

El monopolio de la técnica: inequidades de género y agencia feminista en las labores de apoyo del campo musical chileno¹

Carla Pinochet

Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado
cpinochet@uahurtado.cl

Marcela Valdovinos

Estudiante del magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos,
Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile
marcelavs.zb@gmail.com

Resumen

Este artículo se propone indagar en los modos en que se expresan las inequidades de género en un ámbito que, a pesar de su relevancia para el desarrollo del campo musical, no ha recibido suficiente atención por parte de la sociología o la historia del arte y de la música: los dominios técnicos. Tomando como punto de partida los resultados de un estudio cualitativo basado en entrevistas en profundidad y *focus group*, y valiéndonos de los aportes conceptuales de la teoría del género, este trabajo contribuye a la caracterización de las labores de apoyo en el mundo de la música, documentando lo que significa para las mujeres desempeñarse en este contexto masculinizado: sus costos subjetivos y las barreras cotidianas de su quehacer. Este texto, además, busca visibilizar los recursos que movilizan y las estrategias que despliegan las mujeres para persistir en estos circuitos, promoviendo formas alternativas de construir equipo en un contexto adverso. Se concluye, finalmente, que el medio técnico es un entorno altamente masculinizado, que limita severamente las posibilidades profesionales de las mujeres; en este escenario, los feminismos contemporáneos han permitido a las mujeres ir progresivamente abriendo espacios y demostrando que existen otras formas de hacer las cosas.

Palabras clave: campo musical, mujer, dominio técnico, inequidades de género, Chile.

1. Este artículo se basa en los resultados del estudio “Mujeres artistas en el campo de la música: barreras y brechas de género en el sector artístico chileno”, implementado por el Observatorio de Políticas Culturales (OPC) y encargado por la Unidad de Género del Departamento de Ciudadanía del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap). El equipo, encabezado por Carla Pinochet, estuvo compuesto por Bárbara Negrón, Javiera Novoa, Marcela Valdovinos y Valentina Basáez. Agradecemos el apoyo y la retroalimentación de Andrea Fernández y equipo, así como de Camila Gallardo del Mincap. La escritura de este artículo fue realizada con apoyo del FONDECYT de Iniciación N°11170319, “Prácticas de ocio y trabajo cognitivo. Un estudio de los sectores artísticos, creativos e intelectuales”.

The Monopoly of Technique: Gender Inequalities and Female Agency in Support Work in the Chilean Musical Field

Abstract

This article investigates how gender inequalities are expressed in the technical domains of the music world, a highly relevant domain of the music field which has not received sufficient attention from the sociology and history of art and music. This qualitative study, based on in-depth interviews and focus groups, discusses the conceptual contributions of gender theory to document what it means for women to perform in the masculinized context of support work in the music field. We explore the subjective costs and the daily barriers of gender inequalities. This text also seeks to make visible the resources and strategies that women deploy to develop their careers in the music field, namely using alternative ways of building teams in an adverse context. Finally, it is concluded that the technical environment is highly masculinized, which severely limits women's professional possibilities. In this scenario, women and the LGBTQ community have progressively broken ground and demonstrated other ways of doing things.

Keywords: musical field, women, technical domains, gender inequalities, Chile.

Introducción

En las últimas décadas, la creciente atención que han recibido las problemáticas de género en el mundo social ha motivado el desarrollo de diversas investigaciones que documentan las inequidades y obstáculos que experimentan las mujeres en el mundo de la música. No obstante lo extenso y complejo de este cuerpo de estudios con mirada de género, existe una ausencia significativa de investigaciones que aborden uno de los espacios donde se presentan las mayores asimetrías: las labores técnicas de la música. En estricto rigor, esta omisión no es exclusiva de los estudios de género: las indagaciones sociológicas y antropológicas en torno al campo de la música les han prestado, en general, una escasa atención. Relegada, literalmente, al *backstage* de las producciones musicales, la amplia gama de labores técnicas que se movilizan para generar un producto musical ha pasado relativamente desapercibido para los estudios especializados, y ha recibido un limitado reconocimiento social en tanto trabajo cultural. A ello se suma el hecho de que muchas de las áreas de especialización técnicas –como sonido, mezcla o iluminación– constituyen dominios altamente masculinizados, haciendo de la presencia femenina y sus problemáticas específicas un asunto de mínima visibilidad. Por todo ello, este artículo se encuentra con el desafío de ofrecer un marco comprensivo a la experiencia de las mujeres en estos circuitos, dando cuenta de las barreras que signan sus desempeños y reproducen las inequidades de género en dichos campos.

Los planteamientos de Howard Becker acerca de los *mundos del arte* (2008), basados en su propia experiencia como músico en la escena del jazz de Chicago, constituyen un primer antecedente que advierte de la relevancia de estas funciones en la escena musical. Para este autor, aunque la sociología del arte ha tomado al artista y la obra de arte como puntos centrales del análisis, las redes cooperativas son indispensables para la emergencia del hecho artístico. En esta clave analítica, y desplazando el foco de las figuras individuales a las tramas de relaciones colaborativas, en este artículo exploraremos las *labores de apoyo* –entendidas

por Becker como una noción residual, cuyo rol es facilitar todo aquello que los artistas no realizan— observando los modos específicos en que allí se expresan las inequidades de género, y los costos subjetivos que deben enfrentar las mujeres que se desenvuelven profesionalmente en estos campos.

Este texto tiene como base un estudio cualitativo, llevado a cabo desde el Observatorio de Políticas Culturales (OPC) durante el año 2019, cuyo objeto fue identificar las inequidades, brechas y barreras de género en el campo musical chileno, incluyendo los géneros docto, popular y de raíz folclórica.² La estrategia metodológica consistió en tres etapas sucesivas, que partieron con el levantamiento bibliográfico y documental de fuentes estadísticas, para la realización de un estado del arte que consideró los principales antecedentes nacionales y latinoamericanos en torno a la materia. Posteriormente, se condujo una fase de recolección de datos empíricos, a partir de entrevistas semiestructuradas (16) y grupos focales (6), que permitieron cubrir los distintos eslabones de las fases del ciclo musical. La muestra total de informantes, que alcanzó el número de 53 participantes, fue distribuida de acuerdo a muestreos estructurales que contemplaron las distintas áreas profesionales, los diferentes géneros musicales, la diversidad etaria, de orientación sexual, de perfiles profesionales y de condiciones de maternidad. Tanto las entrevistas como los grupos focales consideraron la Región Metropolitana y la de Valparaíso, y todas las participantes del estudio fueron mujeres, a excepción de uno de los *focus group*, que reunió a hombres del campo de la música de diferentes perfiles profesionales.³ Finalmente, los materiales generados fueron transcritos, sistematizados y analizados, en base a los principios de la teoría fundada (Strauss y Corbin 2002) y con apoyo del software cualitativo Atlas.ti. Este artículo constituye un recorte de la investigación general, y se concentra en los sustantivos hallazgos que obtuvimos en torno a la experiencia de las mujeres en los dominios técnicos y de servicio que conforman el mundo de la música.

En el texto a continuación, ofreceremos una entrada cualitativa a las percepciones y experiencias de las mujeres del campo musical de Santiago y Valparaíso, poniendo especial énfasis en el ámbito técnico. Para ello, iniciaremos el recorrido proporcionando algunas claves conceptuales desde los estudios de género, identificando sus contribuciones más significativas para el mundo de la música local, y situando en este marco los hallazgos generales del estudio. Luego avanzaremos hacia dimensiones más específicas: siguiendo la línea abierta por Becker, prestaremos atención a las labores de apoyo en el campo musical, clasificándolas en términos operativos en dos campos: el de la técnica y el del servicio. Tras caracterizar el panorama que enfrentan las mujeres en sus ejercicios profesionales en cada uno de ellos, nos introduciremos en las implicancias de desenvolverse en un territorio masculinizado, documentando —a partir de las voces de las mujeres— los costos subjetivos de la desigualdad de género en sus

2. Si bien el estudio de referencia contemplaba informantes de los tres géneros musicales, las experiencias cualitativas recogidas en torno al dominio de la técnica se concentraron espontáneamente en el género popular, debido a las características de esta subtemática (las áreas técnicas). Por ello, aunque el artículo tiene en principio un interés transversal, la mayor parte de ejemplos y análisis referirán a este género específico.

3. Cada uno de los *focus group* contó con entre cinco y ocho participantes, y reunieron los siguientes perfiles: mujeres dedicadas a la producción, difusión y comercialización de la música (uno en Santiago y uno en Valparaíso); mujeres dedicadas a la composición e interpretación musical (uno en Santiago y uno en Valparaíso); mujeres dedicadas a la investigación y docencia en música (uno en Santiago); hombres del campo de la música que representen distintos ámbitos (uno en Santiago). En este artículo, serán citadas literalmente solo la primera y última de estas instancias, las cuales serán referidas a lo largo del texto como *focus técnicas Santiago* y *focus técnicas Valparaíso*, y como *focus hombres*, respectivamente.

recorridos. Exploraremos cómo la precariedad e inseguridad que condicionan los campos creativos inciden con mayor fuerza en las vidas de las mujeres, y cómo los imperativos de género se experimentan como limitaciones y barreras al crecimiento profesional. Finalmente, para visibilizar la dimensión de la agencia femenina, examinaremos algunos de los recursos con los que ellas cuentan para desenvolverse, pese a todo, en estos ámbitos, y nombraremos algunas de las estrategias que les han permitido promover otras formas de trabajo en un campo adverso.

Música y mujer: roles de género y agencia performativa

Aunque es posible identificar cambios graduales en distintos niveles y ámbitos, el campo musical chileno constituye un medio donde prevalecen criterios androcéntricos y se reproducen significativas inequidades de género (González 2017). Como adelantamos en la introducción, hoy en día disponemos de un vasto panorama investigativo que ha demostrado teórica y empíricamente que existen creencias arraigadas en los miembros del campo que consideran que ciertas actividades, aptitudes y roles del mundo de la música no son adecuados o connaturales al desempeño femenino, y que asignan un valor inferior a las expresiones musicales creadas, producidas e interpretadas por mujeres. Tanto en el contexto nacional como internacional, e impulsadas por una nueva generación de musicólogas e investigadoras con una sensibilidad feminista, este tipo de publicaciones ha permitido conocer los modos específicos en que el mundo de la música supone un entorno hostil para las trayectorias profesionales de las mujeres.

Sus contribuciones abarcan frentes diversos: en cuanto al ámbito en el que se desenvuelven las mujeres en la música, han dado cuenta del confinamiento histórico de las expresiones musicales femeninas en el *ámbito* doméstico, fundado en el vínculo persistente entre las dicotomías hombre/público y mujer/privado (Merino 2010; Vera 2018; Facuse y Franch 2019). Respecto de las *actividades* que las mujeres realizan en estas escenas, se ha documentado cómo aquellas tareas de más prestigio –como la composición– han excluido al género femenino (Campo Soler 2017; Abarca 2018), en pos del mantenimiento de un *status quo* donde los roles “cerebrales” y de mayor reputación se reservan a los hombres (Martí 1999; Green 2001). Se ha demostrado, también que la interpretación se encuentra arbitrada de acuerdo a criterios de género que niegan algunos registros e instrumentos a las mujeres (Setuain y Noya 2010; Galindo Morales 2015; Flores 2009); incluso, que las propias mujeres identifican “rasgos de feminidad” –socialmente infravalorados– en la música que ellas realizan (Becker 2011). En el nivel del *repertorio*, asimismo, los estudios acreditan que las mujeres no poseen las mismas licencias para desenvolverse en los distintos géneros musicales, y hasta aquellos que resultan más “liberales” –como el rock– han presentado resistencias a una participación femenina igualitaria (Giberti 1996). Se ha creado, de hecho, un género en sí mismo para albergar la “música de mujeres”, implícitamente considerado como un género menor o una expresión de baja complejidad musical (Dezilillo 2017).

Todos estos hallazgos descansan en las importantes contribuciones que la teoría del género, desde hace algunas décadas, viene haciendo a los estudios sociales de la cultura. La noción de *sistemas de género*, que refiere a los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores que son construidos socialmente a partir de la diferencia sexual anatómica y fisiológica (De Barbieri 1992), permiten visibilizar el carácter arbitrario de la escala de

valores con la que se jerarquiza la diferencia entre hombres y mujeres. Aun cuando se trata de un “orden sociocultural configurado sobre la base de la sexualidad” (Lagarde 1996, 11), es decir, que toma la diferencia sexual como evidencia incontrovertible de la diferenciación humana (Lamas 1995), la atribución de características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo constituye una operación de orden social, que, sin embargo, termina por ocultar su carácter construido y conformarse como una segunda naturaleza. Como ha señalado Bourdieu, la aplicación sistemática e histórica del programa cultural de la *dominación masculina* (2002) se inscribe materialmente sobre los individuos en forma de *hexis* corporales –es decir, interiorizaciones encarnadas de dicho orden simbólico–, y los dota de ciertos esquemas de percepción y acción (*habitus*), también naturalizados. Esta introyección profunda y no siempre consciente de las estructuras de dominación masculina explican que las mujeres puedan reproducir un sistema que a todas luces les resulta injusto, y en el cual se ven relegadas al plano de meros objetos o entidades pasivas: lo masculino se consagra como la medida de todas las cosas; como lo propiamente neutro.

Algunas aproximaciones contemporáneas en este campo de estudios han llevado el cuestionamiento a nuevos niveles, instalando el problema de la agencia que la conceptualización de Bourdieu parece desconocer. En *El género en disputa* (2007), Judith Butler argumenta que las identidades de género no constituyen una realidad ontológica *per se* (un referente originario), sino que tienen lugar exclusivamente mediante los actos y gestos que las conforman. Este carácter performativo indica que, en el dominio de las identidades de género, las esencias que se pretenden afirmar no son otra cosa que una invención “fabricada y preservada mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (2007, 266). En este marco, Butler sostiene que las actuaciones de género pueden ser comprendidas como “estrategias” que se despliegan en situaciones de coacción social; es decir, “tácticas de supervivencia dentro de sistemas obligatorios” (2007, 272). De este modo, lejos de constituir expresiones de una identidad femenina esencial, es necesario leer las acciones de las mujeres en el mundo social como espacios de agencia, en los que resulta posible desplazar las fronteras de las identidades de género que se les asignan.

En línea con estos desarrollos teóricos y con los estudios empíricos a nivel internacional, el estudio en el que se enmarca este artículo pudo levantar un panorama amplio acerca de los modos en que se expresa la dominación masculina en el campo de la música, pero también las formas en que las mujeres y disidencias sexuales⁴ encuentran herramientas y recursos para hacer frente a dicho enraizado programa cultural. Observamos brechas significativas entre la representación de hombres y mujeres en los cargos de poder y los espacios de visibilidad o reconocimiento, con una presencia femenina significativamente menor en concursos públicos, premios nacionales y preferencias populares, así como en todos los registros oficiales de la historia de la música local. Vimos, además, que en los dominios de la composición, la interpretación y la academia prevalece una repartición de las asignaciones y roles en que las mujeres tienen un mínimo acceso a todos aquellos papeles que gozan de mayor consideración social. Al mismo tiempo, las mujeres encuentran numerosas barreras a lo largo de sus trayectorias para desempeñar otras labores que no coincidan con las expectativas de su género,

4. Si bien el estudio tenía por objetivo original aproximarse a las experiencias de las mujeres en el campo de la música, el trabajo de campo cualitativo tempranamente manifestó la necesidad de trascender los binarismos de género y prestar atención al papel de las disidencias sexuales en las reivindicaciones feministas. Aunque no resulta posible aquí caracterizar con justicia sus experiencias y modos específicos de organización, haremos mención a las disidencias –no asimilables a la categoría de “mujeres”– en diferentes puntos del artículo.

que van desde los estereotipos y descalificaciones hasta la cosificación y sexualización de su cuerpo y la dificultad cultural para identificarse positivamente con su trabajo y sus logros. Sin embargo, pudimos distinguir también que las mujeres se están abriendo camino a pesar de las dificultades, y que hoy en día el género femenino no solo se encuentra más representado que hace una década en el campo de la música, sino que además su presencia viene marcando nuevos modos de hacer que complejizan y enriquecen las escenas musicales. Nos detendremos, específicamente, en las formas que adquieren estas dinámicas contemporáneas en los ámbitos de "apoyo" musical.

Las labores de apoyo en el campo musical: la técnica y el servicio

En su interés por visibilizar la importancia de la cadena productiva que hace posible la emergencia del hecho artístico, Becker presta una inédita atención a las tareas de "apoyo" de estos campos. Para el autor, dichas labores comprenden "toda clase de actividades técnicas –manipular la maquinaria que las personas utilizan en la ejecución del trabajo–, así como aquellas que se limitan a liberar de las tareas domésticas habituales" (2008, 20). Queremos retomar aquí esa definición residual de Becker para abordar las dos funciones primordiales que identificamos en labores de apoyo del campo musical: las *actividades técnicas* y las *actividades de servicio*. Las utilizaremos en un sentido más amplio que el asignado por Becker: mientras el primer dominio nos servirá para nombrar las labores que involucran el manejo de maquinaria o tecnología especializada; el segundo permitirá reunir las actividades de gestión, representación, mediación y comunicación necesarias para la producción musical, que dependen principalmente de la movilización de recursos personales antes que de la manipulación o dominio de herramientas técnicas: no necesariamente connotan tareas domésticas –como plantea Becker–, pero ciertamente pueden ser conceptualizadas como servicios. Como podremos ver a lo largo de este texto, las mujeres que trabajan en estos ámbitos deben lidiar con diversas clases de estereotipos que las atan a roles predeterminados y las privan de un acceso equitativo a recursos o condiciones fundamentales para desenvolverse en su entorno profesional. Es por ello que resulta necesario aproximarnos a las dimensiones materiales, sociales y simbólicas que moldean estos dominios marcados por un sesgo de género, dando un lugar privilegiado a las voces y las percepciones de las mujeres del campo musical de Santiago y Valparaíso.

a. El dominio técnico

Aun cuando comúnmente puedan pasar desapercibidas para el público, las múltiples funciones que componen el dominio técnico constituyen un factor crucial para el desarrollo exitoso de una obra musical; del nivel de profesionalización de dichas funciones, en buena medida, depende la consolidación de una escena artística. Es tal su importancia en la construcción del fenómeno musical que algunos autores han apuntado que ya no es posible establecer una separación tajante entre lo técnico y lo artístico: se ha señalado, por ejemplo, que el estudio de sonido se ha convertido en un instrumento musical en sí mismo (Corey 2010; Bates 2012), y que el sonidista ha llegado a "capacidades expresivas que lo sitúan en el mismo rango de un artista sonoro, un director de orquesta o un músico más en la construcción de la obra musical" (Castillo 2017, 47). Por otra parte, la frontera entre las diversas actividades en la cadena de producción musical –de las labores "artísticas" por excelencia, como la composición y la interpretación, a las funciones técnicas asociadas, como el sonido, mezcla, iluminación, etc.–

es cada vez más difusa, y estas ya no son vistas como actividades ajenas al músico (Fouce 2012). Debido a las posibilidades que han abierto las nuevas tecnologías y la consecuente desprofesionalización del mercado artístico contemporáneo, la producción musical ha avanzado hacia una “desintermediación” (Gallo y Semán 2016) en la que los mismos actores –generalmente, los músicos– concentran una multiplicidad de tareas que solía estar en manos de agentes especializados. En línea con estas transformaciones, algunas aproximaciones sociológicas han puesto atención a las dinámicas emergentes en la producción musical, enfatizando la relevancia de la construcción de redes colaborativas y sellos discográficos autogestivos (Woodside, Jiménez y Urteaga 2011; Quiña 2013; Boix 2013, entre otros), y visibilizando la dimensión creativa de estos quehaceres. Sin embargo, el interés académico por los actores que se desempeñan en el mundo técnico de la música continúa siendo escaso e infrecuente, especialmente, por aquellos agentes que en sus propias escenas no son incluidos en la categoría de *músicos*.

Dentro de este marco, los estudios que abordan la experiencia femenina en el medio técnico son aún más excepcionales, y tienden a abordar labores de producción de modo tangencial: aparece en los análisis en tanto forma parte de las funciones desempeñadas por mujeres que, además, son intérpretes o creadoras (ver, como ejemplos, Ramos 2018; Pérez y Campos 2019). Una de las razones más evidentes de esta omisión es la eminente masculinización de dicho medio, donde las mujeres constituyen, efectivamente, una minoría. Es importante apuntar que un entorno masculinizado es un ámbito productivo que no solo posee una presencia de hombres cuantitativamente mayor, sino que donde además existen prácticas –tanto estructurales como circunstanciales– que sitúan a las mujeres en posiciones de subordinación (Etcheberry 2017). En línea con el panorama actual de las carreras tecnológicas e ingenierías, predomina también en este contexto una cultura que excluye a las mujeres y justifica el *status quo* apelando al “discurso del mérito” (González Ramos 2014), y que tiene origen en los más tempranos años de la formación técnica. En todas las carreras relacionadas con la producción musical en instituciones chilenas, la asimetría de género en las matrículas es elocuente: en 2019, solo el 6% de los estudiantes de sonido y acústica eran mujeres, y en producción musical su participación alcanza el 11%. Asimismo, el porcentaje de mujeres en carreras técnicas vinculadas a la música también es muy bajo: alcanza apenas el 6%.⁵

¿Cómo se expresan las inequidades de género, entonces, en este escenario marcado por el dominio masculino? En la multiplicidad de voces que pudimos recoger en este estudio, observamos un claro consenso respecto de que los hombres tienen “el monopolio de la técnica” en las escenas musicales, en tanto controlan los equipos e infraestructuras; administran las redes laborales y personales para activarlos; y poseen los saberes legítimos para utilizarlos. Así, en el plano material, social y simbólico, en este ambiente de hombres prima la desconfianza explícita hacia el desempeño de las mujeres y su permanente marginación de las instancias de poder o de decisión. Observemos, por ejemplo, los modos en que se recibe el trabajo de las mujeres en el ámbito del sonido:⁶

Me ha pasado que me preguntan a mí y luego le preguntan a la banda si están

5. Servicio de Información de Educación Superior (SIES) - Ministerio de Educación. (2019). Base Matrículas 2019. Disponible en <https://www.mifuturo.cl/bases-de-datos-de-matriculados/>.

6. De acuerdo a las consideraciones éticas de esta investigación cualitativa, las citas a las entrevistas realizadas dentro de este estudio fueron anonimizadas, y solo serán consignadas de acuerdo a la formación o rol que desempeñan en el campo de la música. En el caso de las citas que pertenecen a los focus group, que reúnen a personas de diferentes perfiles, será señalada la categoría general del respectivo focus (ej.: focus hombres).

seguros de que yo era la sonidista: "¿ella es su sonidista, están seguros?". A ese nivel (Focus técnicas Santiago).

Está el constructo que tienen los músicos 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).

En las pruebas de sonido de los *shows* en vivo se reitera una resistencia por parte de los técnicos hombres –que, como señalamos, dominan el ambiente– a tratar a las mujeres como interlocutoras válidas. Tanto las intérpretes que van a subir al escenario como las mujeres que conforman los equipos técnicos de una banda deben enfrentar persistentes formas de invisibilización, marginación y desautorización, que se resumen en la creencia –según resume una entrevistada– de que "si eres mujer, no sabes mover las perillas". En 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 de que se presenten. Todo ello no solo tiene efectos significativos en la dimensión psicoemocional de las mujeres, sino que además obstaculiza seriamente el nivel de profesionalismo de su trabajo.

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; el técnico no siente la confianza para decirme algo que está pasando. Este concepto de la "diva" existe mucho, pero 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 y compositora).

De hecho pasa también con sonidistas muy conocidos, que estaban trabajando con una artista, la 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 poh, 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).

Esta exclusión de las mujeres de las instancias de toma de decisión propias de su trabajo las lleva, con frecuencia, a adoptar una actitud defensiva, a "tirar el currículum encima, para que el trato se vuelva menos hostil" (Focus Técnicas Santiago). Deben lidiar con múltiples intentos por parte de los hombres de prestar una ayuda asistencialista que no es solicitada ni necesitada por ellas, y que funde el imaginario social de la caballerosidad con formas veladas de discriminación y desconfianza. A la vez, las mujeres en estos ámbitos tienden a ser infantilizadas, tanto si son jóvenes como si ya no lo son, recibiendo consejos e instrucciones sobre su trabajo por parte de personas menos calificadas que ellas para realizarlos.

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 cómo hacer mi trabajo con medios o decirme con qué radio

tengo que hablar (Focus técnicas Santiago).

Por ello, cuando las mujeres demuestran suficiencia técnica, ese desempeño suele ser recibido con sorpresa, –“oh, esta loca cachá”–, y en otras ocasiones con recelo –“oh, la loca pesada, puntuda”–. En ese sentido, una sonidista señala 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. 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 Santiago).

El rezago de las mujeres en estos campos, sin embargo, empieza antes del propio ejercicio profesional. Las iluminadoras y sonidistas relatan diversas dificultades y fricciones con sus pares hombres, que comienzan a expresarse en la formación universitaria como formas de subvaloración y hasta de maltrato.

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 los profesores avalan eso. O te dicen: “mira desde afuera”, o “no, tú enrolla el cable”... como cosas más sencillas y que, en el fondo, privan de la aspiración de poder desenvolverse en ese rubro una vez egresada (Focus técnicas Santiago).

Además, 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, a los que se accede principalmente de modo informal. Para un hombre joven que quiera empezar de cero en la técnica, es posible participar de las producciones cargando cosas, haciendo actos de presencia, asistiendo actividades menores. Si eres mujer, en cambio:

...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 (Intérprete y compositora).

Buena parte de esta exclusión femenina puede ser retrotraída a una concepción del cuerpo de las mujeres como una fuente de debilidad incompatible con las labores técnicas. La figura del *roadie*, por ejemplo, resulta particularmente esquiva para las mujeres. A pesar de que la evidencia empírica da cuenta de mujeres que realizan la labor de modo eficiente y sin problemas, se asume en el medio “que una chica roady no puede funcionar mejor que un hombre porque tiene que tener fuerza para trasladar cosas” (Productora). Esta proyección cultural en torno a los cuerpos de las mujeres –esta “valencia diferencial de los sexos”, en términos de la antropóloga francesa Françoise Heritier (1996)– adquiere en ocasiones tonos disciplinadores y moralizantes, que parecen dar la razón a quienes explican estas prácticas como “expresiones de una voluntad de control de la reproducción por parte de quienes no disponen de este poder tan particular” (24):

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).

b. Las actividades de servicio

Las labores de servicio, dentro de las funciones de apoyo del campo musical, son referidas aquí como las diversas actividades asociadas a la gestión, producción, mediación y distribución de la música, cuyas competencias descansan más en recursos personales que en el manejo técnico de maquinarias especializadas. Aunque en los últimos años se han visto ciertas transformaciones promisorias en estas áreas, también aquí predomina el sello masculino. En el *management* y el *booking*, a pesar de que hay cada vez más mujeres y el papel de *tour manager* es muy común que sea ejecutado por ellas, ciertas inercias de género prevalecen. Se trata, más precisamente, de una inclusión de doble filo, que otorga a las mujeres una participación selectiva y que pocas veces ofrece un empoderamiento real. Algunas de estas labores, de hecho, entroncan con las expectativas de género asignadas a las mujeres, vulnerando con frecuencia los límites de las atribuciones profesionales:

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 Santiago).

Por su parte, el *manager*, una de las labores "de servicio" donde se concentra la toma de decisiones y el manejo económico, continúa siendo una figura predominantemente masculina, inclusive en la representación de artistas mujeres. Ello incide, además, en que ellas –sobre todo las artistas emergentes– tengan menor acceso a esta representación profesional, que puede hacer la diferencia en la construcción de una carrera en la música. Es importante señalar que se trata de una actividad muy poco profesionalizada en el campo local, ya que no hay instancias formativas formales ni una industria robusta que permitan dotar de herramientas técnicas para desempeñar este rol. Ello es relevante en la medida en que la evidencia internacional apunta a que la profesionalización de un campo fomenta la paridad de género en el mismo.

En la mediación de la música, y específicamente en el periodismo musical, se reproducen también los sesgos de género y las barreras para el desempeño de las mujeres. Se tiende a asumir que la cobertura periodística de la música docta debe ser hecha por hombres, pues estos serían más afines a un tipo de música más "cerebral". En el periodismo, señala una participante de un *focus group*, "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). 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 a menudo infantilizante, que las obliga a invertir una energía importante en comprobar que están capacitadas para realizar su propio trabajo.

Masculino/femenino: costos subjetivos de la desigualdad de género en las trayectorias de las mujeres

Aunque difícilmente alguien puede desconocer que se trata de un ambiente adverso para el ejercicio profesional femenino, la experiencia de las mujeres y disidencias sexuales en estos entornos masculinizados no ha sido suficientemente documentada y visibilizada. Si bien a menudo se trata de prácticas y discursos aparentemente triviales e irrelevantes, la suma de estos elementos va creando en las mujeres una sensación inespecífica pero persistente de que no pertenecen, puesto que se trata de un espacio construido por reglas masculinas y a la vez administradas y arbitradas por hombres. En línea con cierta tradición estructuralista de las teorías del género (Heritier 1996), podemos 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. Esto involucra desde los aspectos más materiales y prácticos hasta las dimensiones más abstractas y simbólicas; de las microexpresiones de la vida cotidiana a los grandes dilemas éticos.

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 si no, es demasiado incómodo resolverlo ahí en terreno (Productora).

Así, habitar un campo masculino significa para las mujeres muchas cosas. Significa que los medios técnicos para llevar a cabo una producción musical (salas de ensayo, equipos, etc.) sean siempre de propiedad y de control de los hombres. Significa que las asociaciones gremiales respectivas –como es el caso de la de *managers*– operen como “clubes de Toby”, y que desconozcan las demandas articuladas por las mujeres como planteamientos legítimos. Significa que los logros personales de las mujeres son siempre explicados en el entorno como méritos de otros hombres, ya sea sus parejas, familiares, o incluso de sus productores o *managers*. Significa “tener que ser excelente para lograr lo mismo que un hombre mediocre” (Focus técnicas Santiago).

Por otra parte, la experiencia de ser mujer en este campo masculinizado entraña ciertos peligros marcados por la condición de género, frente a los cuales las mujeres van ensayando, desde sus primeras incursiones, formas de estar en control y evitar exposiciones innecesarias. Nuestras informantes mencionan 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. Muchas entrevistadas nombraron experiencias dolorosas relacionadas con el acoso y el abuso sexual, que van desde las miradas lascivas que hay que enfrentar cotidianamente –“el energúmeno que te mira el poto cuando estás trabajando” (Productora)–; comentarios sexualizados sobre sus propios cuerpos y los de las demás mujeres; hasta acoso y abuso sexual propiamente tal. Todas estas formas de vulnerabilidad no afectan en igual medida a sus pares hombres. Aunque nuestra muestra de estudio pertenece a las ciudades de Santiago y Valparaíso, la percepción de exposición tiende a agravarse cuando

realizan giras hacia entornos rurales y tradicionales, donde la cultura de tolerancia hacia la violencia de género es mayor.

En regiones –sobre todo en locales que su foco no es un show en vivo, sino que es una disco y 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. Como que retrocedes tres años, cuatro años en cómo era presentarme en mi rubro [...] Me siento como si recién estuviera empezando, por el trato que me están dando, y eso es súper incómodo (Focus técnicas).

El reverso de esta cultura de la dominación masculina, donde las mujeres encuentran trabas para penetrar ciertos espacios, es la correspondiente dificultad para liberarse de los roles feminizados que se les imponen como mandato de género. En un primer nivel, observamos que la vida cotidiana de las mujeres en las escenas musicales porta una carga sustantivamente mayor de responsabilidades relacionadas con la vida privada y familiar. Así como en otros campos profesionales, las mujeres consultadas en este estudio distinguen en sus rutinas una mayor carga mental que sus compañeros: "Yo organizo –relata una gestora cultural– y mi pareja 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). Este papel 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. Muchas de ellas dicen asumir el peso emocional de estar siempre atentas a las necesidades de los otros, dando centralidad en sus rutinas al cuidado de sus hijos y/o padres. También en la esfera musical son las mujeres quienes conforman las redes de cuidado, desempeñando labores para otros y apoyándose en otras mujeres que les permiten afrontar sus responsabilidades múltiples. 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. Todo ello deriva en una experiencia de agotamiento general en el que resulta difícil discernir las fronteras entre el trabajo y la vida: "estoy agotada de hacer dormir a mis hijos, estoy agotada de hacer la lonchera en la mañana, estoy agotada del fondo concursable... son un montón de agotamientos, y es probable que por ser mujer me pase más", señala una gestora y productora.

Así como la vida personal y sus cargas de género tienden a colarse con mayor facilidad en el desempeño profesional de las mujeres, también pudimos identificar que esta disposición culturalmente reforzada a estar al servicio de los demás se proyecta directamente en sus responsabilidades laborales. De forma consciente o inconsciente, con entusiasmo o a regañadientes, las mujeres frecuentemente realizan labores de asistencia, apoyo y servicio para los demás trabajadores del rubro, sean sus superiores jerárquicos o sus compañeros, y se encuentren o no estipuladas entre las funciones del cargo que ocupan. Numerosos testimonios dan cuenta de la revelación cotidiana de esta asimetría de género:

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 los 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).

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).

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).

Me he sentido súper discriminada cuando todo el mundo cree que soy como la asistente de mi socio (Gestora, productora).

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* (Macfarlane y Burg 2019), 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 dedican más tiempo que los hombres a ocuparse de otros. En el ámbito de la música, en que el trabajo –debido a la importancia de las giras y conciertos– suele involucrar la convivencia intensiva de los equipos en condiciones extraordinarias, las mujeres tienden a adoptar roles maternos y liberar a los trabajadores hombres de sus responsabilidades prácticas o domésticas. Es importante enfatizar que estas labores no son remuneradas y son escasamente reconocidas, y que pueden terminar obstaculizando la participación de las mujeres en los asuntos propiamente musicales.

Las condiciones de precariedad que signan los campos creativos contemporáneos, especialmente en contextos periféricos como las ciudades que aquí observamos, han sido vastamente exploradas por estudios especializados (Guadarrama, Hualde y López 2012; Mauro 2018; Quiña 2018); algunos de ellos, adoptando una perspectiva de género, han documentado los modos en que esas inseguridades laborales se acentúan aun más en las experiencias de las mujeres de las escenas culturales (Zafra 2017). Los hallazgos de nuestra investigación apuntan en este sentido: en las percepciones que hemos recogido, tanto del medio musical en general como del ámbito técnico en específico, existe una serie de elementos que precarizan doblemente las trayectorias de las profesionales mujeres. Ya sea porque sus condiciones contractuales tienden a ser más informales y sus posiciones más subordinadas que las de los hombres, como por los costos específicos que tiene la maternidad en ellas, las mujeres enfrentan inseguridades específicas que se suman a la ya mencionada precariedad del campo de la música.

En este marco, algunas mujeres toman la decisión de no convertirse en madres, o reducir la cantidad de hijos que les hubiera gustado tener, por no ser compatible con sus ocupaciones laborales. “Si tienes hijos te cuesta, o si no, te postergas o decides no tener nomás para poder dedicarte a lo tuyo”, afirman (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. En consecuencia, es un factor de peso a la hora de abandonar las pretensiones de seguir una carrera en el medio musical, que no afecta de igual manera a los hombres:

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).

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. Estos costos no solo afectan a las mujeres que se embarazan: la precariedad de estos contextos laborales empuja a que no existan reemplazos para quienes están temporalmente fuera del trabajo, y que sean los entornos inmediatos los que deban subsanar esas funciones. “Y por supuesto que el trabajo lo hacen más las mujeres, porque una tiende a ser más solidaria”, menciona una periodista, alineada con lo que ya hemos apuntado en torno al equivalente local del *academic housework*. Y es que la situación para quienes deciden tener hijos no es nada fácil en este medio: este relato en extenso sobre las circunstancias que muchas mujeres del mundo técnico deben enfrentar al asumir un embarazo resulta, en este sentido, elocuente.

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: sentía el miedo, que creo que tiene que ver mucho 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, a 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 una tiene hormonas; una de verdad tiene depresiones; una de verdad está más histérica y eso no está mal, es un proceso que es natural de un cuerpo... frente a la presión, se te generaban 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 Santiago).

En síntesis, en las múltiples voces de nuestras informantes, es posible distinguir una gama amplia de prácticas y discursos –que van desde el lenguaje corporal a las acciones deliberadas– que moldean las formas de desenvolverse en el campo musical como una experiencia atravesada por el género. En el medio técnico, en tanto entorno masculino que constriñe las posibilidades

de las mujeres y las confina en roles feminizados, 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 ambiente masculino de la producción musical: de acuerdo a sus relatos, vemos cómo consiguen que se atiendan sus solicitudes pidiéndolas en nombre de algún jefe, o reciben respuestas a correos largamente ignorados cuando son enviados desde cuentas (falsas) con nombre de hombre. Queremos, en este punto, profundizar en el terreno de la agencia: aunque la situación es adversa, las mujeres cuentan con recursos y desarrollan estrategias creativas que han permitido ir remontando lentamente las barreras de género, construyendo nuevas formas de hacer y producir música.

Recursos y estrategias de las mujeres en el medio técnico

¿Qué factores explican que las mujeres continúen desenvolviéndose en el medio musical, aun cuando se trata de un entorno hostil para ellas? ¿Qué recursos resultan cruciales para ellas a la hora de sortear las dificultades y persistir en sus objetivos? En nuestro trabajo de campo, pudimos identificar una serie de cualidades personales que adquieren centralidad en las trayectorias femeninas del campo de la música. Un primer elemento presente 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, que permite que los diversos hostigamientos y sobrecargas puedan pasar a un segundo plano.

Y sí, 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).

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. Poco a poco se dan cuenta de que si realmente desean dedicarse a la música, será necesario perseverar: “uno tiene que ser muy insistente para conseguir lo que quiere”, dice una productora al recordar estos primeros acercamientos (Productora). Nuestras informantes se describen como entusiastas y comprometidas, y señalan estar dispuestas a hacer muchos sacrificios para llevar a cabo sus proyectos. Manifiestan una profunda convicción en el valor de la actividad artística y musical, y le atribuyen un sentido trascendente –en ocasiones, casi religioso– que va mucho más allá de los límites de un trabajo:

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 gran proyecto anual que yo hago, es como una manda, como llegar de punta y codo a la Virgen del Carmen en La Tirana (Gestora y productora).

De este modo, los recursos personales con los que cuentan las mujeres en el medio musical se relacionan con esa insistencia y porfía. Cuando aparecen las adversidades, esos rasgos se transforman en herramientas que las vuelven tolerables y ayudan a sobreponerse a ellas. “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.

Por otra parte, existe la percepción de que los liderazgos femeninos se construyen desde otras coordenadas: muchas de ellas escogen operar desde un lugar más amable e integrador, que contribuye a 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" (Productora), señalan. 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, poniendo el bienestar del equipo en primer lugar. Esta entrada más amable –relatan– ofrece buenos frutos, ya que mejora la disposición de los equipos. De este modo, tanto debido a las características personales como al entrenamiento cultural que han recibido, las mujeres son capaces de potenciar formas más colaborativas y horizontales de trabajo, especialmente cuando acceden a cargos de liderazgo.

En el ámbito de la música, [...] estoy 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).

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 y compositora).

Los recursos de los que disponen las mujeres del campo de la música deben ser movilizados de modos diversos, de acuerdo a los contextos: aquí es donde las estrategias cobran protagonismo, permitiendo a las mujeres músicas franquear las numerosas barreras que marcan sus trayectorias. Una primera estrategia –tal vez la más relevante– es la asociatividad. Enraizada en una sustantiva tradición femenina y feminista de colaboración táctica, las mujeres de la música han comprendido desde hace algunos años que es fundamental permanecer juntas para salir adelante 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, construyéndose su propio camino. Varias de ellas manifiestan tener una estrategia deliberada de trabajar solo con mujeres o de priorizar sus redes feministas. 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. Entre aquellas instancias que interpelan

directamente al medio técnico, encontramos asociaciones de trabajadoras de la música (como la Red de Trabajadoras de la Música: Mujeres y Disidencias, TRAMUS); agrupaciones de mujeres técnicas y disidencias (como *Stage Ninjas*, Red de técnicxs disidentes de la música en Chile); y destacados festivales de mujeres como Ruidosa y La Matria. Alineada con otras iniciativas comparables a nivel latinoamericano, observamos que la asociatividad feminista ha sido un camino significativo para promover la inclusión y visibilización de las mujeres en el mundo musical.

Una segunda estrategia de las mujeres es la construcción implícita y explícita de una política de autocuidado, que involucra diversas prácticas y reservas que ayudan a que los maltratos no se conviertan en experiencias traumáticas o las limiten en sus vidas diarias. Puede tratarse de pequeñas prácticas cotidianas: ignorar los comentarios insidiosos y repetirse 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 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. En otras 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. 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).

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).

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 importante del autocuidado tiene relación con velar por la propia salud psicológica y emocional, experimentando tiempos que respondan a los intereses propios y no estén 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).

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" (Gestora y productora). 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.

A ello se suman las estrategias de autocuidado destinadas a evitar situaciones de riesgo o que comprometen la seguridad personal de las mujeres. Ello se relaciona con la vasta 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. Crecientemente, las profesionales de la música empiezan a poner cláusulas específicas en sus contratos profesionales, asegurando las condiciones mínimas de seguridad y privacidad que requieren las intérpretes y sus equipos técnicos.

Finalmente, como tercera estrategia, encontramos frecuentemente que el humor se vuelve un recurso importante en las carreras de las mujeres en la música. 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, sobre todo aquellos que no son factibles de remontar por los propios medios.

Ocupo el humor como un arma para concientizar que alguien la está embarrando. Siempre he tratado, con la gente que trabajo 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).

En la banda con la que yo trabajo es súper divertido porque son más viejos, entonces es como: "Llegó nuestra productora ¡la más estupenda y regia del mundo!" Yo los miraba: "¿Puedes tratar de no referirte a mi cuerpo porfa para decir que llegué?" Y un día... como que en realidad tampoco puedes entrar en esa lógica, porque también hay que ser media estratégica. Entonces, uno de los músicos que es el más viejo me dijo: "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 está frito, pero el resto todavía es joven para poder cambiar, están en la hora" (Gestora y productora).

La asociatividad, el autocuidado y el humor conforman, de este modo, formas estratégicas de desenvolverse en el campo, mediante las cuales las mujeres redibujan las fronteras de sus asignaciones de género y disputan los espacios de poder, reconocimiento y visibilidad. Sus modos de ejercer la identidad de género poseen, en este sentido, un importante carácter táctico, que las lleva a utilizar productivamente los recursos propios para generar sistemas de producción alternativos a la dominación masculina. No obstante ello, es importante apuntar que estas estrategias no están exentas de contradicciones, tal y como ellas mismas manifiestan.

La lógica patriarcal no es privativa de los hombres y no solo ellos portan el machismo. Algunas se han sentido incluso más juzgadas por las propias mujeres en los aspectos más diversos: en sus desempeños profesionales; en sus formas de vivir la maternidad; en el modo en que gestionan la propia imagen.

Reflexiones finales

Aun cuando se trata de una condición transversal a todo el campo de la música, quienes se desempeñan en los ámbitos técnicos –es decir, quienes participan de la producción musical pero no son identificados propiamente como músicos– deben desenvolverse en entornos especialmente masculinizados y machistas. Los hombres ostentan el monopolio de la técnica en el plano material (controlando los equipos e infraestructuras), social (administrando las redes de pertenencia y vinculación) y simbólico (arbitrando los criterios y sentidos que rigen el campo). No solo la presencia masculina es superior en número en estos circuitos, sino que también las mujeres ocupan, como regla general, posiciones subordinadas y peor retribuidas. Así como intentar ejercer el propio trabajo en un ambiente masculinizado perjudica cotidianamente a las mujeres en su capacidad de desenvolverse profesionalmente, también se les imponen roles limitados que las llevan a actualizar los mandatos de género dentro de este mundo del arte. Así, vemos que las mujeres tienden a asumir, formal o implícitamente, roles de servicio que emparentan su labor con otras actividades de cuidados y que, al igual que estas, están insuficientemente reconocidas socialmente y remuneradas en términos económicos. Identificamos, además, una serie de costos subjetivos asociados a esta distribución desigual de las actividades productivas que, sumada a otros factores estructurales, tiende a acentuar en la experiencia de las mujeres la precariedad que signa al campo en su globalidad. Como contraparte, pudimos distinguir diversos niveles en los que se expresa la agencia femenina: examinamos algunos de los recursos –personales y culturales– que suelen movilizar las mujeres para lidiar con estas dificultades, así como también algunas de las estrategias –como la asociatividad, el autocuidado y el humor, además de la histórica lucha feminista por la igualdad laboral– que les permiten edificar escenarios alternativos para la música del futuro.

Pesa en este diagnóstico una percepción generalizada de que las políticas sectoriales han sido superficiales y tardías, y que prima la invisibilidad social de sus prácticas y de sus condiciones de trabajo. Los avances en materia de género en el mundo de la música son atribuidos, más bien, al trabajo creativo y asociativo de los colectivos feministas de mujeres, que vienen desarrollando plataformas múltiples desde las cuales concientizar sobre estas problemáticas y promover un cambio cultural sustantivo. Es importante notar que el auge de los movimientos feministas ha contribuido a acelerar estos procesos, habilitando mejores condiciones de recepción a las demandas de estos sectores y conectando los esfuerzos locales con otras iniciativas que persiguen objetivos similares en países hispanoamericanos como Argentina, España, Colombia o Uruguay.

En resumidas cuentas, en las escenas musicales de Santiago y Valparaíso las mujeres que trabajan en los ámbitos técnicos están cada vez más conscientes de las brechas que les afectan diferenciadamente en sus quehaceres profesionales, y las inequidades de género que experimentan por ser mujeres y disidencias sexuales. A pesar de que estas barreras están lejos de ser remontadas, observamos en sus prácticas y discursos una sensibilidad emergente que promete transformar los modos en que se hace música en el mundo contemporáneo.

Poniendo en el centro valores como la sororidad, el trabajo colaborativo y la promoción de la diversidad, las nuevas profesionales del mundo técnico están empujando las fronteras del género, y cuestionando las reglas que las han excluido históricamente de los lugares de mayor relevancia, reconocimiento y remuneración. Todavía queda un camino por recorrer para que las mujeres del mundo técnico franqueen las brechas en equipamiento, consigan establecer relaciones laborales exentas de discriminación y sus desempeños sean apreciados en sus justos méritos, pero las transformaciones recientes parecen ir en la dirección correcta. La innegable agencia de las mujeres, sus modos alternativos de construir equipo y la riqueza de sus propuestas contemporáneas indican que avanzar hacia la equidad de género en el mundo de la música es una tarea tan urgente como productiva.

Bibliografía

- Abarca, Karen. 2016. "Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica". *Escena. Revista de las Artes* 76: 167-184.
- Bates, Eliot. 2012. "What Studios Do". *Journal on the Art of Record Production* 7. Acceso: 12 de agosto de 2020. <https://www.arjournal.com/asarpwp/what-studios-do/>.
- Becker, Guadalupe. 2011. "Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder". *TRANS – Revista transcultural de música* 15: 1-27.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Campo Soler, Sandra. 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 en Antropología, Universitat Rovira y Virgili.
- Castillo, Juan Pablo. 2018. "El sonidista, la tecnología y su papel como sujeto de arte". En *Los nuevos métodos de producción y difusión musical en la era post-digital*, coordinado por Alexandra Sandules y Marco Antonio Juan de Dios, 47-70. Madrid: Egregius.
- Corey, Jason. 2010. *Audio Production and Critical Listening/ Technical Ear Training*. Oxford: Focal Press.
- De Barbieri, Teresita. 1992. "Sobre la categoría de género. Una introducción teórico metodológica". *Debates en Sociología* 18: 145-169.
- Dezilillo, Romina. 2017. "Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina". En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, editado por Juan Pablo González, 22-46. Actas III Coloquio de Investigación Musical Iberoamericana. Iberoamericana: Santiago.
- Etcheberry, Lorena. 2017. "Cuerpos y emociones de mujeres en trabajos masculinizados. Estudio en una empresa minera chilena". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpo, Emociones y Sociedad* 24 (9): 61-70.

- Facuse, Marisol y Carolina Franch. 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. Doi: 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* 47 (16): 179-200.
- Fouce, Héctor. 2012. "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical". En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, coordinado por Néstor García Canclini, Maritza Urteaga Castro Pozo y Francisco Cruces, 169-185. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Galindo Morales, Laura. 2015. "Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia". *Folios* 42: 3-15.
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2016. *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.
- Giberti, Eva. 1996. *Hijos del Rock*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- González Ramos, Ana. 2014. "¿Camuflaje o transformación? Estrategia profesional de las mujeres en carreras tecnológicas altamente masculinizadas". *EDUCAR* 1 (50): 187-205.
- González, Juan Pablo, ed. 2017. *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género*. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. Ibermúsicas: Santiago.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Guadarrama, Rocío, Alfredo Hualde y Silvia López. 2012. "Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica". *Revista mexicana de sociología* 74 (2): 213-243.
- Héritier, Françoise. 1996. *Masculino/femenino: el pensamiento de la diferencia*. Barcelona: Ariel.
- Lagarde, Marcela. 1996. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Ed. horas y HORAS.
- Lamas, Marta. 1995. "Cuerpo e identidad". En *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, compilado por Luz G. Arango, Magdalena León y Marta Viveros, 61-80. Bogotá: TM Editores.
- Macfarlane, Bruce y Damon Burg. 2019. "Women Professors and the Academic Housework Trap". *Journal of Higher Education Policy and Management* 41: 262-274. Doi: <https://doi.org/10.1080/1360080X.2019.1589682>.
- Martí, Josep. 1999. "Ser hombre o ser mujer a través de la música. Una encuesta a jóvenes de Barcelona". *Horizontes Antropológicos* 11: 29-51.

Mauro, Karina. 2018. "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico". *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral* 14 (27): 114-143. Doi: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>.

Merino, Luis. 2010. "Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile". *Revista Musical Chilena* 64 (213): 53-76. Doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902010000100005>.

Quiña, Guillermo. 2013. "Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad". Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

_____. 2018. "Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas: una aproximación a partir del caso de la música independiente". *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo* 22 (37): 197-220.

Setuain, María y Javier Noya. 2010. *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*. Informe Grupo MUSYCA 02-2010: 1-28.

Strauss, Anselm y Juliet Corbin. 2002. *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquía: Editorial Universidad de Antioquía.

Vera, Miguel. 2018. "Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género". *Revista Musical Chilena* 229: 79-106. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902018000100079>.

Woodside, Julián, Claudia Jiménez López y Maritza Urteaga. 2011. "Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa". En *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. Avances de investigación*, editado por Néstor García Canclini y Maritza Urteaga, 88-125. Madrid: Fundación Carolina.

Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

R