se construyen en base a operaciones sociales, y no a partir de valores trascendentes desprovistos de contexto. Tia DeNora (2012) demostró cómo, en la escena concertística de Viena entre 1790 y 1810, la calidad musical —expresada, de forma sublime, en las composiciones de Beethoven— se configuró recíprocamente con las ideas de masculinidad de la época. Al tiempo que la música de Beethoven fue vinculándose a la virilidad, en función de una serie de normas de corporalidad vedadas socialmente a las mujeres, también las ideas decimonónicas acerca de la diferencia general entre hombres y mujeres fue cobrando forma (DeNora, 2012, p. 209). Desde el contexto chileno, Valdebenito ha indagado en los mecanismos de exclusión que han primado a la hora de constituir el canon en la música clásica: primero, la validación al compositor en términos profesionales y acreditando su adscripción docta (y no popular); segundo, la ratificación de la formación propiamente académica del compositor; y tercero, el chequeo de la dedicación total de dicho agente a la actividad compositiva (2017: p. 120). Estos tres criterios, como es de esperar, marginaron a las mujeres del canon de compositores, en la medida en que las biografías femeninas resultaban prácticamente incompatibles con tales certificaciones. De este modo, grandes nombres femeninos, cuyas creaciones tienen un valor indiscutido, han quedado históricamente fuera de estos registros de lo legítimo.

En resumidas cuentas, la propia vara de medida que ha jerarquizado el valor musical ha sido construida desde los criterios androcéntricos de la dominación masculina. Los conceptos que se sitúan en lo más alto de este ordenamiento —el rigor, la lógica estructural, la coherencia, el poder y la fuerza (Vilar-Payá 2010: 582)— no pueden ser

comprendidos sino en su solidaridad estrecha con los repertorios de la masculinidad, y por lo tanto, su superioridad constituye una apreciación arbitraria, aunque naturalizada como objetiva. Se castiga, así, la diferencia, en este caso de género.

4. OPERACIONALIZACIÓN DE CONCEPTOS

En base a la revisión bibliográfica y a la propuesta técnica presentada desde el inicio, diseñamos la siguiente tabla de operacionalización que guiará los procesos de levantamiento cualitativo. Los distintos ítems serán organizados de acuerdo a la naturaleza de las técnicas de recolección de la información contempladas en el estudio: aunque en buena medida ambas líneas se superponen, los grupos focales pondrán acento en aquellas dimensiones que admiten cierto nivel de discusión y que se ven enriquecidos por la conversación colectiva; mientras las entrevistas se enfocarán en la dimensión más biográfica, personal y subjetiva de la experiencia.

Cuadro 1. Dimensiones, subdimensiones e indicadores

Dimensión	Sub dimensión	Indicadores
Inicios de la carrera artística	Caracterización de los artistas	Edad y ciclo familiar
		Orientación sexual
		Disciplina artística
		Variables sociodemográficas
		Antecedentes biográficos
	Experiencia en los espacios de formación	Tipo de formación
		Motivaciones
		Estereotipos en la formación
Discriminaciones en la formación		
Legitimación de las artistas y de sus obras	Autorreconocimiento como artistas	Tipo de práctica artística
		Influencia espacio/tiempo de trabajo
		Educación/habilidades/figuras relevantes
		Trayectoria
		Percepción del reconocimiento externo
	Participación en el circuito	Habilidades/conocimientos de fondos
		Percepción de desigualdades de género en la distribución/asignación de fondos
		Redes formales/informales
		Acceso a espacios y recursos
	Valoración de las obras	Valor artístico
		Contenido de las obras
		Influencia del género en las obras

		Valor económico de las obras
		Valor social de las obras
	Participación en espacios de decisión	Acceso de mujeres a espacios de decisión
		Enfoque de género en la toma de decisiones
	Percepciones de las desigualdades de género	Percepción de inequidades/brechas/barreras
		Violencia de género en contexto laboral
Actitudes y estrategias de afrontamiento de inequidades/brechas/barreras/violencia de género		
Reproducción de la vida	Maternidad	Proyecto de maternidad
		Experiencia de la maternidad siendo artista
		Conciliación
	Organización Espacio/Tiempo	Distribución de tiempo de trabajo
		Espacios físicos de trabajo
		Auto-organización
	Ingresos	Estabilidad laboral
		Fuentes de ingreso
	Negociación familiar	Negociación con pareja
		Tensión con la crianza
		Transformación en el tiempo de las relaciones y las negociaciones familiares
	Estereotipos/mandatos de género	Relativos a maternidad
		Relativos a ser esposa/pareja
		Relativos a la mujer soltera
		Relativos a lo profesional
	Autocuidado	Relativos a la sexualidad
		Concepto de salud y bienestar psicológico y emocional
		Concepto de salud y bienestar físico
		Estrategias de autocuidado en relación a equilibrio de la vida personal y laboral

III. MARCO METODOLÓGICO

Para dar cumplimiento a los objetivos del estudio, se utilizaron metodologías mixtas para la investigación, basándose principalmente en la revisión bibliográfica; análisis de fuentes secundarias y en el levantamiento de información primaria de tipo cualitativa, a través de la realización de entrevistas semiestructuradas y grupos focales en las Regiones Metropolitana y de Valparaíso, procurando heterogeneidad en los actores y grupos propuestos, además de la cobertura provincial por región.

1. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA Y PROCESAMIENTO DE DATOS SECUNDARIOS

Para la primera etapa del estudio, se efectuó una revisión de la literatura sobre brechas de género existente en el campo de la música, tanto a nivel nacional como latinoamericano, buscando identificar las principales problemáticas y barreras, así como las políticas y avances que se han desarrollado desde el ámbito público para su disminución. Este análisis se realizó a partir de las fases del ciclo cultural en este campo, el que se detalla más adelante. Se consideró relevante estudiar iniciativas provenientes del mundo privado, por ejemplo, políticas institucionales que fomentaran la participación de mujeres en cargos directivos.

Como marco de referencia para el análisis se consideraron las definiciones emanadas del Ministerio de la Mujer y Equidad de Género descritas anteriormente en el apartado **Marco teórico/conceptual**, es decir, inequidades de género, brechas de género y barreras de género.

Para profundizar el diagnóstico existente, se procesaron y analizaron datos secundarios reunidos desde diversas fuentes a nivel nacional, buscando identificar las brechas de género existentes en los siguientes ámbitos:

- **Educación/Formación:** procesamiento de datos cuantitativos en relación a las brechas que se producen entre hombres y mujeres en el campo de la música en el ámbito educacional, considerando aspectos tales como el nivel educacional de los agentes dedicados a este campo, el tipo de título que poseen, tipo de formación, manejo de herramientas de gestión, matrícula en instituciones de educación superior, egresados(as) de carreras ligadas a las artes de la visualidad, entre otros.
- **Laboral:** análisis de indicadores laborales en el campo de la música según género, tales como n° de trabajadores/as en total y trabajando en instituciones relevantes del campo, categoría ocupacional, dedicación a la actividad artística, porcentaje de los ingresos de la actividad artística, situación contractual, niveles de

diversificación de actividades, afiliación a sistema de salud y pensiones, entre otros. También se indagó en la distribución de altos cargos según género, por ejemplo, el análisis histórico de las personas que han ocupado el cargo de Director/a de Orquestas y otras instituciones culturales importantes del país.

- **Creación y producción:** análisis de la producción de discos según género, análisis de obras inscritas en la Sociedad de Derecho de Autor según género, número de producción de discos financiados por fondos de cultura según género.
- **Económico:** establecer las diferencias de ingreso entre hombres y mujeres artistas, sus condiciones socioeconómicas y los niveles de pobreza que se dan en cada grupo
- **Comercialización:** venta y descarga de discos y canciones según género.
- **Circulación y promoción:** número de proyectos y montos adjudicados en líneas de circulación en los Fondos de Cultura (Fondo de la Música, Fondart Nacional, Fondart Regional y ventanilla abierta, según sexo, número de proyectos y montos adjudicados vía Concurso Dirac según sexo, número de funciones de espectáculos musicales según género, etc.
- **Gestión de derechos:** montos recaudados por derechos de autor y derechos conexos de la SCD según género, cifras respecto a difusión radial de artistas mujeres.
- **Asociatividad:** se propuso añadir también indicadores ligados a la participación (y liderazgo) de mujeres en agrupaciones representativas del sector de la música, ligadas con el fomento de derechos laborales y de autor, el desarrollo del sector y otros ámbitos.
- **Reconocimiento:** asimismo, consideramos interesante añadir indicadores que den cuenta de las brechas existentes en los espacios e instrumentos de reconocimiento del campo de la música, tales como los premios, concursos, festivales importantes, etc.

Para desarrollar el análisis bibliográfico y de fuentes secundarias se propuso el siguiente listado de fuentes que fue ampliado a raíz de los requerimientos del estudio:

Cuadro 2. Bibliografía del estudio

Bibliografía
Abarca K. (2016). Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica. Escena. Revista de las Artes, 76, pp. 167
Becker, G. (2010). Rockeras en Chile: negación de la reivindicación. Revista Musical Chilena, 213, pp.

103-115.
Becker, G., (2011). "Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder". Revista transcultural de música.
Biltrán, Y. (2017) De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México durante la segunda mitad del siglo XX. En González, J (Ed.). Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas, pp. 92-110, Santiago: Ibermúsicas.
Brodsky, J., Negrón, B., Pössel, A. (2014). El Escenario del Trabajador Cultural en Chile. Proyecto Trama.
Campo Soler, S. (2017). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal (tesis de doctorado). Universitat Rovira y Virgili, Tarragona, España.
Carreño, M. (2010). Ser mujer: ser rockera en Chile. Una mirada a 60 años de rock femenino (tesis de pregrado). Universidad de Chile.
Castillo, M. (2010). Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de la mujer en sus carreras musicales. Revista Musical Chilena.
CNCA. (2017). Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022.
DeNora, T (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810 En Benzecry, C. (comp.). Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas. Bernal: UNQUI. (pp. 187-213).
Dezilillo, R. (2017). Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina. En González, J (Ed.). Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas, pp. 22-46, Santiago: Ibermúsicas.
Facuse, M. (2017). Creación musical femenina en Chile: cánón, estereotipos y autorías. En González, J (Ed.). Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas, pp. 148-163, Santiago: Ibermúsicas.
Facuse, M y Franch, C. (2019). Música y mujeres. La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile. Revista Chilena de Antropología 39: 58-76. https://doi.org/10.5354/0719-1472.2019.53967
Flores, G. (2009) Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán. Cuicuilco, vol. 16, núm. 47, septiembre-diciembre, 2009, pp. 179-200. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Distrito Federal, México
Galindo Morales, L. (2015). Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia. Folios, 42, pp. 3-15
García, F. (2003). Hacia donde avanza la vida musical chilena en el siglo XXI. Institucionalidad musical republicana. Conferencia dictada el 8 de octubre en el marco del IX Foro Latinoamericano de Educación Musical, Santiago de Chile. En http://www.latinomericamusica.net/sociedad/garcia.html
IMI-OPC. (2016). La Industria Musical en Chile: Cifras y datos para una caracterización.
León, N. (2017). Las mujeres, nuevas protagonistas de las bandas de pueblo: los casos de Baños y Sayausi (Azuay). Una mirada desde la antropología de género. Repositorio Institucional (tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Ecuador.
López, I. (2010). Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango. Espéculo. Revista de estudios literarios.
Loizaga, M. (2005). Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión Crítica. En: Musiker.
Mello, T., Nogueira, I. (2018). Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil. Escena. Revista de las Artes.
Merino, L. (2010). Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile. Revista Musical Chilena.
Pinochet, Carla. (2010) Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX

Rodríguez, Y. (2018). Mujeres en la música chilena. La invisibilización de un legado. Facultad de Comunicaciones y Artes UDLA-Universidad de las Américas / Santiago.
Ramos, P. (2003). Feminismo y Música. Introducción y Crítica. Editorial Narcea.
Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y música. Revista Musical Chilena.
Setuain, M y Noya, J. (2010) Género Sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas. Informe MUSYCA 02-2010
Valdebenito, L. (2017). Creación musical femenina en Chile: cánón, estereotipos y autorías. En González, J (Ed.).Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género.Actas III Coloquio de Investigación Musical IberoMúsicas, pp. 112-123, Santiago: Ibermúsicas.
Vera, M. (2018). Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. Revista Musical Chilena, 229, 79-106.
Vilar-Payá, L. (2010). "La mujer mexicana como creadora", en Aurelio Tello, coord. La Música en México. Panorama del siglo XX. México: FCE/ CONACULTA.
Welschinger, N. (2014). "Rolinga no, stone". La música como "tecnología del yo" en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina. Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nueva Época, 33, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, pp. 59-69, edición digital. En línea: < http://version.xoc.uam.mx/ >.
Otras Fuentes
Resultados Fondos de Cultura Fondart Nacional, Regional, de la Música, Ventanilla Abierta.
Resultados Concurso Dirac
Mapeo Industrias Creativas
Servicio de información de Educación Superior, SIES
Encuesta de espectáculos públicos
CASEN
Instituto Nacional de Estadísticas
Asociación de productores fonográficos de Chile A.G.
Portaldisc
SCD
Gremios afines

Por otra parte, respecto a los países latinoamericanos de referencia para el análisis, se propuso a Argentina, Colombia y México debido a la relevante producción de información académica sobre la temática en la región, lo que quedó expresado en el Marco teórico conceptual del presente texto.

Toda la información fue procesada y analizada debidamente, con apoyo de Software de análisis cuantitativo para datos de ese tipo como son Excel y SPSS en algunos casos.

2. LEVANTAMIENTO Y ANÁLISIS DE INFORMACIÓN CUALITATIVA

En una segunda etapa, se procedió al levantamiento de información en terreno, a través de la realización de entrevistas semiestructuradas y grupos focales, que permitieron profundizar el primer diagnóstico elaborado a partir del análisis bibliográfico y de

fuentes secundarias, y establecer las inequidades que se producen en los distintos eslabones de las fases del ciclo cultural en el ámbito de la música, así como las percepciones de los propios agentes que se desenvuelven en este campo.

De acuerdo a las conversaciones iniciales con la contraparte, se propuso realizar cambios en la estrategia metodológica y su respectiva muestra, con el objeto de abordar de forma comprensiva los aspectos más invisibilizados de la brecha de género. Ampliando el foco del estudio de la creación e interpretación (las “artistas” de la música) al campo en su conjunto, prestando atención a aquellas labores que se desempeñan detrás o alrededor de los escenarios. De acuerdo a indagaciones preliminares, algunas de las inequidades de género más significativas guardan relación con la “masculinización” de estos espacios (*roadie*, sonidistas, etc.), de forma que resultó relevante incorporar agentes que pudieron dar cuenta de esta clase de dificultades.

De este modo, de las unidades de observación propuestas inicialmente —22 agentes, distribuidos en cinco eslabones de la cadena—, se redujo el volumen de entrevistas destinadas a recoger las experiencias de intérpretes y compositoras, que de todas maneras se vieron bien representadas con un total de 5 entrevistas y 2 grupos focales. Se estimó que ese número de informantes nos permitiría obtener un criterio satisfactorio de saturación de la información para el ámbito de la interpretación y composición. En consecuencia, la readecuación de la muestra de entrevistas nos lleva a un total de 16 agentes, distribuidos de la siguiente forma:

Cuadro 3. Agentes entrevistados según área

Agentes entrevistados según área	Género	Región
Investigación	Popular	Metropolitana
	Popular / Raíz Folclórica / Docta	Metropolitana
Docencia y directivas	Docta	Metropolitana
	Raíz Folclórica	Metropolitana
	Docta	Valparaíso
	Popular	Metropolitana
Producción o líderes gremiales	Popular	Metropolitana
	Popular	Metropolitana
	Popular	Metropolitana
Intérpretes y compositoras	Popular	Metropolitana
	Docta	Metropolitana
	Popular	Valparaíso
	Raíz Folclórica	Valparaíso
	Docta	Valparaíso
Dirección de orquestas	Docta	Metropolitana

	Docta / Raíz Folclórica	Metropolitana
--	-------------------------	---------------

Ya que las entrevistas constituyen un instrumento capaz de acceder a percepciones singulares y trayectorias biográficas, consideramos que resultaba más provechoso incorporar un número mayor de grupos focales, que nos permitieran poner foco en la elaboración de diagnósticos críticos de forma colectiva. Por ello, en lugar de las entrevistas que fueron reducidas en el punto anterior, se aumentaron el total de grupos focales a realizar, diversificando y complejizando los perfiles iniciales. Se propusieron realizar un total de 5 grupos focales a mujeres y 1 a hombres, todos agentes del campo de la música, que reunieron los siguientes tipos de agentes:

Cuadro 4. Número de *focus group* realizados según fase del ciclo

Fases del ciclo	RM	Valparaíso
Mujeres dedicadas a la producción, difusión y comercialización de la música	1	1
Mujeres dedicadas a la composición e interpretación musical	1	1
Mujeres dedicadas a la investigación y docencia en música	1	0
Hombres del campo de la música que representen distintos ámbitos	1	
Total	4	2

La inclusión de un *focus* de hombres buscó acceder a algunas percepciones de los hombres acerca de estas inequidades, para comprender las lógicas desde las cuales las mujeres son desplazadas, invisibilizadas o marginadas.

Para cada grupo focal se convocó a, al menos, 12 agentes especializados que cumplieran con el perfil de cada grupo, que se tradujo en la participación efectiva de entre 5 y 8 personas por cada instancia, a excepción del *focus* de mujeres dedicadas a la investigación y docencia que alcanzó solo a 3 participantes.

Para la selección de las unidades de observación en entrevistas y grupos focales se consideró la heterogeneidad en ámbitos como: tramo etario, condiciones de maternidad, orientación sexual, función en la cadena, entre otros, procurando la cobertura provincial en ambas regiones. De todos modos, es preciso señalar que el criterio relacionado a la cobertura provincial fue supeditado a la trayectoria y relevancia en el campo de las participantes, con el fin de obtener información amplia y profunda sobre la temática. La muestra se determinó en conjunto con la parte mandante durante la primera y segunda etapa del estudio.

Cuadro 5. Número de agentes que participaron en cada *focus group*

Participación de agentes por focus	Nº
Mujeres dedicadas a la producción, difusión y comercialización de la música RM	6
Mujeres dedicadas a la producción, difusión y comercialización de la música V región	5
Mujeres dedicadas a la composición e interpretación musical RM	8
Mujeres dedicadas a la composición e interpretación musical V región	7
Mujeres dedicadas a la investigación y docencia en música RM	3
Hombres del campo de la música que representen distintos ámbitos RM	8
Total	37

Tanto las entrevistas como los grupos focales fueron guiados a partir de una pauta de preguntas abiertas o semi estructurada elaborada en la etapa previa, construyéndose instrumentos diferenciados según cada tipo de función (académicas, investigadoras, productoras, intérpretes o compositoras y directoras). Dichos instrumentos fueron realizados en base a las dimensiones propuestas que se encuentran en el apartado 1.1 Marco Teórico/Conceptual, lo que aseguró la calidad de la información, además de su pertinencia y coherencia con los objetivos del presente estudio.

Las dimensiones, sub dimensiones, indicadores y pautas de moderación fueron revisadas por la contraparte antes de su aplicación.

Tanto las entrevistas como los grupos focales fueron registrados para luego ser transcritos. Posteriormente se analizaron con apoyo del software Atlas.ti, que permite ordenar la información por categorías de análisis. Se establecieron diferentes categorías para el análisis a priori, y además se incluyeron aquellas que emergieron desde los relatos de las entrevistadas, teniendo en cuenta la información que se requería desde la institución contratante. Las dimensiones antes mencionadas fueron el eje del análisis.

3. ANÁLISIS INTEGRADO O TRIANGULACIÓN METODOLÓGICA

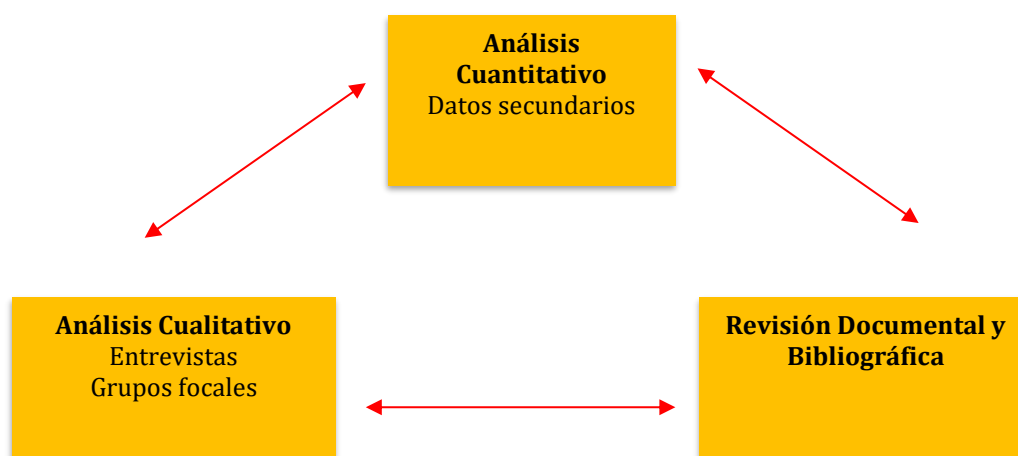
Luego del análisis hecho en los anteriores productos se integraron los resultados de cada uno al análisis final. Esta triangulación permitió generar los resultados finales del estudio.

La triangulación metodológica se puede definir como la combinación de metodologías u enfoques en el estudio de un mismo fenómeno. En otras palabras, en esta fase del análisis se integró la explicación y la comprensión de información recabada relativa a las brechas, barreras e inequidades de género en el campo de la música chilena.

Según Elliott (1985), el principio básico subyacente en la idea de la triangulación es el

de recoger observaciones/apreciaciones de una situación o algún aspecto de ella desde una variedad de ángulos o perspectivas, después de compararlas y contrastarlas. Igualmente, es posible agregar que al utilizar diferentes métodos, estos actúan como filtros a través de los cuales se capta la realidad de modo selectivo, permitiendo mejorar la validez de los resultados esperados. Usualmente, la triangulación metodológica se realiza utilizando información producida mediante instrumentos cuantitativos y cualitativos.

En específico, el proceso de triangulación tuvo como objetivo, por una parte, validar el proceso de análisis de datos cuantitativos, como también generar explicaciones y conclusiones de un mayor poder analítico, merced a la convergencia metodológica que le es propia. Respecto de este estudio, este proceso se puede graficar del siguiente modo:



De esta forma, el informe final de resultados integra los descubrimientos realizados a partir del estudio, separándolos por temáticas (o dimensiones) y no por técnicas de investigación. Es decir, cada temática se desarrolló a partir de los resultados obtenidos tanto de la revisión bibliográfica como del procesamiento de información secundaria y el levantamiento de información cualitativa, de forma que todo ello se transforma en un relato coherente y profundo sobre la situación de las mujeres artistas en el campo de la música.

IV. RESULTADOS

Cuadro 6. Síntesis de doble entrada

CUADRO SÍNTESIS		
Inequidades y barreras de las mujeres en el campo musical según instancias y fases del ecosistema creativo.		
Dimensión	Subdimensión	Inequidades y barreras
Presencia pública de las mujeres en el campo musical	Participación de las mujeres en el medio musical	• Menor participación femenina, en diversas vías de acceso: concurso público, comisiones de especialistas, preferencias populares.
		• Falta de referentes femeninos en el mundo musical en los tres géneros: docto, popular, folclórico.
		• La definición androcéntrica de la “calidad” como un círculo vicioso
Actividades y roles de las mujeres en el mundo de la música	Dominio técnico	• Monopolio masculino de la técnica.
		• Las mujeres no se consideran interlocutoras válidas, se asume que no saben o no tienen estudios
		• Poco acceso de las mujeres a instancias de entrenamiento práctico informal.
		• Prejuicios y dificultades de género en el desempeño de los roles de: roady, iluminadoras, sonidistas, mezclas y arreglos, booking, tour manager, manager, periodismo musical.
	Interpretación	• Distribución desigual de las áreas instrumentales en los distintos géneros: música docta y otros.
		• El encasillamiento de las mujeres en el rol de cantantes y los prejuicios asociados.
Composición/ academia	• Dificultades y filtros de género en la composición	
	• Dificultades y filtros de género en la docencia.	
Educación y Formación	Iniciación en la música	• Menor oportunidad de las mujeres en la infancia de recibir formación musical
		• Dificultades y riesgos específicos de las mujeres asociadas a las metodologías de enseñanza musical
	Carrera musical	• Sesgos de género en la educación musical
		• Patrones de feminización y masculinización de las carreras musicales
Desenvolverse en el campo laboral	Estereotipos y prejuicios	• Obstáculos para acceder a determinados espacios educativos: polifonía, análisis, composición, instrumentación y orquestación.
		• Estereotipos binarios que pesan sobre el desempeño de las mujeres
		• Exigencias y acreditaciones adicionales que se

		les piden a las mujeres para el reconocimiento de sus capacidades y su trabajo.		
		<ul style="list-style-type: none"> • Atribución de los méritos femeninos a los hombres que las rodean. 		
	Mandatos de género	Sobre el carácter de las mujeres	Sumisas, calladas, complacientes, etc.	
		Sobre el cuerpo de las mujeres	Preocupaciones estéticas adicionales que se le exigen a las mujeres Desacreditación u obstáculos relacionados con la comercialización del propio cuerpo.	
Moverse en entornos masculinos	<ul style="list-style-type: none"> • Campo configurado por reglas masculinas, administrado por hombres. • Experiencias cotidianas atravesadas por el género: lo masculino como lo neutro. • Riesgos y peligros en la seguridad personal de las mujeres en el mundo musical (incluyendo violencia sexual) • Dinámica de competencia entre mujeres configurada por el campo 			
	Vida cotidiana y familiar	<ul style="list-style-type: none"> • La administración y gestión de la vida familiar como un rol que recae en las mujeres • La sobrecarga femenina en un contexto laboral flexible 		
		Maternidad	<ul style="list-style-type: none"> • La maternidad como tercer turno • La opción de tener hijos en la carrera musical y sus costos asociados • La importancia de las redes de apoyo 	
	Proyecciones de lo doméstico en lo laboral		<ul style="list-style-type: none"> • La lógica del servicio en entornos profesionales • El “music housework”. 	
Valoración y autorreconocimiento	Formas de expresión de la “enemiga interna”	<ul style="list-style-type: none"> • La dificultad de la autovaloración • Retóricas del esfuerzo y el trabajo antes que del talento artístico. • Hitos de afirmación positivos que han marcado su carrera. 		
		Recursos	<ul style="list-style-type: none"> • La pasión y la convicción • La perseverancia, la tosudez • El trato humanizado y colaborativo • La capacidad de escucha 	
			Estrategias	<ul style="list-style-type: none"> • Asociatividad
<ul style="list-style-type: none"> • Políticas de autocuidado 	No prestar atención a la violencia			
	Bajo perfil			
		Masculinizarse		


			Cuidar espacios de ocio y desconexión
			Evitar riesgos y exposiciones
		• El humor	
		• Algunas contradicciones de las estrategias femeninas	

1. LA PRESENCIA PÚBLICA DE LAS MUJERES EN EL CAMPO DE LA MÚSICA

¿Cuánto hay de cierto en la arraigada noción de que “no hay mujeres” en la escena musical? ¿Cuáles son los fundamentos de esta persistente creencia en que las mujeres músicas no alcanzan el nivel ni cuentan con las competencias necesarias para desenvolverse a la par que los hombres? Para dar respuesta a estas interrogantes, en primer lugar, es necesario constatar que las mujeres en el campo de la música tienen una presencia pública sustantivamente inferior que la de los hombres. Ello se expresa en una menor participación en todos los espacios de visibilidad, reconocimiento y poder que conforman el campo, independiente de los mecanismos de acceso a dichas instancias.

Observamos que en espacios obtenidos a través de la modalidad de *concurso público* — como los concursos de circulación internacional como la Dirac, y otros concursos locales como el Fondo de la Música (en Anexos)— las mujeres postulan en menor número que los hombres y reciben un monto total asignado sustantivamente menor, aun cuando presentan una tasa de adjudicación (esto es, la cantidad de seleccionadas respecto de la cantidad de solicitudes) levemente superior a la de sus pares hombres. Por ejemplo, en 2019, del financiamiento total entregado por el Fondo de la Música, solo el 16% fue adjudicado a postulantes mujeres, mientras que los hombres obtuvieron un 53% de dichos fondos y las personalidades jurídicas, un 31%. Sin embargo, las razones por las que las músicas postulan en menor número a este tipo de financiamiento no son del todo claras y se requeriría un estudio específico en este tema. De hecho, al no existir un catastro nacional de las mujeres en la música es difícil aseverar que las razones obedecen a un universo más pequeño que el de los hombres en esta área. Al respecto, solo existen cifras de la cantidad de mujeres afiliadas a la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales, única sociedad de gestión de derechos que opera en Chile, en la que solo el 13% de sus socios son mujeres del ámbito de la música.

Los demás mecanismos de acceso a espacios y beneficios en el campo no corrigen estas brechas. Las vías de selección a través del *reconocimiento de los pares o de comisiones de especialistas* tienden a repetir estos patrones, reafirmando la sobrerrepresentación



masculina en la vida pública de estos circuitos. El Premio Nacional de Artes Musicales, creado en 1992, ha entregado un total de 28 reconocimientos, de los cuales solo 3 han sido otorgados a mujeres: a Margot Loyola en 1994, a Elvira Savi Federici en 1998 y Carmen Luisa Letelier en 2010. El Consejo de Fomento de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y Patrimonio, por su parte, está compuesto por 15 integrantes de los cuales 13 son hombres y solo dos, mujeres: una con el cargo de secretaria ejecutiva y otra como consejera, lo que representa un 13.3%. De la misma forma, la presencia obtenida a través de las *preferencias populares* consagra esta brecha de género: del ranking histórico de descargas de Portaldisc, por ejemplo, solo el 19,25% proviene de una artista mujer o una banda/conjunto compuesta solo por mujeres, en contraste con el porcentaje de artistas masculinos o bandas/conjuntos compuestas solo por hombres (57,25%). Sumado a lo anterior, las cifras de producción de discos son menos alentadoras, según el catastro realizado por el investigador Jorge Leiva y publicado por la SCD, el 11,4% de los discos publicados en el 2018 fueron de solistas y/o bandas integradas solo por mujeres y el 11,6% de bandas mixtas (con al menos una integrante mujer).

La brecha de género, como vemos, persiste en las diversas modalidades de acceso a los espacios de visibilidad y reconocimiento en el mundo de la música, relegando a las mujeres a un segundo plano. De los muchos factores que explican estas asimetrías, uno de los más significativos, de acuerdo a la literatura académica y a nuestros propios entrevistados, guarda relación con la falta de referentes femeninos que estimulen y validen la participación de las mujeres en dichas instancias. Bien sabemos que la Historia de la música, también en el ámbito nacional, ha sido escrita predominantemente por hombres y para hombres, privilegiando por tanto una narrativa en la que prevalecen las figuras públicas y el genio masculino. Los esfuerzos recientes por contestar estos sesgos historiográficos han encontrado diversos obstáculos, muchos de ellos de corte metodológico:

... desde hace unos cuatro o cinco años, varios investigadores han empezado a recuperar obras de mujeres que eran pianistas, compositoras. Pero, claro, tocaban en la casa, no podían salir, no hacían funciones, era parte de su desarrollo personal. Tuvieron que sacar las cuestiones de sus cuadernos, de todo tipo de documentos, diarios de vida... no voy a decir receta de cocina, para no entrar en una cosa de género. Entre un montón de documentos íntimos estaban estas obras, y se empezaron a recuperar, y se están empezando a tocar. Pero imagínate, es una cosa muy deliberada de intentar ir develando ciertas cosas. Lo lógico era decir que en Chile nadie, ninguna mujer compuso música en el siglo XIX (Focus hombres).


... ahora escucho un montón de tesis... la chica que iba saliendo me dijo “no, yo estoy haciendo una tesis sobre María Luisa Sepúlveda”, y eso antes de mi trabajo era impensable. Habrían dicho “a quién le importa María Luisa Sepúlveda”. Ahora hay tesis sobre María Luisa Sepúlveda, sobre Marta Canales, sobre todas esas mujeres que no existían (Docente y musicóloga, 37).

Las mujeres consultadas en esta investigación constatan los múltiples efectos que tiene esta ausencia sistemática en sus propias formaciones y desempeños, identificándola como un primer obstáculo o dificultad para desarrollarse en el campo de la música. En contraste con sus experiencias educativas —donde los profesores no incorporaban nombres femeninos en las clases, e incluso menospreciaban sus aportes—, sus propias búsquedas e investigaciones dan cuenta de toda una genealogía de mujeres músicas que han sido invisibilizadas o borradas de los registros oficiales, en los distintos repertorios musicales —docto, popular, folclórico— y en las diversas fases del ciclo musical —compositoras, intérpretes, técnicas, mediadoras de la música—. Aunque algunas de ellas han encontrado en figuras femeninas, como Violeta Parra, una fuente importante de motivación profesional, lo cierto es que las mujeres deben realizar un esfuerzo adicional para encontrar figuras de identificación que guíen sus propias trayectorias, forjándose por sí mismas un camino que los hombres encuentran previamente pavimentado para ellos”:

Uno no tiene referentes; uno no tiene espacios donde se pueda mirar, porque hay pocos referentes de mujeres. Porque nosotras las mujeres tenemos que ir construyendo el lenguaje, porque la “a” desaparece, porque tenemos que ir buscando a la Frida Kahlo, porque tenemos que buscar a la artista que nos inspira porque no aparece altiro, pero sí aparece Van Gogh, aparece Vivaldi, incluso nombrarlos es fácil. Pero cuando tienes que ir a buscar tus referentes hay pocos y siempre tienen que ver con la musa; las creadoras hay pocas que están visibilizadas (Periodista/productora, 36).

... el tema de las niñas en la etapa escolar, la importancia de que ellas vean referentes, que otras mujeres sean referentes. No sé po, a todo nivel, desde las niñas que juegan hockey, las que juegan a la pelota hasta las mujeres que están en un escenario y que son productoras, etc. (Focus técnicas Valparaíso).


Las voces de las mujeres que recogimos en este estudio son enfáticas al señalar que la



invisibilidad pública tiene un efecto performativo en la formación e inserción de las mujeres en el campo musical: es un efecto, pero a la vez es una causa. Si no hay figuras femeninas en determinados roles o cargos de poder, se perpetúa la creencia de que solo los hombres pueden desempeñarlos de forma propia. Una directora de orquesta, en este sentido, argumenta que la falta de referentes dificulta que las niñas quieran y se propongan acceder a esos puestos: “es más complicado que una niña quiera eso si no ve una directora, si no ve a una trombonista, a una timbalista. No como un niño, que ve de todo: ve bomberos, ve médicos, ve presidentes, ve directores, sabe que existen compositores, escritores, hay de todo” (Directora de orquesta/Docente, 27). Plantea, entonces, que existe “una cuestión social con las imágenes”, y el encontrar referentes femeninos que les permitan decir “yo puedo”, les infunde confianza y ánimo en un medio hostil. De acuerdo a esta entrevistada, el origen de estas desigualdades tiene una base cultural —y por lo tanto, no radica en capacidades “naturales” de los hombres que las mujeres carecen—, y por lo tanto, es posible transformarlas. Incluso, cuando los niños y niñas son tempranamente socializados en modelos alternativos, estos imaginarios pueden adquirir signos opuestos:

Mery Nelson, que es la directora referente de Estados Unidos y fue titular en una de las orquestas de allá muchos años, fue directora de un programa de conciertos educacionales con niños de colegios. Hubo uno en que ella no dirigió, pero estaba cerca de los niños. Una periodista le pregunta a uno de los niños que si cuando grande le gustaría ser director, y mientras estaba esperando la respuesta de él, las niñas del lado le dijeron: “Pero cómo, si esa es una carrera para mujeres”. Porque toda la vida ellas sabían que las dirigía Mery Nelson; por qué le preguntan eso a él. Para ellas era tan natural como para uno es natural la enfermera (Directora de orquesta/Docente, 27).

La mayor parte de nuestras informantes coinciden en que esta invisibilidad ha experimentado, en los últimos años, cierto nivel de retroceso, en buena medida gracias al trabajo de las nuevas generaciones de músicas e investigadoras de la música. Sin embargo, estas transformaciones han experimentado ritmos diferentes en cada uno de los géneros musicales, siendo la **música docta** el menos permeable a ellas. Las figuras femeninas pioneras, tanto en la composición como en la interpretación y dirección, han sido largamente invisibilizadas: es el caso de la compositora Leni Alexander, quien fue mencionada en más de una oportunidad por nuestras entrevistadas. Por su parte, en la **música popular y folclórica**, las mujeres han logrado paulatinamente tener una mayor presencia en el mundo musical, encontrando en Violeta Parra una figura pionera e inspiradora. De acuerdo a una musicóloga consultada en este estudio, salvo la excepción de Isabel Parra, el contexto de la Nueva Canción Chilena representaba un espacio muy masculino y machista, donde las voces y los instrumentistas eran casi exclusivamente



hombres. Esa escena impenetrable experimenta algunas aperturas recién hacia los años ochenta, con el llamado Canto Nuevo: nombres como el de Tita Parra, Tita Munita e Isabel Aldunate comienzan a quebrar con esos círculos masculinos, todavía desde un trabajo un poco amateur y carente de espacios. Un cambio significativo en cuanto a los referentes surge con la generación de Elizabeth Morris, Francesca Ancarola y Magdalena Matthey, quienes poseen un fuerte sello personal y abren camino en el terreno de la innovación musical latinoamericana. Para las mujeres que se inician en la tradición folclórica, los grandes nombres de mujeres como Margot Loyola y Gabriela Pizarro —además de la ya mencionada Violeta Parra— han operado de forma ambivalente: por una parte, las hacen aparecer como una figura promisoría, que es inmediatamente atractiva y valorada; por la otra, esa valoración oculta las estructuras machistas del mundo folclórico, que asigna roles y límites muy claros a la labor femenina.

En la percepción de nuestras entrevistadas, el acceso al mundo público en el campo musical es desigual para las mujeres, en todos los eslabones de la cadena de producción. Aunque difícilmente alguien puede rebatir la existencia de estas cifras e inequidades, es posible identificar diversas formas de justificación que contribuyen a desestimar este diagnóstico como una demanda legítima. Como afirma una destacada cantante y compositora, a partir de su labor como Consejera en la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes musicales:

Y algunos dicen: “oye, pero es que no hay tantas mujeres”. Eso no es real, hay mujeres. Lo que pasa es que se genera un círculo vicioso, porque donde no hay visibilización y difusión es imposible que puedan salir adelante estos proyectos (Cantautora/Directiva, 48).

El argumento más común para avalar la sentencia de que “no hay mujeres” nos invita a abordar la compleja noción de “calidad” en el mundo de la música. Señalada como el atributo esencial de la creación artística, y sin embargo descrita a partir de criterios e indicadores disímiles, la “calidad” de la música aparece como una piedra de tope para las reivindicaciones de género que buscan conquistar espacios para las mujeres a través de mecanismos “artificiales” (ver, en secciones posteriores, lo referido a las cuotas de género). En el *focus group* de músicos hombres, uno de los participantes ofreció la siguiente descripción de este concepto:

Estoy entendiendo por calidad... digamos, no sé, el nivel poético, o incluso el conocimiento, la capacidad de atraer mayor cantidad de personas, ¿entiendes tú? Porque tú estás organizando un evento y quieres que se llene el teatro, entonces tienes que moverte con la mayor libertad posible, sin que haya ningún elemento... [...] tienes que hacer programa con la mayor


libertad posible, y eso puede chocar con el criterio de la discriminación positiva (Focus hombres).

Aspectos técnicos, de contenido e incluso de popularidad parecen converger en esta noción todavía algo opaca, con la cual se descarta frecuentemente la participación de las mujeres en los espacios de mayor protagonismo del campo. En nombre de la calidad que debe imperar en el ámbito artístico, muchos hombres señalan que no es apropiado introducir mecanismos que corrijan las desigualdades, puesto que se vulnera la libertad y la autonomía de la creación musical: “Si tú vas a hacer algo tienes que hacerlo en función de los objetivos artísticos que tú tienes, ¿no? Y en ese sentido mientras más libre, mientras menos criterios que se entrecruzan tengas, es mucho mejor”, apunta el mismo participante. “Yo creo que en el ámbito de la creación claramente no tienen que haber influencias externas a la creación misma, o sea tiene que haber una libertad para que la gente cree lo que quiera crear”, agrega otro músico, también presente en el *focus group*.

Estas defensas de la “calidad” no reparan en el hecho de que dicho concepto es una construcción sociocultural que ha experimentado significativas transformaciones a lo largo del tiempo, y que la pretendida autonomía respecto de los aspectos sociales ha demostrado, una y otra vez, sus límites históricos. Lejos de contar con indicadores precisos e intersubjetivos que permitan discernir la “buena calidad” en la música, coexisten en el campo una diversidad de criterios personales que a menudo reafirman los prejuicios y consagran las exclusiones a la hora de la toma de decisión. Se completa, de este modo, el círculo vicioso (o performativo) del que nos hablan nuestras informantes y la revisión bibliográfica especializada: se define la “calidad” desde criterios opacos, inespecíficos y androcéntricos que dejan afuera a las mujeres, para luego juzgar esa ausencia femenina como la comprobación empírica de que “no hay mujeres” que alcancen el estándar de calidad artística que demandan los escenarios.

2. ACTIVIDADES Y ROLES DE LAS MUJERES EN EL MUNDO DE LA MÚSICA

Los espacios de visibilidad constituyen solo la punta del iceberg de una trama de inequidades entre hombres y mujeres que atraviesa las más diversas esferas del campo musical. Estas diferencias encuentran, como veremos en esta sección, una expresión evidente en la distribución social de las actividades y roles de las escenas musicales entre los géneros masculino y femenino. Aun cuando en tiempos recientes hayan aumentado las excepciones, es posible identificar una frontera persistente entre las funciones y tareas que se consideran más propias de cada género, reservando para los



hombres —en la abrumadora mayoría de las oportunidades— los espacios de mayor valoración y reconocimiento. La reproducción cotidiana de esta repartición inequitativa de los roles en la escena musical tiene lugar a través de prácticas cotidianas, tanto deliberadas como inconscientes, que van “poniendo en su lugar” a las mujeres a lo largo de sus trayectorias profesionales. El lenguaje verbal y no verbal, de esta manera, recompensa el desempeño de los roles arquetípicos y sanciona —a veces de forma irreversible— aquello que se sale de la norma.

a. El dominio técnico

En la multiplicidad de voces que recogimos en este estudio, el dominio técnico destaca como un territorio particularmente masculinizado, y en el que el desempeño de las mujeres se vuelve muy complejo. Nuestras informantes reportan que los hombres poseen “el monopolio de la técnica” en las escenas musicales, al controlar tanto los equipos e infraestructuras como los saberes legítimos para utilizarlos. En este ambiente de hombres prima la desconfianza explícita hacia el quehacer de las mujeres y su constante marginación de las instancias de decisión. Como señala una de las participantes del estudio que se desempeña en el mundo técnico:

A mí me ha pasado que me preguntan a mí y luego le preguntan a la banda si están seguros de que yo era la sonidista: “¿ella es su sonidista, están seguros?”. A ese nivel. Cada vez que una se enfrenta a una persona nueva dentro del rubro, existe implícitamente la necesidad de defensa, de tirar el currículum encima, como para que el trato se vuelva menos hostil. Se vuelve súper hostil el tener que estar a cada rato diciendo, por ejemplo: “No necesito tu ayuda, yo sé hacer mi trabajo”. Porque hay mucho de esa ayuda asistencialista que se permea con ser caballero, pero que realmente es súper discriminatoria (Focus Técnicas RM).

De hecho pasa también con sonidistas muy conocidos, que estaban trabajando con una artista que era Yorka. La *stage* de Yorka es una mujer y él no se dirigía a hablar con la *stage*, se dirigía a hablar con uno de los músicos porque decía: “No, lo que pasa es que ella es mujer po”, entonces no me va a entender, por eso yo hablo con el músico que es productor musical de la banda, con él yo me entiendo” (Focus hombres).

Y también el constructo que tienen los músicos al referirse frente a una sonidista mujer. O sea, ¿confían en la labor de una sonidista mujer? Yo creo que el 70% no confía en la labor de una sonidista mujer. (Focus hombres)

Una situación que se reitera en las pruebas de sonido de los *shows* en vivo es la resistencia de los técnicos hombres —que dominan el ambiente— a tratar a las mujeres como interlocutoras válidas, ya sea que se trate de las intérpretes que subirán al escenario o de las mujeres que forman parte de los equipos técnicos de una banda. Numerosas anécdotas relatan cómo las mujeres son invisibilizadas, ignoradas y marginadas de estos procedimientos: para la mayor parte de los hombres, “si eres mujer, no sabes mover las perillas” —resume una entrevistada. De forma transversal a los diversos géneros musicales, las mujeres relatan cómo sus tiempos en las pruebas de sonido se reducen respecto del tiempo de los hombres, no les consultan por su opinión respecto de asuntos relevantes, e incluso intentan “ahorrarles” los problemas en el caso que se presenten:

Yo toco guitarra en distintas afinaciones, y no es tan simple amplificarlo porque cada una tiene que tener una altura, una sonoridad. No es que enchufe y estoy lista; esto es prolijo. Y tengo que agarrar al técnico o el ingeniero a cargo y explicárselo... entonces, ahí hay una dificultad que es constante, que pareciera ser una tontera pero es constante. Si yo estoy en 100 tocatas al año, en esas 100 me pasa eso, o en 90 (Cantora, 41).

En el trato con los técnicos, me pasa muchas veces que el hecho de que yo sea la jefa y sea mujer genera una distancia; que el técnico no siente la confianza para decirme algo que está pasando. Este concepto de la “diva” existe mucho, y yo no soy una diva: soy una persona que llego, y si hay un mojón pido una pala y lo barro. Pero ese concepto ya existe, entonces es como: “no, dejemos que ella se peine y nosotros resolvemos el problema”. Y no, yo me peino en cinco minutos antes de subir al escenario, y antes estoy disponible para cualquier problema (Intérprete/ compositora, 34).

Para una reconocida intérprete del medio, estos prejuicios tienen raíz en el hecho de que muchas cantantes no poseen estudios formales, y por lo tanto se asume que no saben nada acerca de estas materias técnicas. Desde esa base, el técnico “no te va a ir a decir: ‘oye cambié una caja por esta otra’, o ‘los *line* quedaron más abajo de lo que deberían haber quedado” (Intérprete/ compositora, 34). Por ello, cuando las mujeres demuestran suficiencia técnica, ese desempeño suele ser recibido con sorpresa, —“oh, esta loca cacha”—, y en otras ocasiones con recelo —“oh, la loca pesada, puntuda”—. En ese sentido, una sonidista relata que con frecuencia los hombres cambian el trato cuando la tarea ya ha sido realizada:

Después del show, cuando vieron todo tu trabajo y ya te validaron, cambia su actitud. Y es tan polar, se nota tanto, que da rabia incluso cuando son

buena onda. ¿Por qué ahora eres buena onda si me recibiste pésimo? (Focus técnicas RM).

Si bien las pruebas de sonido constituyen episodios donde este menosprecio se manifiesta de forma gráfica, todas las instancias relacionadas con la producción musical reproducen estos patrones de género. Ello se condicen con la baja cifra de mujeres en las carreras relacionadas con estas materias, tal y como hemos especificado en la revisión estadística: en 2019, solo el 6% de los estudiantes de sonido y acústica eran mujeres, y en producción musical su participación alcanza el 11%. Asimismo, las mujeres en carreras técnicas vinculadas a la música también es muy bajo: apenas el 6% (ver anexo). Una amplia gama de prejuicios limita la formación e inserción femenina en dominios técnicos: siendo la experiencia práctica una instancia crucial para estas tareas, las mujeres encuentran numerosas desventajas comparativas respecto de los hombres para ser admitidas en estos circuitos de modo informal:

Si tú eres un niño joven y quieres empezar de cero en la técnica, te empiezan a llamar a las producciones para que cargues cosas, estés ahí, enchufes algo. Si eres mujer, van a pensar que no puedes cargar nada, que no vas a estar ahí “aperrá” toda la tarde bajo el sol; así que no te llaman. Entonces, una chica que quiere ser técnica tiene muchas menos oportunidades de agarrar esa práctica. Cuando es un festival de mujeres, donde hay que tener una técnica mujer, ahí te van a llamar (Intérprete/ compositora, 34).

La figura del *roadie* en este sentido, resulta esquivada para las mujeres. Como señala una productora entrevistada, se asume “que una chica *roadie* no puede funcionar mejor que un hombre porque tiene que tener fuerza para trasladar cosas”, a pesar de que la evidencia empírica da cuenta de mujeres que realizan la labor de modo eficiente y sin problemas (Productora/directora, 45). Del mismo modo, las iluminadoras y sonidistas deben enfrentarse a las dificultades y fricciones con sus pares hombres, quienes —ya desde la propia formación universitaria— tienden a discriminarlas, subvalorarlas e incluso a maltratarlas.

Desde la etapa del estudio ya hay un tipo de discriminación. O sea, por ejemplo, estar en el ramo de sonido con consolas al frente, quien toca la consola siempre es un hombre y profesores avalan eso. O mira desde afuera, o no, tú enrolla el cable, ¿cachai? Como cosas más sencillas y que, en el fondo, privan de la aspiración de poder desenvolverse en ese rubro una vez egresada (Focus Técnicas RM).

Son también hombres los que hacen las mezclas y los arreglos. Estas situaciones cotidianas van configurando al mundo técnico como un mundo masculino, donde las mujeres constituyen unas pocas excepciones que pueden ser fácilmente identificadas con sus nombres propios. En este contexto, las mujeres comienzan a acostumbrarse a que no les hablen o no les presten atención, y generan tácticas que les permiten llevar a cabo sus objetivos en el entorno masculino de la producción: de acuerdo a sus relatos, las mujeres consiguen que se atiendan sus solicitudes pidiéndolas en nombre de algún jefe, o reciben respuestas a correos largamente ignorados cuando son enviados desde cuentas con nombre de hombre.

Otras labores vinculadas a la producción musical también tienen un sello masculino, a pesar de que los últimos años se han visto ciertas transformaciones promisorias. En el campo del *management* y el *booking*, señalan nuestras entrevistadas, hay cada vez más mujeres, y el papel de *tour manager* es muy común que sea desempeñado por ellas. No obstante, dado que ciertas inercias de género prevalecen, se trata de una inclusión de doble filo, que otorga a las mujeres una participación selectiva y que pocas veces ofrece un empoderamiento real:

En el caso del *tour manager*, como que esperan que sea mujer. Y pasa lo contrario: se genera un desequilibrio en donde las bandas terminan esperando muchas cosas que esperarían de una mamá o de una nana, más que entender que se trata de un cargo logístico y de responsabilidad. Entonces, ciertas cosas te las piden a ti como *tour manager*, pero otras se las saltan, cuando son cosas de mayor responsabilidad (Focus técnicas RM).

Los *managers*, por otra parte, continúan siendo predominantemente hombres, incluso en la representación de artistas mujeres. Es sintomático, en este sentido, que las artistas mujeres —sobre todo en el ámbito emergente— tengan menos acceso a esta representación profesional, y que sea más frecuente que estos apuesten por la carrera de músicos hombres. En la actualidad, a diferencia de otras labores técnicas, no existen instancias formativas que permitan la profesionalización del rol de *manager*: “no hay una escuela de producción o industria que sea robusta”, señala una entrevistada. Y eso genera un problema porque “hay una brecha muy grande de profesionalismo. El *manager* tiende a estar en un lugar de poder muy grande porque es el que hace los contratos, el que recibe los recursos, es el que representa la plata, pero no es un profesional” (Intérprete/ compositora, 34). Considerando los estudios internacionales que indican que a mayor profesionalización, mayor paridad de género en un campo, este factor constituye un elemento relevante. Y además, esta sostenida predilección de los *managers* hombres por artistas hombres tiene efectos claros en las carreras de hombres y mujeres. En la precariedad que caracteriza la escena musical local, tener un

manager que pueda invertir en tu proyecto puede significar un punto de inflexión en la propia trayectoria, pues permite acceder a nuevos espacios de visibilidad y aceptar condiciones de trabajo (como el pago diferido que realizan muchas instituciones) que son difícil de asumir individualmente para un artista joven. “Las mujeres de la música que sí han tenido *manager* —nos relata una intérprete consultada en el estudio— históricamente han sido sus maridos. No solamente en Chile... Miriam Hernández. Los *manager* eran sus maridos; maridos opresores que controlaban toda la economía de esa cantante (Intérprete/ compositora, 34).

En la mediación de la música, y específicamente en el periodismo musical, cunden también los sesgos de género y las barreras para el desempeño de las mujeres. Se tiende a asumir que la cobertura de la música docta debe ser hecha por hombres, pues serían más afines a este tipo de música más “cerebral”. En el periodismo, señala una participante de un *focus groups*, “hay una tendencia a creer que los contenidos de música clásica no están tan cercanos a las mujeres. [...] Entonces, una mujer necesita justificar un poco más las razones de por qué podría hacerse o no un artículo” (Focus Técnicas, RM). Además, al igual que las demás mujeres del campo, las profesionales que se desenvuelven en esta área deben lidiar con un constante menosprecio y un trato infantilizante, tal y como apunta la siguiente cita:

No sé qué edad tengo que tener para que un productor me deje de tratar como si fuera mi papá. También me pasaba antes, cuando estaba más chica... yo siempre he tenido una relación bien tirante con los técnicos. Pero por qué viene esta gente a decirme a mí como hacer mi trabajo con medios o decirme con qué radio tengo que hablar. [...] Me vienen a invadir en mi terreno, y más encima gente que no sabe nada. No es que a mí no se me pueda hablar y no se me pueda sugerir, pero o sea: ubiquémonos (Focus Técnicas RM).

b. La interpretación

Dentro del campo de la interpretación musical, las asignaciones y roles otorgados a las mujeres continúan mostrando significativas diferencias con las posibilidades de los músicos del género masculino. Ello se expresa de forma clara en la “repartición” de los instrumentos que aparecen como deseables, apropiados y/o frecuentes para cada uno de los sexos. Como hemos apuntado en otras secciones, la música docta constituye el más convencional de los géneros musicales examinados, y por tanto la participación femenina se encuentra más limitada y regulada que, por ejemplo, en la música popular. De la formación a la inserción profesional esta tendencia se agrava: la literatura internacional da cuenta que las brechas de género en la música clásica aumentan en el transcurso de la trayectoria de las mujeres: de acuerdo a un estudio para el caso de España, si en los conservatorios el número de mujeres alcanza el 55%, la composición

de formaciones orquestales jóvenes solamente contará con un 46% de mujeres instrumentistas (y casi exclusivamente en violines, violas, violonchelos, flautas, oboes y arpas); y en orquestas sinfónicas profesionales esta cifra descenderá hasta el 34%. Sólo en arpa —sección que, por lo demás, no está presente en todas las orquestas— las mujeres serán mayoría, y en instrumentos como la trompa, la trompeta, el trombón, la tuba y los instrumentos de percusión, su presencia oscilará entre el 2% y el 7% (Cruz, 2019).

En sintonía con la revisión bibliográfica, las percepciones de las mujeres entrevistadas en esta investigación coinciden en que muchas áreas instrumentales son espacios absolutamente masculinos, y que constituye una arraigada tradición que su control esté en manos de hombres. Las secciones de cuerdas poseen reglas de género bastante identificables. En su ingreso al conservatorio, dicen nuestras informantes, a las niñas se les suele “ofrecer el violín”, y negar otros instrumentos que no serían apropiados para ellas: “En Aysén, yo tenía una secretaria en la orquesta que toca violín, y me contaba que le habían dicho que la viola no era para mujer, porque era muy grande. No le iba a sonar; mejor el violonchelo” (Directora de orquesta/docente, 27). Estas creencias a menudo aparecen como limitaciones deliberadas, dentro de las cuales los vientos y las percusiones se convierten en espacios especialmente inaccesibles:

Las señoritas tocan piano, cantan, pero de ahí a tocar trombón... O sea, si hay errores de alguien tocando tuba, que es mujer, te van a decir: “es por la condición de mujer”. Pero a las niñas nunca se les dijo que podían tocar tuba; nunca se les enseñó a tocar bien tuba o corno. En las percusiones es lo mismo. Hay bateristas muy buenas, pero se dice: “son las excepciones”. Por eso, es algo social (Directora de orquesta/docente, 27).

(Los sectores más masculinizados son) los bronces, la percusión, el clarinete. De hecho, en las filas no hay ninguna mujer. Las filas de las Orquestas de Cámara son dos hombres; la Sinfónica son cuatro hombres; y la Filarmónica son cuatro hombres, no hay mujeres. ¿Por qué? ¿Porque tocamos peor que ellos? No creo, no creo (Intérprete/docente, 36).

Estos patrones se repiten en otros géneros musicales:

Está el estereotipo de que una mujer no puede estar tocando la batería, ¿de dónde saca la fuerza? [...] A Graciela —yo estudié con ella, y ella es baterista desde los quince años—, le pasaba mucho eso: “oye, ¿y tú eres la baterista?”, pero ¿cómo? ¿tú vas a tocar la batería? (Periodista/investigadora, 32).

Pero en el ámbito de la interpretación y la ejecución... las mujeres son para cantar y no para tocar instrumentos, y tú lo puedes ver en la historia de la música popular. Recién ahora, que aplaudo estas últimas generaciones, que las que están a la cresta de la ola a nivel... son las mujeres (...) y mujeres que están tocando de todo, todo tipo de instrumentos. Ya a nadie se la pasa por la mente que no pudiera ser así. Sin embargo en mi generación, la generación de los 80, y creo que la del 70 debe haber sido peor, la de los 80 tú ves son puras cantantes y... compositoras muy pocas, cantautoras menos e instrumentalistas mucho menos (Focus docentes).

Hasta hace pocos años, no era muy frecuente que las mujeres optaran por una carrera como instrumentistas, de modo que, en las generaciones que actualmente se desempeñan como adultas en el campo musical, prevalecen las cantantes y coristas. Como señala una intérprete de la región de Valparaíso, “las mujeres que habíamos éramos todas cantantes: o hacías un coro femenino o hacías una banda de una mujer acompañada por sus compañeros” (Interprete/compositora, 34). Sin embargo, este rol posee en el campo importantes connotaciones peyorativas, especialmente cuando dicha función no va acompañada de otras que generan más respeto. Se les nombra, de forma despectiva, las “cantontas”, quienes conformarían una categoría inferior al músico propiamente tal. Una musicóloga lo resume de la siguiente forma:

Siempre en el mundo de la música se tiene esa idea de que, si no compones, entonces no eres músico. Las cantantes no importan. Para las que hacen la música hay un poquito más de respeto (Musicóloga, 45).

En este sentido, un desafío significativo para las mujeres que actualmente se desenvuelven en el mundo de la música constituye quebrar las inercias de los roles femeninos, pasando de ser la “musa inspiradora” a ocupar uno de las tareas que gozan de mayor valoración en estos circuitos: el de creadora y compositora.

c. La composición y la academia

La composición, como es de esperar, constituye también un campo gobernado por hombres. De acuerdo a una concertista entrevistada, la composición musical es un ámbito donde la mirada masculina se encuentra tan enraizada, que tomará mucho tiempo llegar a una situación de mayor balance. Los relatos de nuestras informantes, en efecto, permiten captar distintos mecanismos para resguardar este territorio de la intrusión femenina. Por una parte, se ejerce una desacreditación permanente de la mujer como compositora a través del humor: ya que se trata de una actividad

particularmente intelectual, la composición resulta incompatible con la sensibilidad y emocionalidad de las mujeres. “Esa tallita irónica era signo de que había que tomar consciencia de que la composición era masculina —resume una compositora y profesora universitaria—. La mujer... cuándo se ha visto que compone. La mujer iba a hacer puras obras lloronas”. Este aspecto también es mencionado en la conversación con los agentes hombres de la música, quienes ejemplifican diversas formas displicentes de los medios a la hora de juzgar en términos artísticos a las músicas:

... la soberbia masculina y la subestimación de las capacidades de las mujeres, las capacidades técnicas, sobre todo en el ámbito de la composición, es algo que se puede leer en el ámbito de la prensa. Por ejemplo, a la figura de solista femenina se le cuestiona “a ella le componen las canciones”, “¿ella realmente tiene esas ideas?” (Focus hombres).

Recuerdo, en algún momento, estudiando... creo que fue en Radio Beethoven, alguna vez en esta cápsulas hablaban de que... de una mujer compositora que se decía que tenía un talento tal que podría casi decir que componía como un hombre. ¿Cachai? Yo creo que es un concepto que, en la música y en todo el patriarcado, ha tenido su pata encima (Focus hombres).

En esta misma línea, una musicóloga cuenta: “en el 100% de la composición del siglo XIX, el 10% es de mujeres. ¿Y tú sabís cuánto es en el siglo XX? 10%, igual. No ha cambiado nada”. Incluso existían ciertos géneros asociados a mujeres y otros asociados a hombres: “Por ejemplo, las mujeres componían mazurcas, los hombres componían cueca, las mujeres no. Todos componían valsos, las mujeres utilizaban títulos con temáticas políticas y patrióticas, los hombres no. ¿Por qué? Porque ese es un espacio donde la mujer podía emitir una opinión. O sea, si tú haces una polca que se llama *Viva Montt*, tú sabes que a Juanita Pérez le gustaba Montt. ¿Pero el hombre qué va a poner? *Dulce sueño*, porque no necesita... él se valida públicamente de manera natural, no necesita la partitura para poder...”. Por la otra, se aplican todo tipo de filtros que impiden a las mujeres acceder a los espacios de reconocimiento y formación de nuevas generaciones. Una compositora y profesora nos cuenta que, en el departamento académico donde trabaja, no la han dejado hacer la Cátedra de Composición, incluso cuando ha sido solicitado por los estudiantes.

Yo dije: “oye, yo quiero hacer composición” y nadie me respondió. Hubo una reunión, y ya habían tomado la decisión cuando yo llegué. Me informaron: “respecto a tu solicitud de hacer clases de composición, creemos que no es tiempo”. Habían echado recién a dos profes por acoso y abuso, pero yo no estaba apta para hacer clases. [...] La universidad estaba tratando de

fomentar la educación no sexista, que se abrieran las plazas para mujeres. El Instituto tenía su imagen por el suelo, tenías a tres compositores echados, y a la única compositora que tienes en la universidad... no (Compositora, 40).

Lejos de ofrecerle razones argumentadas, basadas en su trayectoria o en requisitos que puedan hacerse explícitos, nuestra entrevistada señala que obtuvo excusas irrisorias, como que “no era momento de innovar en la educación”. A su modo de ver, se trató de un ejercicio de poder, una voluntad arbitraria injustificable. En términos generales, en base a las voces recogidas en este estudio, podemos afirmar que el mundo académico es percibido como un terreno masculino que solo recientemente ha permitido un mayor ingreso de mujeres. En la musicología, por ejemplo, si bien está la figura pionera de la antropóloga María Ester Grebe, la relevancia de las miradas femeninas es más bien reciente, y se ha desarrollado en buena parte de la mano de una línea específica orientada a los estudios de género en la música. Desde estas coordenadas, se vienen aunando fuerzas e impulsando diversas iniciativas, entre las que destaca el programa de investigación *Escucharlas a ellas*.

3. TRAYECTORIAS FEMENINAS EN EL MUNDO DE LA MÚSICA Y BARRERAS/ INEQUIDADES DE GÉNERO ASOCIADAS

Esta tercera sección del análisis sistematiza algunos elementos claves de las trayectorias de las mujeres que se desempeñan en el campo de la música en Santiago y Valparaíso, identificando las barreras de género asociadas a estos recorridos. Estas barreras, que constituyen “factores que impiden o limitan el acceso de las mujeres a ciertos beneficios, programas y/o políticas institucionales”, responden tanto a creencias, estereotipos y valoraciones de carácter sociocultural —expresados en los discursos de hombres y mujeres—, como a prácticas arraigadas y legitimadas en las interacciones sociales que marcan estas escenas.

Para el conjunto de mujeres que participaron de este estudio, la adquisición temprana de un gusto por la música se encuentra con frecuencia asociado a figuras cercanas, a menudo de la familia, relacionadas con el campo musical. Especialmente significativo es cuando se trata de una figura femenina, como la madre o una hermana, y la pasión musical se contagia en el seno del propio hogar: “fue a través de mi familia, de mi madre. Ella era compositora autodidacta y crecí en un ambiente musical. Tiene que ver un poco con la genética, y con que crecí rodeada de música” (Cantautora/directiva, 48). Para las mujeres que no tuvieron este contacto temprano, cobran relevancia los profesores y maestros, que les permiten empaparse del estilo de vida de las artes y la música, y

encontrar la motivación para adquirir un compromiso profesional con esta. En muchos casos, este proceso de familiarización se describe como un período de gozosos descubrimientos, en el que además se forjan vínculos estrechos con aquellos profesores que son capaces de “gatillar” esas búsquedas y señalar la música como un camino de vida (Compositora, 50). Por todo ello, cuando las mujeres músicas tienen hijos o hijas, intentan generar para estos las condiciones para que puedan familiarizarse con el mundo musical y heredar dicha pasión.

Sin embargo, y tomando en consideración que nuestra muestra solo considera casos de mujeres que han logrado desenvolverse exitosamente en el campo musical, es necesario señalar que estos acercamientos iniciales son más bien infrecuentes en las biografías femeninas. “La música llega tarde para las mujeres”, sentencia una periodista y productora del medio, y terminan ocupando roles secundarios en estos territorios. ¿En qué medida estos papeles marginales en el mundo musical se corresponden con las competencias y aptitudes de las mujeres? ¿Cuáles son los factores culturales que van separando la suerte de los hombres y las mujeres en este trayecto, al punto de constituirlo como un dominio abiertamente masculino? Desglosaremos, a continuación, algunos de estos aspectos percibidos por las mujeres que participaron del estudio.


a. Estereotipos y prejuicios que pesan sobre las mujeres en la música

El campo musical es una esfera altamente competitiva, que parece ser más fácilmente navegable desde las herramientas culturales que se les ofrecen a los hombres a lo largo de su socialización. La frontera binaria entre hombres y mujeres, que ha sido vastamente criticada desde las teorías de género, habilita a los hombres a desenvolverse con mayor propiedad y soltura en estos terrenos, tal y como expresa una directora con experiencia en orquestas infantiles:

Que a un niño le digan: “ya, tírate del resbalín. Vamos, campeón, sé valiente”, pero si la niña no quiere: “ya, no importa”. Son detalles que a la larga afectan, y sobre todo en estas carreras en que estás súper expuesta; que estás en medio de cien personas; que te están mirando, te están juzgando (Directora de orquesta/docente, 27).

Desde entonces y a lo largo de toda su trayectoria, la mujer deberá enfrentar en el mundo musical una serie de **exigencias** que no aplican a sus pares hombres, puesto que se parte de la base de que ellas “no pueden” o “no saben”. Deben demostrar, entonces, que logran desempeñarse en la música “aunque” sean mujeres. Esta discrecionalidad de la exigencia fue nombrada reiteradamente por nuestras informantes:

Los hombres, cuando entran a los espacios laborales, no tienen que



demostrar que son buenos, y las mujeres sí. [...] Uno ve que los hombres rápidamente llegan y toman ese espacio de dirección, aunque no sepan y aprenden en el camino. No hay prejuicios (Productora/periodista, 36).


Las mujeres no somos medidas con la misma vara que con los hombres, de alguna forma nos exigen más. Es raro, debería ser lo contrario, porque uno hace mucho más que un hombre, pero en el ámbito laboral te exigen más cosas (Intérprete/docente, 36).

... yo tengo una colega del ARCOS que se fue, hizo la especialización en la Austral y se fue a trabajar a Dubai, y ahora volvió y es súper seca. Y como académica le cuesta mucho encontrar trabajo, y fue a Dubái, a Nueva Zelanda y no puede encontrar pega. Y un hombre encuentra al tiro con ese currículum. Siempre te dudan, ¿será realmente buena? ¿Dónde habrá hecho el doctorado? Siempre tienes que luchar contra eso (Docente/ musicóloga, 37).

... creo que es súper cansador ser mujer en este ámbito. Es súper cansador. O sea, yo puedo dirigir un evento de industria, puedo ser manager de una banda consolidada, puedo salir a dar cátedra sobre mis temas, pero estoy todo el rato validándome. (...) Estamos todas agotadas, agotadas de demostrar que somos inteligentes, que lo hacemos bien... y te estoy hablando de la manager de Mecano, de Alejandro Sanz ¿cachai? Como de mujeres súper consolidadas. Pero es como el efecto de Juanita Parra, o erís la mejor baterista de Chile o no podís ser la baterista de Los Jaivas (Productora/gestora, 36).

Una mujer tiene que ser excelente para lograr lo mismo que un hombre mediocre (Focus técnicas RM).

Este estándar que rige el desempeño femenino se traduce, en los diversos dominios del campo, en mecanismos formales e informales de evaluación y validación de sus competencias y de su labor musical, añadiendo una carga adicional que solo las mujeres enfrentan. “es una doble tarea —señala una investigadora— porque finalmente, ¿por qué tienes que andar demostrándole a alguien lo que tú sabes? Y solo por el hecho de que ellos son hombres, se creen más bacanes. Es simplemente eso”. Las formas



cotidianas de evaluación involucran una cultura en la que las mujeres siempre deben estar dispuestas a dar explicaciones acerca de sí mismas, tanto a hombres como a otras mujeres. Se asume con frecuencia que las mujeres —especialmente las cantantes— no tienen estudios musicales, y que en general su performance es “poco profesional”. “Nos ven a las mujeres como incapaces de llegar”, señala una intérprete. Por lo mismo, las entrevistadas perciben que, ante su trabajo, “está siempre la búsqueda del error” por parte de sus pares, y la atribución de este, cuando sucede, a su condición de género (Directora de orquesta/docente 27). Las mujeres están sometidas a cuestionamientos en asuntos tan triviales como el nombre artístico que ocupan. Algunas de nuestras entrevistas tuvieron, incluso, que realizar pruebas y nivelaciones diseñadas específicamente para ellas: como apunta una compositora y académica, “me sometieron a este sistema de evaluación para ver si era competente con el cargo, cosa que no han hecho con ningún otro, con ninguno” (Compositora, 40). En su experiencia, junto con la certificación de su valor profesional, primaba una intención disciplinadora y de degradación pública. En todas estas situaciones, les queda la sensación de que a un hombre no le hubiera sucedido lo mismo; que no hubieran sido juzgadas de antemano como lo fueron.

Como correlato de esto, pudimos observar en este estudio que las mujeres de la escena musical están constantemente autoexigiéndose.

La mujer siempre tiene que ser buena, no puede ser penca como los hombres. [...] Para que te validen tienes que ser buena, no puedes ser un mamarracho, vas con doble carga negativa. [...] La mujer es más meticulosa en ese sentido porque quieres cumplir con todo: si dice tres obras son tres obras, mientras que los otros entregan la segunda a la mitad, y si pasa, pasa (Compositora, 40).

Yo tengo que hacerlo excelente para ser considerada, yo no podía dejar lugar a dudas ¿entiendes? Como que siempre traté de... no sé, si había una evaluación obtener el tope de la evaluación para que no se dude de mis capacidades. Cuando había pega, muchas veces no entraba yo, yo mi carrera la hice a punta de Fondart y mi formación la pagué trabajando (Docente/musicóloga, 37).

Marcadas por el sello de excelencia que se les demanda a toda hora, y ya que saben que siempre cabrá cierta duda sobre sus logros por la mera razón de su género, las mujeres se van acostumbrando a exigir los mecanismos más transparentes a la hora de acceder a un cargo de poder o a un beneficio. Una intérprete de la escena docta relata una escena con el director de su orquesta: “Me dijo: ‘yo te necesito a ti de concertino en esta

orquesta'. Pero yo le dije: 'maestro, necesito por favor que me haga concurso. Sobre todo para evitar que los colegas digan: 'pero bueno, ¿por qué está ahí?' (Interprete/docente, 48). Pero esas medidas no son suficientes. A lo largo de estos testimonios, recogimos numerosos relatos en los que los méritos de las mujeres son socialmente explicados por motivos que están fuera de ellas, o aún más radicalmente, son reducidos al trabajo de un hombre: su productor, su pareja, o algún maestro:

Para mucha gente, es como: "Ay, estás ahí porque eres la pareja de". [...] Pero a mí no me importaba, porque yo pensaba que ser polola del Jaime no me hacía ni inteligente ni buena para la pega, ni bacana ni nada (Productora/periodista, 36).

A mí me ha tocado duro el ser la mujer de... Ahí hay una muralla que ha sido difícil para mí, y me he puesto intolerante con el tema. Una vez fui a un festival, me gané un premio nacional de la tonada. [...] Y después el comentario era: "el Manuel le escribió las décimas". Y más ahora que pasó que la Mon Laferte leyó mis décimas en el Grammy, entonces recibí llamadas de mucha gente, y también comentarios como: "es que hay buena mano ahí. Buen profesor". Y es como: "¿otra vez?". El Manuel me ha enseñado a improvisar décimas, pero cuando yo llegué a su vida ya era folclorista. No me enseñó a escribir décimas, no me enseñó a tocar la guitarra.[...] Eso es constante. Y puede ser desde un periodista, hasta un par, alguien del público. "La Chinga... ah, la mujer de Manuel Sánchez". Oye, yo no soy mujer de nadie (Cantora, 41).

[Camila Moreno] comentaba en esa carta que tenía productores con los que había trabajado antes, que le decían: "gracias a mí tú eres Camila Moreno". (Periodista/ investigadora, 32)

Me he sentido súper discriminada cuando todo el mundo cree que soy como la asistente de mi socio (Productora/gestora, 36).

Además de la sobrecarga de exigencias, las mujeres en la música deben encontrar formas de ajustar sus características personales a ciertos mandatos de género que tienen expresión tanto en la personalidad como en su apariencia física. Tempranamente en sus trayectorias, aprenden que existe un horizonte de modos de ser y relacionarse —**un carácter**— que resulta apropiado para las mujeres, y que mostrar otras facetas

puede salirles muy caro en sus carreras. Se espera que las mujeres sean sumisas, calladas y complacientes: “tienes que ser reservada, lo más callada posible —señala una intérprete de música docta—. Reírte de todos los chistes de ellos. O sea, si tú le dices: ‘oye, ¿no te parece que es un poquito desubicado lo que acabas de decir?’, olvídate, ‘bye’. Si ellos pueden te echan de la orquesta. No está permitido. Pero un hombre sí podría decírselo” (Intérprete/docente, 36). Por temor a esas represalias, las mujeres suelen soportar en silencio todo tipo de menosprecios y agresiones. Al fin y al cabo, siempre serán sujetos de crítica: ya sea cuando tienen un carácter fuerte y decidido —siendo nombradas despectivamente, con frecuencia, como las “divas”— o cuando son “demasiado emocionales” y sensibles. Una forma común de denostar a las mujeres es encasillándolas en la figura de la “histórica”, tal y como se expresa en la siguiente anécdota.

Estaba entendiéndome bien con el sonidista de la producción, y vino el mánager de Ases Falsos y se metía a la conversación. Me decía: “oye mujer, tú relájate, tranquila si todo va a estar bien”. Y esa es la misma conversación que había tenido con el tipo cuando a él le tocó estar en el escenario ¿cachai? Y yo le decía: “sí, quiero ver que quede bien coordinado esto, porque él no sabe que necesitamos tales cosas”. Y después otra vez, porque estábamos un poco atrasados en el timeline: “oye tú, mujer tranquila, relájate”. ¿Qué se metía él, si es el mánager de otra banda? Hasta que le tuve que decir “¿me vas a dejar hacer mi trabajo?” (Intérprete/compositora, 34).

El **cuerpo de las mujeres** es un aspecto especialmente complejo para quienes buscan insertarse o desenvolverse profesionalmente en la música. Su condición de género les impone determinados estándares de belleza y presentación que, aunque no se relacionan directamente con sus competencias musicales, son constantemente evaluados, comentados y juzgados en el campo. “Hay una cuestión estética que a los hombres no les exige tanto —asevera una intérprete de género popular—. Que el copo, que el rouge, que la facha... los hombres pueden salir con un blue-jean y una polera y va a ser menos cuestionado”. Aunque estos mandatos no son específicos del medio musical sino transversales a la sociedad contemporánea, lo cierto es que terminan moldeando las formas específicas en que las mujeres deben realizar su trabajo en estas escenas artísticas. Deben presentar una imagen atractiva, cuidar el peso, ajustarse a las modas e invertir un tiempo significativo en la imagen que proyectan. “Siempre la corista o la vocalista tiene que estar presentable, tiene que estar linda, bonita, bien maquillada y con cosas para que la gente diga: ‘oh sí, que bonita’” (Periodista/investigadora, 32). Y en un medio donde la presencia pública se capitaliza muy directamente en términos simbólicos y económicos, estas expectativas sobre las mujeres pasan a ser tan importantes como el producto musical que realizan, abriendo puertas para quienes

deseen explorar mediáticamente su sensualidad, y levantando cercos para quienes no están dispuesta a hacerlo. “Si la mujer quiere ocupar su cuerpo para vender su trabajo —nos dice una cantante de raíz folclórica— tiene muchas opciones” (Intérprete/compositora, 34). De cualquier manera, así como el carácter de las mujeres es criticado por una razón o la otra, las decisiones que ellas toman acerca de su imagen y sus cuerpos también están siempre sujetas a comentarios y juicios que a veces se anteponen al trabajo musical: “Ser deseada, no ser deseada, vestirse así, vestirse asá, como también el hecho de que uno se viera de cierta manera generara mayor o menos credibilidad en la música que uno hacía” (Intérprete/compositora, 34). Estos cuestionamientos hacia las mujeres también se dan en el ámbito de las comunicaciones, por ejemplo, a través de los prejuicios con que los propios periodistas se plantean ante sus entrevistadas:

... entrevistas donde me hablan más de que debo ser alguien que sea frívola porque tengo... porque acaso no frivolizo la música porque me gusta vestirme bien, como acaso si no podía conciliar un mundo complejo como somos todos, de poder tener ciertos intereses y vivir en el mundo del pop y también hacer música de contenido, por ejemplo, cuando esa persona ni siquiera ha escuchado mi cuerpo de trabajo (Intérprete/compositora, 34).

Ello no se remite solamente a los colegas y otros actores del mundo musical, sino también a los públicos y *fans*. Mucha gente, relata la misma intérprete, le escribe para decirle que se depile los bigotes. A una destacada cantautora, de la misma forma, su productor le dijo que debía ponerse más pechugas y sacarse más cejas, “porque así no vas llegar a ningún lado”. Cuando tienen una apariencia muy joven o irreverente, se les somete a pruebas constantes: “A ver —dice otra entrevistada— esta niña con ese pelo rapado y tan joven ¿qué tanto sabe?” (Cantora, 41). Al mismo tiempo, envejecer en la industria musical es ciertamente más difícil para las mujeres.

b. La formación de las mujeres en la música y las barreras de género

Uno de los factores que marcan tempranamente el destino de las carreras de las mujeres en la música guarda relación con las significativas inequidades que tienen lugar a lo largo de los diferentes espacios e instancias formativas. Al preguntarle a una joven directora de orquesta si experimentó dificultades y discriminaciones en su camino en el campo musical por razones de género, esta nos ofreció una respuesta contundente: “Por supuesto que sí y el que dice que no, es mentira. Es una carrera misógina, machista, xenofóbica, eurocentrista, racista, clasista. Las tiene todas. Si tú no vienes de Europa y no tienes apellido compuesto, ya entraste mal” (Directora de orquesta/docente, 27). ¿En qué se manifiestan, específicamente, estas diferencias en la trayectoria educativa


de las mujeres? ¿Qué prácticas y discursos inciden en su sistemático rezago, invisibilidad y falta de reconocimiento en las distintas escenas musicales?

Existen claros patrones de feminización de ciertas áreas de formación, y de masculinización de otras (la mayoría). Con la evidente excepción de interpretación musical en canto (71%), el porcentaje de mujeres matriculadas en carreras de pregrado del campo da cuenta de las asimetrías en la presencia de las mujeres en estos espacios. Pedagogía y educación alcanzan un 33%, e Interpretación instrumental, un 27%. Sintomáticamente, otras funciones relevantes para la producción y creación musical tienen una participación aún menor de las mujeres: las áreas de dirección y/o composición marcan un 14%, y la carrera de musicología, un 16% (ver Anexos). Es importante señalar que algunas metodologías pedagógicas propias de la educación musical promueven ciertas dinámicas que hacen posible ciertas situaciones de maltrato y/o acoso desde los profesores a los estudiantes, y sobre todo, dificultan la visibilización y discusión pública de estos incidentes. La relación entre el estudiante y el maestro constituye una piedra angular del aprendizaje musical, e implica largas jornadas de aprendizaje uno a uno: esta modalidad de trabajo puede contribuir al secretismo e incluso el acoso. Una intérprete relata una experiencia de acoso de parte de un docente, situación que le afectó de tal manera que demoró mucho tiempo en terminar su carrera, congelando sus estudios en varias ocasiones a raíz del trauma y la denostación pública que sintió durante su paso en la universidad. A ello se sumó que, a sabiendas de lo ocurrido, ninguna autoridad tomó medidas contra el docente.

Yo paso de largo y dejo mi mochila en la mesa de trabajo y me siento frente a él y le empiezo a preguntar qué onda el ramo y le digo “ya tengo las firmas” [para realizar la cátedra que se exigía con la asistencia mínima de 4 alumnos]. Me paro para ir a buscar la mochila, para sacar la carpeta, y en tres tiempos lo tenía atrás y me manoseó entera, me pasó la mano por todas partes. Yo salí tiesa... me salí por debajo del brazo y no sé en qué minuto le había puesto pestillo a la puerta que me impedía salir (...) De ahí en adelante, el paso por el IMUS fue un suplicio para mí. Me hicieron la guerra y yo me menoscabé a mí misma porque me sentía perseguida. Entonces todo el mundo me hacía sentir que yo no servía, que era mala, que era penca, que no... un montón de cosas, la autoestima la tenía por el suelo (Focus intérpretes Valparaíso).

Otras de nuestras entrevistadas narró sus experiencias de maltrato ocurridas en la infancia, y sus duraderos efectos en la formación musical:

Tuve una experiencia de violencia en el Instituto de Música de la Católica. Fui golpeada por un profesor a los 9 años, y dejé de tocar el piano, así como



traumáticamente. Hice que me cambiaran de profesor, no les conté nada a mis papás. Y después empezó a irme mal, perdí el interés y ya no quería estudiar. Reprobé y me fui (Intérprete/compositora, 34).


Ante la eclosión de denuncias en el marco de la ola feminista, nuestras informantes observan prácticas violentas largamente naturalizadas y un escaso interés por la prevención de estas. “¿Cómo nadie lo vio venir, si nosotros desde que somos niños tenemos clases encerrados en una pieza con un profe?”, dice una directora (Directora de orquesta/docente, 27). Contribuye a esta situación el hecho de que a veces se trata de profesores connotados que son grandes músicos, pero que no tienen entrenamiento ni habilidades pedagógicas.

Las mujeres en la música han tolerado y normalizado una larga historia de denostaciones públicas en contextos educativos, que dificultan el proceso de ganar seguridad en el propio campo y a veces tienen huellas psicológicas perdurables en el tiempo. Aunque han existido algunos cambios en épocas recientes, la discrecionalidad y subjetividad que caracterizan a los saberes artísticos termina por afianzar una cultura educativa que enaltece a la figura del profesor y desalienta el cuestionamiento de sus criterios. Todo esto, sumado al arraigado desprecio hacia las mujeres, tiene efectos definitivos en las carreras femeninas, que deben vencer un sinnúmero de obstáculos que no existen en las vidas de sus pares hombres.

...[sobre un profesor] “una alumna de él decía que le enseñaba menos que lo que le enseñaba a sus compañeros que eran hombres. [...] En el último tiempo, yo tenía más inquietudes y quería llegar más lejos y era chica, tenía 22 años. Le pedí que viéramos más repertorios y cosas más difíciles, y me dijo que no. También me dijo que mi profe en Francia no me iba a aceptar con mi nivel y se rio, así me dijo: “olvídate de estudiar con él, no te va a aceptar” (Intérprete/docente, 36).

En Aysén o en las orquestas de niños, tengo 60% o 70% de niñas. En el Conservatorio ya es la mitad, y en la muestra profesional es el 30%. Algo pasa en el camino con estas niñas, que coincide mucho con la edad en la que se ponen a lavar la loza y a tener guagua. Algo pasa ahí que las mujeres tienen que dejar eso, ya no estudian tanto como antes. Hay una presión psicológica (Directora de orquesta/docente, 27).

Una compañera comentaba que ella es cornista y su hermano es percusionista, y que ella recordaba que tenía que llegar a la casa a cocinar,



hacer cosas y su hermano seguía estudiando. Entonces, cuando alguien le dice: “hay menos mujeres por culpa de ustedes nomás, si los concursos son con cortinas. Déjense de ver discriminación, si no es así”, una dice: “Pucha, en la carrera el camino es distinto. Hay una carga que tienen de antes, tienen que hacer otras cosas” (Directora de orquesta/docente, 27).

De la ciudad que provengo yo [San Antonio] hay una sola banda que tiene una mujer y que trabaja con las chiquillas. Hay mujeres cantando en la big band, hay mujeres cantando *covers*, pero mujeres creando música no hay más. Entonces eso también es para pensar en cómo nosotras aportamos desde nuestros trabajos para que haya más mujeres creando y que desde chicas se crean el cuento. Porque cuando una va al colegio tiene un montón de compañeras que hacen música, hacen canciones, algunas tocan, hacen poesía, qué se yo y después llega un momento en el que no están (Focus técnicas Valparaíso).

Las mujeres en la música tienen dificultades para acceder a formación académica en áreas tradicionalmente masculinas, como la polifonía, análisis, composición, instrumentación y orquestación. Aún más complejo resulta para ellas ocupar un lugar como formadora en estas áreas, puesto que —de acuerdo a sus experiencias— las cátedras universitarias se encuentran celosamente custodiadas por los hombres. Cuando han logrado vencer los obstáculos y se les permite desempeñarse en el ámbito docente, todos estos aprendizajes han sido un estímulo para ejercer su labor desde otro lugar, rompiendo con la humillación como herramienta pedagógica e incorporando una visión integral en los aprendizajes. “Siento que no me he traicionado a mí misma, —afirma una entrevistada—. Mi manera de trabajar no es a través del terror, ni de la burla... a no ser que me ría de mí misma” (Directora de orquesta/docente, 27), mientras que otra docente intuye “de alguna forma las mujeres tenemos como una visión más holística de las realidades y en la enseñanza, en la docencia, uno intenta hacer eso”.

c. Desarrollarse en entornos masculinos

El campo de la música es descrito en numerosos testimonios como un lugar adverso para las mujeres. Aunque a menudo se trata de prácticas y discursos aparentemente triviales e irrelevantes, la suma de estos elementos van configurando en las mujeres una sensación inespecífica pero persistente de que no pertenecen allí. En este punto, resulta necesario describir qué obstáculos y costos tiene para las mujeres desarrollarse en un espacio que ha sido configurado por reglas masculinas, y que es

administrado y arbitrado por hombres.

Por una parte, la experiencia de ser mujer y trabajar en este campo masculinizado entraña ciertos peligros signados por la condición de género, frente a los cuales las mujeres van ensayando, desde la juventud, formas de estar en control y evitar la exposición innecesaria. Las mujeres tienen, en su quehacer profesional, algunos miedos específicos: viajar sola y sin recursos, no poder defenderse físicamente cuando hay conflictos, tener que moverse de noche para presentarse en las tocatas o actuar informalmente en el espacio público. Muchas entrevistadas nombraron, ya sea en primera persona o de segunda fuente, experiencias dolorosas relacionadas con el acoso y el abuso sexual. Desde las miradas lascivas que hay que enfrentar cotidianamente — “el energúmeno que te mira el poto cuando estás trabajando” (Productora/directora agencia, 45)—; los comentarios desafortunados y sexualizados sobre el cuerpo de las mujeres; hasta el acoso y abuso sexual propiamente tal, las trabajadoras del mundo de la música deben lidiar en su quehacer profesional con diversas formas de vulnerabilidad que no afectan en igual medida a sus pares hombres. Ello se agrava especialmente en entornos rurales o tradicionales, donde existe una cultura de tolerancia de este tipo de violencias de género, sobre todo si son ejercidas por las autoridades locales. En efecto, muchas de nuestras entrevistadas indicaron que en regiones existe una mayor vulnerabilidad de las mujeres en el campo musical, especialmente en el dominio técnico: respecto de los avances experimentados en los últimos años en materias de género, salir de Santiago significa un retroceso.

En regiones, sobre todo en locales donde su foco no es un show en vivo sino que es una disco, y que de repente contratan shows en vivo porque es rentable, te enfrentas a un encargado de sonido en vivo que está acostumbrado a hacerle sonido a una discoteque. Son otros parámetros, quizás, u otros comportamientos, se topan mucho menos con personas que no sean hombres cis. Se nota, como que retrocedes tres años, cuatro años en cómo era presentarme en mi rubro. Cómo tengo que devolverme, y estaba hasta un poco relajada y estaba hasta un poco mejor, más cómodo, los tratos están mejores... y me enfrento a alguien nuevo y retrocedo tres, cuatro años en mi carrera. Me siento como si recién estuviera empezando en el trato que me están dando, y eso es súper incómodo (Focus técnicas RM).

Lo que está claro, hoy en día, para las mujeres, es que los movimientos feministas han permitido la visibilización y denuncia de una amplia gama de prácticas que atentan contra la seguridad de las mujeres, y que hoy todo el campo tiene más consciencia que estos comportamientos tienen costos sociales significativos. “Los hombres tienen más cuidado —señala una intérprete— porque ya saben que las mujeres hablamos”.

Habitar un campo masculino significa para las mujeres muchas cosas, desde pequeños gestos cotidianos a grandes concesiones éticas. Significa, como expresa una intérprete de música docta, que “el día que tenga que contratarme voy a tener que ‘hacerle la pata’ al hombre que esté a cargo, porque siempre es un hombre” (Intérprete/docente, 36). Significa que los medios técnicos para llevar a cabo una producción musical (infraestructura, equipos, etc.) sean siempre de propiedad y control de los hombres. Significa tener que solicitar insistentemente el ingreso a un gremio —como el de los payadores—, y que ese ingreso sea negado a las mujeres (y concedido a jóvenes mucho más inexpertos) (Cantora,41). Significa que los puestos académicos sean adjudicados a colegas menos capaces, pero mejor conectados, y —por supuesto—, hombres. En las innumerables anécdotas que relatan nuestros informantes, es posible distinguir una amplia gama de prácticas y discursos, que involucran tanto el lenguaje corporal como las acciones deliberadas, que moldean las formas de desenvolverse en el campo musical como una experiencia atravesada por el género. “Son las micro expresiones —resume una musicóloga—. No te están diciendo que tú no, que las cosas que tú haces no valen, pero es básicamente eso mezclado con ciertas expresiones micro. Hay una falta de valoración a ciertas cosas, o te están ninguneando en ciertas otras” (Musicóloga, 45). Una docente apunta: “Yo creo que hay una diferencia, yo creo que el reconocimiento simbólico no es tan igual. Yo creo que en ese aspecto las mujeres tenemos que cacarear lo que hacemos para que nos reconozcan”.

Este signo masculino en los espacios del campo de la música termina generando dinámicas de competencia entre las propias mujeres, para ser parte de los escasos escenarios disponibles para ellas. Pareciera ser que no se permite la coexistencia de dos o más figuras femeninas, o no existiera la necesidad ni la apuesta de sumar a músicas emergentes o que no estén en el *peak* de su carrera musical.

Imagínate, que es como que dijéramos... no sé, Mon Laferte y Cami, una saca un single y le va la raja, dobla todo número de mujer y hombre del mundo. Después viene Cami y saca otro y la supera. Y la pregunta de los medios es ¿qué piensa Mon Laferte de que Cami la haya derrotado? Porque no puede ser que dos mujeres chilenas estén liderando un ranking de Sudamérica. Por decir algo... (Focus técnicas Valparaíso).

Hay una discriminación también en forma de competencia, cuando promotores decían: “Mira ya tenemos una mujer, nuestro rostro, una mujer en el festival, no queremos otra mujer”. Son espacios limitados, son espacios donde, además, si hay una mujer ingresamos muy diferente. Sin duda, como artistas y como individuos, no hay espacio para dos (Intérprete/compositora, 34).

En ese escenario hostil, las mujeres aprenden a disimular su propia forma de hacer las cosas, anticipando sus consecuencias sociales. “Yo soy soprano —dice una entrevistada— pero jamás daría una indicación con la voz arriba. Es que sino... es que aprendí así, quizás es error mío, es una personalidad que tendría que cambiar, pero no me atrevo” (Directora de orquesta/docente, 27). Esta experiencia de constituir una minoría con frecuencia las lleva a “vibrar en un registro masculino”, como veremos en secciones posteriores. Apelando a cierta tradición estructuralista de las teorías del género, podríamos señalar que en el mundo de la música los hombres constituyen lo neutro, y las mujeres, lo marcado: resulta necesario estar continuamente justificando su presencia, sus requerimientos específicos, sus modos de ser. Cabe mencionar que esta configuración androcéntrica no solo existe en las mentes de los hombres, sino que también ha condicionado —hasta muy recientemente— a las mujeres.

Nunca me hice esa pregunta, si era mujer u hombre dentro de la música. Simplemente, para mí, la música era un acto natural y no visualicé las dificultades por ser mujer. Eso lo vengo visualizando y constatando desde que estoy en el cargo como consejera en la Sociedad de Autores, a partir de tomar la agenda de género (Cantautora/directiva, 48).

Aunque este orden históricamente ha permanecido incuestionado, la presencia femenina en el campo de la música invita a replantear ciertas lógicas, ritmos y modos de hacer que están pensados desde una mirada androcéntrica. Como apuntamos en la discusión conceptual, las propias bases del mundo musical se encuentran cimentadas en una serie de valoraciones y jerarquías que responden a una construcción cultural e histórica, y por tanto, son arbitrarias. Deconstruir los prejuicios de este entorno masculino implica revisar las prácticas y creencias más arraigadas, y admitir otros modos y tiempos de hacer las cosas.

Hay otra forma de soplar, que yo aprendí después, con una profesora. Hay diferencias biológicas, detalles... los hay y no se nos dicen, no se les toma el peso. Una solista que canta en el municipal nos contaba que antiguamente había un calendario de las sopranos, una lista... que eran sus calendarios personales, y se les respetaban sus ciclos, porque de verdad que no están al 100%. Les cuesta más, por razones obvias, y se respetaba eso. Había días en que estaban sin cantar y ahora no: la máquina, la globalización, la industria... Hay que discutirlo, hay que decir que no es un privilegio estar un par de días sin cantar porque no puedes hacerlo (Directora de orquesta/docente, 27).

Ciertas actividades nucleares para la profesión —como los shows en vivo y las giras— parecen haber sido diseñadas por y para hombres, y a menudo no consideran condiciones mínimas para la estadía de las mujeres. “Es heavy que uno tenga que aclararle a los productores que uno tiene que tener un espacio habilitado para que una mujer pueda ir al baño. Pero lamentablemente hasta que no se dé naturalmente, vamos a tener que incluirlo [en los requerimientos técnicos], porque o si no, es demasiado incómodo resolverlo ahí en terreno” (Productora/directora agencia, 45).


Resulta urgente poner en el centro de la experiencia musical a las mujeres, con sus especificidades físicas y psicológicas, y con sus propias capacidades de agencia. Dejar de hablar o decidir por ellas, y de ponerlas por debajo de otros intereses masculinos, como por ejemplo, por increíble que parezca, la capacidad reproductiva de la especie.

A una chica de composición, un profesor le dijo que las mujeres no necesitan crear porque ellas ya parían. No tienen esa necesidad de crear como los hombres, porque las mujeres ya tienen la capacidad de la creación de la vida (Directora de orquesta/docente, 27).

No se concibe que una mujer levante un parlante, ponte tú: “no, es que tú no puedes levantar un parlante porque tú eres mujer, y el hombre tiene que levantar el parlante”. “No, no te puedes meter ahí porque te va a dar la corriente y tú eres mujer, tú puedes tener hijos, y no, no, puedes tener un problema” (Focus Hombres).

d. Vida doméstica y maternidad: el servicio como mandato de género

Aunque resultan más invisibles, las barreras e inequidades entre hombres y mujeres que tienen lugar en el marco de la vida cotidiana son aspectos que marcan significativamente el curso de las carreras femeninas. Así como en otras esferas sociales, las mujeres músicas consultadas en este estudio distinguen en sus rutinas una mayor carga mental que los hombres, aun cuando las tareas domésticas concretas puedan encontrarse repartidas de forma equitativa. “Yo organizo —relata una gestora cultural, hablando sobre su relación de pareja— y Jaime hace todo lo que yo le pida. Coordinamos los tiempos, pero él nunca sabe... o sea, es labor de la mujer saber qué está pasando y lo que hay que hacer” (Productora/periodista, 36). Este rol de “*project manager*” de la vida familiar constituye una tarea adicional que recae casi exclusivamente sobre las mujeres, que se superpone a la sobrecarga previa de labores domésticas y de cuidados. Asumen, así, la carga emocional de estar siempre preocupadas y atentas a las necesidades de los otros. En muchos casos, las mujeres que participaron de este estudio dan cuenta de la importancia que tiene en sus rutinas



cuidar de sus hijos o padres, y los diversos malabares cotidianos que ello implica para poder organizar y repartir el tiempo. En la música, como en el resto de la vida social, las mujeres son quienes conforman las redes de cuidado, desempeñando labores para otros y apoyándose en otras mujeres que les permiten afrontar sus diversas responsabilidades. Además, salvo algunas excepciones que disponen de más recursos y pueden externalizar estas funciones, la precariedad económica que caracteriza el campo las lleva a asumir de forma personal las labores domésticas: cocinar, hacer aseo, lavar ropa, etc. “Como estoy agotada de hacer dormir a mis hijos, como estoy agotada de hacer la lonchera en la mañana, como estoy agotada del fondo concursable, son un montón de agotamientos, que es probable, que por ser mujer me pase más”, señala una gestora y productora.


Esta disposición —culturalmente reforzada— a estar al servicio de los demás se proyecta, también, hacia los desempeños laborales femeninos en el campo de la música. De forma consciente o inconsciente, ya sea con entusiasmo o a regañadientes, las mujeres frecuentemente realizan labores de asistencia, apoyo y servicio para los demás trabajadores del rubro, incluso cuando estas no se encuentran entre las funciones estipuladas en el cargo que ocupan.

Yo empecé a ver rápidamente que todas las mujeres que estaban en la industria de la música asistían, eran asistentes, periodistas, la tipa que pone el agua... pero quien tocaba eran hombres. Quienes veían los cables y las mesas de sonido son hombres. Es una problemática de género que también se da en la industria de la música: quien asiste o es servicial, generalmente, es la periodista, la productora, la manager. (Focus técnicas RM)

Las mujeres principalmente están en el cóctel, en el periodismo, en la producción, en la asistencia de dirección, en la asistencia técnica, en la asistencia de no sé qué, pero hay apenas una directora (Productora/periodista, 36).

Los productores siempre son hombres, y una tiene un rol de una especie de hija. Es la que está para los mandados; es como un rol de servidumbre (Focus técnicas RM).

Esta proyección de las labores domésticas y de servicio hacia el ámbito laboral ha sido documentada en diversos contextos profesionales. En el campo universitario, por ejemplo, ha sido formulada bajo el concepto de “*academic housework*”, que refiere a todas aquellas tareas invisibles y no remuneradas que contribuyen poco en el ascenso




de la propia carrera, pero que son de relevancia para la construcción de un proyecto colectivo, humano, o una formación de calidad. Se ha demostrado que las mujeres están más dispuestas a asumir de forma voluntaria tareas que resultan tediosas pero son importantes para el equipo, y que ocupan más tiempo que los hombres en ocuparse de otros (por ejemplo, de asesorar estudiantes). En analogía, podríamos pensar aquí las formas específicas que este trabajo doméstico adquiere en el campo musical, como señalan los siguientes relatos:

Cuando yo he tenido compañeras que se embarazan en los trabajos, no traen a alguien para reemplazarla. El tiempo que ella no esté, nosotros hacemos su trabajo. Y por supuesto que el trabajo lo hacemos más las mujeres, porque una tiende a ser más solidaria, entonces yo asumo la mayor parte [...] Entonces, la persona con guagua se tiene que ir antes, se puede ir a las 5 y media de la tarde. Quedan 3,5 horas, o 2,5 horas en donde tú haces de esa persona, siempre. Las mujeres tendemos a taparle todos esos espacios, y no es que sea un gran problema, uno está feliz... o sea, qué cuesta ayudar en eso a alguien que está teniendo una guagua. Es bonito. Pero la gente no tiene por qué tener esa actitud super positiva (Focus técnicas RM).

Cuando estaban en el proceso de investigación [por abuso] de Boris, le iban a armar una obra en la Católica. Una obra que es grande, que necesita muchos recursos. Y estábamos algunos profes corriendo de acá para allá, tapándole las clases... porque como estaba en proceso de sumario, se le dijo que lo ideal era que no hicieran clases para no estar sujetos a situaciones incómodas. Tuve que decir: “yo no estoy dispuesta a hacer la clase a este hombre, y que más encima usted le pague una obra”. Y yo sacándome la mugre trabajando (Compositora, 40).

La sobrecarga diaria de las mujeres, tanto en sus espacios laborales como en sus hogares, moldea los modos en que estructuran sus tiempos de trabajo, y determina las condiciones de posibilidad del tiempo de creación. Muchas de las informantes valoran particularmente las libertades y flexibilidades que les ofrece este campo laboral, y siendo la vocación y gratificación un elemento central de sus ocupaciones, agradecen poder vivir —austeramente, por cierto— de la música. Ello implica, sin embargo, desarrollar diversas estrategias para gestionar las interpenetraciones entre la vida y el trabajo, y a adaptarse a horarios poco convencionales y cambios de planes inesperados.

En el mundo de la música es difícil tener un horario. Tiene que ser flexible definitivamente porque, por ejemplo, los conciertos son en las noches, y los ensayos tienen que ser en la noche también porque generalmente los




músicos que tocan conmigo hacen clases y no puede ser en la mañana. A veces tiene que ser un domingo. Lo organizo semana a semana, no es por mes... la flexibilidad aquí tiene que ser súper clara y aceptar que es así. No tengo un horario de oficina, es bien difícil cerrar la oficina a las siete de la tarde, pero sí de repente me permito un día de nada, un día libre, porque es parte de poder descansar la cabeza (Cantautora/directiva, 48).

¡Es como un carrusel! Muy variado, va cambiando, es una combinación entre... obviamente depende de qué semana, pero por ejemplo en mi caso actual, como mi situación laboral de hoy es... algunos días son composición, grabación, producción musical; otros días son la parte en vivo... del show es decir, ya sea idear el show o montar ese show, ensayar ese show y todos los aspectos asociados a eso, visuales, iluminación, música, logística, producción; otros días son inventar otros proyectos, sea Ruidosa, sea otras colaboraciones, sea escribir para programas de TV... (Intérprete/compositora, 34).

Quienes tienen hijos, deben repartir sus jornadas entre el trabajo remunerado, la maternidad y la creación. Esa última instancia, a menudo, solo puede ocurrir en las noches, cuando los quehaceres más urgentes han sido despejados. “Tengo el turno laboral de cumplir con la pega —afirma una compositora y académica—; después estoy con el tema de la maternidad; y después es el turno de componer y de los proyectos. Eso ya es de noche. Yo creo que duermo como unas cuatro o cinco horas diarias” (Compositora, 40). De este modo, observamos que el tiempo propio y específico de las mujeres para sus labores creativas se ve frecuentemente relegado, y sucede en desmedro de las horas de sueño u otras instancias de ocio.

La maternidad tiene dificultades particulares para muchas mujeres del mundo de la música, relacionadas con las condiciones laborales que priman en el campo y las dinámicas específicas que adquieren sus actividades. En lo que respecta a las labores de cuidado de los hijos, resulta crucial para ellas contar —como ya señalamos— con redes de apoyo que permitan seguir el ritmo y los horarios de este ámbito.


Si no tienes un *partner* o una red de apoyo, ¿cómo vas a dejar a los cabros chicos solos en la noche cuando tienes un show? Desde ese punto de vista, hay un montón de problemas y obstáculos que en el fondo la única manera de resolver es teniendo esta red de apoyo. Si no la tienes, si no tienes una pareja que te apañe y que te entienda en lo que estás, probablemente te quedas en el camino y te dedicas a otra cosa (Compositora, 40).



Efectivamente recibimos ayuda de los abuelos para que vayan un día a buscar a uno, un día a buscar a otro, es como una estrategia de solidaridad ambiental y, al final, lo más radical que es pagarle a alguien para que cuide a tus hijos y para que te ayude en las cosas domésticas. Porque en algún minuto yo no he tenido ese personaje en mi vida, me he visto a las dos de la mañana lavando ropa y queriendo matarme. Como: ¡Putá madre no me alcanza! No puedo trabajar tanto, tener dos hijos, hacer las tareas, tener no sé qué, tener la ropa limpia y tener la comida hecha... eso no es real, a menos que fuera dueña de casa (Productora/gestora, 36).

Esos ritmos y horarios han llevado a algunas mujeres a tomar la decisión de no convertirse en madres y “estar casadas con la profesión”, pudiendo dedicar cualquier momento de sus vidas al trabajo; o a quedarse —a pesar de sus deseos— solo con un hijo, por no resultar compatible con sus ocupaciones musicales. “Si tienes hijos te cuesta, o si no te postergai, o decides no tener nomás para poder dedicarte a lo tuyo” (Focus técnicas Valparaíso). Para las mujeres cuyas condiciones laborales resultan más precarias, sostener económica y afectivamente a un hijo es una carga muy pesada y una fuente adicional de vulnerabilidad en sus carreras, especialmente cuando deciden realizarlo sin una pareja. “El tema de la maternidad, cómo se desempeña una mujer a lo largo del tiempo en el campo de la música es un desafío muy grande. Que además las mujeres sean económicamente autónomas y, en muchos casos, mantienen a muchos más que a ellas mismas” (Intérprete/compositora, 34). Igualmente, muchas no disponen de prestaciones sociales que les permitan tomarse un descanso de pre y postnatal, debido a la alta informalidad del trabajo en el medio. De este modo, la precariedad social que atraviesa en general al campo de la música tiene costos específicos para las mujeres, que a menudo se perciben de manera sustantiva y en el corto plazo, y no solo —como en el caso de los hombres— en el futuro lejano en que quieran retirarse.

En el momento en que estaba embarazada, estaba trabajando con un manager que tiene una productora grande, pero él no me tenía contratada. Me tuvo por boleta los cinco años, entonces, se aseguró de no tener que darme ni pre ni postnatal, ni nada. No pude parar, porque había dos cosas. Una, que sentía el miedo, que creo que tiene que ver harto como con el momento en el que yo quedé embarazada... la cosa social de perder la pega, porque alguien más va a llegar, va a llegar un reemplazo y yo me voy a quedar sin pega y qué hago porque tengo que tener una guagua. Y el papá de mi hijo, que en ese tiempo estábamos juntos, es músico, entonces era como



de verdad lo peor, como todo muy precario. Se dependía económicamente de mí en la casa, entonces no pude parar. Y claro, las tres semanas de yo haber tenido a la guagua estaba subida en un avión a Copiapó a hacer un show, y siempre respondiendo mails y siempre con una vara de mucha presión. Y uno tiene hormonas; uno de verdad tiene depresiones; una de verdad está más histérica y eso no está mal, es un proceso que es natural de un cuerpo y nada, como que frente a la presión se te generaban como más conflictos. En ese tiempo, además, mi equipo era de puros hombres. Entonces, claro, era un poco la histérica, la pesada, la embarazada loca (Focus técnicas RM).

Tú estudias cualquier carrera artística y coincide el término de tu carrera [universitaria] o tu inicio profesional con la edad de las maternidades en las mujeres y, generalmente, cuando hay una pareja, hombre y una mujer artista, es la mujer artista la que se queda haciendo las labores domésticas y es el hombre el que desarrolla su carrera musical o artística (Focus técnicas Valparaíso).

e. La enemiga interna: obstáculos en la valoración y el reconocimiento del propio trabajo artístico

Un obstáculo que afrontan las mujeres en sus desarrollos profesionales que no ha recibido suficiente atención es la complejidad que reviste para ellas el proceso de autoidentificación y reconocimiento en la propia labor realizada. “La primera dificultad —señala una entrevistada— es que autoconvencerse de que uno es capaz. Hay un trabajo de seguridad personal que es importante de desarrollar” (Productora/periodista, 36). ¿Cuáles son los factores sociales que contribuyen a que estas inseguridades sean propias de todo un género, y no un asunto individual o aislado? Esta última barrera de género, ciertamente más abstracta y difícil de revertir que las anteriores, mina internamente las carreras de las mujeres y las hace más susceptibles a desistir en el camino. En línea con lo que se ha llamado para la población femenina general el “síndrome del impostor” (Young, 2011), esta predisposición de las mujeres músicas a desconfiar de sus propios logros y subestimar sus capacidades constituye un problema que está presente incluso en profesionales de carreras exitosas. Aun cuando existen numerosas pruebas de sus competencias, es muy difícil para las mujeres encontrar la seguridad para recibir con naturalidad los reconocimientos, o desempeñar sin culpas los cargos de poder. Dice una célebre intérprete:

Me han hecho sentir una actitud de que las cosas a lo grande yo no me las merezco, o a mí no me corresponden. Entonces, emocionalmente es fuerte,

porque si alguien te escribe en Facebook: “oye, eres lo máximo”, uno lo lee rechazando esa sensación. El otro día fui a cantar al Sename y al final del concierto habían regalos para los niños, y los niños no querían recibirlos. Yo me di cuenta de que quien ya sufrió traumas, que no le dieron un regalo, que de su cumpleaños nadie se acordó y nadie sabía, después cuando le van a dar un regalo ya no quiere recibirlo. Ya está el trauma, son las expectativas que no quiere crear, porque después ya no lo van a dar otro. No sabes qué hacer con eso (Intérprete/compositora, 36).

Como señalamos en la discusión conceptual, las mujeres tienden a describir sus méritos profesionales de forma menos grandilocuente que los hombres, y en las ocasiones que rompen ese registro de la humildad reciben sanciones sociales. “Me sigue sucediendo —cuenta una consolidada pianista y docente— es que hay mucha gente que se siente amenazada por lo que soy y por lo que sé. Mi fuerza y convicción son lo que soy y lo que sé, entonces vienen las envidias, las etiquetadas” (Docente/intérprete, 55). A la hora de describirse, pocas mujeres eligen poner en el centro las capacidades innatas, como la dimensión artística y creativa de su práctica. Más bien sitúan sus propios méritos en las actitudes positivas que les han permitido perseverar en el tiempo, como el esfuerzo, el sacrificio y el tesón. La mayor parte de nuestras entrevistadas construyen discursivamente una identidad basada en el trabajo, y no en los considerados “talentos artísticos”. Se confiesan trabajólicas, y piensan que se destacan en su medio por su energía —“empilada”—, su entusiasmo y su compromiso con los proyectos que asume. A pesar de sus evidentes reconocimientos públicos, más de alguna de las participantes en el estudio se caracterizaron a sí mismas como artistas en proceso: señalan que son “semiprofesionales” (Cantora, 41), o presentan resistencias a nombrarse propiamente como investigadoras (Periodista Investigación). Por todo ello, algunas han iniciado un trabajo de autoafirmación para observar sus logros de forma objetiva, y manejarlos públicamente sin complejos.

Este proceso de ir madurando más, me hace sentir que ya no soy una emergente, aunque me sigan diciendo emergente. Tengo 35 años, desde los 17 que hago conciertos, tengo siete discos... no soy emergente. Cuando voy a España, que he ido 22 veces, los periodistas ya saben cuándo lancé un disco, y me ponen como la destacada artista de Chile. No la emergente. Entonces, en este proceso de empoderamiento mío, de mujer que voy a pasar al ciclo de 35 a 41 —el ciclo de siete—, es como decir: “yo no soy emergente, porque yo digo que no soy emergente”. De afuera sigue siendo... “la jovencita”, y yo no soy tan jovencita y sí tengo experiencia. Esa validación ha sido parte de decir: “me escribieron cosas bonitas, las voy a leer”, “recíbelas”, “da gracias”. Me dicen: “me gustaría que algún día estuvieras en

el Festival del Huaso del Olmué como artista, no como jurado”, y yo digo: “Muchas gracias, a mí también me gustaría” (Intérprete/compositora, 34).

La inseguridad, la falta de convicción y con convicción me refiero no solamente artística, pero de compromiso de decir “yo soy artista y yo me la creo, yo me la puedo, esta pasión yo la voy a seguir” (Intérprete/compositora, 34).

Desde la mirada retrospectiva, las mujeres reconocen una serie de hitos personales que han marcado su carrera, reafirmando la decisión de “pertenecer” a este medio y animándolas a continuar a pesar de las dificultades. En casi todos los testimonios, se trata de momentos de reconocimiento público, que parecían estar reservados a los hombres: para una compositora, ese momento fue estrenar una obra en un prestigioso festival de música local en el que no solían participar —hacia el año 2006— las mujeres; para una directora de orquesta, fue el comentario elogioso de un destacado profesor del área en el marco de un encuentro internacional; y para una de las más destacadas músicas de la escena pop, fue la publicación de su segundo disco. Ya en las fases más avanzadas de su trayectoria, las mujeres sienten cierta libertad para referirse a sus méritos desde un modo más afirmativo, y observan cómo disminuye la necesidad de estar demostrando su valor a los demás.

4. RECURSOS Y ESTRATEGIAS DE LAS MUJERES EN EL CAMPO DE LA MÚSICA


En este escenario hostil, ¿cómo han logrado las mujeres desenvolverse, a pesar de todo, en el campo de la música? ¿Qué herramientas personales han sido significativas para sus desempeños? ¿Qué tácticas y estrategias les han permitido sobreponerse a estas adversidades? En esta sección, describiremos los elementos que las participantes de este estudio perciben como relevantes para enfrentar el sesgo de género que atraviesa las escenas musicales, ahondando en las posibilidades que estos abren y los costos que traen asociados. Para ello, nos detendremos primero en lo que denominamos “recursos”, es decir, características personales y herramientas —materiales, sociales y simbólicas— que las mujeres poseen y pueden movilizar para desempeñarse profesionalmente. Luego, describiremos lo que aquí nombramos como “estrategias”, que refiere a los modos de hacer y de disponer los propios recursos en el campo, con el objeto de amortiguar o esquivar las discriminaciones de género a las que están sujetas y sus efectos percibidos.

a. Los recursos

En las entrevistas y *focus group* llevados a cabo por este estudio, las mujeres identifican una serie de cualidades personales que les resultan útiles a la hora de enfrentar las discriminaciones y las barreras de género. En este sentido, una noción que aparece frecuentemente en sus autodescripciones es la “pasión” que las alienta a seguir adelante. Como buena parte de los trabajos creativos, la pasión constituye un valor que se sitúa al centro de las prácticas laborales, y que permite a los trabajadores soportar condiciones adversas e incluso legitimar prácticas de explotación en el trabajo (Kim et al 2019). En este caso específico, los diversos hostigamientos y sobrecargas femeninas pueden pasar a un segundo plano gracias a las satisfacciones que experimentan las mujeres al realizar su vocación musical. “Y sí —afirma una informante— yo creo que una siente discriminación, pero creo que una tiene tanta convicción de lo que está haciendo y una necesidad de generar algo, que al final la discriminación es un pelo en la sopa, no más” (Productora/periodista, 36). Desde los primeros acercamientos a la música, donde muchas de las entrevistadas se sienten deslumbradas por este mundo y su ambiente, la pasión musical se experimenta como una claridad y un motor que orienta sus vidas. Y, a poco andar, les va quedando claro que si realmente desean dedicarse a la música tendrán que perseverar: “uno tiene que ser muy insistente para conseguir lo que quiere”, dice una productora al recordar estos primeros acercamientos (Productora/directora agencia, 45). “Soy súper entusiasta —afirma una compositora— y cuando me involucro en un proyecto soy perseverante. Quiero que salga bien, me comprometo, me endeudo a veces para que resulten” (Compositora, 40). Incluso, esta necesidad por concretar iniciativas las lleva a dirigir proyectos de forma gratuita o con un gran agotamiento físico y mental, solo por la satisfacción de aportar al mundo cultural y a la escena musical.

Yo trabajé caleta de años gratis en la orquesta porque, para mi felicidad, la Orquesta de la Santa María nació de los alumnos. Entonces era un proyecto de los alumnos que nosotros logramos validar desde abajo para arriba. La institución no hizo llamado a concurso sino que nosotros hicimos la gestión y por orden natural me contrataron después de 13 años... no, de 10. Llevo 13, pero hace 3 años nomás que tengo contrato (Focus intérpretes Valparaíso)

Yo siempre he insistido que los proyectos cuando tienen razón de ser, sentido, deben hacerse con o sin fondos (...) la música no nace porque te ganaste un fondo, la música nace porque necesita nacer en ciertos momentos de la historia, de la vida, de lo que sea. Yo tiendo a pensar como que las cosas tienen que existir. Ahora, es un desgaste personal demasiado



grande, demasiado fuerte. Yo siento que hacer el IMESUR, que es el gran proyecto anual que yo hago, es como una manda, como llegar de punta y codo a la Virgen del Carmen en La Tirana (Productora/gestora, 36).


En este contexto, los recursos personales con los que deben contar las mujeres en el medio musical se relacionan con esa insistencia y porfía. Cuando aparecen las dificultades, esos rasgos constituyen herramientas que las vuelven tolerables y ayudan a sobreponerse. “Mi carácter ha ayudado mucho a que estas situaciones mala onda que se dan en terreno no terminaran con mi carrera abruptamente, lo cual puede ocurrir”, afirma una productora santiaguina (Productora/directora agencia, 45). Sin embargo, a menudo, esta dureza también tiene sus costos:

Una tiene tan normalizada ciertas cuestiones que, al final, en el caso mío personal... fue por tozuda, por llevada a mis ideas. Y me corría la lágrima. Yo decía: “no me la va a ganar [...] Es triste aprender así, tener que armarte con esas herramientas para poder subsistir en un mundo masculino” (Compositora, 40).

... las mujeres que están en las jefaturas tienen que pasar por muchos procesos para poder, como hablamos, endurecerse muchas más veces para llegar a ese lugar. Entonces quizás ahí es donde terminamos con jefaturas crueles y medias tóxicas. Si no tuvieran que pasar por ese proceso para llegar a ese lugar, y se repitieran cabezas mujeres o productoras generales que tuvieran un proceso más limpio, creo que ahí sería mucho más beneficioso para el chorreo, de que todo sería más ético (Focus técnicas RM).

A pesar de ello, los liderazgos femeninos parecen constituirse desde otras coordenadas, y romper con las lógicas de exclusión y maltrato que les ha tocado enfrentar en sus recorridos. “Llegar agresivamente a un lugar es una manera súper equivocada de llegar a un equipo de trabajo”, afirma la ya citada productora, quien señala que ha escogido operar desde un lugar más amable e integrador. Sin hacer concesiones en la dimensión artística, buena parte de las mujeres entrevistadas da una importancia central a los aspectos humanos en el mundo profesional. “Lo que me interesa en la pega no es que salga. Me interesa que la gente esté bien en su trabajo”, reflexiona una de ellas. Por lo demás, esta entrada más amable ofrece buenos frutos, ya que mejora la disposición de los equipos:

Soy consciente de esto, normalmente. Estoy trabajando en crear un espacio amable, amoroso de trabajo, ¿no? Firme y amoroso al mismo tiempo. Y de



alguna manera, también, rayas la cancha, en relación a eso. Soy tremendamente respetuosa, pero además uso un lenguaje que siento que invita e inspira a otros a trabajar conmigo (Directora de orquesta, 44).

En el ámbito de la música, porque yo he hecho producciones por otros lados igual, agradecida del equipo humano cuando me ha tocado trabajar con mujeres porque son muy apañadoras, también hay mucha sororidad y empatía en la forma del trabajo (Focus técnicas Valparaíso).


Nuestras entrevistadas coinciden en que, debido a las características personales y el entrenamiento cultural que han recibido, las mujeres son capaces de potenciar formas más colaborativas de trabajo:

Las mujeres en Chile, criadas en un sistema machista, tenemos mucho más sentido del colectivo de lo que tiene un hombre, porque siempre nos dijeron: “mira, tu papá no tiene cuchara; tu hermano no tiene tenedor”, o “usted levántese, llegaron las visitas, ponga las cosas en la mesa”. Entonces, esa capacidad de estar pendientes de cómo te sientes tú en ese momento y de cómo se sienten los demás es algo que es muy necesario cuando uno quiere formar un equipo. Yo me he dado cuenta que las mujeres en Chile en este momento tenemos mucha más capacidad de formar equipos y liderar equipos que los hombres, en este momento de la sociedad, en que el individualismo y las máquinas... todo afecta (Intérprete/compositora, 34).

Porque las mujeres lideramos de una manera distinta. Nosotras somos mucho más desde la colaboración. Yo jamás me pongo sobre otro, ¿no? Si uno lo hace, es nada más desde un espacio musical, desde una autoridad musical. No de: “es que tú tienes que hacer esto”, no. Nada de eso. Entonces, llego de una manera distinta (Directora de orquesta, 44).

Las mujeres son súper conciliadoras y es muy bonito, porque esa energía es necesaria en equipos de seres humanos, en grupos de gente. El hombre es más peleador... no todos. Tampoco uno puede generalizar. Pero es bonito que la mujer naturalmente tiene eso. En vez de blanco y negro, ¿por qué no probamos esto? Es bonito eso (Directora de orquesta, 44).

Entre nuestras informantes, quienes desempeñan cargos de poder tienden a apelar a




un sentido de la propia responsabilidad de sus subalternos, e intentan inculcar una preocupación colectiva por los tiempos y necesidades de los otros. Observan, además, que la inclusión de mujeres en espacios tradicionalmente masculinos es capaz de cambiar las dinámicas y desalentar malas prácticas profundamente arraigadas. Para muchas de ellas, la dimensión del trato es tan importante como los aspectos propiamente musicales: “es que las mujeres escuchamos, po. Escuchamos” (Intérprete/docente, 48).

b. Las estrategias

Los recursos —materiales, sociales y emocionales— de los que disponen las mujeres que se desenvuelven en el campo de la música, deben ser movilizados de modos diversos de acuerdo a los contextos y circunstancias que ellas experimentan. Aquí es donde las estrategias cobran protagonismo, permitiendo a las mujeres músicas sortear las numerosas barreras que hemos delineado en secciones precedentes.

Una primera estrategia es la asociatividad. Enraizada en una sustantiva tradición femenina de colaboración táctica, las mujeres de la música han visualizado desde hace algunos años que es fundamental permanecer juntas para salir delante de forma colectiva. “Que se estén creando espacios relacionados con el trabajo femenino ya es bacán, porque te entrega una especie de cimiento y un apoyo, una red de personas que están haciendo lo mismo que tú y que tienen las mismas inquietudes en relación a la desigualdad que existe para el género femenino” (Focus técnicas Valparaíso). Algunas de las músicas participantes de esta investigación han formado cooperativas, pavimentando su propio camino. Varias de ellas manifiestan tener una estrategia deliberada de trabajar solo con mujeres o de priorizar sus redes femeninas. El espíritu de la época sin duda se mueve en esa dirección, y la emergencia de diversas iniciativas de mujeres que este estudio pudo distinguir es una expresión de ello. Asociaciones de trabajadoras de la música, agrupaciones de mujeres técnicas y disidencias, festivales de mujeres como Ruidosa y Matria, orquestas de mujeres, colectivos y programas de investigadoras de la música, ciclos que programan exclusivamente mujeres, son algunas de las instancias que nos hablan de que la asociatividad femenina ha sido un camino significativo para promover la inclusión y visibilización de las mujeres en el mundo musical (ver apartado final de esta sección).

Como segunda estrategia podríamos identificar una política de autocuidado, que contempla una amplia gama de prácticas y reservas que impide que los maltratos se conviertan en experiencias traumáticas o les limiten en sus vidas cotidianas. Frente a los permanentes comentarios insidiosos, muchas de nuestras informantes han aprendido a prestar poca atención y asumir que el problema no es de ellas: si alguien atribuye sus éxitos a sus parejas, o hace comentarios misóginos frente a ellas,



simplemente deciden “bajar cortina”. Muchas entrevistadas afirman que no le dan importancia a lo que el resto opine de ellas, a menos que se trate de su círculo cercano, y procuran rodearse de personas que las apoyen y valoren. “Rodearte de gente que disfruto, que me cuida y que lo paso bien, y que son los importantes, los que mantienen la perspectiva que, a veces, te puede sacar del narcisismo que es la carrera artística (...) compartir con otras compañeras y amigos también del mundo de la música ha sido fundamental” (Intérprete/compositora, 34). De forma estratégica, adoptan las actitudes que resultan admisibles en el campo: en las orquestas, por ejemplo, “hay que tener una actitud de cuidarte cómo hablar. Que no tengo que decir tal cosa, que tengo que estar en silencio. Hay harto de eso en verdad, porque son todos hombres y son bien machistas, entonces normalmente hay que cuidarse” (Intérprete/docente, 36). Y es que hacer pedagogía feminista de forma permanente puede ser un trabajo ingrato y trae ciertos desgastes asociados:

En este cargo en el consejo directivo soy bastante existente, definiendo lo que tengo que defender. [...] Y de repente no es tan sencillo, cuando implica una velocidad y tiene que ver con un mundo que funciona más masculinamente. Lo de imponerse, me genera mucho desgaste. Entonces siempre estoy como tratando de cuidar las energías (Cantautora/directiva, 48).

En ocasiones, ese autocuidado pasa por “masculinizarse”, es decir, adoptar las actitudes que caracterizan a los hombres para no dejar que les pasen encima. Para algunas, ello ha significado ir contra su propia naturaleza, pero lo asumen como una estrategia para resistir en un medio machista. “Yo no soy así de manera natural, de hecho cuando me escuchan cantar me dicen: ‘Oye, qué dulce tu voz’, y como mamá soy súper contenedora, pero yo me hice así porque el medio me hizo así, o sino no hubiese podido ¿Cómo?” (Cantora, 41). Masculinizarse puede significar evitar expresar públicamente las emociones consideradas femeninas: no llorar, no mostrar los sentimientos, “vibrar” en un registro masculino. También puede materializarse en el modo en que las mujeres se visten, se mueven y construyen su imagen.

Quieres puro llorar de verdad, pero no puedes llorar. Es casi como vivir el karma que viven los hombres de “el hombre no llora”: te masculinizas. Al final es ese machismo que afecta también a los hombres en las áreas de la sensibilidad (Periodista/investigadora, 32).

Hay muchas mujeres que estamos en este rubro que no nos vamos a poner un vestido para ir a trabajar. Primero, porque me incomoda y yo soy cero vestidos, por cuestiones de siempre, pero hay muchas que se masculinizan un montón para entrar al ámbito más profesional (Productora/directora


agencia, 45).

Para poder entrar cómodamente en un mundo de hombres yo me hice súper bruta, súper buena para el garabato y si hay que ponerse ¡Hay que ponerse! Y después tenís como un respeto y que ya no te vean como una presa, porque también en esos ámbitos te veían como una falda (Focus técnicas Valparaíso).

Una forma significativa del autocuidado tiene relación con velar por la propia salud psicológica y emocional, experimentando tiempos que responden a los intereses propios y no están subordinados a las necesidades de los demás. Esas instancias de mayor libertad personal —que los hombres logran materializar con menos dificultad que las mujeres, especialmente las mujeres madres— son fundamentales para mantenerse vigente en la actividad artística: “Es importante que una resguarde sus tiempos personales, su mundo interior —señala una productora—. De eso me preocupo mucho porque soy una mujer que trabaja desde la creatividad; porque tengo que generar contenido. No puedo secarme. Tengo que tener espacios porque la cotidianidad es caos: necesito ver un concierto, necesito ir al cine, necesito ir al teatro, necesito estar conectada con la cultura que es mi fuente de inspiración” (Productora/periodista, 36). Aunque a veces, por más que quieran dejar un espacio para sí mismas, el mundo de la gestión y la producción presiona de tal forma que les impide no ceder estos espacios a favor de lo profesional. “Yo he tratado de defender mi tiempo personal lo más que he podido, pero es súper difícil, es súper difícil como... “ya, dale, tal día voy a nadar! ¿cachai? Pero siempre aparece algo y tenís que ir pa’ allá, pa’ allá, una reunioncita y se corta el tiempo personal” (Productora/gestora, 36). Para otras mujeres, esas actividades por fuera de la vida profesional y doméstica adquieren la forma, más bien, de prácticas de desconexión. Manejar, caminar, cocinar y otras tareas gozosas aparecen como formas de lidiar con la alta carga mental que enfrentan de forma diaria, y previenen situaciones de colapso psíquico. Una directora de orquesta nos cuenta:

Te va a dar risa, pero me puse a hacer Uber, porque me gusta mucho... mi responsabilidad máxima es que una persona llegue a su destino sin morir y eso es totalmente distinto a lo que hago, de estar escuchando todo y la concentración.

Otras estrategias de autocuidado pasan por evitar situaciones de riesgo o que comprometen la seguridad personal de las mujeres. Ello se relaciona con la nutrida evidencia de situaciones de acoso y abuso sexual, y en general con un sinnúmero de



malas experiencias en este sentido que les ha tocado encarar en primera persona. De este modo, las artistas comienzan a poner algunas cláusulas específicas en sus contratos, por ejemplo, estipulando que solo se tomarán fotografías con las autoridades en el escenario, y que no tienen permitido ingresar al camarín. De igual modo, un tema importante para quienes se han convertido en figuras públicas es el manejo de las redes sociales: deben aprender a gestionar cuidadosamente la exposición, y resguardar la vida privada de los ojos de los demás.


Las redes te llevan a exponerte mucho en lo íntimo. Puedes sacarte una foto en tu habitación o qué sé yo, pero como es una red de trabajo... también vendes tu intimidad. Entonces, como mujer eso es delicado porque, como la mujer históricamente ha sido sexualizada, las personas que te empiezan a seguir, te empiezan a seguir más para ser parte de esa intimidad que para valorar tu música. He tenido que ir aprendiendo cómo hacerlo para poder tener algo profesional que no esté vinculado a la sexualidad. Eso también es un esfuerzo extra que hacemos las mujeres y que los hombres no tiene que hacerlo (Intérprete/compositora, 34).

Finalmente, como tercera estrategia frecuente, encontramos que el humor se vuelve un aliado importante en las carreras de las mujeres de la música. Posee muchas modalidades: el humor sirve para plantear diferencias de un modo más aceptable por el medio, evitando quedar como alguien conflictivo; pero también ofrece una careta provisoria para evitar entrar en conflictos mayores.

Ocupar el humor como un arma para concientizar que la estás embarrando. Siempre he tratado, que con gente que trabajas diariamente... me ha funcionado bien como herramienta, porque los demás también lo juzgan y queda muy expuesto, así los demás también se dan cuenta. Creo yo que eso ha ido regulando los equipos internamente (Productora/directora agencia, 45).

La otra vez yo les decía: “¿Qué me huevean ustedes, si yo escribo mejor que todos ustedes juntos? Mis décimas son mucho mejores que las de ustedes”. Yo los molesto y es verdad. O sea, en ese lugar en el que yo estaba no había ni un maestro, eran todos pares, algunos mayores que yo. Y yo decía: “Mis décimas son mejores. Están puro hueveando”. Como que se molestan y después se ríen (Cantora, 41).

Ahora mismo, cuando voy a la Filarmónica, me río de todos los chistes de los



colegas. Obviamente no soy muy opinante, adopto un personaje, y si quedara en esa orquesta lo haría hasta que me ratifiquen en el puesto, estar en mi personaje (Intérprete/docente, 36).

De hecho, en la banda con la que yo trabajo es súper divertido porque son más viejos, entonces igual es interesante como: “llegó nuestra productora ¡la más estupenda y regia del mundo!” Yo los miraba como: “¿podís tratar de no referirte a mi cuerpo porfa para decir que llegué”? Y un día... como que en realidad tampoco podís entrar en esa lógica como “ay, ella la que está...”, porque también hay que ser media estratégica, entonces uno de los músicos que es el más viejo “ay ella, regia, estupenda” y le dije delante de todo el mundo “¿Saben qué? Quiero decretar algo, a partir de hoy el único que puede hablar de mi cuerpo es Hugo, él es de edad, él ya no cambió, él ya esta frito, pero el resto todavía es joven para poder cambiar, están en la hora (Productora/gestora, 36).

Las estrategias desplegadas por las mujeres no están exentas de contradicciones, y muchas de ellas manifiestan consciencia de esos límites. En este sentido, aun cuando se trata de un sistema que las oprime, ser mujer en un ambiente masculino puede tener algunos beneficios específicos a los que resulta difícil renunciar. La noción de “musas inspiradoras” y otras figuras que romantizan a las mujeres constituyen, todavía, nociones nucleares en las disciplinas artísticas, y permiten a algunas de ellas acceder a un universo de consideraciones, flexibilidad y regalías. Se trata, en este sentido, de ciertos “usos tácticos” del patriarcado. “Una juega a eso, también”, señala una de nuestras entrevistadas. Varias de ellas coinciden que no solo son los hombres los que portan el machismo, y que a menudo se han sentido incluso más juzgadas por las propias mujeres: en sus desempeños profesionales, en sus formas de vivir la maternidad, en el modo en que gestionan la propia imagen.

Hay mujeres que replican prácticas patriarcales fatales o piramidales, que nos hacen un flaco favor a las mujeres que estamos trabajando por un espacio feminista. No tiene que ver con que “ah, ya, es mujer y listo”. No, hay mujeres espantosas. [...] No basta solo con ser mujer, sino que hay que ser feminista y pensar el feminismo (Productora/periodista, 36).

Hay mujeres súper masculinas, hay mujeres súper masculinizadas, hay mujeres que invisibilizan el machismo mucho más que los hombres y eso tampoco sirve (Productora/gestora, 36).


Siempre las mujeres fueron muy duras conmigo, muy críticas, obviamente no me lo decían a mí, porque además las mujeres tenemos esta forma de escabullir y tejer la red por fuera, pero por ejemplo, más de un amigo... incluso hace poco cuando trabajé en escuelas, un amigo me contó que otra amiga (que nos conocemos, que me saludó hasta de abrazo) decía “ay, no, me carga esa niña porque es como trepadora, se está juntando contigo porque quiere que le des pega”. Yo llevo 20 años sacándome la cresta por hacer la pega, aprendiendo a hacer toda la pega, metiéndome en todos los cursos que puedo para que venga otra loca, colega mía, a decir que yo era un trepadora. ¡Putá, qué rabia! (Focus técnicas Valparaíso).

5. AVANCES EN MATERIA DE GÉNERO Y POLÍTICAS DE GÉNERO

Resulta evidente la persistencia enquistada a nivel cultural de las brechas, barreras e inequidades de género que atraviesan cada área de lo social, desde lo colectivo a lo individual. No obstante, así como cada ámbito es permeado por imaginarios sociales sobre los roles de las mujeres, estos también han sido cuestionados y, en algunos casos, modificados a partir de la fuerza del movimiento feminista y otras acciones afirmativas: las campañas en contra de la violencia machista, la legalización del aborto, la educación no sexista, entre otras. De este modo, este discurso de carácter performativo y sus demandas en relación al bienestar de las mujeres, han permeado el mundo de la música nacional y ponen en debate los sesgos e inequidades. Sin embargo, ya que los avances en la materia se han caracterizado por un progreso general ralentizado —la lucha feminista lleva más de un siglo— estos se han mantenido en el nivel de lo simbólico. Es así como las políticas de género en Chile continúan en el terreno de la inclusión de la perspectiva de género, pero no de modificaciones concretas que permitan disminuir y/o eliminar la serie de dificultades que viven las mujeres en términos de derechos reproductivos, salud y bienestar emocional, seguridad, educación y economía.

Algunas de las iniciativas respecto al ámbito específico de la música y género han sido a nivel de programas, como por ejemplo, los talleres de Escuelas de Rock en su versión “Mujeres” lo que ha permitido formar a mujeres en aspectos de producción y gestión, así como también propiciar la creación de redes (Bohé, Bouey, & Ascencio, 2018). No obstante, a nivel estructural, no se da cuenta de una inclusión de las temáticas de género en políticas públicas referidas a este campo, por lo que iniciativas como la anterior se mantienen como esfuerzos aislados sin mayor articulación e incidencia nacional.

En la búsqueda de referentes a nivel latinoamericano, aparece el caso ejemplar de



Argentina y la aprobación en 2019 de la Ley de Cuotas para la Música de Mujeres, la que establece una cuota mínima del 30% de participación de mujeres en festivales y eventos musicales (Infobae.com, 2019). En otros países, si bien no existen políticas de género aplicadas a la música, se han realizado actividades en pos de un avance al respecto, como por ejemplo el caso de México con el Encuentro Iberoamericano de mujeres en la industria musical (EIMIM) y el Ciclo 3M, los que buscan ampliar la perspectiva de género como también las oportunidades para mujeres en el rubro musical. En concordancia con lo anterior, es que los hallazgos de este estudio dan cuenta de una noción sobre avances a nivel simbólico en la materia, los que se plantean desde una incipiente visibilización de la temática que ha logrado dar con espacios de toma de consciencia, e incluso procesos de deconstrucción individual por medio de un constante cuestionamiento y autocrítica independiente del género. En algunos casos se percibe la motivación de aprender y desaprender entre pares, como también un cambio de perspectiva en relación a la inserción de nuevas generaciones en el campo, lo que vendría a ser un aporte en la mirada y relación que existe entre quienes componen los distintas fases del ecosistema. Esto se traduciría en perspectivas interiorizadas de carácter más igualitario como también del ascenso de mujeres que han disputado la visibilización por medio de espacios alternativos, muchas veces facilitado por el acceso a plataformas tecnológicas de difusión. Pero dicha emergencia resulta irregular en la medida que no hay una homogeneidad y no caracteriza ni define el panorama general, razón por la cual persisten los obstáculos.

Hay mucho inspiración de parte de las generaciones jóvenes de artistas para mostrar las obras de las mujeres gracias a los desarrollos tecnológicos de ahora. Se está descubriendo una serie de compositoras fabulosas que han hecho cosas increíbles y cuyo trabajo había sido invisibilizado. Pero es un mundo hermético que yo creo que va a cambiar pero muy lentamente. Y ojo que hay poquitas compositoras en Chile y la han pasado pésimo y que se han tenido que ir. Entonces si es un mundo absolutamente machista y lo que me preocupa es lo que he podido ver, que en la mentalidad del compositor hombre no hay una consciencia de la problemática, están muy cómodos ahí y eso es lo malo, porque hay otros que no están en esa postura de comodidad y están dispuestos a conversar, a ceder (Docente/intérprete, 55).


Esta irregularidad no solo se da a nivel de actividad y género musical en donde la producción técnica y la música docta serían los espacios percibidos como más críticos debido a una inflexibilidad en la incorporación de la perspectiva de género, sino que al mismo tiempo, se presenta una disparidad a nivel territorial. De este modo, aparece una idea de centralismo en cuanto a los avances en la materia, puesto que en regiones y entornos de tipo rural-popular existiría una mayor invisibilización de mujeres en

ciertas actividades y una preponderancia de actitudes machistas que se mantienen naturalizadas, lo que implica una sensación de estancamiento o retroceso. En ese sentido, se da cuenta de una doble desigualdad o profundización de las brechas, barreras e inequidades que se agravaría dependiendo el contexto y acceso/incorporación de una perspectiva igualitaria en pos de modificar las prácticas. Así, la región Metropolitana vendría a representar una vez más, en su condición de región que integra la capital del país, el centro neurálgico de los avances e incorporaciones en materia de género desde la cotidianeidad del quehacer musical, tal como expresa una de las participantes del *focus group* de mujeres dedicadas a la producción, comercialización y/o difusión de la música: "(...) cuando efectivamente vamos a Coyhaique, son productores o gente que no se, uno se llega a reír, como volver de verdad a cinco años atrás del feminismo en todo, en todo. Pero ya cuando estamos hablando de la región metropolitana, que uno está más acostumbrado a que todo está funcionando". De algún modo, se reproduce el estereotipo de la figura masculina exacerbada en entornos "poco avanzados" generalmente asociadas a la ruralidad, lo que resulta complejo desarticular si desde la experiencia se observa la persistencia de una figura tradicional y estereotipada de las mujeres que da paso a situaciones discriminatorias, de acoso o violencia.

El problema está más cuando uno va a una producción como "Fiesta de Curacaví" ahí llegay y hay técnicos locales que son súper machistas, que están acostumbrados que las mujeres solo bailen en el escenario, que no están acostumbrados a hacer negocios con mujeres, que siguen patrones... por ejemplo en la "Fiesta de Curacaví" me pasó algo muy desagradable. Todos los concejales estaban ahí porque encontraron que yo era guapa y querían sacarse fotos agarrándome de la cintura y cuestiones así y tenían una tradición de que el músico cuando se bajaba del escenario lo venían a buscar, ahora con *streamming*, como la televisión modernizada y te llevaban a una carpa con todos los concejales al lado, que eran todos hombres, en un círculo y te traían como un cacho de chicha y tenían que tomar chicha con el cacho, entonces es como muy anti lo que a mí me gustaría ¿cachay? (Intérprete/compositora, 34).


De esta forma, se hace evidente la percepción de una ausencia de consciencia que se replica incluso a nivel institucional y de sus representantes, lo que expone a las mujeres dedicadas a la música a situaciones de vulnerabilidad, y peor aún, a desprotección, cuando no existen mecanismos formales y efectivos para denunciar dichas situaciones, como continua una de las entrevistadas:

Ahí, por ejemplo, en actividades que se han hecho del consejo, como el Día



de la Música en que he tenido situaciones así, he ido a decir que me han pasado cosas así de abuso de poder y nunca me han prestado ropa. (Nombre de funcionario) siempre he ido a hablar con él porque él es el que me manda para el Día de la Música en Puerto Natales o no sé qué, siempre me dice “tú tienes que escribir una carta porque nosotros no tenemos nada que ver con los otros municipios” y ahí también encuentro que debería haber algo más formal para poder denunciar cosas en las mismas producciones que el Consejo produce, porque si no es como el Consejo te manda a un pueblo a la mierda, ellos no van, contactan a una productora que ni siquiera conocen, puede ser una persona que anda al tres y al cuatro apareciendo y el músico que va a hacer un servicio para el Estado queda completamente desprotegido (...) (Intérprete/compositora, 34).

En relación a lo anterior, es que en materia de políticas de género hay una percepción generalizada de poca voluntad que queda en “declaraciones de buenas intenciones” cuando se exigen soluciones concretas que impacten y contribuyan a la eliminación de las brechas de género. Si la propia institucionalidad que aparentemente busca difundir un discurso con perspectiva de género no es coherente en sus prácticas, se evidencia el vacío y un avance superficial. En ese sentido, aspectos como la paridad o cuotas que permitan una mayor participación femenina en cada una de las etapas de la cadena son declaradas como una necesidad en la medida que lo legislativo aseguraría una puesta en práctica que el accionar cotidiano no condiciona debido al continuo cuestionamiento en torno al discurso de la “calidad” y la poca comprensión de las necesidades de las mujeres. Esto, según lo manifestado por las entrevistadas, se replicaría en la realidad latinoamericana, aunque para algunas el caso de Argentina y la Ley de Cuotas de Música de Mujeres es un referente. Al respecto, resulta relevante la idea expresada por una de las entrevistadas sobre conectar este tipo de leyes con una política de género que permita disminuir las barreras de acceso a los medios de formación y producción musical, dando paso a una nivelación que rompa con el discurso de la “calidad”: “Es una pega completamente masculinizada, los escenarios, los sonidistas, todo ese mundo de la producción que es el que recibe lucas en la música, siempre se maneja por los hombres y las mujeres en general no tienen tantas cosas, no son las dueñas de las salas de ensayo con sus equipos” (Intérprete/compositora, 34). Lo anterior, vendría a visibilizar la fuerte concatenación entre una serie de desigualdades que traspasa el debate de la mayor o menor presencia femenina debido al existente dominio de los hombres en los espacios de difusión, de conocimiento, de producción, comercialización, entre otros, fijando las pautas de competencia y a su vez, generando barreras que impiden la igualdad de condiciones entre géneros. Al respecto, resulta interesante el rechazo de algunos hombres dedicados a la música sobre una posible política de cuotas,



disimulado bajo el discurso de la “no necesidad” y la espontaneidad propia de un contexto creativo que se podría ver amenazada. Desde esta perspectiva, el contexto actual no ha demostrado una real disparidad en la presencia de mujeres y hombres intérpretes o compositores, y aunque se reconozca la posible existencia de esta problemática en otros ámbitos relacionados a la producción, pareciera ser una insistencia obsoleta. Sin embargo, en este tipo de discurso se presenta mayor flexibilidad en cuanto a la difusión, como planteó uno de los participantes:

Y entonces lo interesante sería, a mi modo de ver, hacer una política, si se va a hacer una política en ese sentido, sería como hacer una política de descubrimiento de talentos, ayuda a la difusión, ese tipo de cosas para que lo que hacen las mujeres tenga visibilidad, y tenga más posibilidades de una proyección rápida, ¿no? Ahora yo no sé, y sería irresponsable decirlo, cuál es la proporción en este momento, si se puede hablar realmente de que haya, en el dominio de la canción popular, un desequilibrio, yo no lo sé. O sea, mediáticamente más bien la cosa está equilibrada, ahora profesionalmente puede que no lo esté, más bien creo que no lo está (Focus hombres).

Este desconocimiento o resistencia a reconocer las problemáticas tanto de visibilidad, retribución económica como de seguridad, tiene justamente como efecto el que algunas mujeres de la música expresen la necesidad de crear protocolos que permitan hacer explícitos aspectos que si bien parecieran ser de sentido común, hoy no son asegurados, como por ejemplo: el acoso, hostigamiento y malos tratos. En la medida que exista una resistencia por parte de algunos hombres a validar los requerimientos de sus pares femeninos, es que la ley se transforma en un mecanismo indeseado a ratos, pero que aseguraría y corregiría por medio de la coerción, lo que no se quiere admitir y por ende, solucionar. El sesgo de un discurso que niega la inequidad, provocaría por tanto, la restricción que justamente busca evitar.

Otro de los puntos relevantes para gran parte de las participantes de este estudio, son medidas que logren eliminar la precarización de las mujeres en el ámbito laboral. Un aspecto clave sería la contratación, la que en su ausencia no propicia la seguridad laboral general de quienes se dedican a la música. Esto se amplifica en el caso de las mujeres y la maternidad, ya que al no tener acceso a prenatal y postnatal, se da paso a una postergación de sus carreras artísticas o de la decisión de tener hijos(as), puesto que su economía y desarrollo laboral se ve amenazado o directamente mermado. Al mismo tiempo, el mecanismo y lógica actual de fondos públicos para financiar proyectos artísticos, no asegura el acceso a remuneración de las mujeres creadoras, en la medida que los ítems permitidos pertenecen al monopolio masculino de la fuerza laboral:

... como encargada del proyecto, nunca recibo un sueldo y eso es mal visto, mal evaluado en el fondo, cuando la persona que hace el proyecto recibe un sueldo. Pero es absurdo porque, finalmente, va a hacer el trabajo de un año o de seis meses para una persona. Al final, todos los fondos de creación que yo me he ganado se terminan ganando la plata los chóferes de la van y los dueños del estudio y supuestamente es apoyo para una mujer, pero toda la plata se la llevan hombres y otros servicios que no es la creación (Intérprete/compositora, 34)

De esta forma, fondos que vendrían a apoyar la labor de las mujeres en la música, terminan por crear una inequidad invisibilizada que se transforma en un despropósito, cuando actividades clave de la cadena de producción, como la propia creación, no son financiadas y sus procesos de retribución no garantizan la sustentabilidad. Y tal como se ha discutido en párrafos y secciones anteriores, es justamente esta etapa una de las pocas a las que las mujeres realmente vendrían a acceder, más allá de las continuas desigualdades que también se presentan en dicho momento. Así, se presenta un *continuum* de inequidades entrelazadas, las que deben ser revisadas tanto en sus particularidades como en sus consecuencias generales para hacer cambios de mayor profundidad e impacto.

Por último, uno ámbito de gran relevancia para las participantes de este estudio son las oportunidades en relación a la difusión del trabajo musical de las mujeres. Tal como se ha constatado en la revisión bibliográfica y de datos anteriormente citados, no solo hay una brecha en tanto presencia femenina en los escenarios, sino también en la programación de actividades. Esto resulta clave, sobre todo en subcampos como el de la música docta, donde el panorama presenta mayor inequidad, y los mecanismos de programación en base a concurso propician la persistencia de agentes que dominan la escena. Ante eso, una de las entrevistadas propone:

Yo creo que la programación de obras, hoy en día en Chile no goza de tener una política clara de acceso a obras femeninas en su calendario de actividades. No puede ser que el único acceso sea a través de concurso, porque el concurso puede ganarlo el que gana, pero si todo va a ser a través de ese concurso entonces es difícil que se sumen. Yo he sido jurado de la Orquesta Marga Marga, en algún momento, y yo he visto que han postulado mujeres, han tenido lugares y todo eso, pero siento que tienes que cambiar eso (...) Tienes que crear un mecanismo que permita la circulación de nuevas obras, de nuevos repertorios con equidad de participación y esa cuestión se hace a través de un mecanismo que no creo que sea muy complejo de elaborar. Más encima tú ves las programaciones y son las mismas cuestiones


de siempre, cuando tú tratas de meter a algún chileno es lo mismo de siempre (Compositora, 40).

De este modo, la creación de nuevos mecanismos que permitan no solo la difusión sino el financiamiento del trabajo musical de las mujeres, son vistas como una opción a incluir en una futura política de género, lo que debiese ser revisado meticulosamente para no reproducir los vicios de desigualdad que persisten en la actualidad. Así, una mayor difusión y presencia de mujeres, no solo tendría como efecto la (re)valorización de la labor musical, sino también la emergencia de referentes femeninos que vengan a motivar y mostrar que existen caminos y posibilidades para las actuales y nuevas generaciones.

Sin embargo, para varias de nuestras entrevistadas, las cuotas no resolverían por sí mismas la profundidad de las brechas y barreras en este campo. Aunque sí son un piso importante, persiste la noción de que si estas medidas no se realizan paralelamente con la inclusión de las mujeres y los modos femeninos (modos femeninos descritos por las informantes en cuanto a relaciones humanas y resolución de conflictos) en las altas esferas de la cadena de valor de la música, se seguirán perpetuando las lógicas del androcentrismo, propio del neoliberalismo, que rige de manera transversal a la sociedad de hoy. Es decir, no es tan solo el acceso y la profesionalización de las agentes los principales obstáculos a superar, sino el orden social enraizado en las formas masculinas que moldean determinados estereotipos, obligan a la competencia entre mujeres y establecen relaciones verticales para vincularse con otros.

Yo creo que hay que ver mucho más atrás, en el hecho de crear civilización. De alguna manera siempre ha sido lo masculino lo que ha reinado en la historia de la humanidad. El hombre por sobre la mujer, lo masculino por sobre lo femenino y todo lo que nos llega hasta hoy día es por culpa de eso (Focus intérpretes Valparaíso).

Creo que la discusión, incluso, es un poco más compleja porque no es tan binaria, no es poner más mujeres versus menos hombres, tiene que ver con una lógica de trabajo. Yo creo que esta palabra, "Sororidad"... es hermoso que haya aparecido ese concepto, porque tiene que ver con establecer formas de relaciones humanas mucho más sanas (...) creo que hay que desmitificar un poco esto de que solo tiene que ver con la presencia de mujeres o no, en lo personal me interesa mucho acceder como a un lugar de lógicas femeninas versus lógicas masculinas, que no son patrimonio de las mujeres (Productora/gestora, 36).



Al haber una falta de mujeres en grandes... especialmente en posiciones de poder ¿verdad? Se perpetúan como los mismos tipos de artistas (Intérprete/compositora, 34).

V. RECOMENDACIONES

A partir de los hallazgos cuantitativos y cualitativos del estudio, que dan cuenta de un significativo conjunto de brechas, inequidades y barreras que atraviesan las carreras musicales de las mujeres en las escenas de Santiago y Valparaíso, presentamos a continuación algunas recomendaciones que pueden contribuir a mitigar estas adversidades y promover un desarrollo integral y pleno de las mujeres en el campo. Estas se encuentran organizadas por etapas del ecosistema musical, aun cuando algunas de las recomendaciones aplican para más de una de estas fases.

1. FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN

a. A nivel escolar

– **Desarrollar programas de iniciación temprana de las mujeres en la música.**

El estudio ha permitido dar cuenta que la música llega tarde a las biografías de las mujeres, y que incluso cuando acceden a esta formación tempranamente, las niñas deben enfrentar más obstáculos cotidianos para persistir en esta carrera. En esta línea, se recomienda diseñar programas e iniciativas que fomenten la familiarización de las niñas con la música durante sus primeros años escolares, que incluyan una campaña de sensibilización a las familias para que se les aliente a seguir y no se les exijan otras tareas domésticas.

– **Incluir en el currículo de la educación artística musical referentes femeninos a nivel histórico y actual.**

Una de las dificultades que mencionan las mujeres para escoger una carrera musical y desempeñarse en ella consiste en la falta de referentes con los cuales identificarse de forma positiva. La inclusión de más mujeres destacadas en los currículum escolares y en los materiales didácticos asociadas a las asignaturas de educación musical puede ampliar los horizontes de expectativas de las niñas, promoviendo la seguridad y la confianza en ellas para optar por este camino. Es importante que las figuras femeninas puedan pertenecer a los distintos géneros (docto, popular y folclórico), a los distintos roles del campo (intérpretes, directoras, investigadoras, compositoras, técnicas, etc.), y que sean tanto parte de la historia nacional como exponentes contemporáneas.

b. A nivel universitario

- **Desarrollar y fortalecer una línea de investigación musicológica con enfoque de género, con el fin de relevar el rol de las mujeres en la música nacional y latinoamericana.**

Con el propósito de visibilizar el aporte de las mujeres a la música nacional en sus distintos géneros y roles, y a modo de insumo para la elaboración de materiales pedagógicos y de contenidos curriculares señalada en el punto anterior, se propone tomar medidas orientadas al fortalecimiento y promoción de la investigación de las mujeres en el quehacer musical. A modo de sugerencia, señalamos a continuación algunas modalidades en que esto podría cobrar forma:

- Desarrollo de un cupo dentro del fondo concursable de investigación (Fondo de la Música), o de una línea específica destinada a ello (como sucedió, por ejemplo, con el Centenario de Violeta Parra).
- Establecimiento de convenios con Universidades o centros de investigación que promuevan estas temáticas de estudio.
- Realización de un concurso público de ensayos con la temática, dirigido a diversas clases de investigadores/as (tesistas o junior, investigadores senior, etc.)
- Gestión y realización de una publicación desde el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio que constituya una suerte de Enciclopedia de las mujeres en la música chilena.

- **Promover una mayor equidad de género en los contextos educativos, especialmente técnicos y universitarios, potenciando la paridad de género en los equipos docentes y mejorando las condiciones laborales de las profesoras mujeres.**

La formación de jóvenes músicos y músicas puede beneficiarse de una composición paritaria de los equipos docentes, donde el estudiantado pueda observar que ambos géneros son igualmente competentes y ocupan indistintamente las posiciones de poder. Para ello, es necesario introducir en las universidades y centros de formación técnica protocolos claros y criterios equitativos en la contratación de profesores, que no admitan la realización de pruebas discrecionales solo a algunos postulantes. Para corregir el claro sesgo actual, se aconseja estudiar la formulación de cuotas de género en los cuerpos docentes, que se encuentren bien repartidas en las diversas cátedras, incluyendo

aquellas que suelen estar vedadas para las mujeres (composición, por ejemplo).

De forma adicional, es necesario revisar la situación contractual de las mujeres en los equipos docentes, promoviendo figuras de contratación más estables que les permitan compatibilizar su carrera musical con los proyectos familiares. En este sentido, se sugiere priorizar la regularización de las condiciones contractuales de las mujeres en los espacios formativos, dándoles mejor acceso a prestaciones sociales y garantías laborales.

– **Incentivar la participación de las mujeres en carreras históricamente masculinizadas, especialmente, el área técnica y tecnológica.**

Dentro de todos los campos masculinizados que constituyen el mundo de la música, un hito clave es la bajísima presencia de mujeres en carreras técnicas como la ingeniería en sonido. Durante su paso por la institución formativa, las jóvenes son minoría y suelen ser discriminadas de diversas maneras, consagrando la ausencia femenina en estos roles clave para el ecosistema musical. Se recomienda estudiar e implementar medidas que alienten a las mujeres no solo a entrar a estas carreras (cupos especiales, bonificación del puntaje, etc.), sino también a hacer posible su permanencia. Ello se relaciona también con los puntos a continuación.

– **Proporcionar formación en género a los docentes**

Los estereotipos de género se transmiten, en buena medida, en la fase formativa, y para eliminarlos es necesario sensibilizar a los docentes con nociones de género que les permitan revisar sus prácticas y transformarlas. Es importante, en este sentido, que quienes están a cargo de la formación de los jóvenes se encuentren familiarizado con un enfoque de género, lo cual puede ser adquirido a través de capacitaciones proporcionadas por las universidades o el propio Ministerio. Este proceso podría incluir la difusión de los resultados del presente estudio.

– **Establecer en los contextos educativos canales claros, expeditos y seguros para la denuncia de situaciones de acoso y abuso sexual.**

Debido a que las metodologías de enseñanza de la música contemplan una interacción directa y personalizada entre profesores y estudiantes, muchas veces en una modalidad de trabajo uno a uno, es necesario que las estudiantes conozcan de forma explícita lo que constituye una conducta inapropiada, y sepan dónde y cómo deben denunciar alguna situación de vulnerabilidad que les pueda haber

afectado.

2. CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

- **Desarrollar mecanismos dentro de Fondart que permitan el financiamiento efectivo de las labores creativas de la música.**

Debido a las trabas burocráticas y la dificultad de rendir estas labores inmateriales, la tarea creativa de las mujeres no necesariamente recibe remuneración en los fondos concursables. Dada la evidente carga doméstica y de cuidados que recae sobre ellas, resulta necesario diseñar mecanismos que les permitan liberar tiempos para la creación y la experimentación musical femenina, y cuyo financiamiento pueda ser imputado al propio fondo adjudicado.

Una vía complementario para alcanzar este punto, tiene que ver con desarrollar mecanismos que permitan el financiamiento de las labores de gestión de los proyectos musicales, que suelen pesar sobre las propias artistas.

- **Crear mecanismos para que las mujeres puedan acceder a equipamiento e infraestructura.**

Una piedra de tope en la carrera de las mujeres es que los medios de producción musical, desde los estudios de grabación hasta las salas de ensayo y otros equipos técnicos, están en manos de hombres. Ello redundando en que son hombres los que definen las formas en que se produce la música, toman las decisiones técnicas y establecen filtros en los procesos de desarrollo musical de las mujeres. Por ello, se recomienda enfáticamente diseñar vías de acceso real de las mujeres a este tipo de infraestructuras específicas. Esto podría concretarse a través de un fondo equivalente al capital semilla para la adquisición de equipos fundamentales para la creación y producción por parte de las mujeres, o en la puesta a disposición de ellas de un espacio de carácter público (sala de ensayo, estudio de grabación, consolas, etc.) de uso exclusivo para ellas.

- **Estudiar otras metodologías de asignación presupuestaria, que soslayen la concursabilidad, para corregir la brecha de género en el financiamiento musical.**

Dado que el financiamiento musical vía concurso público recae mayoritariamente en hombres, varias de nuestras entrevistadas señalaron que es necesario diseñar

otras formas de acceso presupuestario que corrijan la asignación a las mujeres.

- **Fomentar la formación de mujeres en producción, gestión cultural, comercialización y/o difusión.**

Los resultados dan cuenta de una evidente brecha de género en la presencia de mujeres dedicadas a estos ámbitos, lo que tiene como base, un desconocimiento y/o escasa formación al respecto. De esta forma, un mecanismo para disminuir las desigualdades sería la creación de instancias formativas o el apoyo (financiamiento) de proyectos enfocados en ello, con el propósito de implementar estímulos específicos para que estas funciones sean ocupadas por mujeres.

3. DIFUSIÓN, DISTRIBUCIÓN Y CIRCULACIÓN


- **Apoyar la difusión del trabajo artístico de mujeres, a través de medidas concretas que promuevan una participación igualitaria de las mujeres en las instancias públicas y mediáticas.**

Se recomienda estudiar los mecanismos idóneos para implementar medidas que permitan corregir la brecha persistente entre la presencia pública de mujeres y hombres en el campo de la música.

- **Cuotas.** Un referente significativo en este sentido es la ley de cupos aprobada recientemente en Argentina, que estipula que al menos un 30% de los números de los festivales deberán ser femeninos. Este estudio avala el efecto positivo que este tipo de medidas puede tener para rectificar las inequidades, tanto en espectáculos públicos (festivales y conciertos masivos), en la programación radiofónica y en otras instancias de figuración pública. Para ello podrían revisarse las iniciativas legales conocidas como el 20% de la música chilena en radios y la ley de teloneros.
- **Premios.** Otra forma de otorgar visibilidad y reconocimiento a la labor de las mujeres en la música es la creación de premios con cobertura pública, que permitan dar a conocer el aporte de ciertas figuras destacadas.

- **Incluir en Fondart en las líneas de circulación y/o formación el cuidado de hijos(as) como medida de apoyo para madres.**

Esto con el fin de propiciar el desarrollo de las carreras en el área musical de mujeres madres, las que según los resultados de este estudio suelen ver afectadas



su dedicación a la música debido a la crianza de sus hijos(as) y la carencia de redes de apoyo y/o financiamiento para ello.

4. TRANSVERSALES Y/O INSTITUCIONALES

– **Apoyar medidas de contratación que contrarresten la precarización laboral de las mujeres dedicadas a la música**

Debido a la alta precariedad del campo, y las dificultades adicionales que deben enfrentar las mujeres en sus contextos domésticos, es importante que el mejoramiento de las condiciones contractuales de las mujeres en la música sea una prioridad en los diversos espacios laborales. Con ello, podrán acceder a derechos básicos como el prenatal y postnatal, y otras prestaciones sociales.


Se recomienda, además, estudiar modelos internacionales de legislación para el campo de la música, análogos a la ley de artes escénicas, que se ajusten de mejor manera a las especificidades de este campo laboral.

– **Apoyar la creación de redes entre mujeres dedicadas a la música en sus distintas etapas.**

Aunque ciertamente ha habido algunos avances desde la autogestión, estas instancias de asociatividad han mostrado su gran potencial y pueden ser un elemento clave a la hora de corregir las brechas e inequidades. Por ello, se sugiere desarrollar un programa de apoyo de las asociatividades femeninas, que podría incluir financiamiento para los gastos logísticos de las redes y asociaciones de mujeres en el campo de la música, y promover la creación de otras instancias (ciclos, charlas, seminarios, mentorías, coloquios, etc.) que convoquen a las mujeres y les permitan compartir experiencias.

– **Campaña pública de concientización sobre brechas, inequidades y barreras de género.**

El presente estudio da cuenta que, desde la percepción de las entrevistadas, hay una falta de consciencia respecto de las problemáticas de género en la totalidad del campo artístico musical, y que afecta a los propios agentes institucionales. Esto tendría como efecto la carencia de apoyo y medidas de protección para las mujeres dedicadas a la música y la inexistencia de protocolos para solucionar problemáticas asociadas.



Por ello, se recomienda llevar a cabo una campaña pública orientada a visibilizar estas problemáticas dirigida a todos los actores del campo, que incluya actividades diferenciadas de formación y sensibilización de docentes, funcionarios, técnicos, intérpretes, etc., tanto hombres como mujeres. Este trabajo puede realizarse en conjunto con el Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género.

– **Desarrollo y validación de protocolo único contra la violencia de género en el campo de la música.**

Aunque han existido algunas tentativas de contribución en esta línea, se recomienda aunar el trabajo disperso desde las distintas iniciativas y crear un protocolo único contra la violencia de género (incluyendo casos de abuso y acoso sexual). Este debe contar con la participación y validación de los diversos sectores del mundo musical, y estar disponible de forma pública y accesible para todos quienes quieran consultarlo.

El protocolo debiese incorporar medidas específicas para la labor musical, que incluye giras, tours, espectáculos nocturnos y otras fuentes de riesgo para la integridad física y/o psicológica de las mujeres en la música. A su vez, debe incorporar un mecanismo institucional eficiente para la denuncia y apoyo de víctimas de las acciones anteriormente mencionadas, y estudiar sanciones adicionales para quienes se demuestre que incurrieron en dichos abusos (por ejemplo, imposibilidad de recibir financiamiento para actividades artísticas).

– **Inclusión de un enfoque de género explícito en la Política Nacional de la Música, que implique que las medidas y acciones tomadas sean exigibles en todo el territorio nacional, con el fin de evitar la disparidad.**

En ese sentido, resulta de especial relevancia que existan medidas y acciones que se apliquen en cada contexto local y una articulación institucional.

– **Desarrollar indicadores de monitoreo de las brechas de género en la música.**

Esto con el fin de tener registro de los avances y retrocesos en la materia, que permitan su comparabilidad y la creación de medidas para solucionar las problemáticas asociadas.

– **Fomentar la paridad de género en el Consejo Nacional de la Música, Comité**



de evaluadores de Fondart y otros concursos públicos, espacios de diseño, toma de decisiones y ejecución del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Para romper el círculo vicioso que emerge de la problemática de la “calidad”, es necesario que todas las instancias de toma de decisión cuenten con una representación femenina sustantiva.

VI. INDICADORES OBJETIVO 5 ODS

Los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), formulados en el marco de la agenda 2030 de la ONU, son un conjunto de objetivos globales que convocan a los diversos actores sociales —los gobiernos, el sector privado, la sociedad civil y las personas— a adoptar una serie de medidas para erradicar la pobreza, proteger el planeta y asegurar la prosperidad para todos como parte de una nueva agenda de desarrollo sostenible. Se trata de objetivos de carácter internacional, que resultan interdependientes unos de otros, y que deben ser aplicados tomando en consideración las especificidades del Estado-nación y contexto respectivo.

Cada uno de los 17 ODS está compuesto por un listado de metas específicas. En particular, el objetivo N° 5, correspondiente a la igualdad de género, recibe la siguiente formulación:

De las nueve metas contempladas en el ODS 5, tres de ellas pueden ser directamente abordadas a partir de los resultados de este estudio, a saber, las metas 5.5; 5.a y 5.c. Algunas otras, como la meta 5.1, la meta 5.2, y la meta 5.4; se encuentran relacionadas indirectamente con la temática, pero resulta difícil materializar estos obstáculos en indicadores específicos para el campo de la música. Si bien existen formas de discriminación contra las mujeres (5.1), casos de violencia de género en el sector musical (5.2), y ciertamente desigualdades en el plano doméstico y en las labores de cuidados (5.4), resulta difícil para el Ministerio abordar estas problemáticas desde las herramientas de las que dispone. Se sugiere, de todos modos, que se atiendan a las adversidades en este sentido que hemos desarrollado a lo largo del análisis cualitativo, y que se desarrollen estrategias de trabajo intersectorial con otros ministerios (Ministerio de la Mujer, Ministerio del Trabajo, etc.).

A continuación, proponemos un conjunto de indicadores que pueden contribuir al cumplimiento de las tres metas mencionadas.

Cuadro 7. Propuesta de indicadores ODS

Objetivo 5: Lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas
5.1 Poner fin a todas las formas de discriminación contra todas las mujeres y las niñas en todo el mundo
5.2 Eliminar todas las formas de violencia contra todas las mujeres y las niñas en los ámbitos público y privado, incluidas la trata y la explotación sexual y otros tipos de explotación
5.3. Eliminar todas las prácticas nocivas, como el matrimonio infantil, precoz y forzado y la mutilación genital femenina

- 5.4. Reconocer y valorar los cuidados y el trabajo doméstico no remunerados mediante servicios públicos, infraestructuras y políticas de protección social, y promoviendo la responsabilidad compartida en el hogar y la familia, según proceda en cada país
- 5.5. Asegurar la participación plena y efectiva de las mujeres y la igualdad de oportunidades de liderazgo a todos los niveles decisorios en la vida política, económica y pública
- 5.6. Asegurar el acceso universal a la salud sexual y reproductiva y los derechos reproductivos según lo acordado de conformidad con el Programa de Acción de la Conferencia Internacional sobre la Población y el Desarrollo, la Plataforma de Acción de Beijing y los documentos finales de sus conferencias de examen
- 5.a. Empezar reformas que otorguen a las mujeres igualdad de derechos a los recursos económicos, así como acceso a la propiedad y al control de la tierra y otros tipos de bienes, los servicios financieros, la herencia y los recursos naturales, de conformidad con las leyes nacionales
- 5.b. Mejorar el uso de la tecnología instrumental, en particular la tecnología de la información y las comunicaciones, para promover el empoderamiento de las mujeres
- 5.c. Aprobar y fortalecer políticas acertadas y leyes aplicables para promover la igualdad de género y el empoderamiento de todas las mujeres y las niñas a todos los niveles

Meta del ODS 5	Indicador	Descripción	Fórmula	
Asegurar la participación plena y efectiva de las mujeres y la igualdad de oportunidades de liderazgo a todos los niveles decisorios en la vida política, económica y pública.	Equidad de Género en el Fondo de la Música.	Porcentaje de evaluadores y jurados mujeres en el Fondo de la Música.	$\frac{\text{N}^{\circ} \text{ de evaluadores y jurados mujeres}}{\text{N}^{\circ} \text{ evaluadores y jurados totales}} * 100$	
		Porcentaje de proyectos de mujeres que son seleccionados en el Fondo de la Música.	$\frac{\text{N}^{\circ} \text{ de proyectos de mujeres seleccionados}}{\text{N}^{\circ} \text{ total de proyectos seleccionados}} * 100$	
		Tasa de adjudicación de proyectos por género en el Fondo de la Música.	Cantidad de proyectos de mujeres adjudicados/ cantidad de proyectos de mujeres postulados	$\frac{\text{Cantidad de proyectos de mujeres adjudicados}}{\text{Cantidad de proyectos de mujeres postulados}} * 100$
			Cantidad de proyectos de hombres adjudicados/ cantidad de proyectos de hombres postulados	$\frac{\text{Cantidad de proyectos de hombres adjudicados}}{\text{Cantidad de proyectos de hombres postulados}} * 100$
		Cantidad de recursos asignados por género.	Monto de los recursos asignados a mujeres/ monto de los recursos asignados totales	$\frac{\text{Monto de los recursos asignados a mujeres}}{\text{Monto de los recursos asignados totales}} * 100$
			Monto de los recursos asignados a hombres/ monto de los recursos	$\frac{\text{Monto de los recursos asignados a hombres}}{\text{Monto de los recursos}} * 100$


			asignados totales *100
Equidad de género en cargos directivos y de importancia pública.	Equidad de género en cargos directivos y de importancia pública.	Representación femenina en el Consejo de la Música, Sociedad de Autores y otros afines.	Número de consejeras mujeres/ número total de consejeros *100.
		Porcentaje de mujeres directoras de orquesta.	Número de orquestas dirigidas por mujeres/ Número total de orquestas *100
		Porcentaje de mujeres en cargos académicos de relevancia: decanas o directoras de instituto, directoras de carrera, profesoras titulares, catedráticas, etc.	Número de cargos (p.ej: directoras de carrera) ocupados por mujeres/ número de cargos totales *100
		Porcentaje de números femeninos en festivales y espectáculos.	Cantidad de números femeninos/ cantidad de números totales *100
		Porcentaje de reproducciones y/o descargas de artistas mujeres.	Cantidad de reproducciones (spotify) y/o descargas (portaldisc) de música de artistas mujeres/ Cantidad de reproducciones (spotify) y/o descargas (portaldisc) totales *100.
		Porcentaje de presencia radial de las mujeres en emisoras locales.	Cantidad de minutos de radioemisión de música de mujeres/ cantidad de minutos de radioemisión de música total *100
Emprender reformas que otorguen a las mujeres igualdad de derechos a los recursos económicos, así como acceso a la propiedad y al control de la tierra y otros tipos de bienes, los servicios financieros, la	Equidad en el acceso y propiedad de los medios de producción.	Porcentaje de estudios de grabación que son de propiedad y administrados por mujeres.	Cantidad de estudios de grabación de propiedad y administrados por mujeres/ cantidad de estudios de grabación totales *100.
		Porcentaje de salas de ensayo equipadas que son de propiedad y administrados por mujeres.	Cantidad de salas de ensayo equipadas de propiedad y administrados por mujeres/ cantidad

herencia y los recursos naturales, de conformidad con las leyes nacionales.			de salas de ensayo equipadas totales *100.
Aprobar y fortalecer políticas acertadas y leyes aplicables para promover la igualdad de género y el empoderamiento de todas las mujeres y las niñas a todos los niveles.	Incorporación del enfoque de género en el Fondo de la Música.	Medidas de apoyo para el cuidado infantil.	Sí/no
		Protocolos contra la violencia de género.	Sí/no
		Beneficios y consideraciones para la postulación destinados a mujeres que han sido madres.	Sí/no
	Implementación de leyes de cupo de género.	Cupos en festivales y espectáculos.	Sí/no
		Cupos en emisión radiofónica.	Sí/no

VII. CONCLUSIONES

A lo largo del estudio “Mujeres artistas en el campo de la música: barreras y brechas de género en el sector artístico chilenos”, hemos podido identificar las diversas dimensiones en las que se expresan las brechas, inequidades y barreras de género que deben enfrentar las mujeres a lo largo de sus trayectorias en el campo de la música local. Si inicialmente establecimos, en línea con el Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género, que existía una diferencia entre brechas —cuantificación de diferencias—, inequidades —situaciones injustas— y barreras —factores que impiden o limitan el acceso— que debía ser considerada en el estudio, la riqueza del análisis cualitativo nos invita a comprender los modos en que cada uno de estos elementos se refuerzan recíprocamente y reproducen, en su conjunto, un sistema desigual en términos de género. Podemos nombrar esta problemática, siguiendo las voces de nuestras entrevistadas, como un “círculo vicioso”, en el que resulta establecer cuáles son las causas y cuáles son los resultados. Por ejemplo, una *brecha* de género cuantificable podría ser la menor cantidad de mujeres liderando orquestas, pero esta a la vez constituye una *inequidad*, en tanto se les exigen las mujeres más requisitos o competencias para acceder a dicho cargo que a los hombres, y ciertamente una *barrera de género*, en tanto la baja participación de mujeres en este tipo de cargos redundante en una falta de referentes y un debilitamiento de las expectativas de las niñas en desempeñarse en ámbitos como estos. De este modo, vemos que las mismas desigualdades de género pueden expresarse, simultáneamente, como brechas, barreras o inequidades y, en las voces de nuestros informantes, incluso se explican mutuamente entre ellas. De este modo, la falta de referentes femeninos en roles de liderazgo explica que no hayan mujeres en dichos cargos, o que exista desconfianza sobre ellas y se les exijan desempeños adicionales.

El círculo vicioso o performativo que hemos examinado en este documento tiene una serie de especificidades que son propias del campo de la música, en tanto este es parte de un régimen de valor artístico que se construye en base a nociones abstractas como la de “calidad”. Como señalamos anteriormente, la calidad es un atributo que quienes se desempeñan en el mundo de la música “saben” reconocer, pero tienen dificultades a la hora de definirla, explicitar sus criterios e incluso de mantener los argumentos que la sustentan en el tiempo. Hemos apuntado, en base a los desarrollos conceptuales de Bourdieu, que la introyección de la dominación masculina como una “segunda naturaleza” lleva a confundir las causas y los efectos, invisibilizando el proceso social —y por tanto arbitrario— que instituye las desigualdades entre hombres y mujeres. En la esfera musical, este orden patriarcal se reproduce mediante una persistente minusvaloración del trabajo femenino, a partir de diversos argumentos que rondan la idea de “calidad” (tanto de las obras como de los desempeños). De este modo, y sin




necesidad de dar mayores explicaciones, en nombre de la “calidad” se excluye y se posterga a las mujeres. En nombre de la calidad se desestiman sus obras y se invisibilizan sus aportes. En nombre de la calidad artística se desacredita la legitimidad de mecanismos de corrección de las asimetrías, como las cuotas de género. Y todo ello sucede sin reconocer que esa vara de medida fue creada desde y para los hombres, y cuando se producen desajustes entre las mujeres y los indicadores, ello se interpreta como la evidencia empírica de su inferioridad. Estas creencias arraigadas en el campo musical refuerzan la dependencia recíproca de brechas, barreras e inequidades: la interpretación social de una brecha se convierte, así, en una barrera y en una inequidad. Volviendo al ejemplo anterior, podemos observar que el hecho de que hayan muy pocas directoras de orquesta mujeres es leído por el medio musical como un resultado de la incapacidad de las mujeres para desempeñar estos roles, cuando los roles en sí mismos fueron diseñados para ser ocupados por hombres.

Estas intrincadas dinámicas tienen lugar a lo largo de todas las fases del ciclo artístico, en todos los géneros musicales (docto, popular y folclórico). Recapitulando algunos de los hallazgos más relevantes, podemos señalar, en **primer lugar**, que existen severas inequidades en la participación pública de las mujeres en el campo musical, lo que se expresa en las diferentes vías de acceso a cargos y reconocimientos (concurso público, comisiones de especialistas, preferencias populares). Existe una falta de referentes femeninos en los tres géneros musicales, y hay una clara definición androcéntrica de la “calidad” que constituye un círculo vicioso.

En **segundo lugar**, hay inequidades considerables en el acceso de las mujeres a actividades y roles en el mundo de la música. En el dominio técnico, ello puede observarse en un contexto marcado por el monopolio masculino, donde las mujeres no se consideran interlocutoras válidas y se asume que no saben o no tienen estudios. Las mujeres tienen menos acceso a espacios de entrenamiento práctico informal, y priman una serie de prejuicios y dificultades en el desempeño de los diversos roles dentro de este subcampo: *roady*, iluminadoras, sonidistas, mezclas y arreglos, *booking*, *tour manager*, *manager*, periodismo musical, etc. En el ámbito de la interpretación, es posible observar una distribución desigual de las áreas instrumentales en los distintos géneros, especialmente —pero no en forma exclusiva— en la música docta. Hay un evidente encasillamiento de las mujeres en el rol de cantantes, y una consecuente desvalorización de dicha labor. Asimismo, el campo de la composición y la academia, podemos identificar numerosos filtros y dificultades en base al género, que impiden el desempeño equitativo de las mujeres en estos ámbitos.

En **tercer lugar**, a lo largo de la formación y educación de las mujeres en la música, vemos que prevalecen diversas barreras que tienen lugar desde las mismas historias de iniciación. Hay una menor oportunidad de las mujeres de recibir formación musical en la infancia, y enfrentan riesgos específicos a su género que están relacionados con las




metodologías de enseñanza musical. A lo largo de su carrera, asimismo, deben enfrentar diversos sesgos que las limitan y coartan. Ello se expresa luego en los claros patrones de feminización y masculinización de las diferentes carreras universitarias de la música, y luego en los obstáculos para acceder a determinados espacios educativos como la polifonía, análisis, composición, instrumentación y orquestación.

En **cuarto lugar**, cuando las mujeres salen al campo profesional encuentran diversas clases de dificultades que no deben enfrentar los hombres de igual manera. Encontramos numerosos estereotipos y prejuicios arraigados en la escena musical, que dificultan el desempeño de las mujeres en esta. Existen exigencias y acreditaciones adicionales que se les piden a las mujeres para el reconocimiento de sus capacidades y su trabajo, y a menudo, los méritos de ellas son atribuidos a los hombres que las rodean. Los mandatos de género que rigen al conjunto de la sociedad son materializados en el mundo musical de modos concretos, tanto en lo que respecta a su carácter —donde se espera que sean sumisas, calladas y complacientes—, como sobre su cuerpo —donde se les exigen preocupaciones estéticas adicionales, y se les presiona porque comercialicen su propia imagen—. En suma, las mujeres deben desenvolverse en entornos profesionales masculinos, es decir, un campo configurado por reglas masculinas y administrado y arbitrado por hombres. En sus experiencias cotidianas, deben adaptarse constantemente a un contexto donde lo masculino es lo neutro y lo normal, y donde existen numerosos riesgos y peligros —incluyendo la violencia sexual— que comprometen su seguridad personal. A ello se suma la dinámica de competencia entre las propias mujeres que es estimulada por el campo.

En **quinto lugar**, en lo que refiere a la vida doméstica y la maternidad, es posible señalar que las mujeres del campo de la música —así como la población femenina en general— posee una pesada carga en la administración y gestión de la vida familiar. Ello agudiza una serie de dificultades relacionadas con el contexto laboral de la música, que es flexible y precario, y donde el tiempo para la creación se ve constantemente amenazado por otras labores más urgentes. Para las mujeres, la maternidad es un tema que las lleva a tomar decisiones y esquivar prejuicios, y que a menudo se experimenta como un tercer turno en el que las redes de apoyo son fundamentales. Estas disposiciones de género vinculadas a lo doméstico tienen importantes proyecciones en el campo laboral: vemos que sobre las mujeres pesa un mandato de servicio también fuera de sus hogares, y que terminan con mucha frecuencia realizando lo que podría ser denominado “*music housework*”: trabajo doméstico musical.

En **sexto lugar**, una de las dificultades significativas que presentan las mujeres reside en ellas mismas, y en los modos en que ha sido socializadas. Las formas de valoración del propio trabajo y del autorreconocimiento artístico hace aflorar, en numerosas oportunidades, a una “enemiga interna”, que las mujeres que participaron de este estudio se esfuerzan por mantener a raya. Hay una dificultad de origen social en que las




mujeres se autovaloren, y a menudo explican sus propios éxitos desde retóricas del esfuerzo que priorizan el trabajo antes que el talento artístico. Observamos en este punto, también, algunos hitos de afirmación positivos que han marcado sus trayectorias musicales.

Finalmente, en **séptimo lugar**, pudimos identificar un conjunto de recursos y estrategias de las mujeres para moverse en este campo adverso, en un intento por poner de relieve la agencia femenina y comprender las tácticas que desenvuelven para persistir en sus carreras. Entre los recursos, distinguimos entre nuestras entrevistadas discursos relacionadas con una pasión y convicción irrefrenable; y con un carácter marcado por la perseverancia y la porfía. Al mismo tiempo, las mujeres señalan que cuentan con más aptitudes para generar un trato humanizado y colaborativo, y que en definitiva tienen más capacidad de escucha. Entre las estrategias que ellas despliegan, observamos la importancia —cada vez más prominente— de la asociatividad. Así también, las mujeres desarrollan diversas políticas de autocuidado, muchas de ellas espontáneas o inconscientes: no prestar atención a la violencia, cultivar un bajo perfil, desarrollar estrategias de masculinización, cuidar de sus espacios de ocio y desconexión, y evitar riesgos y exposiciones innecesarias. Entre estas estrategias, no exentas de contradicciones, también aparece como estrategia relevante el humor en sus diversas expresiones.

Para concluir el análisis, el estudio discute algunos avances en materias de género y políticas públicas en el campo de la música, recogiendo algunas percepciones de parte de nuestros informantes de mecanismos y propuestas para revertir la significativa brecha que existe entre hombres y mujeres. Se incluye, para cerrar, una batería de recomendaciones desagregadas en función de los distintos momentos del ciclo musical, y una propuesta de indicadores que desagregan las metas pertinentes del ODS 5 de la Agenda 2030 de la ONU.

En resumidas cuentas, el estudio pudo demostrar una alta consistencia de los hallazgos del campo con la literatura especializada internacional, identificando múltiples brechas, barreras e inequidades en el acceso y desempeño de las mujeres en el mundo de la música. Aunque existen diversas especificidades, la investigación arroja de forma consistente que estas inequidades se encuentran presentes en los tres géneros musicales, docto, popular y folclórico, y que atraviesan todas las fases del ciclo musical. También están presentes en los distintos roles y ocupaciones dentro del campo de la música, expresándose de forma paradigmática en el dominio técnico, el más masculinizado de todos. No hubo diferencias palpables entre las experiencias de las mujeres de la región Metropolitana y las mujeres de la región de Valparaíso, aun cuando con frecuencia se señala que las dificultades para las mujeres son mayores en “las regiones”, y especialmente en los escenarios rurales. Así como el diagnóstico general es compartido por todos nuestros informantes, incluyendo los hombres (focus group),



podimos identificar que en la actualidad se perciben ciertos avances en la materia, sobre todo en lo que respecta al grado de conciencia y disposición de las mujeres para trabajar por la transformación. La composición de nuestra muestra, diversa en ocupaciones, perfiles y edades, nos permitió identificar que los discursos de empoderamiento femenino son transversales a todas las generaciones, a pesar de que las mujeres pertenecientes al tramo etario mayor manifiestan haber adquirido conciencia de estas asimetrías de forma reciente, y ya muy avanzadas sus trayectorias. Sólo una de las 16 entrevistadas no distingue en su propia experiencia discriminación o inequidades de género. Es sintomático, en este sentido, que en los últimos años hayan aumentado las asociaciones y colectivos de mujeres, que buscan dar visibilidad y mejorar las condiciones de las mujeres en la música a través de actividades gremiales, de investigación, de interpretación, etc. Aunque ciertamente los desafíos son muchos, estos primeros pasos representan una oportunidad significativa para romper con las inercias y comenzar a corregir las asimetrías entre hombres y mujeres en el mundo musical.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Abarca K. (2016). Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica. *Escena. Revista de las Artes*, 76, pp. 167
- Arena, A & Hernández, K. (2018) *Valiente: mujeres en la música*. Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia.
- Biltrán, Y. (2017) De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México durante la segunda mitad del siglo XX. En González, J (Ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas, pp. 92-110, Santiago: Ibermúsicas.
- Bohé, G, Bouey, E & Ascencio, C. (2018). Informe de evaluación proyecto Escuelas de Rock Mujeres. Escuela de Psicología – Universidad Católica Silva Henríquez.
- Bourdieu, Pierre (2000) *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- Campo Soler, S. (2017). *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal (tesis de doctorado)*. Universitat Rovira y Virgili, Tarragona, España.
- Carreño, M. (2010). *Ser mujer: ser rockera en Chile. Una mirada a 60 años de rock femenino (tesis de pregrado)*. Universidad de Chile.
- Centro Cultural de España en México. (s.f). I Encuentro Iberoamericano de mujeres en la industria música. Disponible en: <http://ccemx.org/evento/mujeres-industria-musical/>
- Cruz, A. (2019). *La brecha de género en la música profesional*. Aranzazucruz.com. Disponible en: <https://www.brechageneromusicaprofesional.aranzazucruz.com/>
- Cortés, M. (28 de diciembre de 2018). Las 5 iniciativas más sobresalientes a favor de la equidad de género en la música. Slang. Disponible en: <https://www.slang.fm/destacados/iniciativas-a-favor-equidad-de-genero-musica-2018/>
- DeNora, Tia (2012). *La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810* En Benzecry, C. (comp.). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: UNQUI. (pp.

187-213).

- Dezilillo, R. (2017). Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina. En González, J (Ed.). Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas, pp. 22-46, Santiago: Ibermúsicas.
- Dirección de Asuntos Culturales (Dirac) – Ministerio de Relaciones Exteriores. (2017). Resultados concurso 2018 – Artistas. Disponible en https://www.dirac.gob.cl/resultados-concurso-2018-artistas/prontus_dirac/2017-12-21/112736.html
- Dirección de Asuntos Culturales (Dirac) – Ministerio de Relaciones Exteriores. (2018). Resultados concurso Dirac 2019 – Artistas. Disponible en https://www.dirac.gob.cl/resultados-concurso-dirac-2019-artistas/prontus_dirac/2018-12-06/152054.html
- Elliott, J. (1985) La investigación-acción en el aula, Valencia, España.
- Escamilla, P. (1 de julio de 2019). Especial Slang. Igualdad y representación: el futuro de la industria musical. Slang. Disponible en: https://www.slang.fm/especiales/musica-mujeres-mexico-participacion-festivales-2019/?fbclid=IwAR0o0t90VItBpx1iYsG_0MM2bzQWL9H_EnXnSPwBI_MBzsj3RmVnZOvzpF4
- Escuelas de Rock y Música Popular, Chile. (17 de julio de 2019). #EscuelaMujeres: Revisa la selección para el ciclo que parte en Santiago. Disponible en <http://escuelasderock.cultura.gob.cl/3223-2/>
- Estrada, A. (24 de junio de 2019). ¡Más Girl Power en los festivales en México, por favor! Animal.mx. Disponible en: <https://animal.mx/2019/07/gender-gap-musica-festivales-mexico-mujeres-2019/?fbclid=IwAR2YGVlHhkDz6d1aJO7TBaaqx01PdZjBmN1coMPtzsjYWaDmTxwFWVSKxfQ>
- Facuse, Marisol. (2017). Creación musical femenina en Chile: cánon, estereotipos y autorías. En González, J (Ed.). Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas, pp. 148-163, Santiago: Ibermúsicas.
- Facuse, Marisol. y Franch, Carolina. 2019. Música y mujeres. La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile. Revista Chilena de Antropología 39: 58-76.

<https://doi.org/10.5354/0719-1472.2019.53967>

- Flores, Georgina. (2009) Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán. Cuicuilco, vol. 16, núm. 47, septiembre-diciembre, 2009, pp. 179-200. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Distrito Federal, México
- Galindo Morales, L. (2015). Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia. Folios, 42, pp. 3-15
- Gilberti, E. (1996) Hijos del Rock. Buenos Aires: Editorial Losada.
- González, J (Ed.). Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas, pp. 112-123, Santiago: Ibermúsicas.
- Infobae. (21 de noviembre de 2019). El cupo femenino en festivales de música ya es ley. Infobae.com. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2019/11/21/el-cupo-femenino-en-festivales-de-musica-ya-es-ley/>
- Kim, J., Campbell, T., Shepherd, S., & Kay, A. (2019). Understanding Contemporary Forms of Exploitation: Attributions of Passion Serve to Legitimize the Poor Treatment of Workers. *Journal of Personality and Social Psychology*, Advance online publication. doi:10.1037/pspi0000190
- Lagarde, Marcela, "El género", en Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia, Ed. horas y HORAS, España, 1996, pp. 13-38.
- León, N. (2017). Las mujeres, nuevas protagonistas de las bandas de pueblo: los casos de Baños y Sayausí (Azuay). Una mirada desde la antropología de género. Repositorio Institucional (tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Ecuador.
- LMNeuquén. (21 de noviembre de 2019). Ley cupos: las mujeres ya tienen su espacio asegurado en la música. Disponible en <https://www.lmneuquen.com/ley-cupos-las-mujeres-ya-tienen-su-espacio-asegurado-la-musica-n666967>
- Loizaga, M. (2005). Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión Crítica. En: Musiker.
- López, I., 2010. Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango. Espéculo. Revista de estudios literarios.
- Martí, J. 1999. Ser hombre o ser mujer a través de la música. Una encuesta a jóvenes de Barcelona. Horizontes Antropológicos, 11, pp. 29-51.
- Martínez, Dulce. Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género.

- El Cotidiano, núm. 186, julio-agosto, 2014, pp. 63-67 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. Distrito Federal, México
- Merino, L. (2010). Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile. *Revista Musical Chilena*, pp. 53-76
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). Estudio de Caracterización del Estado Actual de las Orquestas y Ensamblés Juveniles e Infantiles en Chile. Disponible en: <http://biblioteca.digital.gob.cl/bitstream/handle/123456789/374/Estudio%20Orquestas%20y%20Ensamblés%20Juveniles%20e%20Infantiles.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (s.f). Premios Nacionales. Ganadores. Disponible en <https://www.cultura.gob.cl/premiosnacionales/ganadores/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (s.f). Consejo de Fomento de la Música Nacional. Disponible en: <https://www.cultura.gob.cl/musica/cfmm/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (s.f). Ganadores Premio Presidente de la República (1999-2018).
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (11 de septiembre de 2017). Convocatoria para participar en el Concierto 1000 Cantoras para Violeta. Disponible en <https://www.cultura.gob.cl/convocatorias/1000-cantoras/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – INE (2018). Informe anual Estadísticas Culturales 2018. Disponible en: <http://observatorio.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2020/01/Estad%C3%ADsticas-Culturales.-Informe-Anual-2018.pdf>
- Observatorio de Políticas Culturales-Proyecto Trama (2014) El escenario del trabajador cultural.
- Pérez, F. (3 de febrero de 2019). Igualdad de género: las cifras de la gran deuda de premiaciones y festivales. *Latercera.com*. Disponible en <https://culto.latercera.com/2018/02/03/igualdad-genero-las-cifras-la-gran-deuda-premiaciones-festivales/>
- Pinochet, Carla. (2010) Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX.
- Prior, B, Barra, E & Kramer, S. (2018) *Women in the U.S Music Industry. Obstacles and opportunities*. Berklee College of Music.

- Quiñones, L. (11 de febrero de 2019). Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género. Noticias ONU. Disponible en <https://news.un.org/es/story/2019/02/1450871>
- Ramos, P., 2010. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y música. Revista Musical Chilena.
- Ravet, H. (2005). L'interpretation musicale comme performance: interrogations croisées de musicologie et de sociologie. Musurgia Vol. 12, No. 4, pp. 5-18.
- Robertson, Carolyn. (2001) "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres", en Cruces, Francisco (ed.), Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología, Madrid, Trotta, pp. 383-411.
- Ríos, N. (8 de marzo de 2019). La equidad de género en la industria de la música tiene que cambiar. Slang. Disponible en: <https://www.slang.fm/destacados/equidad-genero-industria-musica-tiene-que-cambiar-2019/>
- Ruidosa Fest. (s.f). ¿Cómo ha evolucionado la brecha de géneros en los escenarios de América Latina? Somosruidosa.com. Disponible en <https://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina/>
- Sánchez, J. (21 de diciembre de 2018). La industria de la música es increíblemente machista y un vodka puede comprobarlo. Redacción. Disponible en: <https://www.redaccion.com.ar/la-industria-de-la-musica-es-increiblemente-machista-y-un-vodka-puede-comprobarlo/>
- SCD. (2019). Canciones de artistas nacionales más escuchadas en radios chilenas 2012-2019. https://drive.google.com/file/d/1wY_j5X4MBW77CF6BE0geQ-ITmaL6spox/view
- SCD. (2018). Taller de mujeres.
- SCD, Música Chilena (2019). Disponible en: <http://www.musicachilena.cl/v2/scd-premio-a-las-ganadoras-del-primer-concurso-exclusivo-para-mujeres-inspirado-en-scottie-scott/>
- SCD, País de Músicos (2018). Disponible en: <https://www2.scd.cl/content/uploads/2019/06/PDM2019-WEB.pdf>
- Secretaría de Cultura de la Nación. (24 de septiembre de 2019). Cómo fue el encuentro Mujer, música y orquesta. Disponible en: <https://www.cultura.gob.ar/como-fue-el-encuentro-mujer-musica-y-orquesta-8341>
- Secretaría de Cultura de la Nación. (8 de octubre de 2019). Cuáles fueron los avances

- de la ley de cupo femenino en la música. Disponible en: <https://www.cultura.gob.ar/cuales-fueron-los-avances-de-la-ley-de-cupo-femenino-en-la-musica-8434/>
- Servicio de Información de Educación Superior (SIES). Disponible en <https://www.mifuturo.cl/academicos-e-investigadores/226-servicio-de-informacion-de-educacion-superior>
- Setuain, María y Noya, Javier. (2010) Género Sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas. Informe MUSYCA 02-2010
- Valdebenito, L. (2017). Creación musical femenina en Chile: cánón, estereotipos y autorías.
- Vera, M. 2018. Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. Revista Musical Chilena, 229, 79-106.
- Vilar-Payá, Luisa. 2010. "La mujer mexicana como creadora", en Aurelio Tello, coord. La Música en México. Panorama del siglo XX. México: FCE/ CONACULTA.
- Welschinger, N. (2014). "Rolinga no, stone". La música como "tecnología del yo" en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina. Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nueva Época, 33, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, pp. 59-69, edición digital. En línea: <<http://version.xoc.uam.mx/>>.
- Wilson, Carl. Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasismo y los prejuicios en el pop. Barcelona: Blackiebooks.
- Woolf, Virginia (2018). Una habitación propia. Barcelona: Austral Singular.
- Women in music. Disponible en <https://www.womeninmusic.org>
- Young, V. (2011) *The secret thoughts of successful women*. New York: Crown Bussiness.

IX. ANEXO

El siguiente apartado reúne cifras que dan cuenta de las brechas y barreras de género que se presentan en el campo de la música tanto a nivel nacional como internacional. Como el estudio contempla dos regiones se estableció el análisis comparativo entre la región Metropolitana y la región de Valparaíso en los campos donde se pudo encontrar información a este nivel. Dicha información arrojó que en la mayoría de los datos no existirían grandes diferencias entre una región y otra. La información se presenta a partir de las distintas fases del ciclo cultural en este ámbito.

EDUCACIÓN/ FORMACIÓN

El primer dato relevante que surge en este ámbito guarda relación con la labor que se realiza a través de las Orquestas y Ensamblés Juveniles e infantiles de Chile. Según el estudio de caracterización del estado de estas orquestas elaborado en 2017 por Mincap, el porcentaje de mujeres que integran estas orquestas a lo largo de Chile corresponde al 57%. Del total de las 212 orquestas catastradas en este estudio, el 51% está compuestas de un 51 a un 75% de mujeres, seguido de un 27,4% de orquestas donde la participación de la mujer va entre el 26% y 50% de los integrantes.

En cuanto a la educación superior, las cifras del 2019 del Servicio de Información de Educación Superior señalan que las carreras de pregrado con mayor porcentaje de mujeres matriculadas fueron las enfocadas en la interpretación musical en canto (popular, lírico o sin especificación) con un 71%, pedagogía, educación con un 33% y programas de música (general) e interpretación musical instrumental con un 27%.

Respecto a las carreras con menor porcentaje de mujeres matriculadas en 2019 están las de sonido y acústica con un 6%, producción musical con un 11% y dirección y/o composición con un 19%. En términos generales, en las carreras técnicas solo el 6% de la matrícula corresponde a mujeres, mientras que en las profesionales representan el 24%. Respecto a los cursos de diplomado o especialización en música, durante el 2019 hubo 28 de los cuales un 36% (10) correspondió a mujeres.

Siguiendo la escala, en los programas de posgrado solo hubo oferta de magíster sin contar con casos de doctorado a nivel nacional. El programa de magíster en Estética de la música fue el postgrado con mayor número de mujeres matriculadas representando un 40% del alumnado (2 de un total de 5). En segundo lugar, el magíster en Interpretación Musical obtuvo un 38% de mujeres matriculadas. Los programas con menor porcentaje de mujeres matriculadas fueron los de las áreas de dirección y/o



composición (14%) y musicología (16%).

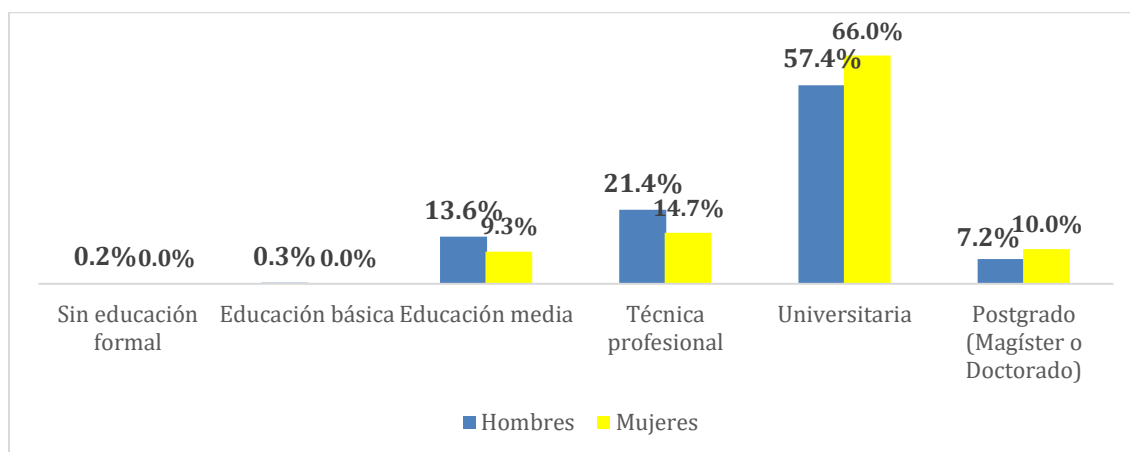
Si miramos más en detalle, las carreras de pregrado con mayor porcentaje de mujeres tituladas en 2018 fueron las enfocadas en la interpretación musical en canto (67%), pedagogía y educación (38%) y producción musical (32%). Las carreras con menor porcentaje de mujeres tituladas en 2018 fueron las enfocadas en sonido y acústica (7%), composición (17%) y música (general) e interpretación musical instrumental (25%).

En los postítulos, durante 2018 hubo un 34% de mujeres tituladas en diplomados o cursos de especialización musical, mientras que en los posgrados los programas de magíster con mayor porcentaje de mujeres tituladas fueron interpretación musical (43%) y artes musicales (didácticas de la música o cultura tradicional) (53%). En contraste, los programas de magíster con menor porcentaje de mujeres tituladas fueron los dirección y/o composición (18%) y los de musicología (29%).

Por otro lado, según la información obtenida en el Catastro de trabajadores de la cultura realizado por Proyecto Trama para el estudio El escenario del trabajador cultural (2014), (que contempló 4 regiones del país: Antofagasta, Valparaíso, Metropolitana y Maule), de un total de 762 trabajadores/as de la cultura que indicaron las artes musicales como su principal área artística de dedicación, solo 150 correspondieron a mujeres, es decir, un 19,7%.

El nivel educacional de la mayoría (59,1%) de los(as) encuestados de esta disciplina indicaron poseer educación superior universitaria. De las 155 mujeres, el 66% señaló la educación universitaria como su nivel educacional, cifra superior si la comparamos con la proporción de hombres del ámbito de la música con el mismo nivel educacional (57,4%). En ese sentido, la proporción de mujeres con mayor preparación académica es mayor que la de los hombres, quienes presentan cifras más altas tanto en los niveles de educación técnica como educación media.

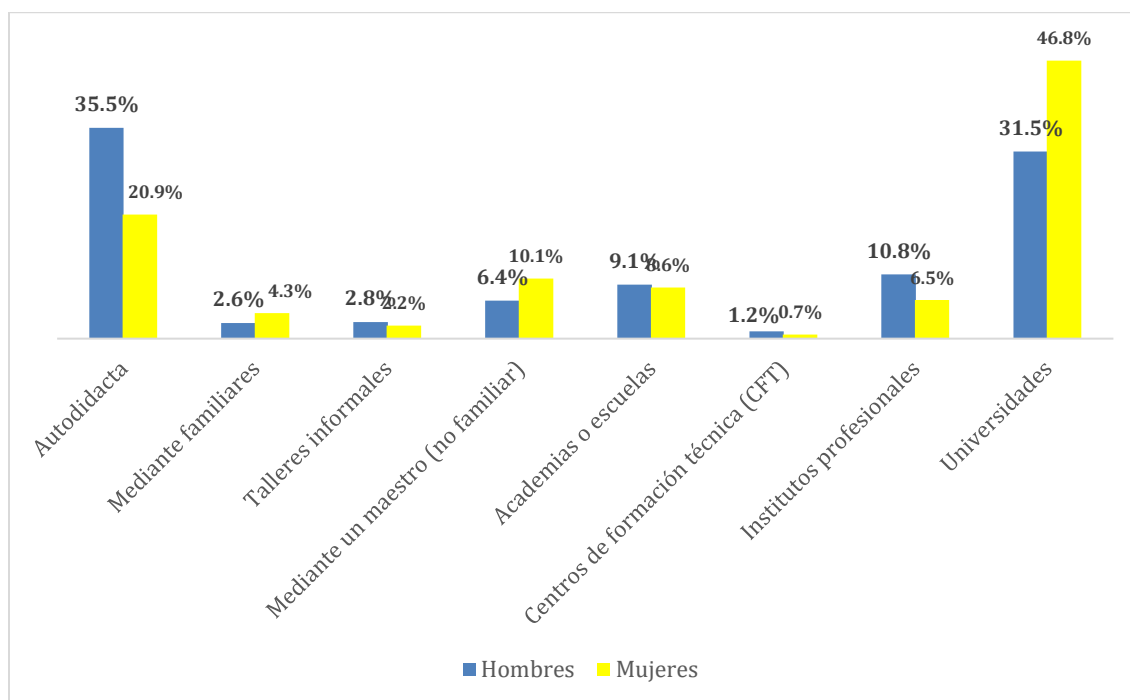
Gráfico 1. Nivel educacional de trabajadores/as de las artes musicales según sexo



Fuente: Elaboración propia en base a Catastro de Trabajadores de la Cultura (2014). Observatorio de Políticas Culturales y Proyecto Trama.

En concordancia con lo anterior, hay una mayor proporción de mujeres que su formación en artes musicales fue en una universidad (46,8%) en comparación con el porcentaje de hombres (31,5%). En el otro extremo, se presenta una mayor proporción de hombres autodidactas (35,5%) frente a una menor proporción de mujeres en esta categoría (20,9%).

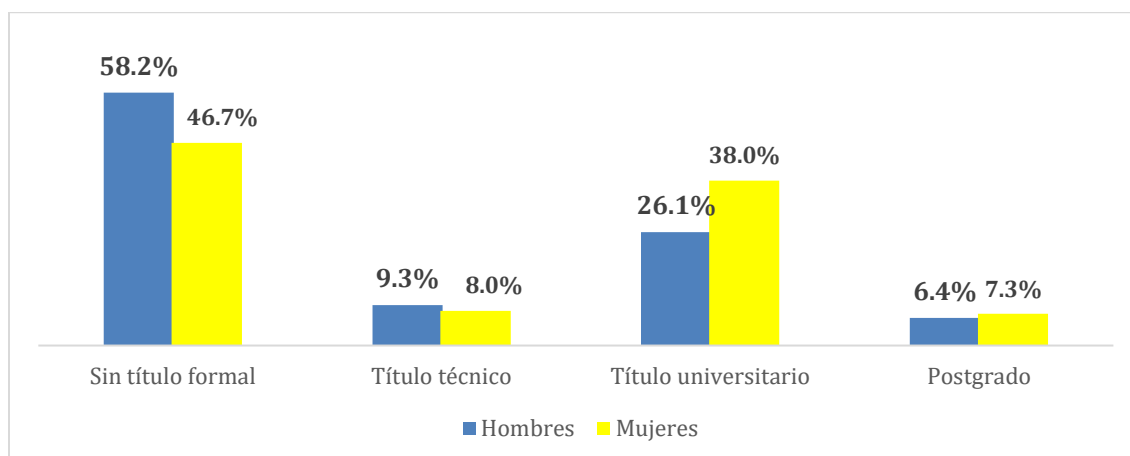
Gráfico 2. Tipo de formación en artes musicales según sexo



Fuente: Elaboración propia en base a Catastro de Trabajadores de la Cultura (2014). Observatorio de Políticas Culturales y Proyecto Trama.

Sin embargo, al momento de ser consultados(as) por la obtención de un título formal en relación a las artes musicales, hay un mayor porcentaje de mujeres que indicó no tener un título formal (46,7%) frente al porcentaje de mujeres que tienen un título universitario (38%). Cabe señalar que aun así, hay una mayor proporción de hombres sin título (58,2%) y por ende, un menor porcentaje que cuenta con un título universitario (26,1%).

Gráfico 3. Tipo de formación en artes musicales según sexo



Fuente: Elaboración propia en base a Catastro de Trabajadores de la Cultura (2014). Observatorio de Políticas Culturales y Proyecto Trama.

Por otra parte, las mujeres presentan una mayor proporción de casos en los que se ha recibido capacitación en ámbitos relacionados a su quehacer artístico (56,7%) en comparación a la proporción de hombres (41%).

LABORAL

En términos laborales, según el estudio y catastro de Proyecto Trama (2014), la principal categoría ocupacional de las mujeres encuestadas es trabajadora independiente con un 52,6%, mientras que en el caso de los hombres esta categoría representa un 61,7%. Las mujeres en general, presentan mayores porcentajes en categorías como asalariado/a público y privado. Por el contrario, en el caso de las categorías empleador/a y desempleado/a o cesante, sus porcentajes son menores respecto a los hombres.

Respecto a la situación contractual, si bien tanto hombres como mujeres presentan un porcentaje alto de informalidad, esto es mayoritario en el caso de los hombres ya que presentan un 49% de casos sin contrato frente a un 40% de mujeres en esta situación. Las mujeres presentan porcentajes levemente mayores que los hombres en cuanto a las distintas categorías de contrato. El contrato a honorarios o a contrata (boletas por servicios) es la segunda situación contractual más frecuente, con un 29,3% en el caso de las mujeres y un 26,3% de los hombres. A su vez, la mayoría de ambos sexos recibieron o esperaban recibir un pago por ello, con un 76% en cuanto a las mujeres y un 76,5% en el caso de los hombres.

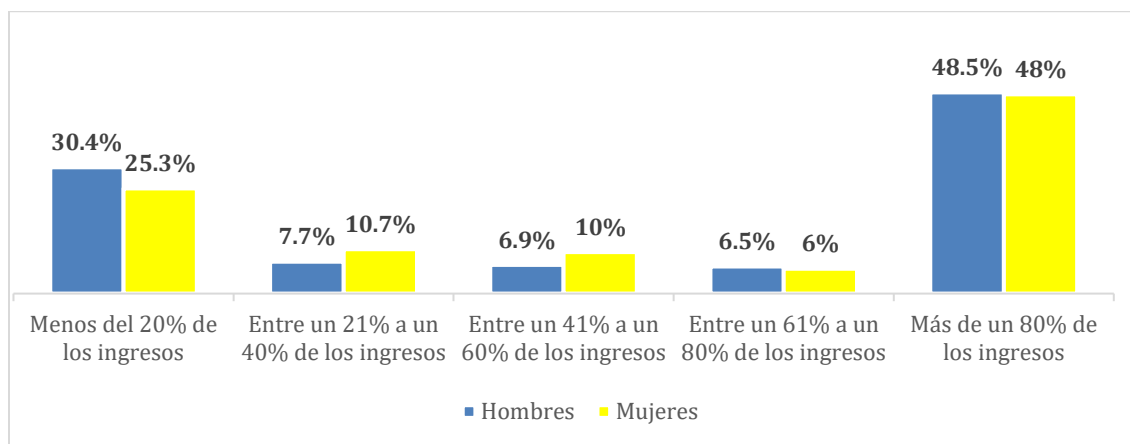
Ahora, al indagar en la situación laboral en cuanto a su actividad relacionada con las

artes musicales, existe una mayoría de mujeres y hombres que trabajan sin contrato, con un 73,1% y 76,3% respectivamente. A su vez un 19,2% de las mujeres y un 18,9% de los hombres indicaron poseer un contrato de honorarios o trabajar a contrata.

La mayoría de las mujeres y hombres de la música indicó estar afiliado/a a una AFP, pero el porcentaje de mujeres (62,7%) en esta categoría supera al de los hombres (54,7%). En ese sentido, hay una proporción mayor de hombres (41,2%) que no está afiliado a comparación de la situación de las mujeres (31,3%).

En cuanto a los ingresos por actividades relacionadas con las artes musicales, su representación en el ingreso total presenta leves diferencias entre hombres y mujeres. De todas formas, como se grafica más abajo, existe una mayor diferencia porcentual (5,1%) en el tramo de “menos del 20% de los ingresos. En los otros tramos la diferencia porcentual varía entre el 0,5 y el 3,9 %.

Gráfico 4. Porcentaje de representación de los ingresos por actividades artísticas dentro del ingreso total según sexo.



Fuente: Elaboración propia en base a Catastro de Trabajadores de la Cultura (2014). Observatorio de Políticas Culturales y Proyecto Trama.

Según este mismo estudio, el 90% de las mujeres indicaron no haber recibido financiado ni donaciones por parte de empresas privadas. Esta situación es bastante similar en el caso de los hombres ya que el 87,1% señaló igual opción. Al mismo tiempo, la mayoría de los(as) encuestados(as) indicó que tampoco recibieron financiamiento ni donaciones por medio de fondos públicos, presentándose un 70% de mujeres y un 71,7% de hombres en esa situación. Por otra parte, las mujeres presentaron mayor proporción de casos en los que siempre se utilizan herramientas de gestión en las distintas etapas de desarrollo de un proyecto: diseño (30,7% v/s 22,1%), formulación y presentación (32% v/s 20,8%), gestión de recursos (22,7% v/s 21,2%), producción y

evaluación, (34,7% v/s 29,7%) demostrando mayor conocimiento al respecto.

Respecto al ámbito laboral, ambos sexos señalaron de forma mayoritaria que dedicaban al menos 8 horas semanales a trabajar en actividades ligadas a las artes musicales. Las mujeres presentan un porcentaje levemente mayor a los hombres con un 89,3% frente a un 86,8%.

Las actividades laborales dentro de las artes musicales que mayoritariamente las mujeres indicaron realizar fueron cantante (33,3%), docente (18,7%) cantautora (13,3%), mientras que en el caso de los hombres fueron músico instrumentista (29,9%) y compositor o autor (19,1%) mostrando grandes diferencias con los porcentajes de mujeres en estas categorías con un 12,7% y 4,7% respectivamente.


Un 48% de las mujeres indicaron que se dedicaban exclusivamente a su actividad artística frente a un 52,2% de hombres en una situación similar. Solo un 11,3% de las mujeres y un 12,3% de los hombres señalaron que dedicaba más tiempo a actividades no relacionadas a las artes musicales.

En Latinoamérica los roles de las música no son tan distintos al caso chileno. Por ejemplo, a partir de una encuesta realizada a 45 agrupaciones musicales que se presentaron en el festival de música “Mono Núñez” y 5 festivales anexos de música tradicional de colombiana, muchas de las agrupaciones se caracterizan porque la voz líder es mujer, rol que generalmente es muy bien desempeñado por ellas. Así lo confirma la encuesta al arrojar que más del 55% de las mujeres que son miembros de las agrupaciones, se encuentran en un rol de interpretación vocal, seguido por un 42% de mujeres que son instrumentistas y un porcentaje menor del 15% que forman parte del acompañamiento vocal (coros).

El campo interpretativo instrumental de las mujeres de estas agrupaciones colombianas no es tan común como el de los hombres. El 57% de las mujeres que conforman estas agrupaciones no ejecutan instrumentos musicales. El 33% se dedica a la ejecución de instrumentos de cuerdas, y un 13% ejecuta instrumentos de viento. Los instrumentos de cuerda son más utilizados por mujeres, el contexto femenino que estos encierran se prestan con mayor facilidad para su intervención, no es común encontrar en este contexto de las músicas tradicionales mujeres ejecutando percusión, teclados o instrumentos electrónicos. El instrumento de cuerda da otra connotación en el contexto de género.

Otro de los resultados de esta encuesta indica que en la totalidad de las agrupaciones encuestadas la conformación del colectivo se encuentran menos de 6 mujeres, al consultarlo a nivel porcentual se pudo determinar que el restante del colectivo, que corresponde a más del 50%, está conformado por hombres.

Respecto a las áreas técnicas, menos de 6 mujeres formaron parte en el 60% de la



producción de los festivales indagados, el 40% de estos eventos maneja entre 6 y 10 mujeres en esta fase. La producción de festivales no es una plataforma donde habitualmente el género femenino tenga participación, pues sigue siendo minoría en comparación con la participación de hombres, que supera el 50%. La etapa de organización de un evento de música cuenta en su desarrollo con un buen porcentaje de mujeres en el área administrativa. Aun así, este número no supera el 50% de mujeres. En un 20% se encuentran mujeres en Logística y Hospitality, así como la fase de operación y producción, comunicación, medios y contenidos. No es común encontrar mujeres en la dirección de arte y escenografía, tampoco en el rol de jurado calificador.

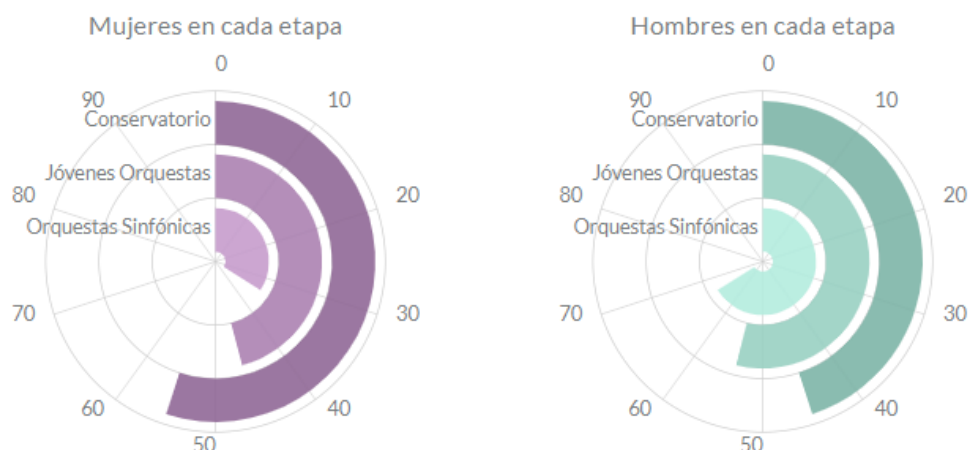
Estos festivales en su contenido, en su programación y en sus fases de desarrollo no contemplan o incluyen una perspectiva de género. La invisibilidad de las mujeres parte desde la planeación que se requiere en un evento musical. No es un hecho consiente el excluir al género femenino de estos roles, pero sí sucede, y muestra de este sesgo se puede apreciar también en el 100% de los festivales que informan no tener una perspectiva de género en su producción (Arena, A & Hernández, K. 2018).

Otros datos encontrados en la región son los resultados de la encuesta “Mujeres en la música” realizada por el Instituto Nacional de la Música (INAMU) Argentina y que fue contestada por 641 músicas de ese país. Algunas cifras presentadas indican que del total de las encuestadas el 14% están inactivas en el sector musical, ya sea porque están estudiando, trabajan en otro sector o por maternidad. En cuanto a la presencia de las mujeres en la esfera musical, del total de mujeres que respondieron la encuesta y pertenecen a un proyecto o banda, el 41% es la única mujer en esa banda o proyecto (Sánchez, 2018).

Al profundizar en los roles del género clásico, en Europa se observa que en la actualidad la media de mujeres instrumentistas en orquestas europeas es del 35%. En campos específicos como los instrumentos de percusión o los instrumentos de viento metal (trompa, trompeta, trombón y tuba), en muchas de las agrupaciones, no hay presencia de mujeres (Cruz, 2019).

En el caso de España, la presencia de mujeres se reduce un 21% del conservatorio a las orquestas profesionales. A medida que se avanza en la carrera profesional (estudios, jóvenes orquestas y orquestas profesionales), el número de mujeres instrumentistas desciende. Las mujeres son el 55% de los estudiantes de conservatorio. Su presencia disminuye al 46% en jóvenes orquestas y alcanza el 34% de instrumentistas en orquestas españolas (casi en la media europea, que está en el 35%).” (Cruz, 2019)

Gráfico 5. Porcentaje de mujeres y hombres españoles según etapa



Datos obtenidos del Ministerio de Educación, 31 orquestas españolas y 10 jóvenes orquestas españolas - Elaboración propia


Fuente: Aranzazucruz.com (2019)

También en España, el 55% de los estudiantes en los conservatorios son mujeres. Ellas son mayoría en los estudios de nueve instrumentos: violín, viola, violonchelo, flauta, oboe, clarinete, fagot, piano y arpa. En el caso de violín, viola, violonchelo, flauta, oboe, piano y arpa más del 60% de los estudiantes son mujeres, en el caso de la flauta el 77% y en los estudios de arpa el 88%.

La presencia de mujeres en instrumentos desciende cuando se accede a formaciones jóvenes. En estos casos, las mujeres son el 46% de los instrumentistas de jóvenes orquestas. También disminuye el número de instrumentos en los que ellas son mayoría, de nueve a seis. En jóvenes orquestas españolas, las mujeres son mayoría en: violines, violas, violonchelos, flautas, oboes y arpas. En instrumentos de viento metal, como la trompeta, el trombón, la tuba, e instrumentos de percusión las mujeres tienen una presencia de entre el 6% y el 9%.

Las mujeres instrumentistas alcanzan cifras mínimas en las orquestas sinfónicas. En las agrupaciones españolas poco más de 3 de cada 10 instrumentistas son mujeres (34%). Del conjunto de instrumentos que componen las orquestas sinfónicas (violines, violas, violonchelos, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, trombones, tubas, percusiones, pianos y arpas) las mujeres solo son mayoría en arpa. Un instrumento que no se encuentra en la totalidad de las orquestas.

En los instrumentos como la trompa, la trompeta, el trombón, la tuba y los instrumentos de percusión no hay ni una mujer por cada diez hombres. Las mujeres tienen una presencia de entre el 2% y el 7%. En cifras generales, de estudiantes a instrumentistas



en orquestas sinfónicas profesionales, la presencia de mujeres se reduce un 21%.” (Cruz, 2019)

Las orquestas españolas se sitúan un punto por debajo de la media europea, que alcanza un 35% de mujeres instrumentistas en sus formaciones. Según los datos analizados, solo cuatro países de 39 tienen mayoría de mujeres instrumentistas. En el caso de Bulgaria, Bosnia y Herzegovina, Montenegro e Islandia, algo más de 5 de cada 10 instrumentistas son mujeres.

Austria es el país con menor porcentaje de mujeres instrumentistas con un 19%. No llegan a ser ni 2 de cada 10 instrumentistas. Le siguen con menos presencia de mujeres en sus formaciones las orquestas de Alemania e Italia con un 22%. De los 39 países analizados, 26 se encuentran por encima del 35% de media europea, respecto a la proporción de mujeres en las agrupaciones profesionales.” (Cruz, 2019)

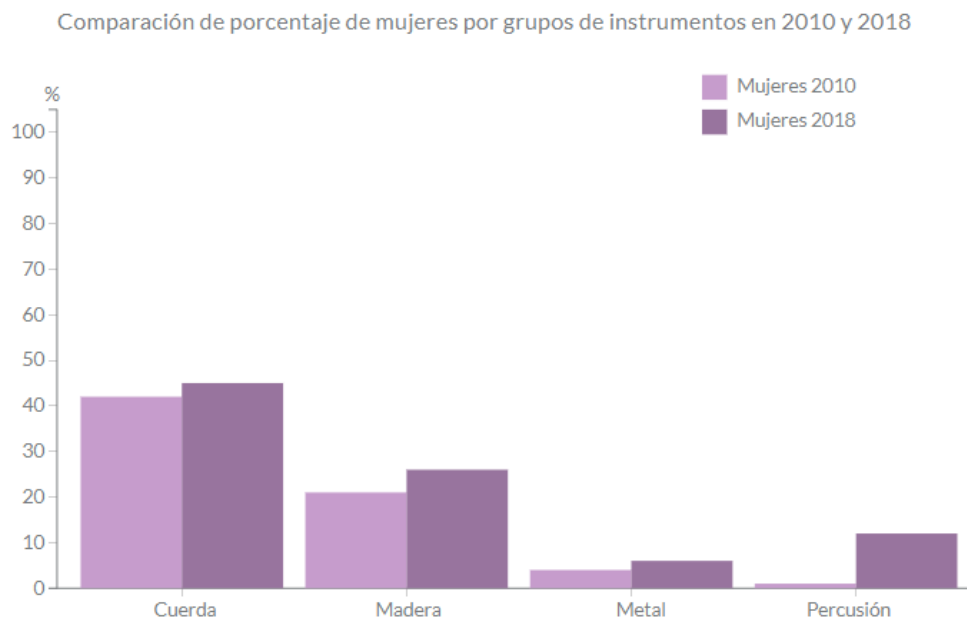
Seis, de las 103 orquestas europeas analizadas, cuentan entre sus instrumentistas con mayoría de mujeres: Orquesta Filarmónica de Ruse (Bulgaria), Orquesta Filarmónica de Sarajevo (Bosnia y Herzegovina), Orquesta Sinfónica de Montenegro, Orquesta Sinfónica de Islandia, Orquesta Sinfónica de Liepaja (Letonia) y Real Orquesta Nacional Escocesa. De las 103 orquestas incluidas en el análisis, 51 cuentan en sus filas con más del 35% de mujeres. La mayoría de las que superan la media se encuentran en el rango del 36-42% de mujeres instrumentistas. De las 52 orquestas que se encuentran por debajo de la media, la mayor parte cuentan con entre el 26-32% de mujeres entre sus filas.

La Orquesta Filarmónica de Viena (Austria) tiene en su formación un 11% de mujeres instrumentistas, y la Orquesta Filarmónica de Berlín (Alemania) y la Orquesta Filarmónica Checa tienen ambas un 16%. Estas tres orquestas son consideradas de las más prestigiosas del mundo (Cruz, 2019).

Las mujeres, en su mayoría, ocupan puestos de cuerda (violín, viola, violonchelo, contrabajo, arpa y piano) y de viento madera (flauta, fagot, clarinete y oboe). Mientras que los hombres componen, como se observa en los datos de orquestas europeas, el 90-100% de los instrumentistas de viento metal (trompa, trompeta, trombón y tuba) y percusión (Cruz, 2019).

El uso de la cortina, obligatorio en algunos países, favorece la igualdad de oportunidades, ya sea de género, origen u otras características. Varios estudios han demostrado que esta medida aumenta las posibilidades de una mujer de pasar de ronda en las audiciones en un 50% (Cruz, 2019).

Gráfico 6. Comparación de porcentaje de mujeres por grupo de instrumentos en 2010 y 2018




Datos de 2010 obtenidos del estudio MUSYCA de la Universidad Complutense de Madrid y datos de 2018 obtenidos del análisis de 31 orquestas - Elaboración propia

Fuente: Aranzazucruz.com (2019)

En el caso de EEUU, según el informe "Mujeres en la industria musical de EE. UU: obstáculos y oportunidades", realizado por The Berklee Institute for Creative Entrepreneurship en conjunto con Women in Music (WIM), las tres áreas de trabajo principal de las mujeres fueron los Negocios y Administración (21%), Educación y enseñanza (18%) y Ventas y marketing (12%). Del total de mujeres con más de una fuente laboral, la combinación de ocupaciones más frecuente fueron la educación y enseñanza como primera fuente y las presentaciones en segunda (16%). A su vez la mayoría de las mujeres trabaja en una oficina o en otro tipo de espacio laboral (44%), mientras que solo el 5% trabaja viajando.

Otros estudios señalan que en Estados Unidos, solo el 15% de las discográficas son propiedad mayoritaria de mujeres; en Canadá, apenas el 6% de los productores reconocidos lo son y solo un 7% del personal de ventas y desarrollo de la industria son mujeres; en Europa, las compositoras registradas suman apenas un 20% del total.

Otros datos importantes del estudio de obstáculos y brechas dice relación con la



percepción de discriminación que tienen las mujeres de la música respecto a sus trabajos. Más del 50% de las mujeres consultadas declararon sentir que su género afectaba su situación laboral en la industria de la música. Las mujeres que trabajan como freelancers o por cuenta propia, reportaron mayor número de casos de discriminación de género. De este número, el 84% dice haber sido tratada de un modo diferenciado por su género y el 68% cree que el género afectó su situación laboral. A su vez el 61% de las mujeres indicó que su carrera laboral era un factor importante en la decisión de tener o criar hijos(as).

Sumado a lo anterior en la encuesta de músicos(as) inaugural de 2018 de la Music Industry Research Association (MIRA) señaló que las mujeres dedicadas a la música ocupan más tiempo dando clases y menos tiempo en presentaciones/conciertos, viajando o componiendo que los hombres.

En términos generales, en la industria musical las compositoras y productoras femeninas son ampliamente superadas en número por los hombres. A lo largo de los siete años analizados por la iniciativa Annenberg, 12.3% de las compositoras de las canciones fueron mujeres. Los investigadores también examinaron en cuántas canciones no había una sola escritora dentro de los créditos, y encontraron que en 57% de los casos no había una sola de ellas. En cuanto a las productoras, el porcentaje de mujeres que trabajaban en este rol se mantuvo igual que en el estudio presentado en 2018, y solo 2% de la producción estuvo a cargo de mujeres, lo cual equivale a una proporción de género de 47 hombres por cada mujer (Ríos, 2019).

Volviendo al caso chileno, según la información disponible en el compilado Estadísticas Culturales 2018, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, de un total de 551 empresas identificadas en el área de las artes musicales, se reconoció un mayor número de trabajadores hombres en relación a trabajadoras mujeres. En efecto, las mujeres representarían solo un 17,7% de esa fuerza laboral. Contrario a lo anterior, el salario promedio de las mujeres sería un 5,2% mayor al del hombre en esta industria.

Cuadro 8. Número de empresas y trabajadores cotizantes en mutuales, su participación promedio por empresa y salarios promedio, según sexo, dominio y subdominio cultural en 2017

Dominio y subdominio cultural	Empresas	Trabajadores Hombres	Trabajadoras Mujeres	Hombres Promedio por Empresa	Mujeres Promedio por Empresa	Salario Promedio Hombres (en pesos)	Salario Promedio Mujeres (en pesos)
Artes Musicales	551	6.883	1.480	12,5	2,7	688.649	724.428
Fabricación Insumos	11	22	4	2,0	0,4	429.645	594.510
Música	540	6.861	1.476	12,7	2,7	689.476	724.787

Fuente: Tablas en Excell Informe anual Estadísticas Culturales 2018, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – INE (2018).

Por último, es importante relevar el rol de la mujer en una de las principales instituciones de fomento a la música a nivel estatal en nuestro país. El Consejo de Fomento de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio está compuesto por 15 integrantes de los cuales 13 son hombres y solo 2, mujeres: una con el cargo de secretaria ejecutiva y otra como consejera, lo que representa un 13%. La misma cifra es la que representan el total de las asociadas a La Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales, máxima entidad chilena dedicada a administrar derechos autorales generados por la utilización de obras musicales y fonogramas.

CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

En cuanto a la creación y producción de las músicas en Chile, los datos obtenidos desde el Fondo de la Música para el concurso 2019 indican que del total de postulantes naturales (666) a la línea de creación y producción (producción de registro fonográfico), el 18% correspondió a mujeres. Los proyectos seleccionados de personas naturales en esta línea fueron 99, el 21% de fueron adjudicados por mujeres. Si observamos la tasa de adjudicación, es decir la cantidad de proyectos postulados versus la cantidad de proyectos seleccionados, las mujeres obtienen un 18% de adjudicación, mientras que los hombres un 14%.

Para la convocatoria 2020 se registraron un total de 683 proyectos postulados a las líneas de creación, incluyendo la modalidad “producción de registro fonográfico” de la línea fomento a la música nacional de raíz folclórica y de pueblos originarios. Del total de los postulantes el 3% correspondió a personas jurídicas, el 20% a postulantes mujeres y el 77% a postulantes hombres.

Cuadro 9. Número y porcentaje de postulantes a líneas de creación y producción según tipo de persona, Fondo de la música 2020

Líneas de Creación/Producción	Persona Jurídica		Mujer		Hombre		Total
	Número	%	Número	%	Número	%	
Producción de Registro Fonográfico	18	3%	110	19%	457	78%	585
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo Modalidad Producción de Registro Fonográfico)	5	5%	27	28%	66	67%	98
Total	23	3%	137	20%	523	77%	683

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

De los 683 proyectos mencionados anteriormente se adjudicaron 131, de los cuales el 3% correspondió a seleccionados con personalidad jurídica, el 23% fueron proyectos liderados por mujeres y el 74% por hombres.

Cuadro 10. Número y porcentaje de seleccionados en líneas de creación y producción según tipo de persona, Fondo de la música 2020

Líneas de Creación/Producción	Persona Jurídica		Mujer		Hombre		Total
	Número	%	Número	%	Número	%	
Producción de Registro Fonográfico	1	1%	22	22%	78	77%	101
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo Modalidad Producción de Registro Fonográfico)	3	10%	8	27%	19	63%	30
Total	4	3%	30	23%	97	74%	131

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

En cuanto a los montos otorgados a los proyectos seleccionados, igualmente a la adjudicación, el porcentaje entregado a los proyectos de personas jurídicas fue del 3%. Las cifras para los proyectos de responsables mujeres fue del 22% que corresponde a 129 millones de pesos aproximadamente y para los responsables hombres el 75%, equivalente a 573 millones aproximadamente.

Cuadro 11. Monto y porcentaje de seleccionados en líneas de creación y producción según tipo de persona, Fondo de la música 2020

Líneas de Creación/Producción	Persona Jurídica		Mujer		Hombre		Total
	Monto	Porcentaje	Monto	Porcentaje	Monto	Porcentaje	
Producción de Registro Fonográfico	3.966.665	1%	92.735.743	21%	351.308.030	78%	448.010.438
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo Modalidad Producción de Registro Fonográfico)	13.106.504	10%	36.132.780	29%	75.724.435	61%	124.963.719
Total	17.073.169	3%	128.868.523	22%	427.032.465	75%	572.974.157

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Si estos mismos datos los desglosamos según las dos regiones que contempla este estudio, vemos que la región de Valparaíso y la región Metropolitana presentan cifras porcentuales similares: las personas jurídicas representan el 2% de las adjudicaciones y los montos en la RM y el 3% en Valpo; los proyectos de responsables mujeres de la RM representan el 22% de los seleccionados y el 21% de los montos, mientras que en la región de Valparaíso el 24% corresponde a la selección y el 22% a los montos; por último, los proyectos adjudicados de responsables hombres en la RM son el 76% y en los montos el 77%, en tanto en Valparaíso son el 72% de los seleccionados y el 75% de los montos.

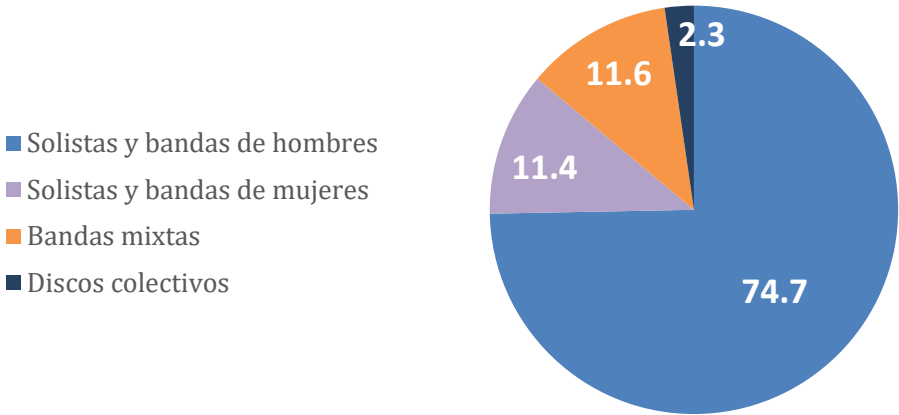
Cuadro 12. Comparativo de seleccionados en líneas de creación y producción según tipo de persona en RM y Valpo, Fondo de la música 2020

Tipo	Persona Jurídica				Mujer				Hombre				Total		
	Línea	Nº	%	Monto	%	Nº	%	Monto	%	Nº	%	Monto	%	Nº	Monto
Metropolitana															
Producción de Registro Fonográfico	0	0	0	0	8	17%	32.018.830	16%	39	83%	171.973.493	84%	47	203.992.323	
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios/Modalidad Producción de Registro Fonográfico	1	8%	4.138.688	8%	5	42%	22.663.880	45%	6	50%	23.673.321	47%	12	50.475.889	
Total	1	2%	4.138.688	2%	13	22%	54.682.710	21%	45	76%	195.646.814	77%	59	254.468.212	
Valparaíso															
Producción de Registro Fonográfico	1	4%	3.966.665	3%	7	28%	28.814.858	25%	17	68%	82.549.524	72%	25	115331047	
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios/Modalidad Producción de Registro Fonográfico	0	0	0	0	0	0	0	0	4	100%	15.099.185	100%	4	15099185	
Total	1	3%	3.966.665	3%	7	24%	28.814.858	22%	21	72%	97.648.709	75%	29	130430232	

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Otro dato importante de la creación y producción es la cantidad de discos publicados al año. Según el catastro realizado por el investigador Jorge Leiva y publicado por la SCD, el 74% de los discos publicados en el 2018 fueron de solistas y/o bandas integradas solo por hombres, el 11,6% de bandas mixtas (con al menos una integrante mujer) y solamente el 11,4% correspondió a solistas y/o bandas integradas solo por mujeres.

Gráfico 7. Discos publicados en el 2018 según tipo de banda o solista



Fuente: Elaboración propia en base a catastro publicado por SCD, (País de Músicos 2018).

ECONÓMICO

En términos económicos la brecha salarial de mujeres y hombres en la industria musical alcanza un 32% y desde el reciente informe de la fundación Keychange se señala que, “en lo que respecta al lado corporativo del negocio, más del 70% de los trabajadores de la industria son hombres. El estudio también observó que las mujeres ganan en promedio 30% menos que sus colegas masculinos. Se trata de un problema relevante no solo en Estados Unidos, sino en países como Canadá, Reino Unido y el resto de Europa.” (Ríos, 2019)

Una encuesta realizada a 455 profesionales canadienses de la industria de la música reveló que solo 10% de las mujeres ocupan puestos ejecutivos y, en promedio, ellas ganan 27% menos que los hombres por desempeñar las mismas funciones. El año pasado, las empresas de más de 250 empleados en el Reino Unido fueron obligadas a transparentar sus tabuladores salariales.

Esto puso en evidencia a las grandes disqueras, pues se encontró que Universal paga 29% más a sus empleados hombres, Sony, 22%, mientras que Warner paga 49% más a los hombres que a las mujeres desempeñando los mismos papeles (Ríos, 2019).

Por su parte, en EEUU, según el reporte "Mujeres en la industria musical de EE. UU: obstáculos y oportunidades", las prácticas en relación al salario fueron señaladas como las de mayores consecuencias negativas en la carrera laboral de las mujeres. El 48% de las mujeres que trabajan a cargo de un hombre, ganaron al menos \$60,000 anualmente, comparado al 37% de mujeres que trabajan a cargo de una mujer. Sin embargo, las mujeres que trabajan a cargo de otra mujer, indicaron mayores niveles de satisfacción con sus empleos.

COMERCIALIZACIÓN

Según la información perteneciente al ranking histórico de la web chilena de descargas Portaldisc, de un total de 400 discos, solo el 19,25% proviene de una artista mujer o una banda/conjunto compuesta solo por mujeres, en contraste con el porcentaje de artistas masculinos o bandas/conjuntos compuestas solo por hombres (57,25%).

Cuadro 13. Número y porcentaje de descargas dentro del ranking histórico según género.

Sexo intérprete/ integrantes banda	Número de discos en el ranking	Porcentaje dentro del ranking
Mujer	77	19,25%
Hombre	229	57,25%
Mixto	71	17,75%
Indefinido ¹	23	5,75%
TOTAL	400	100%

Fuente: Elaboración propia en base a Ranking Histórico de Descargas. Portaldisc.

Cabe señalar que los 77 discos realizados por artistas mujeres pertenecen solo a 27 intérpretes, cantautoras o bandas compuestas exclusivamente por mujeres. Por otro

¹ Se catalogó como indefinido a los discos compilatorios de "varios artistas" en los no se contaba con mayor información sobre el género de los/as artistas incluidos.

lado, el total de discos de artistas hombres, provienen de 107 intérpretes, cantautores o bandas compuestas solo de ese sexo.

CIRCULACIÓN Y PROMOCIÓN

La Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores posee un Fondo concursable para el financiamiento de giras y presentaciones, cuyo análisis nos indica que en 2019 de 10 proyectos de artistas de la música financiados para su circulación internacional, solo 2 corresponden a mujeres. Cabe señalar que para esa convocatoria postularon un total de 25 proyectos de artistas, pero la información no permite dar con el total de postulantes según sexo.²

Cuadro 14. Seleccionados concurso Dirac

Tipo	Año concurso	Sexo Responsable	Proyecto	Monto aprobado	País/Lugar
Docta	2019	Hombre	Les Carillons en Festival Passions Baroques à Montauban	US\$12.555	Francia
Docta	2019	Hombre	Gira Internacional del "Trío Dibujos"	US\$9.072	Gran Bretaña e Irlanda
Docta	2019	Hombre	Gira Vuelvo al Sur	US\$1.275	Perú y Bolivia
Docta	2019	Hombre	Participación Festival Internacional de Música Antigua "Musical Delicacies-Hudební Lahudky, República Checa, 2019	US\$2.155	República Checa
Docta	2019	Mujer	Hoffnung Trio: 100 años de música chilena	US\$4.732	Estados Unidos
Docta	2019	Hombre	Violeta y Víctor en Cuatro Cuerdas: Gira Europea	US\$16.180	Suecia, Noruega, Finlandia, Polonia y Austria
Folclórica	2019	Mujer	Talleres de acercamiento a la música y poética de raíz folclórica chilena de Fabiola González "La Chinganera"	US\$1.820	Argentina
Popular	2019	Hombre	Gira Antonio Restucci Europa 2019	US\$ 6.629	Alemania y República Checa
Popular	2019	Hombre	Conciertos Patrimoniales en	US\$6.200	Croacia,

² La información del concurso 2018 sobre proyectos de artistas seleccionados no incluye información sobre el género de los/as ganadores.

			Homenaje a la Independencia de Chile		Polonia y Estados Unidos
Popular	2019	Hombre	Holman Trío	US\$17.219	Brasil, Ecuador, Colombia, y Estados Unidos

Fuente: Dirección de Asuntos Culturales (Dirac) – Ministerio de Relaciones Exteriores. (2018).

En cuanto al fondo de la Música, desde 2015 a 2019 se percibe una amplia diferencia entre el número de hombres y mujeres que postulan, siendo el número de hombres postulantes considerablemente mayor. No obstante, las mujeres presentan una tasa de adjudicación un poco mayor que los hombres, como se demuestra en la siguiente tabla:

Cuadro 15. Número de postulantes y porcentaje de adjudicación según género

Año	Mujeres	Hombres	Mujeres	% del total de mujeres postulantes	Hombres	% del total de hombres postulantes
2015	353	1340	56	16%	184	14%
2016	412	1643	72	17%	228	14%
2017	409	1313	90	22%	262	20%
2018	608	1876	135	22%	348	19%
2019	504	1660	115	23%	350	21%

Fuente: Fuente: Elaboración propia en base a Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio 3

Sin embargo, al revisar el total de los montos adjudicados por año, se evidencia que las mujeres reciben el menor porcentaje en relación a los hombres y personalidades jurídicas. Esto claramente dado por contar con un número reducido de mujeres postulantes y seleccionadas.

Cuadro 16. Monto adjudicado y porcentaje respecto del total según género

AÑO	Mujeres		Hombres		Personalidad jurídica	
	Monto total adjudicado	% del total	Monto total adjudicado	% del total	Monto total adjudicado	% del total
2015	303.914.461	17%	1.065.603.879	58%	470.976.452	26%
2016	382.471.289	18%	1.137.695.312	52%	647.868.420	30%
2017	503.669.234	19%	1.367.227.892	52%	774.890.479	29%

³ Se omitieron de los resultados a los fondos para orquestas y fomento de asociatividad ya que los/as postulantes son solo personalidades jurídicas sin tener la posibilidad de conocer el género de su representante.

2018	627.468.607	22%	1.511.630.772	53%	736.291.462	26%
2019	540.879.315	16%	1.772.014.521	53%	1.020.985.943	31%

Fuente: Fuente: Elaboración propia en base a Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio⁴

En términos de circulación, el Fondo de la música cuenta con una línea de apoyo a la circulación nacional e internacional, más conocida como ventanilla abierta, que se encuentra abierta la mayor parte del año. Según los resultados que se aprecian en el sitio web del fondo de la música, para el periodo diciembre 2018 a octubre 2019 se entregaron casi 200 millones de pesos a un total de 111 proyectos seleccionados. La mayor parte correspondió a iniciativas cuyo responsable de sexo hombre (68%), a esto le siguieron, a gran distancia, los proyectos de responsable de sexo mujer (18%). Las personas jurídicas son las que obtuvieron menor cantidad de adjudicaciones (14%). En la distribución de montos las mujeres caen a un 13% (**\$26.777.281**), las personas jurídicas obtienen un 18% (**\$35.499.432**) y los hombres un 69% (**\$137.697.848**). Si comparamos las regiones en estudio nos encontramos con una diferencia entre ambas, ya que en la Quinta no hubo mujeres ganadoras y en la RM las seleccionadas representaron, al igual que a nivel nacional, el 18%. Los proyectos de responsables hombres fueron el 55% en Valpo y 75% en la RM, mientras que las personas jurídicas se adjudicaron 5 proyectos en la Quinta (45%) y 4 (7%) en la RM.

Cuadro 17. Circulación Nacional diciembre 2018 a octubre 2019 (ventanilla abierta)

R. Residencia	Jurídica		Mujeres		Hombres		TOTAL	
	Nº	Monto	Nº	Monto	Nº	Monto	Nº	Monto
1	0	0	1	240.000	0	0	1	240.000
3	1	3.600.000	0	0	0	0	1	3.600.000
4	1	2.578.000	0	0	3	7.424.921	4	10.002.921
5	5	6.732.419	0	0	6	10.462.549	11	17.194.968
6	1	1.983.000	0	0	1	850.000	2	2.833.000
7	0	0	1	446.185	1	2.079.215	2	2.525.400
8	2	4.264.540	2	2.830.000	2	4.735.688	6	11.830.228
9	0	0	2	2.099.000	2	4.274.060	4	6.473.060
10	0	0	1	3.000.000	2	3.081.332	3	6.081.332
11	0	0	0	0	2	3.763.639	2	3.763.639
12	0	0	0	0	2	4.561.384	2	4.561.384
13	4	12.258.733	11	16.974.583	46	77.901.705	61	107.125.021
14	1	2.727.102	2	1.197.513	7	15.583.573	10	19.508.188

⁴ Se omitieron de los resultados a los fondos para orquestas y fomento de asociatividad ya que los/as postulantes son solo personalidades jurídicas sin tener la posibilidad de conocer el género de su representante.

15	1	1.355.638	0	0	0	0	1	1.355.638
16	0	0	0	0	1	2.879.782	1	2.879.782
Total	16	35.499.432	20	26.777.281	75	137.697.848	111	199.974.561

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

En la circulación internacional las cifras mejoran un poco para las mujeres, ya que de los 108 proyectos seleccionados el 27% (26) fueron iniciativas de responsable de sexo mujer, además se llevaron el 24% (**\$92.592.803**) de los montos entregados. Para los hombres las cifras son similares a lo que ocurre en la circulación nacional, sus proyectos representan el 70% (77) de las adjudicaciones y el 71% (**\$238.013.561**) de los montos. Las personas jurídicas son las que tuvieron menos proyectos seleccionados (5) y los montos representaron solo el 3% (**\$10.906.967**). Es importante aclarar que para estas dos líneas solo encontramos datos de selección por lo que la baja en la adjudicación de los proyectos postulados por personas jurídicas podría deberse a un menor porcentaje de postulación bajo esta categoría. De hecho en la RM no hubo selección de personas jurídicas y en la región de Valparaíso solo hubo un proyecto ganador. En esta última región, las iniciativas de mujeres y de hombres representaron el mismo porcentaje (46%), mientras que en la RM la proporción fue de 25% a 75%.

Cuadro 18. Circulación internacional enero 2019 a octubre 2019 (ventanilla abierta)

R. Residencia	Jurídica		Mujeres		Hombres		TOTAL	
	Nº	Monto	Nº	Monto	Nº	Monto	Nº	Monto
1	0	0	1	5.896.540	3	13.845.002	4	19.741.542
3	0	0	1	1.104.942	2	3.699.486	3	4.804.428
4	0	0	0	0	1	4.778.769	1	4.778.769
5	1	1.351.835	6	22.716.593	6	22.053.086	13	46.121.514
6	1	3.455.975	2	5.027.861	0	0	3	8.483.836
7	0	0	0	0	2	7.800.000	2	7.800.000
8	1	2.700.000	0	0	2	4.419.324	3	7.119.324
9	0	0	1	8.115.120	0	0	1	8.115.120
10	1	1.725.157	0	0	3	3.972.996	4	5.698.153
12	0	0	0	0	1	1.011.848	1	1.011.848
13	0	0	15	49.731.747	49	152.177.243	64	201.908.990
14	1	1.674.000	0	0	5	18.624.646	6	20.298.646
15	0	0	0	0	1	2.200.000	1	2.200.000
16	0	0	0	0	2	3.431.161	2	3.431.161
Total	5	10.906.967	26	92.592.803	77	238.013.561	108	341.513.331

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

En cuanto a la promoción, el Fondo de la música cuenta con varias líneas dedicadas a la difusión y a la investigación de la música chilena. Analizando dichas líneas encontramos que de las 789 postulaciones el 20% corresponde a mujeres, el 30% a personas jurídicas y el 50% a hombres.

Cuadro 19. Número y porcentaje de postulantes a líneas de difusión y promoción según tipo de persona, Fondo de la música 2020

Tipo Postulante Línea	Persona Jurídica		Mujeres		Hombres		Total
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº
Actividades Presenciales y Formativas de Fomento a la Música Nacional	168	43%	66	17%	156	40%	390
Difusión de la Música Nacional	45	18%	55	22%	145	59%	245
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo Modalidad Actividades Presenciales: Música en Vivo y Festivales)	8	35%	7	30%	8	35%	23
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo Modalidad Investigación, preservación y registro)	0	0	5	24%	16	76%	21
Investigación y Registro de la Música Nacional	14	13%	27	25%	69	63%	110
Total general	235	30%	160	20%	394	50%	789

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

La selección de los proyectos en estas líneas es casi la misma proporción que se da en las postulaciones. Del total de seleccionados (152) el mayor porcentaje se lo llevan los hombres (50%), seguido de las personas jurídicas (31%). Las mujeres obtienen el 19% de las adjudicaciones.

Cuadro 20. Número y porcentaje de seleccionados en líneas de difusión y promoción según tipo de persona, Fondo de la música 2020

Tipo Seleccionado Línea	Jurídica		Mujeres		Hombres		Total
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº
Actividades Presenciales y Formativas de Fomento a la Música Nacional	32	55%	6	10%	20	34%	58
Difusión de la Música Nacional	9	19%	10	21%	28	60%	47
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo	3	30%	4	40%	3	30%	10

Modalidad Actividades Presenciales: Música en Vivo y Festivales)							
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo Modalidad Investigación, preservación y registro)	0	0	2	25%	6	75%	8
Investigación y Registro de la Música Nacional	3	10%	7	24%	19	66%	29
Total general	47	31%	29	19%	76	50%	152


Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Los montos que se otorgan a cada proyecto no se distribuyen en la misma proporción que vimos anteriormente. La mayor parte va hacia las personas jurídicas, quienes sumaron alrededor de 554 millones representando el 45%. Los proyectos liderados por hombres se quedaron con 483 millones y fracción, que corresponde al 39%. Finalmente, los proyectos de responsables mujeres obtuvieron casi 193 millones, es decir, tan solo el 16% de los \$1.229 millones entregados en estas líneas de concurso 2020.

Cuadro 21. Monto asignado a seleccionados en líneas de difusión y promoción según tipo de persona, Fondo de la música 2020

Tipo Seleccionado Línea	Jurídica		Mujer		Hombre		Total
	\$	%	\$	%	\$	%	\$
Actividades Presenciales y Formativas de Fomento a la Música Nacional	420.199.112	64%	53.741.776	8%	178.249.284	27%	652.190.172
Difusión de la Música Nacional	95.394.897	29%	61.462.906	19%	16.7331.989	52%	324.189.792
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo Modalidad Actividades Presenciales: Música en Vivo y Festivales)	23.176.100	30%	31.013.498	41%	22.161.490	29%	76.351.088
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Solo Modalidad Investigación, preservación y registro)	0	0%	10.490.700	28%	26.613.249	72%	37.103.949
Investigación y Registro de la Música Nacional	14.872.210	11%	36.118.028	26%	88.937.919	64%	139.928.157
Total general	553.642.319	45%	192.826.908	16%	483.293.931	39%	1.229.763.158

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.




Al comparar lo que sucede en la Metropolitana y en Valparaíso, no vemos diferencias sustanciales en la proporción de adjudicación de proyectos y montos. Por ejemplo, en la RM los proyectos seleccionados de las personas jurídicas representaron el 26% y los montos el 42%, mientras que en la Quinta obtuvieron un 29% y 42% respectivamente. A su vez los proyectos de responsables de sexo mujer se quedaron con el 23% de las adjudicaciones y el 18% de los montos, parecido a lo que ocurre en Valparaíso, donde la proporción fue de 21% y 19%. En tanto las iniciativas ganadoras de los hombres de la RM, representaron más de la mitad (51%) y los montos el 41% de los casi 556 millones entregados en estas líneas de concurso . En la región de Valparaíso la proporción fue de 50% de adjudicaciones y el 39% de los montos en los proyectos liderados por hombres.

Cuadro 22. Comparativo de seleccionados en líneas de difusión y promoción según tipo de persona en RM y Valpo, Fondo de la música 2020

Tipo	Persona Jurídica				Mujer				Hombre				Total	
METROPOLITANA														
Línea	N	%	\$	%	N	%	\$	%	N	%	\$	%	N	\$
Actividades Presenciales y Formativas de Fomento a la Música Nacional	10	40%	149286603	52%	4	16%	33758591	12%	11	44%	104005436	36%	25	287050630
Difusión de la Música Nacional	5	25%	64626523	47%	3	15%	12908648	9%	12	60%	59358240	43%	20	136893411
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Modalidad Actividades Presenciales: Música en Vivo y Festivales)	1	20%	7315960	20%	2	40%	15312017	42%	2	40%	14161490	38%	5	36789467
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Modalidad Investigación, preservación y registro)	0	0%	0	0%	1	100%	4975700	100%	0	0	0	0	1	4975700
Investigación y Registro de la Música Nacional	2	11%	9956735	11%	6	33%	31118028	34%	10	56%	49180536	54%	18	90255299
Total general	18	26%	231185821	42%	16	23%	98072984	18%	35	51%	226705702	41%	69	555964507
VALPARAÍSO														
Línea	N	%	\$	%	N	%	\$	%	N	%	\$	%	N	\$
Actividades Presenciales y Formativas de Fomento a la Música Nacional	5	71%	76087139	89%	0	0	0	0	2	29%	9397548	11%	7	85484687
Difusión de la Música Nacional	2	14%	19245404	16%	5	36%	39594091	33%	7	50%	61169563	51%	14	120009058
Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Modalidad Actividades Presenciales: Música en Vivo y Festivales)	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0

Fomento a la Música Nacional de raíz folklórica y de Pueblos Originarios (Modalidad Investigación, preservación y registro)	0	0%	0	0%	1	33%	5515000	37%	2	67%	9286661	63%	3	14801661
Investigación y Registro de la Música Nacional	1	25%	4915475	28%	0	0%	0	0%	3	75%	12658556	72%	4	17574031
Total general	8	29%	100248018	42%	6	21%	45109091	19%	14	50%	92512328	39%	28	237869437

Fuente: Elaboración propia en base a resultados Fondo de la Música 2020, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.



En relación a la radiodifusión, desde 2012 la SCD realiza un seguimiento de la música chilena que se escucha en las radios. Según los datos recopilados por esta institución la presencia de las mujeres en las radios ha ido escalando de forma positiva, en parte, por la proliferación de figuras femeninas de alto nivel tanto nacional como internacional. Tal es el caso de Mon Laferte, artista que ha tenido desde el 2017 la mayor presencia en radios chilenas, con tres canciones por cada año en los Top10 de las canciones más escuchadas en ese medio. Entre los años 2012 y 2016, solo dos artistas mujeres pudieron entrar a este ranking (Nicole y Francisca Valenzuela) y en 2016 la canción más tocada en radios fue una de la cantautora Francisca Valenzuela. Durante los últimos tres años las canciones de intérpretes mujeres han ido posicionándose como las más escuchadas en radios, tanto así que el año 2019 de las diez las siete canciones más escuchadas pertenecen a tres artistas mujeres: Mon Laferte, Paloma mami y Camila Gallardo (Cami). Sin ir más lejos, en el 2019 Paloma Mami fue la intérprete chilena más escuchada en la plataforma de *streaming* Spotify, seguido de Mon Laferte.

Cuadro 23. Ranking de las 10 canciones de artistas nacionales más tocadas en las radios chilenas periodo 2012-2019

N°	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
1	No me quería	Bailando solo	Bailando solo	Prenderemos fuego al cielo	Me gusta todo de ti	Amárrame feat. Juanes	Amárrame feat. Juanes	El beso
	Los Vásquez	Los Bunkers	Los Bunkers	Francisca Valenzuela	Noche de Brujas	Mon Laferte	Mon Laferte	Mon Laferte
2	Quiero creer	Enamorado	Juana María	Me gusta todo de ti	TKM	Tu falta de querer	Abrázame	No te enamores
	Beto Cuevas Feat Flo Rida	Los Vásquez	Los Vásquez	Noche de Brujas	Gepe	Mon Laferte	Camila Gallardo	Paloma Mami
3	Buen Soldado	Dónde está tu amor	Vuela que Vuela	Nada más	Enamorado	La besé	Enamorado	Fingías
	Francisca Valenzuela	Los Vásquez	Los Vásquez	Américo	Los Vásquez	Noche de Brujas Feat. Franco el Gorila	Luis Jara Ft 330 AM	Paloma Mami
4	Ángel para un final	Hoy	Me gusta todo de ti	Bailando solo	Prenderemos fuego al cielo	La duda	Tu falta de querer	Aquí estoy
	Los Bunkers	Nicole	Noche de brujas	Los Bunkers	Francisca Valenzuela	Américo	Mon Laferte	Cami
5	Hoy	Entrégame	Loca	Enamorado	Soy feo pero rico	Qué más quisiera yo	Fue difícil	Amárrame feat. Juanes
	Nicole	Noche de brujas	Chico Trujillo	Los Vásquez	La Combo Tortuga	Los Vásquez	María José Quintanilla	Mon Laferte
6	Mi credo	Ángel y demonio	Enamorado	Y qué pasó	Juana María	Fue difícil	Me gusta todo de ti	Abrázame
	Mario Guerrero	Grupo C4	Los Vásquez	Jordan	Los Vásquez	María José Quintanilla	Noche de Brujas	Camila Gallardo
7	Loca	Buen Soldado	Olvidado	Loca	Fruta y té	Me gusta todo de ti	La besé	Caderas blancas
	Chico Trujillo	Francisca Valenzuela	Los Vásquez	Chico Trujillo	Gepe	Noche de Brujas	Noche de Brujas	Mon Laferte
8	Quien fuera	Loca	Fruta y té	Juana María	Bailando solo	Juana María	Qué más quisiera yo	Mi deseo

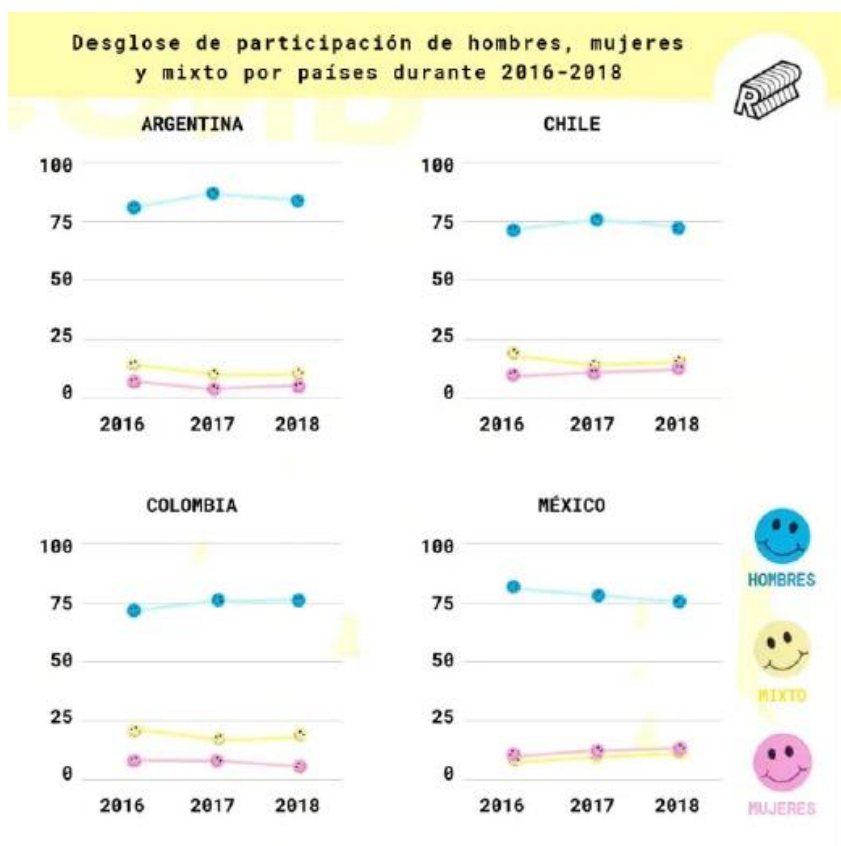
	Los Bunkers	Chico Trujillo	Gepe	Los Vásquez	Los Bunkers	Los Vásquez	Los Vásquez	Américo Feat. Silvestre Dangond
9	Por ti	Juana María	Entrégame	Fruta y té	Loca	Amor completo	Antes de ti	Algún día volverás
	Natalino	Los Vásquez	Noche de brujas	Gepe	Chico Trujillo	Mon Laferte	Mon Laferte	Santa Feria
10	Desde que te vi	Ya no quiero estar sin ti	Miénteme una vez	Hoy	Lloré	20 veces	Las seis	El jil de tu ex
	Natalino	Natalino	Los Vásquez	Nicole	Schuster	Américo	Joe Vasconcellos	Santa Feria

Fuente: SCD


Por otro lado, encontramos información importante emanada desde el equipo Ruidosa FEST, quienes realizaron el estudio: “¿Cómo ha evolucionado la brecha de géneros en los escenarios de América Latina?”, donde analizaron los *line-ups* (cartelera) de 66 festivales latinoamericanos desde 2016 al 2018.

El análisis de más de 3.000 artistas y bandas* muestra que la participación de mujeres (solistas y bandas de mujeres) no supera el 10% de los números artísticos en cada uno de los tres años analizados: 9,1% en 2016, 10% en 2017 y 10,1% en 2018, manteniéndose constante a través de los tres años. Si incluimos las bandas mixtas (que tienen al menos una mujer en el grupo) esta cifra sube a casi un cuarto de los números artísticos: 23,1% en 2016, 21,7% en 2017 y 23,9% para la primera mitad del 2018. Esto evidencia nuevamente la significativa disparidad en representación de géneros en el escenario: siete a ocho de cada 10 números artísticos en los carteles de los festivales de la región han sido hombres solistas o bandas de hombres durante los tres últimos años (Ruidosa fest).

Gráfico 8. Desglose de participación de hombres, mujeres y mixto por países durante 2016-2018



Fuente: Ruidosafest.com



Mirando las tendencias de los festivales por país, se observa que tres de los cuatro países analizados (Chile, México y Colombia) presentan porcentajes similares de participación de mujeres. Esto quiere decir que considerando números artísticos de mujeres y bandas mixtas, el porcentaje de representación está entre 20 y 30%. Sin embargo, Argentina presenta números de participación inferiores (entre 14% y 20%) en los tres años para esta misma categoría, en comparación al resto de los tres países de la región. Si descontamos los proyectos mixtos, la participación exclusivamente femenina en festivales varía entre un 7,4% y un 4,6%. Es decir, hay un promedio de una solista o banda de mujeres por cada catorce solistas o bandas de hombres incluidos en las parrillas de los festivales.

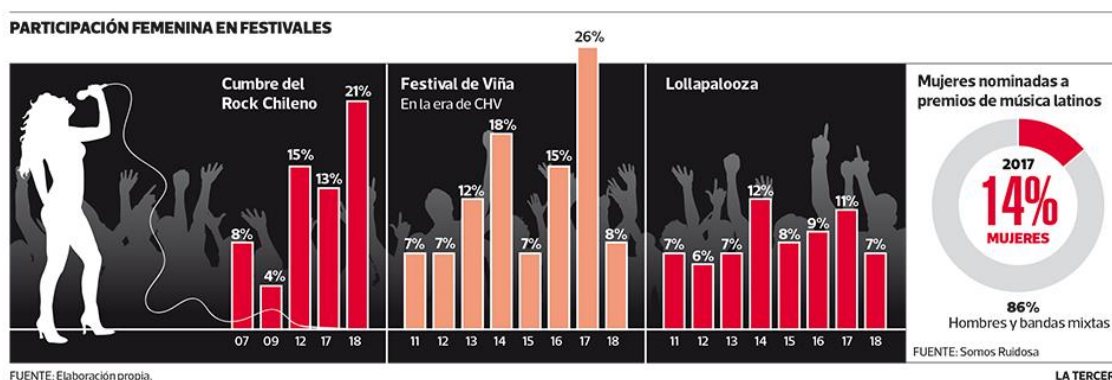
¿Cuáles son los festivales con menor participación exclusivamente femenina? En nuestro estudio inicial analizamos los festivales con menor porcentaje de números artísticos protagonizados solo por mujeres (solistas y bandas) del 2016. En el 2017, estos corresponden al festival argentino Personal Fest y Fauna Otoño de Chile, que no tuvieron mujeres solistas o bandas de mujeres en sus escenarios (0%), Cosquín Rock (Argentina) con solo un 2,7% de mujeres, Creamfields (Chile) con un 3,6% y Rockódromo (Chile) con un 4%. Durante la primera mitad del 2018, Cosquín Rock (Argentina) mantiene su tendencia a la baja participación femenina con un 2,2%, seguido por Rock al Parque (Colombia) con un 3,6%, Pal' norte (México) con un 5,8%, Vive Latino (México) con un 5,9%, y Estéreo Picnic (Colombia) con un 7%.

En 2017, NRMAL (México) es el festival de música en la región que aparece con mayor participación de mujeres (solistas o bandas de mujeres) con un 25,5%, seguido por el festival mexicano Bahidorá con un 23,5%; REC (Chile) con un 20%, Ceremonia (México) con un 18,2%, y Primavera Fauna (Chile) con un 16%. En la primera mitad del 2018, se ven algunos de estos mismos festivales en el grupo de los cinco primeros en participación de mujeres (solistas o bandas de mujeres): Ceremonia (México) con un 29%, Cumbre del Rock (Chile) con un 23,8%, Comunite (México) con un 21,1%, Bahidorá (México) con un 20,5% y NRMAL (México) con un 22,7%.

Otro estudio realizado por Ruidosa Fest indica las siguientes brechas en relación a la premiación latinoamericana de la música: “La discusión pública sobre la inequidad de género se ha vuelto transversal a la industria del espectáculo mundial —Time’s up hace

lo suyo luchando contra el acoso y la desigualdad en Hollywood— y es en este escenario donde Somos Ruidosa, plataforma digital de la comunidad encargada de realizar el festival femenino chileno, Ruidosa, realizó un estudio sobre la participación femenina durante el 2017 en los principales premios de música latinoamericanos: Grammy latino, Billboard latino y 40 Principales. Del total de 504 nominaciones analizadas, solo 68 mujeres solistas o grupos en su totalidad femeninos fueron nominados, lo que representa un 14% de nominaciones; los grupos mixtos, es decir, integrados por al menos una mujer, un 10%, mientras que los hombres se quedan con el 76% restante.” (Pérez, 2018)

Gráfico 9. Participación de mujeres en festivales de música en Chile

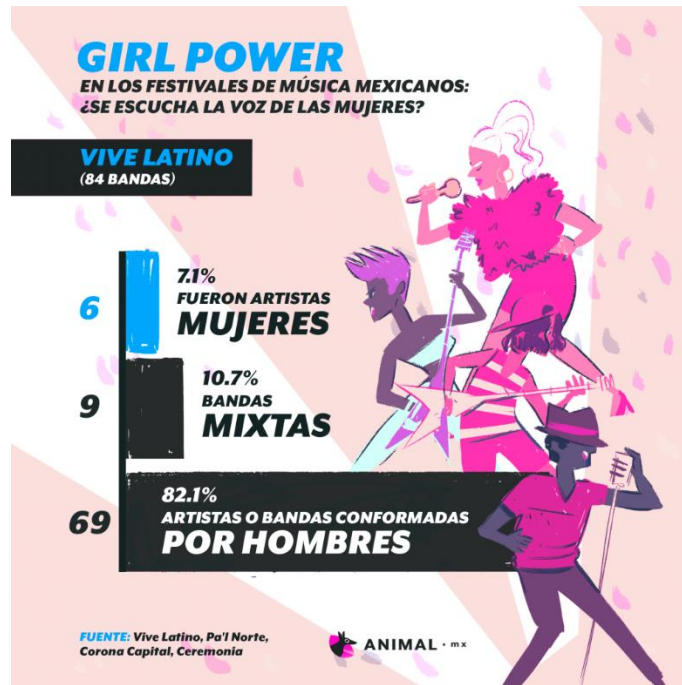


Fuente: Pérez, F (2018)

Desde Argentina, la información levantada por Instituto Nacional de la Música (INAMU) indica que el promedio de mujeres sobre los escenarios de los festivales 2018 en el país vecino fue menor al 15%. Sin embargo, durante el 2019 se aprobó la ley de cuotas para la música de mujeres en Argentina que estipula una cuota mínima de 30% de participación de mujeres en los festivales de música. Es decir, la ley establece que “en los eventos de música en vivo así como cualquier actividad organizada de forma pública o privada que implique lucro comercial o no y que para su desarrollo convoquen un mínimo de tres artistas o agrupaciones musicales en una o más jornadas, ciclos o programaciones anuales, deben contar en su grilla con la presencia de un mínimo del 30 por ciento artistas femeninas” (Infobae.com, 2019).

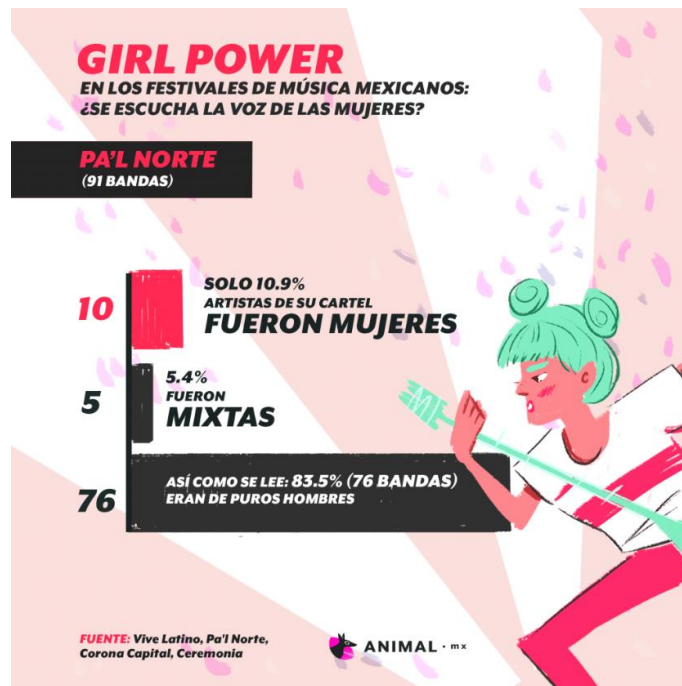
En México, Animal MX hizo un análisis de los line ups de 2019 de los festivales de música más grandes de México para indagar en las brechas de género. Es así que dieron que dos de los cuatro festivales (Vive Latino y Pa'l Norte), solo contaban con un 10% o menos de representación femenina en sus parrillas.

Gráfico 10. Participación de mujeres en Vive Latino



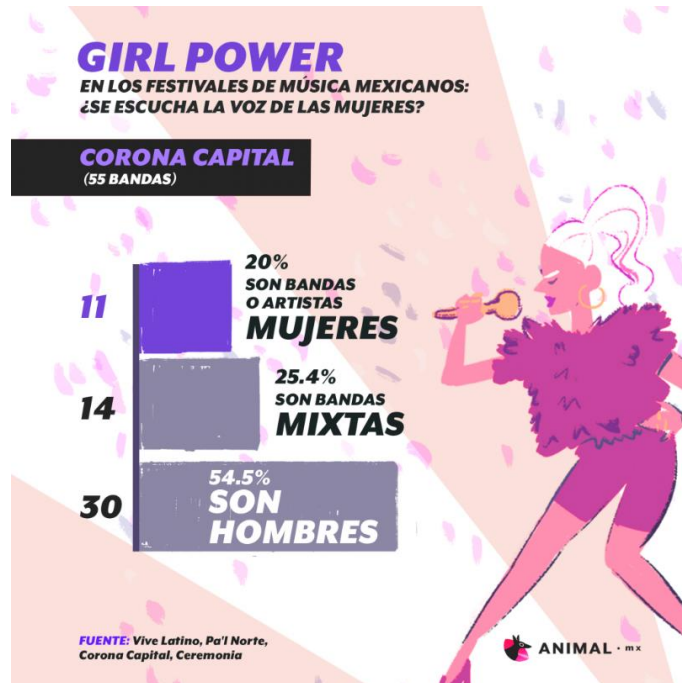
Fuente: Animal.mx

Gráfico 11. Participación de mujeres en Pa'l norte



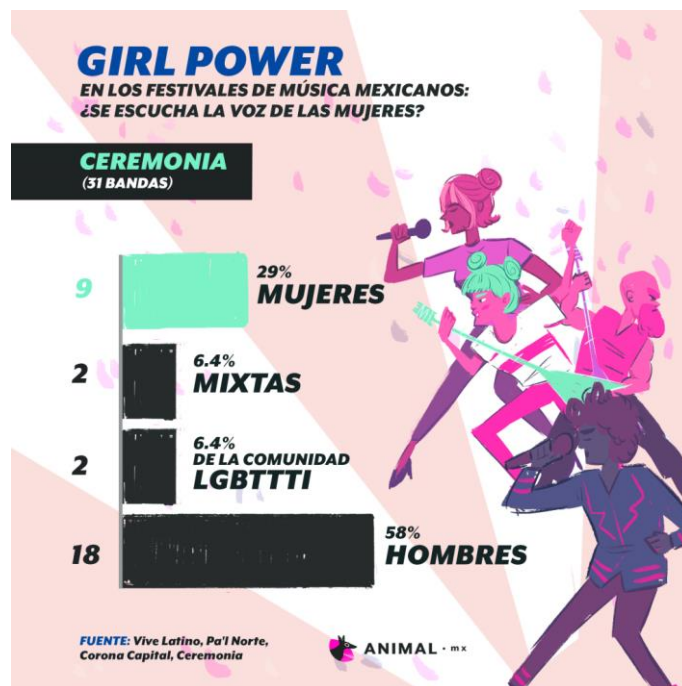
Fuente: Animal.mx

Gráfico 12. Participación de mujeres en Corona Capital



Fuente: Animal.mx

Gráfico 13. Participación de mujeres en Festival Ceremonia

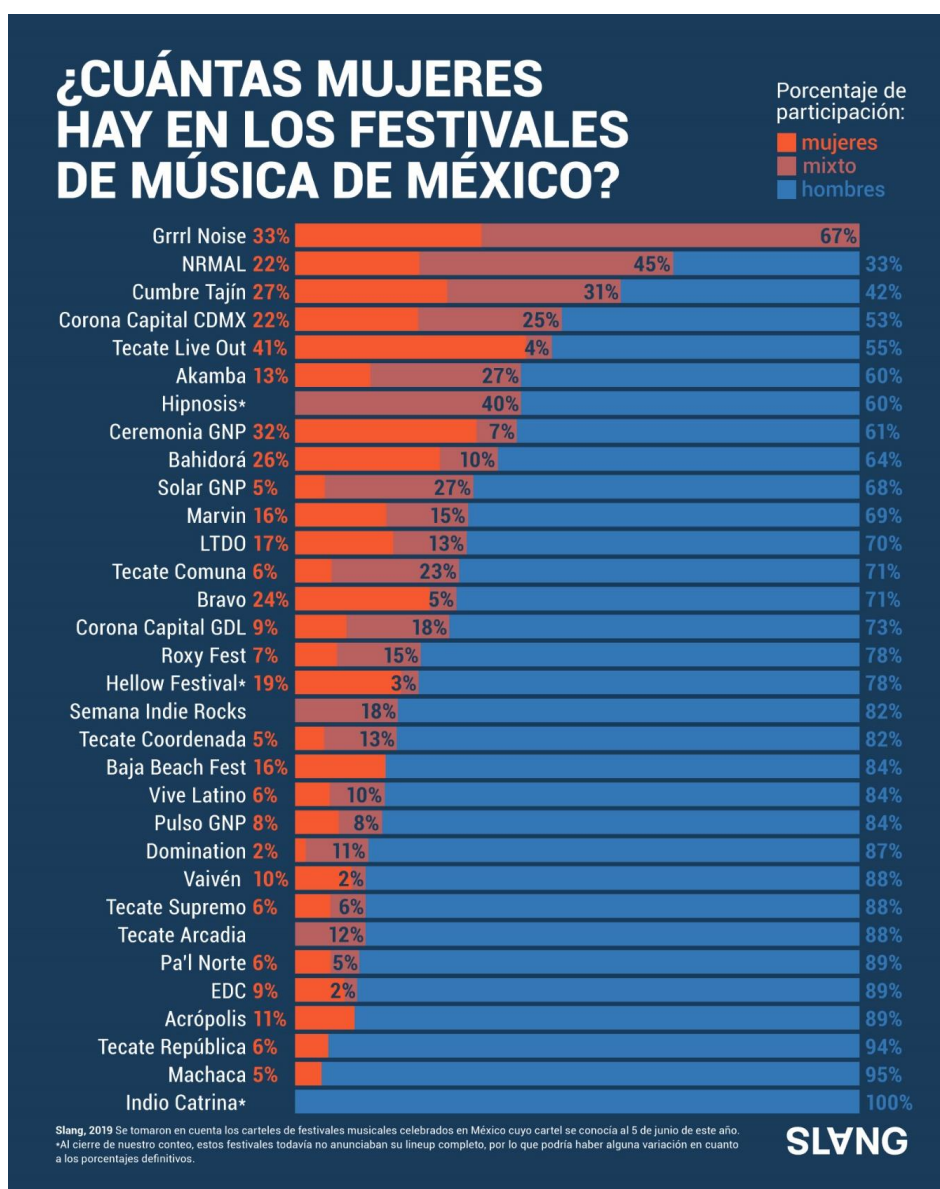


Fuente: Animal.mx

Por otra parte, el sitio web Slang, también realizó un estudio sobre la brecha de género en 32 festivales de música en México, de los cuales la mitad tiene más del 75% de participación masculina, destacando el festival NRML, con un 67% de participación de proyectos mixtos y femeninos.

Grrrl Noise es el único evento en México —entre los de cierto tamaño y que incluyen tanto a talento nacional como internacional— en el que todo el cartel está planeado para tener participación femenina, ya sea con bandas de mujeres o proyectos mixtos liderados por mujeres (Escamilla, 2019).

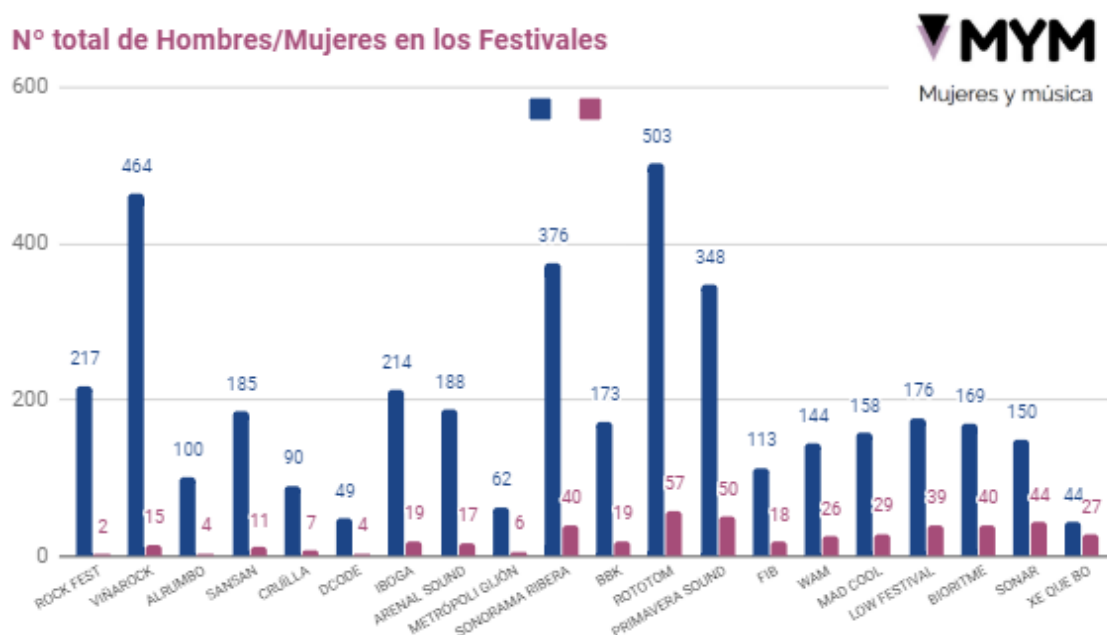
Gráfico 14. Participación de mujeres en festivales de música de México



Fuente: Slang.fm

Esta menor presencia de las mujeres en los festivales de música no es fortuna solo de Chile y Latinoamérica, basta con observar las cifras de países como España para darnos cuenta que esta brecha es transversal dentro de la música hispanoparlante. Según el análisis del sitio Mujeres y música, el porcentaje de mujeres en los festivales de música en España en el año 2017, tuvo una media de apenas un 11,8%, lo que incluiría su presencia en las categorías de solitas, bandas de mujeres y bandas mixtas. Los festivales que ese año tuvieron mayor representación femenina fueron Xe que bo (38,03%), Sonar (22,68%) y Bioritime (19,14%).

Gráfico 15. Número total de hombres y mujeres en festivales españoles durante 2017



Fuente: Mujeres y música (2017). Disponible en <http://mujeresymusica.com/mujeres-festivales-musica/>

Las cifras globales tampoco son muy alentadoras, en 2018, “Women in Music reveló que solo 76 de los 1445 conciertos ofrecidos el año pasado por grandes orquestas de música clásica incluyeron al menos una pieza compuesta por mujeres. Y entre todas las obras que se tocaron (más de 3500), solo el 2,3% fueron hechas por compositoras.” (Quiñones, 2019)

Desde Global Women in Music for Human Rights se hizo un llamado a las mujeres compositoras para que enviaran sus trabajos, donde recibieron más de 500 partituras de cientos de países. En vista de estos resultados concluyeron “Entonces, el problema no es que las mujeres no están ahí, las mujeres están allí. ¿Si están allí entonces porque no son conocidas?” (Quiñones, 2019).

GESTIÓN DE DERECHOS

Se solicitó información a la SCD a través de una carta enviada desde el Ministerio de las Culturales, las Artes y el Patrimonio, sin embargo no se obtuvo respuesta, por lo que estos datos no fueron posibles de incorporar a este estudio.

ASOCIATIVIDAD

La SCD (Sociedad chilena de autores e intérpretes musicales) es la sociedad de gestión colectiva de derechos más grande de Chile. De acuerdo al estudio La Industria Musical independiente en Chile realizado por el Observatorio de Políticas Culturales para IMICHILE, solo 1 de cada 10 socios de la SCD era mujer (considerando el total de socios hasta esa fecha, 9.015), lo que corresponde al 13%. En función de esta baja presencia la SCD organizó durante el 2018 algunas actividades específicas, como las siguientes:

Entre Julio y Agosto de 2018 se realizaron dos sesiones de un taller para mujeres en la SCD que se enfocó en la reflexión sobre el rol de las mujeres en la música y en la propia institución. De dichas mesas de conversación se llegó como conclusión a una propuesta de visión que plantea lo siguiente:

Se crea el primer sindicato de mujeres músicas chilena

1. Mujeres lideran la industria musical de Chile
2. Las mujeres unidas logramos histórico cambio: Celebran nuevas leyes con histórico cambio.

Su visión habla de un liderazgo de la industria con participación activa en el Directorio con una presencia igualitaria en el mismo (SCD, 2018).

La promoción del liderazgo de las mujeres en la industria musical en Chile fue situado como el eje principal en concordancia con la necesidad de generar cambios tanto de comportamiento como legales a favor de las mujeres en el área, con un enfoque desde la colaboración por sobre el de la competencia. De este modo, se propuso una base de valores como el liderazgo respecto a la participación igualitaria de mujeres en el directorio de la SCD, la colaboración entre mujeres eliminando la competencia entre pares, equidad e igualdad de género de forma transversal, pasión y compromiso en el liderazgo y por último, generosidad y solidaridad entre compañeras. A su vez, emergieron otros valores como por ejemplo: “confianza, la unidad, la participación, el respeto, la transparencia y la creatividad” (SCD, 2018).

Como resultado de lo anterior, se plantearon los siguientes objetivos estratégicos para asumir el liderazgo, los cuales se enlazaron a un plan de acción:

- **Liderar los cambios desde el Directorio.** Crear una rama de mujeres dentro de la SCD. Acción gremial prioritaria para ganar la presidencia.
- **Incidir en la política pública.** Incidir en políticas culturales para lograr por ley de derechos de las mujeres músicas y de presencia igualitaria en los medios.
- **Gestión de recursos y alianzas para mejorar beneficios.** Gestionar recursos y alianzas con otras áreas y gremios locales e internacionales para avanzar en una
- **Educar para un cambio cultural.** Educar para un cambio cultural que permita un cambio de mentalidad para avanzar hacia la equidad salarial y de derechos.
- **Promoción a través medios masivos, sociales y eventos.** Promover la música de las mujeres en medios masivos de comunicación, redes sociales, eventos y conciertos que permitan masificar el repertorio femenino.” (SCD, 2018).

Para llevar a cabo dichos objetivos, se plantea como propuesta el realizar espacios colectivos de participación transversal (intergeneracional y de los diversos géneros musicales) de mujeres con el fin de elegir representantes para ser parte de la elección del directorio.

Respecto a la incidencia en política pública, las acciones apuntan al desarrollo de investigación legal para promover la equidad salarial derechos de mujeres, revisión de proyectos de ley (Ley 20%, Ley teloneros) en relación a equidad y cuotas de género, propuesta de obligatoriedad de música nacional de repertorio femenino e incidencia en el espacio de la música en radioemisoras y televisión abierta para promover géneros musicales catalogados de “no comerciales”.

Las acciones enfocadas en la gestión de recursos y alianzas para mejorar beneficios para mujeres son: la creación de una unidad de gestión y estudios sobre las mujeres, levantar y revisar las políticas y beneficios para mujeres dentro de la SCD, una alianza entre gestores y músicos(as) en pos de promover el rol profesional de las mujeres en la música, “revisar beneficios de apoyo social y equidad como sala cuna, babysitter u otros que permitan a la mujer música poder compatibilizar trabajo y maternidad, jubilación digna para mujeres músicas, bono de 30, 40 y 50 años de trayectoria, salud femenina, etc.” (SCD, 2018).

En cuanto a la educación para el cambio cultural, se plantean actividades de formación y capacitación para mujeres en materia de género y equidad desde términos generales hasta lo concerniente a la música, espacios de formación y creación de material educativo sobre música latinoamericana de mujeres y estilos musicales para diversos

públicos en pos de profundizar el conocimiento de mujeres sobre el área y plantar mayores oportunidades.

Por último, las acciones relacionadas con la difusión apuntan a la creación de estrategias comunicacionales en pos de difundir la música de mujeres chilenas, cuentas en distintas redes sociales para difundir y promover la música de mujeres chilenas y sus distintos estilos, crear una radio femenina, alianzas estratégicas con radioemisoras y canales de televisión, espacios de conversación con directores/as de radios, entre otras.

Dentro del circuito nacional han comenzado a nacer varias iniciativas de organizaciones femeninas y disidentes en torno a la música. A continuación se presentan las más relevantes:

Cuadro 24. Organizaciones de mujeres en la música chilena

Nombre	Descripción
Red MUCHACHA	<p>“Somos MUCHACHA, una nueva red de trabajadoras de la música. Productoras, periodistas, músicas, organizadoras de conciertos, integrantes de sellos, fotógrafas y audiovisuales, juntas por la necesidad de abrir espacios seguros, debido a la vulneración a la que estamos expuestas en diferentes niveles. Nos hemos dado cuenta que muchos de nuestros problemas se mantienen y no encuentran solución porque no existe una comunidad entre nosotras. Por lo mismo, nos vemos enfrentadas a trabajar en espacios dominados por lógicas patriarcales. Necesitamos conocernos, unirnos y lograr que nuestro trabajo se desarrolle con tranquilidad y sea apreciado como corresponde. Queremos promover soluciones para los problemas que nos aquejan y crear una red laboral de comunicación que nos represente e integre.”</p> <p>https://www.facebook.com/redmuchacha/</p>
Udara. Encuentro de Mujeres y Rock-Festival – Colectivo Udara	<p>“Udara, nace el año 2016 con el objetivo principal de generar espacios de difusión para la música y todas las artes que componen el rock creado por mujeres, además de promover instancias de colaboración y redes entre participantes. Los encuentros de Udara, son instancias abiertas a todo público, en donde se llevan a cabo actividades como talleres de formación, conversatorios y charla, exposiciones y conciertos. Surge en respuesta a la poca visibilización del trabajo de mujeres rockeras y la falta de espacios para la difusión de sus proyectos. Frente a este panorama, se plantea como un espacio multidisciplinario que promueve la presencia femenina en el rock desde diferentes ámbitos, abriéndose desde la música, al sonido, producción, gestión, periodismo, artes visuales y gráficas, entre otras.”</p> <p>https://www.facebook.com/udaramujeresyrock/</p>
Ruidosa	<p>“Primero, somos sinceras. Ruidosa es (y probablemente siempre será) una obra en construcción. Y es así porque su objetivo no es fácil:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Queremos cambiar cómo el mundo ve a las mujeres. ▪ Queremos cuestionar cómo las mujeres nos vemos a nosotras. ▪ Queremos romper normas inconscientes, sesgos explícitos, y todas las acciones cotidianas que sustentan y reproducen la desigualdad de género. <p>Ahora somos un festival, una plataforma de conversación, una red de activistas, y un sitio web. Haremos todo aquello que esté a nuestro alcance para que el feminismo deje de ser una mala palabra, y se transforme en el</p>

	diagnóstico compartido de que el género puede ser una fuente de diversidad, pero nunca de exclusión.” (Manifiesto) https://somosruidosa.com
Trabajadoras de la música	Red de trabajadoras de la música. Mujeres y disidencias. https://instagram.com/trabajadorasmusica8m
Ninjas Stage	Red de tecnicxs disidentes de la música en Chile. https://instagram.com/stageninjas.cl

Fuente: Elaboración propia en base a sitio web de redes

Un ejemplo importante que se da en torno a la asociatividad es el caso de España, que según el mapeo realizado por el sitio web mujeres y música contaría con 9 colectivos femeninos que luchan en contra de las limitaciones y dificultades de las mujeres en la música.

Cuadro 25. Colectivos y bandas de mujeres en España

Nombre	Descripción
Clásicas y modernas	Clásicas y modernas es una asociación constituida en para lograr la igualdad de género en el ámbito de la cultura. Velan por el cumplimiento de la Ley orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, y denuncian públicamente aquellos eventos, actividades e instituciones que la ignoran. Impulsan acciones para la consecución de la igualdad real en ámbitos como el cine, la música, el teatro, la fotografía, las artes plásticas, la literatura, etc.
Asociación MIM	La asociación MIM Mujeres en la Industria de la Música nace en 2016 con el objetivo de velar por el cumplimiento de la igualdad efectiva de mujeres y hombres en el sector de la industria musical.
Uterzine	Uterzine es un colectivo que se configuró en el año 2013 como un fanzine de visibilización de las mujeres en el Movimiento Punk. Desde entonces ha organizado jornadas, charlas, talleres, entrevistas, conciertos, colaboraciones y diversos eventos con este objetivo –y en ocasiones también ampliado a otras músicas alternativas como rock, metal o stoner–. Se plantean unos eventos anuales gratuitos para el público general en los cuales se potencia la reflexión sobre el panorama musical y la participación de las mujeres. Actualmente se ha convertido en un proyecto de investigación y reescritura en clave historiográfica feminista.
InOutRadio	InOutRadio es una radio hecha por y para mujeres. Con contenidos de interés para el colectivo LGTBIQ, principalmente para lesbianas, emiten diversos programas de temática variada y solo emiten música hecha por mujeres. Según ellas mismas: “Somos periodistas, informadoras, informáticas, comunicadoras, capitaneadas por las periodistas Carme Pollina y Ana Satchi. Respaldadas por un montón de colaboradas, que hacen posible este proyecto.”
Naboterritorios	Indignadas con la invisibilidad de las mujeres en los festivales de música (originalmente en el festival «Territorios» de Sevilla), hacen nacer este movimiento que se niega a conformarse con la realidad actual. “No queremos aceptar esta realidad. No podemos quedarnos sin hacer nada. Rechazamos la idea de seguir siendo invisibles.”

Core Tres	Desde 2011, Core Tres lucha por visibilizar las identidades no normativas / no hegemónicas en la música alternativa, principalmente punk y rock.
Hits with Tits	Hits With Tits es otro proyecto consciente de la invisibilidad de la mujer en el panorama —no solo— musical actual y su propósito es dar visibilidad a bandas de mujeres y también a ilustradoras.
Ni groupies, ni musas. Libres y creadoras	Investigan sobre arte y feminismo buscando visibilizar a las mujeres (cis y trans) en la historia del arte y en la actualidad. Van por el segundo número de la publicación que se distribuye en Argentina de manera impresa y around the world gracias a Internet.
Mujeres en la música	Mujeres en la música es una Asociación que nace en 1989 gracias a la iniciativa de la compositora M ^a Luisa Ozaita. En la actualidad cuenta con más de cien asociadas (las puedes conocer aquí) que abarcan los campos de la creación, interpretación, musicología, docencia, pedagogía y gestión. Su principal objetivo es potenciar la figura de la mujer en la música en la historia y en la actualidad. Tienen un apartado de artículos con información muy interesante, sobre todo acerca de las mujeres en la historia de la música y en el ámbito docente.

Fuente: Mujeres y música. (s.f). Disponible en <http://mujeresymusica.com/category/resistencia-feministas-musica/>

También dentro de Latinoamérica se han conformado proyectos para la lucha contra las barreras de género en la música. Algunas de estas iniciativas que podemos rescatar son:

Cuadro 26. Proyectos Latinoamericanos

País	Nombre	Descripción
Colombia	Valiente: Mujeres en la música	<p>“Estrategia que busca contribuir al fomento de la presencia de las mujeres en los festivales de músicas tradicionales colombianas, como punto de partida para incrementar la participación de las mujeres en otros espacios de visibilización del mundo de la música.</p> <p>Contempla la realización de un espacio de diálogo reflexivo y académico en formato foro, donde serán identificadas las problemáticas de género en la incorporación de los procesos de planificación y producción de festivales. Busca que hombres y mujeres que participan con su trabajo en los festivales puedan contar con beneficios equitativos en términos de oportunidad, e incrementar la presencia de las mujeres. Este foro se desarrollará en el marco del Festival “Mono Núñez”, tomando como referencia información estadística sobre el tema.</p> <p>Adicionalmente el proyecto dejará instalado un canal de interacción entre las mujeres que trabajan en el mundo de la música, y los productores de los festivales. Hemos considerado que el canal más eficiente es el desarrollo de una aplicación informática (APP) que contribuya en la labor de quienes en la práctica realizan esfuerzos para incorporar la perspectiva de género en la producción de los festivales musicales, y que reconocen tal necesidad a partir de la estrategia del foro. Tendrá la función de facilitar la tarea de encontrar a las mujeres que se</p>

		desempeñan técnica o profesionalmente en el mundo de la música, y contribuirá además a la generación de una comunidad virtual.”
Argentina	Encuentro Mujer, música y orquesta.	<p>“Durante tres días, del 20 al 22 de septiembre de 2019, más de 22 expertas en música de 10 países diferentes de Iberoamérica (Argentina, España, Costa Rica, Chile, México, Uruguay, El Salvador, Panamá, Honduras y Ecuador) disertaron sobre la equidad de género en la música en el Auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Agüero 2502). Entre los invitados del encuentro, el Presidente del Programa de Iberorquestas, el uruguayo Ariel Britos, aseguró que “el equipo de Argentina ha sabido consolidar el espíritu de Iberorquestas.”</p> <p>“En el segundo panel, “Creación artística. Dimensiones de género y sexualidad en la exploración artística de la música”, participaron Ninoska Medel (Fundadora de la Orquesta y Coro de Mujeres de Chile), María Laura Alemán (Fundadora del Coro del Plata), Nelly Rodríguez (Presidenta del Foro Argentino de Compositoras), Carolina Ramírez (Orquesta Sinfónica de El Salvador), Andrea Montes (Directora de la Orquesta de la Escuela Municipal Villa La Angostura) y Sílvia Martínez (Etnomusicóloga de la Universidad Autónoma de Barcelona). Moderó Soledad Venegas (Instituto de Investigación de Etnomusicología de Buenos Aires).”</p>
México	EIMIM	<p>“El Encuentro Iberoamericano de Mujeres en la Industria Musical – EIMIM se presenta como un espacio transeccional e intergeneracional de encuentro, interacción y proyección de mujeres creadoras, artistas, productoras, empresarias, gestoras y académicas, con el fin de reflexionar, impulsar y articular ideas y acciones en torno a la presencia y quehacer de las mujeres en la industria musical en Iberoamérica.</p> <p>Con un formato de congreso, estableciendo espacios de conferencias, clases magistrales, charlas y debates, EIMIM busca profundizar en las temáticas más apremiantes a través de un potente programa de formación profesional que incida en las nuevas generaciones. A nivel de gestión cultural, construyendo un espacio destinado al intercambio profesional y de negocios, EIMIM se posicionará como la plataforma más relevante del sector, ello de la mano de la revalorización del rol de la mujer en la industria musical en Iberoamérica y teniendo como lugares centrales Ciudad de México y Madrid.” (EIMIM, s.f)</p>

RECONOCIMIENTOS

Desde 1992 con la creación del Premio Nacional de Artes Musicales (dependiente del Ministerio de Educación y a partir del 2018 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio) se han entregado 28 reconocimientos, de los cuales solo 3 han sido otorgados a mujeres: a Margot Loyola en 1994, a Elvira Savi Federici en 1998 y Carmen Luisa Letelier en 2010.

Cuadro 27. Ganadores/as Premio Nacional de Artes Musicales

Año/Nombre	Género
1992 - Juan Orrego Salas	Masculino
1994 - Margot Loyola Palacios	Femenino
1996 - Carlos Botto Vallarino	Masculino
1998 - Elvira Savi Federici	Femenino
2000 - Carlos Riesco Grez	Masculino
2002 - Fernando García Arancibia	Masculino
2004 - Cirilo Vila	Masculino
2006 - Fernando Rosas	Masculino
2008 - Miguel Letelier	Masculino
2010 - Carmen Luisa Letelier	Femenino
2012 - Juan Pablo Izquierdo	Masculino
2014 - Leon Schidlowsky	Masculino
2016 - Vicente Bianchi	Masculino
2018 - Juan Allende Blin	Masculino

Fuente: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en <https://www.cultura.gob.cl/premiosnacionales/ganadores/>

Otra de las instancias de reconocimiento es el Premio a la Música Nacional Presidente de la República. De un total de 57 ganadores de este premio entregado a partir de 1999 solo 6 mujeres han obtenido tal reconocimiento. Al revisar por género musical, la categoría de música clásica o selecta (docta) solo cuenta con una ganadora en 2015. En el caso de la música popular dos mujeres obtuvieron el reconocimiento en los años 2000 y 2016. Finalmente, la música de raíz folclórica es la categoría con más mujeres reconocidas (3), en los años 2007, 2013 y 2015. En cuanto a las categorías de edición musical y producción fonográfica añadidas desde 2004, no existe ninguna mujer reconocida.

Cuadro 28. Ganadores Premio Presidente de la República (1999-2018)

Año	Música clásica o selecta	Música popular	Música de raíz folclórica	Edición musical	Producción fonográfica
1999	Jaime de la Jara	Pablo Herrera	Pedro Yáñez	-	-
2000	Fernando García	Palmenia Pizarro	Amador Cárdenas	-	-
2001	Cirilo Vila	Inti-Illimani	Tito Fernández	-	-
2002	Fernando Rosas Pflingsthorn	Vicente Bianchi	Gastón Guzmán	-	-
2003	Luis Advis	Los Jaivas	Illapu	-	-

2004	Orquesta Sinfónica de la U. de Concepción	Valentín Trujillo	Santos Rubio	Luis Advis	Warner Music Chile
2005	Alejandro Guarello	Tommy Rey	Hernán Núñez	Sello Azul	Peer Music
2006	Miguel Aguilar	Congreso	Carlos Medel	Emi Publishing	Sello Alerce
2007	Luis Orlandini	Los Tres	Isabel Parra	Universal Publishing	Oveja Negra
2008	Coro Sinfónico de la Universidad de Chile	Manuel García	Hiranio Chávez	Warner Chapell	Quemasucabeza
2009	Juan Pablo Izquierdo	Chancho en Piedra	Patricio Manns	Sony-ATV	Productora SVR
2011	Orquesta Sinfónica de Chile	Buddy Richard	Sergio Sauvalle	Desierto	EMI/Odeon-Chilena
2012	Eduardo Cáceres	José Alfredo Fuentes	Los Huasos Quincheros	Desierto	Desierto
2013	Andrés Alcalde	Sonora Palacios	Silvia Urbina	Desierto	Desierto
2014	Gabriel Brncic	Francisco (Pancho) Cabrera	José (Pepe) Fuentes	“Nueva Música de Compositores Chilenos para Flautas Dulces: Carmen Troncoso C.	Chilevisión Música
2015	Verónica Villarroel	Jorge Gonzalez	Silvia Infantas	Osiel Vega – Editorial “Microtono”	Javier Jorquera JCM Discográfica LTD.
2016	Luis Alberto Latorre Fuentes	Mireya Cecilia R. Pantoja Levi	Nano Acevedo	“Quemasucabeza”	Patricio Alfaro “La Vitrola”
2017	Luis Merino Montero	Grupo Quilapayún (Santiago)	Jorge Yañez Reyes	KLI Records	Álvaro Gallegos Marino
2018	Hans Stein	Christian Gálvez	Pedro Messone	Editorial Nacional	Sello CFA

Fuente: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Desde el mundo privado, durante 2019 la SCD (Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales) creó un concurso dirigido a mujeres creadoras llamado “El Canto de Todas: Concurso de canciones Scottie Scott” cuyo objetivo es promover y estimular la creación artística femenina de música popular. El premio consistió en la publicación de las canciones ganadoras en un disco compilatorio y una suma de dinero. Se recibieron 150 postulaciones de las cuales se premiaron a 8. El jurado estuvo integrado por 8 agentes de la industria como compositores, periodistas, gestoras, etc., en igual proporción entre mujeres y hombres.

En cuanto a las becas estatales que se entregan a través de los fondos de Cultura (Becas

Chile Crea), los datos indican que en la convocatoria 2020 postularon un total de 279 personas, de las cuales 91 recibieron becas de formación. De esos 91 ganadores, el 32% correspondió a mujeres y el 68% a hombres. Los montos otorgados tuvieron un porcentaje similar de adjudicación para ambos sexos, 31% para mujeres y 69% para hombres. Al desglosar el tipo de becas donde las mujeres alcanzan una mayor presencia, nos encontramos con las becas de especialización, como diplomados o talleres, (que no conducen a un grado académico) donde la brecha entre mujeres y hombres ganadores (38% versus 62%) se acorta en comparación con la suma total de todos los tipos de becas. Consecuentemente con lo anterior, la brecha de los montos otorgados también obtienen una baja, pero de 10 puntos porcentuales (41% a 59%). Las maestrías también presentan un disminución en la brecha si lo comparamos con el total general, pero la diferencia es muy leve ya que sube solo un punto porcentual en la adjudicación y 3 en los montos. Llama la atención la mayor diferencia que se da en el primer y último escalón de la formación: las becas para jóvenes talentos dirigidas a personas menores de 18 años son postuladas mayormente por hombres y, por lo tanto, también son adjudicadas en su mayoría por ellos, pero la brecha entre mujeres y hombres es mayor (17% a 83%); en las becas de doctorado no se presentaron postulaciones de mujeres y todos los postulantes hombres (5) obtuvieron su becas.

Cuadro 29. Postulantes y ganadores Becas Chile Crea, Fondo de la Música, 2020

Tipo		Becas de especialización y perfeccionamiento	Becas Jóvenes Talentos	Becas Magister, Master y Maestrías	Doctorado	Total General
Mujeres	Postulantes	49	7	24	0	80
	Ganadores	21	2	6	0	29
	%	38%	17%	32%	0	32%
	Montos	88.569.883	4.866.648	71.854.317	0	165.290.848
	%	41%	18%	34%	0	31%
Hombres	Postulantes	114	15	65	5	199
	Ganadores	34	10	13	5	62
	%	62%	83%	68%	100%	68%
	Montos	128.684.324	22.595.121	141.172.832	74.768.541	367.220.818
	%	59%	82%	66%	100%	69%
Total	Ganadores	55	12	19	5	91
	Montos	217.254.207	27.461.769	213.027.149	74.768.541	532.511.666

Fuente: Elaboración propia en base a Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Por último, al comparar los resultados obtenidos entre la región de Valparaíso y la Metropolitana, vemos que la situación en Valparaíso empeora en términos de obtención

de becas (22% mujeres y 78% hombres). Sin embargo, el porcentaje de montos que se otorgan entre mujeres y hombres son similares al nivel nacional y en la RM es exactamente el mismo. Aunque en la adjudicación, al contrario de Valparaíso, la RM acorta la brecha en 3 puntos porcentuales con el promedio total de las regiones.

Cuadro 30. Ganadores regiones de Valparaíso y Metropolitana Becas Chile Crea, Fondo de la Música, 2020

	Tipo	Región de Valparaíso	Región Metropolitana
Mujeres	Ganadores	2	14
	%	22%	37%
	Montos	9.998.225	59.740.332
	%	34%	31%
Hombres	Ganadores	7	24
	%	78%	63%
	Montos	19.754.492	131.113.924
	%	66%	69%
Total regiones	Ganadores	9	38
	Montos	29.752.717	190.854.256

Fuente: Elaboración propia en base a Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.