

*El círculo vicioso de la invisibilidad femenina:
inequidades de género en el campo musical chileno*

*The vicious circle of female invisibility:
Gender inequities in the Chilean musical field*

por

Carla Pinochet Cobos
Universidad Alberto Hurtado, Chile
carlaasecas@gmail.com

Javiera Novoa
Observatorio de Políticas Culturales, Chile
jnovoaopec@gmail.com

Valentina Basáez
Observatorio de Políticas Culturales, Chile
valentina.basaez@gmail.com

Este artículo busca describir y documentar las formas específicas que la inequidad de género adquiere en el campo musical de las ciudades de Santiago y Valparaíso, dando protagonismo a las voces de las mujeres que se desenvuelven profesionalmente en estos, con especial énfasis en la interpretación y la composición. A base de un estudio cualitativo que contempló revisión documental, entrevistas en profundidad y *focus group*, planteamos aquí que en el mundo de la música local persisten arraigados discursos y prácticas androcéntricas, que dan lugar a un círculo vicioso de la invisibilidad femenina. Poniendo en relación nuestros hallazgos empíricos con otros desarrollos conceptuales nacionales e internacionales, este texto intenta ofrecer una reflexión crítica en torno a los mecanismos de exclusión de las mujeres de los espacios de poder y reconocimiento del campo musical, que contribuya a comprender sus límites y deconstruir sus fundamentos ideológicos.

Palabras clave: campo musical, mujeres, inequidad de género.

This article seeks to describe and document the specific forms that gender inequality takes in the musical field of the cities of Santiago and Valparaíso, giving prominence to the voices of women who work there, with special emphasis on performance and composition. Based on a qualitative study that included documentary analysis, in-depth interviews and focus groups, we propose here that in the local music field there are still deep-rooted discourses and androcentric practices, which give rise to a vicious circle of female invisibility. By relating our empirical findings with other national and international conceptual developments, this text attempts to offer a critical reflection on the mechanisms of exclusion of women from the spaces of power and recognition of the music field, which contributes to understanding its limits and deconstructing its ideological foundations.

Keywords: musical field, women, gender inequality.

En 1928 Virginia Woolf se lamentaba al leer una irónica expresión utilizada para referirse al desempeño de las mujeres en ocupaciones “masculinas”. Incluso para ese entonces, hace casi cien años, se trataba del reciclaje de una vieja fórmula satírica que se remonta, al menos, a los tiempos de Shakespeare: “Una mujer que compone es como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absoluto” (Woolf 2018: 41). En este artículo¹ se propone indagar en los modos en que esta arraigada creencia sexista subsiste en las escenas de la música contemporánea, explorando las inequidades y barreras de género que enfrentan las mujeres que se desenvuelven en el campo de la música de dos ciudades chilenas: Santiago y Valparaíso. Poniendo el foco especialmente en la experiencia de las mujeres intérpretes y compositoras, tanto en el género docto, popular y de raíz folclórica², nuestra aproximación busca ofrecer algunas claves para comprender la persistencia de las brechas de género en las escenas musicales actuales en tanto expresión de un programa cultural profundamente incorporado en los sujetos, que marca de forma significativa las trayectorias profesionales femeninas.

La estrategia metodológica de este estudio, realizado durante el 2019 por un equipo multidisciplinario de investigadoras guiadas por un enfoque cualitativo, tuvo tres etapas. En primer lugar, se llevó a cabo una primera fase de revisión bibliográfica y documental que permitió delinear las brechas de género en estas escenas musicales. En línea con lo establecido por la política cultural local, entendemos “brechas de género” como “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” (MINCAP 2019). En segundo lugar, el diseño del estudio fue construido a base 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. La investigación en su conjunto llevó a cabo dieciséis (16) entrevistas en profundidad, cuyos audios fueron registrados y posteriormente transcritos. Estas fueron distribuidas según un muestreo estructural que permitió cubrir las distintas áreas profesionales del mundo musical: investigación, docencia, producción, interpretación, composición y dirección de orquestas; y los tres géneros ya mencionados: música docta, popular y de raíz folclórica.

Tras este primer levantamiento cualitativo, que cumplió con criterios de saturación de la información³ (Strauss y Corbin 2002), y a partir de instrumentos ajustados a los hallazgos

¹ Este artículo toma como punto de partida los resultados del estudio “Mujeres artistas en el campo de la música: barreras y brechas de género en el sector artístico chileno”, realizado por el Observatorio de Políticas Culturales (OPC) y encomendado por la Unidad de Género del Departamento de Ciudadanía del Ministerio de las Culturas, las Artes y el patrimonio. El equipo fue liderado por Carla Pinochet, y conformado 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”, ANID, Chile.

² Si bien el estudio contempla de modo transversal los tres géneros musicales, en ciertas secciones del texto nos focalizaremos en algunos de ellos de modo privilegiado, de acuerdo con los contenidos emergentes que fue ofreciendo el propio trabajo de campo.

³ La saturación teórica de la información, de acuerdo con la teoría fundamentada, corresponde a un punto en el que ya no emergen nuevos datos durante la codificación, es decir, cuando este proceso ya no revela nuevas propiedades y dimensiones de las categorías. En este sentido, la saturación consiste

de las entrevistas, se realizaron cuatro (4) *focus groups*. Cada uno de ellos contó con entre 5 y 8 participantes, convocados en función de un muestro estructural que privilegió la diversidad etaria, de perfiles profesionales, de orientación sexual y condiciones de maternidad. El número total de participantes, entonces, fue de treinta y siete (37) personas de diferentes fases del ciclo musical: mujeres en la composición e interpretación musical; en la investigación y docencia en música; en la producción y difusión musical; y finalmente un *focus group* compuesto por hombres⁴ del campo de la música que se desempeñan en diversos ámbitos⁵. Tanto las entrevistas como los grupos focales consideraron la Región Metropolitana y la de Valparaíso, con especial énfasis en las principales ciudades respectivas: Santiago y Valparaíso⁶. Ambas ciudades, cuyas conexiones estrechas se encuentran potenciadas por la proximidad geográfica, fueron escogidas en tanto representan escenas musicales de gran peso en el país, y en tanto casos de estudio reúnen óptimas condiciones de comparabilidad con otras escenas metropolitanas a nivel internacional.

En tercer lugar, una última fase del estudio correspondió a la transcripción, sistematización y análisis de los resultados emergentes, a partir de los principios de la teoría fundada (Strauss y Corbin 2002) y con apoyo del *software* cualitativo *Atlas.ti*⁷. Para la fase de análisis, a la codificación abierta que se aplicó inicialmente a los materiales empíricos, se sumó un ejercicio de triangulación metodológica o análisis integrado. Según Elliott (1985), el principio básico 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. Ello permitió hacer confluir tanto material cualitativo como cuantitativo, que fue integrado en un relato que busca reunir una diversidad de datos, voces, y perspectivas desde una óptica global y comprensiva. La teoría fundamentada, en este sentido, nos permitió poner de relieve esas posiciones internas del fenómeno antes que las propias proyecciones de las investigadoras, priorizando un análisis emergente e inductivo a la aplicación de modelos teóricos preexistentes.

El artículo que aquí presentamos ofrece una mirada global en torno a las brechas, inequidades y barreras que experimentan las mujeres que se desenvuelven en el campo de la música de Santiago y Valparaíso. Mientras las brechas nos ofrecen un modo de dimensionar

en alcanzar aquel momento en el que la recolección de datos resulta contraproducente, pues ya no añade nueva información al análisis realizado (Strauss y Corbin 2002).

⁴ Aunque el estudio tuvo por foco principal las experiencias de las mujeres en el campo musical, la inclusión de informantes hombres mediante un *focus group* tuvo el propósito de acceder –a modo de contrapunto– a los imaginarios y estereotipos de género que sustentan las inequidades desde el punto de vista masculino, observando sus racionalidades y mecanismos de reproducción.

⁵ De acuerdo con las consideraciones éticas de la investigación cualitativa, las citas a las entrevistas realizadas dentro de este estudio fueron anonimizadas, y solo serán consignadas de acuerdo con la formación o rol que desempeñan en el campo de la música (*en cursivas*). 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*).

⁶ El criterio para determinar la pertenencia a las regiones respectivas de los participantes fue su residencia y su circuito principal de trabajo en el momento de realización del estudio.

⁷ Siguiendo los lineamientos de la teoría fundamentada, la codificación abierta consiste en la lectura y etiquetación de los datos relevados de modo emergente, con el objeto de que sea la misma evidencia empírica la que permita descubrir los conceptos y categorías que son más pertinentes para atribuirle un sentido global. Tras esta primera fase, sigue un proceso de categorización denominada codificación axial, que permite poner las categorías en relación entre sí y fortalecer las propiedades y dimensiones que se les asignan a cada una de ellas. Finalmente, tiene lugar una fase de integración del análisis, proporcionándoles un esquema comprensivo, capaz de ofrecer un relato sistemático y coherente de la realidad estudiada (Strauss y Corbin 2002).

y cuantificar las diferencias entre hombres y mujeres producidas por razones de género, las inequidades corresponden a situaciones injustas y desiguales que tienden a focalizarse en aspectos cualitativos, y las barreras de género aluden a aquellos factores que dificultan y limitan el acceso a determinados beneficios o condiciones favorables para el desarrollo profesional (Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género 2016). La inequidad de género en el campo de la música ha sido trabajada por diversos autores y enfoques desde al menos tres décadas, dando cuenta de las múltiples dimensiones en las que se expresa, persistentemente a lo largo del tiempo, el sexismo y la discriminación de género en el mundo musical (Bayton 1990; Abarca 2016; Marinas 2019).

Iniciaremos proporcionando algunas claves teóricas que permiten delinear la naturaleza de la dominación androcéntrica en el mundo social, estableciendo –a partir de los planteamientos basales de Pierre Bourdieu– algunos elementos generales de sus modos de operación. Este entramado teórico centrado en la dominación nos resulta esclarecedor para abordar la problemática de este artículo, cuyo énfasis está puesto en visibilizar las inequidades de género y los mecanismos mediante los cuales se perpetúan⁸. En segundo lugar, avanzaremos en la comprensión de las formas específicas en que el orden de género se configura en los regímenes de valor musical, estableciendo a base de la literatura especializada cómo este sesgo androcéntrico determina el deber ser de las mujeres tanto en los *ámbitos* en los que pueden moverse, las *actividades* que desempeñan y los *repertorios* que les son propios. A continuación, indagaremos en lo que puede ser denominado el “círculo vicioso de la invisibilidad femenina”, discutiendo los elementos que contribuyen a la reducida presencia de las mujeres en el campo de la música; para luego observar, a partir de nuestro levantamiento empírico, cómo se construyen las fronteras de lo debido para las mujeres en la interpretación y composición musical. Posteriormente, nos detendremos en algunas de las más significativas barreras de género en las trayectorias femeninas, cuyo análisis preparará el camino para abordar una noción compleja y esquiva, en nombre de la que se suele excluir a las mujeres de los lugares de reconocimiento, retribución y visibilidad: la calidad musical.

1. LA DOMINACIÓN MASCULINA COMO PROGRAMA CULTURAL

Las inequidades de género en el mundo social se expresan de múltiples formas y en diversos niveles. Aunque algunas dimensiones del problema son claramente identificables por los actores sociales, buena parte de los pilares que sostienen estas desigualdades operan en un nivel parcial o totalmente inconsciente, lo que dificulta la visibilización y la transformación de dichas estructuras. En *La dominación masculina* (2000), Pierre Bourdieu ofrece un marco explicativo que permite comprender el profundo arraigo del sistema de creencias y prácticas patriarcales, conceptualizando 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 a los mecanismos con los que ese sistema de creencias es internalizado por los sujetos, desconociendo su origen social y por tanto construido: en otras palabras, su pertenencia

⁸ En otros trabajos hemos ampliado la discusión conceptual en torno a los estudios de género para aprehender los espacios de agencia y resistencia que las mujeres despliegan ante escenas musicales marcadas por la inequidad, incorporando otras claves teóricas –articuladas en torno a los aportes de Judith Butler a la teoría feminista– que ofrecen otros ángulos para pensar las relaciones de género en tanto relaciones de poder (Pinochet y Valdovinos 2021).

al ámbito del género –el “orden sociocultural configurado sobre la base de la sexualidad” (Lagarde 1996: 11)– y no al dominio del sexo (las diferencias biológicas objetivas).

De acuerdo con Bourdieu, el programa de la dominación masculina 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. Así, 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– con las que estas disimilitudes son instituidas. Esta violencia simbólica primordial (el ocultamiento del carácter arbitrario de un valor socialmente asignado) opera mediante una inversión de la relación causa/efecto que oculta 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 sujetos, quienes lo incorporan mediante un *habitus* sexuado y sexuante: un esquema a partir del cual las personas sienten, perciben y actúan en el mundo, condicionado por la posición (sexual) que ocupan. Basados en 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, se convierte en la que se establece entre sujeto (activo) y objeto (pasivo); entre agente e instrumento.

Estas breves notas en torno a la producción y reproducción de la dominación masculina son claves para comprender la persistencia de estas inequidades estructurales a lo largo de las generaciones. Debido a la profunda penetración de la ideología patriarcal, es particularmente complejo para los sujetos rebelarse frente a estas disposiciones, aun cuando los resulten perjudiciales. Ello explica la pasividad o abierta complicidad de muchas mujeres con ideas y prácticas que les resultan opresivas, reproduciéndolas 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: las dominadas –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 (Grignon y Passeron 1989). La transformación de estos esquemas de desigualdad implica, por tanto, un trabajo significativo en torno al lenguaje y sus posibilidades de concebir y performar un orden alternativo.

¿Cómo se expresa, específicamente, en las escenas musicales este programa de dominación masculina? Es preciso, para aproximarse a ello, observar la construcción de los regímenes de valor en la música, comprendiendo las reglas de un sistema simbólico que reproduce e invisibiliza la desigualdad entre hombres y mujeres.

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

En tanto producto cultural densamente cargado de significados, la música moviliza procesos de construcción de identidad tanto para quienes la escuchan y experimentan como para los que la crean, producen y distribuyen. 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 (Leonard 2007; Haworth y Colton 2015). Diversos estudios internacionales han acreditado los modos en que el consumo musical –y la cultura asociada a los distintos géneros y estilos musicales– es un elemento clave en los procesos de conformación de una identidad de género, y en cuyo ejercicio se expresan y mantienen un orden simbólico de carácter asimétrico. Por ejemplo, en el contexto de las culturas juveniles en Barcelona, Martí (1999) ha identificado que la práctica musical puede reproducir

y encarnar los imaginarios de una sexualidad masculina agresiva, en contraposición a la femenina, pasiva y más ligada al ámbito de lo sentimental y lo romántico. 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 constituye un recurso de 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 con relación al género: así como el tango imagina a las mujeres como compañeras frágiles, fieles y serviles (López 2010), el reguetón 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. A partir de una revisión de la literatura internacional acerca de género y campo musical, describiremos a continuación los factores que contribuyen a la reproducción de una intrincada trama de prácticas y significaciones condicionadas por la lógica 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. Estos apuntes recorren momentos históricos y contextos culturales diversos: si bien cada uno de ellos ameritaría una contextualización detenida y no todos los elementos son asimilables entre sí, nos parece oportuno reunirlos para enfatizar la consistencia y direccionalidad de estas marcas de género que prevalecen en la construcción y reproducción de los regímenes de valor musical.

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 de la música, 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 guardan relación con los roles que desempeña; y el repertorio, tiene que ver con la música que ellas ejecutan (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.

i. 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, maternas 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 que no resultaban compatibles con el decoro femenino (Vera 2018: 83-4). Existen algunos ámbitos de excepción: instrumentos de acompañamiento, como el piano y el arpa, fueron los complementos perfectos de estas dotes naturales para el entretenimiento en el hogar (Green 2001). 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 (Bitrán 2017).

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 era 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 irrumpió como creadora en el espacio público (2020: 68). Este repliegue hacia lo doméstico afectó con mayor énfasis a las mujeres de las clases acomodadas que, desde inicios del siglo XIX, pudieron tener acceso a la formación musical bajo la tuición de una institutriz en el ámbito privado. Por su parte, a partir de la promulgación de leyes la de Instrucción Primaria (1860), las mujeres de los sectores económicamente insolventes comenzaron a recibir educación en “música vocal”, y a desempeñarse en el ámbito público como profesoras (Bustos 2015: 13-14). La historia es similar en otros países de la región: como asevera Laura Galindo Morales para el caso de Colombia, las mujeres no tuvieron acceso a ningún tipo de exhibición institucionalizada en los siglos XIX y XX, ya que se les negó el escenario público y se las confinó a los eventos domésticos y a los repertorios ligeros (Galindo Morales 2015: 11). Buena parte de estos imaginarios persisten hasta hoy: como acredita un estudio cualitativo acerca de 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: 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 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: 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.

ii. 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, son entonces reservadas para una figura celosamente masculina: *el compositor*. Tras la creación musical hay siempre un hombre: “el perfil cerebral de la composición sigue llevando una abrumadora cantidad de connotaciones masculinas” (Green 1997: 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: la revelación de aquello considerado socialmente como femenino es una fuente común de críticas a su trabajo (Abarca 2016). 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 ciertas brechas de género; entre estas, la participación de la mujer en la composición es una de las más evidentes. Como sintetiza Merino, “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” (2010: 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: 49). De la mano de otros movimientos de liberación femenina, el número de compositoras a nivel internacional se viene incrementando de forma gradual (Vilar-Payá, en Bitrán 2017: 96).

Distintas aproximaciones han intentado comprender las bases de estas asimetrías: de acuerdo con los estudios pioneros de Susan McClary (2002 [1991]), 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 (2002). Si ampliamos la mirada hacia otros contextos culturales, que si bien no son del todo comparables pueden ofrecer sugerentes luces, encontramos los desarrollos conceptuales de Carolyn Robertson (2001), quien 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 estatus 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 al conocimiento que los hombres quieren resguardar, y un ejemplo histórico/etnográfico que avala esta tendencia –que no podemos contextualizar exhaustivamente en esta oportunidad– es la prohibición a las mujeres *selk’nam* de Tierra del Fuego de 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 “cuerpo”. La educación musical juega un papel significativo en la exclusión de las mujeres de las labores compositivas: Green (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 tecnológicas; mientras que a las niñas se les asignan e incentivan las labores de canto e interpretación (2005: 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.

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 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 (Setuain y Noya 2010). 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 (Galindo Morales 2015: 8). Si bien no es posible en este punto ofrecer una contextualización adecuada de todos los momentos y los circuitos en los que estos sesgos de género marcan el ejercicio de la interpretación, algunos hallazgos de otros estudios apuntan en la misma dirección: en la esfera del jazz contemporáneo, por ejemplo, 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). Incluso, podría sostenerse que esta masculinización y feminización de los instrumentos está vastamente extendida a lo largo de diversos contextos culturales y estratos sociales⁹, 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 soplado” 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. Las observaciones de Green (2001) 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 más recientes han indicado que las propias mujeres identifican determinados “rasgos de femineidad” 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: 21).

iii. Repertorio

Así como no cualquier ámbito ni actividad resulta apropiado para ellas, tampoco poseen las mujeres las mismas 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 tanto los valores que se proyectan en estos géneros y sus estilos de vida resultaban “adversos” para la mujer: como apunta Gilberti 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” (1996: 40).

⁹ Para una revisión panorámica y transcultural de la relación entre género e instrumentos musicales, consultar la aproximación etnomusicológica de Veronica Doubleday (2008).

También 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 donde 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” (Dezillio 2017), o expresiones de baja complejidad de otros géneros. La categoría discográfica de “música femenina” –que suele imponerse a producciones musicales de diversos géneros que cuentan con una cantante mujer o *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. MUJERES EN EL CAMPO MUSICAL: EL CÍRCULO VICIOSO DE LA INVISIBILIDAD

La desigualdad de género en el mundo de la música puede constatararse en diversas dimensiones, siendo una de las más incontrovertibles la de la visibilidad: las brechas de género se traducen en una presencia considerablemente menor de las mujeres en los diversos espacios de poder, figuración y relevancia. En esta sección del texto, queremos explorar el alcance y los efectos del este hecho, comprendiendo los modos en que la menor visibilidad femenina da lugar a un círculo vicioso que incide en la reproducción de estos esquemas de género a lo largo de las generaciones. La presencia de las mujeres en los libros de historia de la música es abiertamente marginal, y las contribuciones femeninas en esta historia resultan pobres y excepcionales: tal y como ha sido señalado por publicaciones internacionales, 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 serían débiles, debido a la escasez de referentes en quienes identificarse y proyectarse.

¿Cómo se expresan en el mundo musical chileno estas barreras a la visibilidad femenina? Las fuentes estadísticas disponibles nos indican que existe una menor participación en todos los espacios de reconocimiento y poder que conforman el campo, independiente de los mecanismos de acceso a dichas instancias. En espacios obtenidos mediante la modalidad de *concurso público*—como los concursos de circulación internacional como la DIRAC (2018), y otros concursos locales como el Fondo de la Música— 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 53% de dichos fondos y las personalidades jurídicas 31% (Fuentes: MINCAP s/f).

Los demás mecanismos de acceso a espacios y beneficios en el campo no corrigen estas brechas. Las vías de selección por medio 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 28 reconocimientos, de estos solo 4 han sido otorgados a mujeres, y solo una de ellas –la primera, que, por lo demás, está más bien vinculada con el ámbito folclórico– se desempeñaba en roles de composición y no de interpretación: a Margot Loyola en 1994, a Elvira Savi Federici en 1998, a Carmen Luisa Letelier en 2010 y a Miryam Singer en 2020 (MINCAP s/f). Por tanto, la asimetría numérica entre hombres y mujeres galardonados se profundiza en términos cualitativos, porque premian la imagen de la mujer intérprete por sobre la de la mujer compositora. 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 que 13 son hombres y solo dos, mujeres: una con el cargo de secretaria ejecutiva y otra como consejera, lo que representa 13,3% (MINCAP s/f). De la misma forma, la presencia obtenida por medio de las *preferencias populares* demuestra de otro modo esta brecha de género. Por ejemplo, del *ranking* histórico de descargas comerciales de Portaldisc comprendidas entre 2009 y 2018, 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%). Si observamos las cifras de reproducciones de contenido disponible en plataformas en 2019, la presencia de las artistas mujeres chilenas es significativa: entre los cinco chilenos más escuchados en Spotify podemos identificar a Paloma Mami y Cami, y en la lista de los videoclips con más reproducciones la abrumadora mayoría de posiciones son ocupadas por artistas mujeres. Sin embargo, estas cifras deben ser leídas en línea con las advertencias que Susan McClary realiza al observar la destacada emergencia de figuras femeninas en la industria musical de fines del siglo XX: se les sigue exigiendo una “excepcional tenacidad” a las mujeres que se desempeñan en estos ámbitos públicos, y los medios tienden a escribir acerca de ellas desde el asombro de su mera existencia (McClary 2000).

De los muchos factores que explican estas asimetrías, uno de los más significativos, de acuerdo con la literatura académica y a las personas entrevistadas para este estudio, guarda relación con la falta de referentes femeninos que estimulen y validen la participación de las mujeres en dichas instancias. Bien sabemos que la historiografía musical (Rondón 2016), 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, tanto en el plano metodológico como en el nivel ideológico:

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 que de las recetas 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*).

La chica que iba saliendo me dijo “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*).

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 dan cuenta de

toda una genealogía de mujeres músicas que han sido 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 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 (*Productora*).

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. En el ámbito del género docto, una directora de orquesta 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*). 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 con esta entrevistada, el origen de estas desigualdades tiene una base cultural –y por tanto, no radica en capacidades “naturales” de los hombres que las mujeres carecen–, y 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*).

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 con 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 experimentó algunas aperturas recién hacia los años ochenta, con el llamado Canto Nuevo: nombres como el de Tita Parra, Tita Munita e Isabel Aldunate comenzaron 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 surgió con la generación de Elizabeth Morris, Francesca Ancarola y Magdalena Matthey, quienes poseen un marcado sello personal y abrieron 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 acuerdo con nuestras informantes, 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.

4. LAS FRONTERAS DE LO DEBIDO: ACTIVIDADES Y ROLES FEMENINOS EN LA INTERPRETACIÓN, LA COMPOSICIÓN Y LA ACADEMIA

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 por medio 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. En este apartado, exploraremos las formas que cobran esas fronteras de lo admisible para las mujeres en dos áreas: en primer lugar, en el dominio de la interpretación musical; y en segundo, en la composición y la academia.

i. 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 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 con 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 cuenta con 46% de mujeres instrumentistas (y casi exclusivamente en violines, violas, violonchelos,

flautas, oboes y arpas); y en orquestas sinfónicas profesionales esta cifra desciende hasta el 34%. Solo en arpa –sección que, por lo demás, no está presente en todas las orquestas– las mujeres son mayoría, y en instrumentos como la trompa, la trompeta, el trombón, la tuba y los instrumentos de percusión, su presencia oscila 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 persistente 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. Estas creencias a menudo aparecen como limitaciones deliberadas, dentro de estas 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*).

[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” (*Docente*).

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?” (*Investigadora*).

En mi generación, la generación de los ochenta –y creo que la del setenta debe haber sido peor–, tú ves que son puras cantantes; compositoras muy pocas; cantautoras menos e instrumentalistas [*sic*] 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. 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” (*Investigadora*). 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 una de las tareas que gozan de mayor valoración en estos circuitos: el de creadora y compositora.

ii. Composición y academia

La composición, en todos los géneros musicales pero especialmente en el ámbito docto, constituye también un campo gobernado por hombres. De acuerdo con 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 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 por medio 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 docente–. “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*).

Creo que fue en Radio Beethoven, alguna vez en estas 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 cien por ciento de la composición del siglo diecinueve, el diez por ciento es de mujeres. ¿Y tú sabes cuánto es en el siglo veinte? Diez por ciento, igual. No ha cambiado nada”. Nuestros hallazgos apuntan, también, que –siendo el área de la composición uno de los espacios más reputados del campo musical– es posible identificar múltiples 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” [...] 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 y Docente*).

Lejos de ofrecerle razones argumentadas, a su modo de ver, se trató de un ejercicio de poder, una voluntad arbitraria injustificable, y esa percepción hace eco en toda nuestra muestra de estudio: 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 en Chile de la antropóloga María Ester Grebe, la relevancia de las miradas femeninas es reciente, y se ha desarrollado de la mano de una línea específica orientada a los estudios de género en la música. Desde estas coordenadas, se vienen impulsando diversas iniciativas, entre las que destaca el programa de investigación “Escucharlas a ellas” (Instituto de Música PUCV).

5. BARRERAS DE GÉNERO EN LAS TRAYECTORIAS FEMENINAS

Además de estos límites que cotidianamente marcan la frontera de las actividades y roles permitidos a las mujeres en la interpretación y composición, las trayectorias profesionales de

las mujeres en el campo de la música nacional se encuentran marcadas por una diversidad de barreras de género que impiden o limitan sus desempeños. Estas barreras 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.

Una primera barrera consiste en los estereotipos y prejuicios que pesan sobre las mujeres en la música. Desde la infancia y a lo largo de toda su trayectoria, la mujer deberá enfrentar en el mundo musical varias exigencias que no aplican a sus pares hombres, ya 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. Este estándar que rige el desempeño femenino se traduce 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”. 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”. 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*). Algunas de nuestras entrevistadas 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*). 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.

Como correlato de esto, pudimos observar en este estudio que las mujeres de la escena musical están constantemente autoexigiéndose. Marcadas por el sello de excelencia que se les demanda a toda hora, 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, y aun así no es suficiente. 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. Por ejemplo, una cantora popular nos cuenta que tuvo que escuchar, tras ganar un premio nacional de tonada, que “su pareja le escribía las décimas”.

Además, las mujeres en la música deben encontrar formas de ajustar sus características personales a ciertos mandatos de género. 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” (*Docente*). 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”: “Oye mujer, tú relájate, tranquila si todo va a estar bien”, es una interpelación

que a menudo las mujeres tienen que escuchar simplemente por demostrar preocupación en su propio trabajo.

Asimismo, 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”. Aunque estos mandatos no son específicos del medio musical sino transversales a la sociedad contemporánea, 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. Y en un medio donde la presencia pública se capitaliza muy directamente en términos simbólicos y económicos, estas expectativas respecto de 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. 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. Ello no se remite solamente a los colegas y otros actores del mundo musical, sino también a los públicos y *fans*. Mucha gente, relata una intérprete, le escribe para decirle “que se depile los bigotes”; a una destacada cantautora su productor le dijo que debía ponerse más pechugas y sacarse más cejas. Cuando tienen una apariencia muy joven o irreverente, se les somete a pruebas constantes; al mismo tiempo, envejecer en la industria musical es ciertamente más difícil para las mujeres”.

No resulta posible aquí ahondar en otras barreras significativas en las trayectorias de las mujeres: las inequidades que signan su período de educación o formación; los costos subjetivos de desenvolverse cotidianamente en un entorno masculino; las complejidades de compatibilizar el quehacer profesional con la vida doméstica y la maternidad, etc. Nos parece relevante, sin embargo, detenernos en un obstáculo que no ha recibido suficiente atención, y que tiene efectos significativos en la aceptación de un sistema abiertamente desigual: la complejidad que reviste para ellas el proceso de autoidentificación y reconocimiento en la propia labor realizada. Ello guarda relación con los modos en que las propias mujeres introyectan las disposiciones socioculturales, tendiendo a infravalorar sus propios méritos. 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 (Ramos 2010).

“La primera dificultad es que hay que autoconvencerse de que uno es capaz” (*Productora*). ¿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. Esta predisposición de las mujeres 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 (*Intérprete y compositora*).

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 –ser *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” (*intérprete y compositora*) o presentan resistencias a nombrarse propiamente como investigadoras. Por todo ello, algunas han iniciado un trabajo de autoafirmación para observar sus logros de forma objetiva, y manejarlos públicamente sin complejos.

6. ACERCA DE LA CALIDAD Y LA EXCLUSIÓN DE LAS MUJERES

La rigidez de los roles admitidos para las mujeres en la música y las numerosas barreras de género que experimentan en sus trayectorias explican, en cierta medida, las brechas cuantitativas entre hombres y mujeres y la ya mencionada invisibilidad que las margina de los lugares de reconocimiento público. En esa medida, el debate público ha planteado la necesidad de políticas paritarias favorables a las mujeres. 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). En el campo, sin embargo, este tipo de medidas encuentran resistencias, que nos remiten a un ámbito de nociones abstractas, esquivas y frente a las que caben pocos consensos.

Existe una vasta tradición en la sociología de la cultura que ha argumentado a favor de 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 (2016), numerosos autores nos han hecho reparar en el hecho de que el buen gusto y sus antípodas se construyen a base de operaciones sociales, y no a partir de valores trascendentes desprovistos de contexto. 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 (DeNora 2012: 209). Desde el contexto chileno, Valdebenito ha indagado en los criterios y certificaciones que han primado a la hora de constituir el canon en la música clásica, y en los modos en que estos se han convertido en mecanismos de exclusión de las mujeres, cuyas biografías resultaban prácticamente incompatibles con tales certificaciones (2017: 120). De este modo, grandes nombres femeninos, cuyas creaciones tienen un valor indiscutido, han quedado históricamente fuera de estos registros de lo legítimo.

De este modo, 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 tanto, su superioridad constituye una apreciación arbitraria, aunque naturalizada como objetiva. Se castiga, así, la diferencia, en este caso de género. A partir de estas reflexiones, es posible discutir la arraigada noción de que “no hay mujeres” en la escena musical chilena, y deconstruir los fundamentos de la persistente creencia de que las mujeres músicas no alcanzan el nivel ni cuentan con las competencias necesarias para desenvolverse a la par que los hombres.

Aunque difícilmente alguien puede rebatir la existencia de las brechas e inequidades de género en las escenas musicales locales, es posible identificar diversas formas de justificación que contribuyen a desestimar este diagnóstico como una demanda legítima. Como afirma una cantante y compositora, a partir de su labor como Consejera en la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales: “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” (*Intérprete y compositora*).

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 por medio de mecanismos “artificiales”. 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 opaca, con la que 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, porque 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 que a menudo reafirman los prejuicios personales 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 velados, 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.

7. CONCLUSIONES

Nuestros hallazgos empíricos, haciendo eco de la diversidad de estudios especializados que han abordado la experiencia femenina en el campo musical, nos permiten documentar los modos en que las inequidades de género tienen lugar en las escenas locales. La vasta trama de obstáculos que enfrentan las mujeres en este ámbito tiende a reforzarse entre sí, dando lugar a un círculo vicioso que perpetúa la invisibilidad y la exclusión. A la menor presencia pública de las mujeres, se suman las resistencias a reconocer su trabajo y otorgarles cargos de poder; a la vez, identificamos rígidas fronteras respecto de lo que pueden o no realizar en sus labores de interpretación, y toda clase de suspicacias en torno a su rol de compositoras; asimismo, deben lidiar con barreras específicas como estereotipos y prejuicios, exigencias físicas y de carácter, entre otros. Todo ello condiciona una dificultad sustantiva por parte de las mujeres para identificarse positivamente con su trabajo, y asumir la exposición pública –cuando llega– sin mayores culpas ni conflictos.

Esta trama interconectada de factores de exclusión e inequidad hacia las mujeres no ha sido suficientemente reconocida y problematizada en el campo musical, y las políticas de género que se han implementado en los últimos años han sido abiertamente insuficientes para corregir las brechas. Más aún, las tímidas medidas existentes han tendido a generar suspicacias, reforzando la desconfianza que pesa sobre las mujeres: debido a las pocas instancias en que el mérito individual ha sido desplazado por los requisitos de paridad y cuotas de género, las mujeres que alcanzan puestos o reconocimientos disputados tienden a ser desacreditadas, atribuyendo su ascenso exclusivamente a su condición de género. Los actores que se desenvuelven en el medio musical suelen compartir una férrea creencia en que los aspectos de la “calidad musical” deben ser privilegiados, sin embargo, no hay un consenso absoluto respecto de cuáles son los criterios que la construyen. En esos puntos de fuga del discurso tiene lugar un reforzamiento performativo de los mandatos de género, abordado por Bourdieu en términos de la “dominación masculina”: las mujeres ejercen ciertos roles y modos de hacer en tanto les son socialmente exigidos, y el campo musical lee esa correspondencia frecuente como si fueran rasgos innatos o conaturales del género femenino. En otros términos, se relega a las mujeres a actividades y expresiones que reciben –arbitrariamente– una menor valoración del medio, para luego concluir que las mujeres tienen menos aptitudes para desenvolverse en los territorios de prestigio, celosamente reservados a los hombres.

Este análisis tuvo por objeto ahondar y documentar los modos específicos que asumen las inequidades de género en el campo musical de Santiago y Valparaíso, dando una voz protagonista a las experiencias y percepciones de las mujeres que se desempeñan profesionalmente en este. En este sentido, la opción por un modelo analítico basado en la teoría fundamentada nos permitió prestar atención a los datos emergentes y a los modos en que los propios actores –las mujeres– los organizan y les otorgan sentido, más allá de los esquemas teórico-conceptuales que constituyen el punto de partida del estudio. Aunque ciertamente es posible identificar avances en estas materias, desactivar el círculo vicioso constituye una tarea de largo aliento, que difícilmente encontrará su cauce sin medidas explícitas que corrijan la presencia pública de las mujeres. Creemos que transformar el programa cultural sobre el que descansan estas prácticas excluyentes implica un trabajo progresivo, cuyo propósito debe ser una transformación sustantiva del paisaje musical: en la medida en haya más mujeres desempeñando roles de poder, autoridad o prestigio, también

se irán modificando las expectativas sociales y las propias condiciones de escucha de sus trabajos. Ello no solo hará más fácil el camino profesional de las mujeres en la música, sino que también enriquecerá el campo con una diversidad que, hasta la fecha, ha sido negada.

BIBLIOGRAFÍA

ABARCA, KAREN

2016 “Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica”, *Escena. Revista de las Artes*, LXXVI/1, pp. 167–184.

BAYTON, MAVIS MARY

1989 “How women become rock musician” (tesis de doctorado). Warwick University. Warwick, Reino Unido. http://wrap.warwick.ac.uk/34719/1/WRAP_THESIS_Bayton_1989.pdf [acceso: 26 de mayo de 2021].

BECKER, GUADALUPE

2011 “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”, *TRANS. Revista transcultural de música*, 15, pp. 1-27. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/372/las-mujeres-en-la-musica-chilena-dialogos-entrecruzados-con-el-poder> [acceso: 6 de diciembre de 2021].

BITRÁN, YAEL

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”, *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Actas III Coloquio de Investigación Musical Iberoamericana. Juan Pablo González (editor). Santiago: Iberoamericana, pp. 92-110.

BOURDIEU, PIERRE

1991 *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Humanidades.

2000 *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

BUSTOS, RAQUEL

2015 *Presencia de la mujer en la música chilena*. Buenos Aires, Argentina: Libros en Red.

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. Universitat Rovira y Virgili, Tarragona, España. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=156695> [acceso: 9 de septiembre de 2020].

CRUZ, ARANZAZÚ

2019 “La brecha de género en la música profesional”. [Aranzazucruz.com](https://www.brechageneromusicaprofesional.aranzazucruz.com/). Disponible en: <https://www.brechageneromusicaprofesional.aranzazucruz.com/> [acceso: 9 de septiembre de 2020].

DE NORA, TIA

2012 “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810”, *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Claudio Benzecry (compilador). Bernal: UNQUI, pp. 187-213.

DEZILLIO, ROMINA

2017 “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”, *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, Actas III Coloquio de Investigación Musical Iberoamericana. Juan Pablo González (editor). Santiago: Iberoamericana, pp. 22-46.

DIRECCIÓN DE ASUNTOS CULTURALES – MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

2018 Resultados concurso Dirac 2018 – Artistas. Disponible en https://www.dirac.gob.cl/resultados-concurso-dirac-2018-artistas/prontus_dirac/2018-12-06/152054.html [acceso: 9 de septiembre de 2020]

- DOUBLEDAY, VERONICA
2008 "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender", *Ethnomusicology Forum*, XVII/1, pp. 3-39.
- ELLIOTT, JOHN
1985 *La investigación-acción en el aula*, Valencia: España.
- 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, pp. 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*, XVI/47, pp. 179-200.
- GALINDO MORALES, LAURA
2015 "Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia", *Folios*, XVI/42, pp. 3-15.
- GILBERTI, EVA
1996 *Hijos del Rock*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- GREEN, LUCY
2001 *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- GRIGNON, CLAUDE Y JEAN CLAUDE PASSERON
1989 *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HAWORTH, CATHERINE Y LISA COLTON (EDITORAS)
2015 *Gender, Age and Musical Creativity*. Farnham: Ashgate.
- LAGARDE, MARCELA
1996 *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Madrid: Horas y horas.
- LEONARD, MARION
2007 *Gender in the Music Industry. Rock, Discourse and Girl Power*. Nueva York: Routledge.
- LOIZAGA, MARÍA
2005 "Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión Crítica", *Musiker. Cuadernos de música*, 14, pp. 159-172
- LÓPEZ, IRENE
2010 "Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, XLV/6, pp. 1-14.
- MARINAS, LEYRE
2019 *Mujeres en la industria musical: políticas públicas para la participación, la visibilidad y la igualdad*. Madrid: Fundación Alternativas.
- MARTÍ, JOSEP
1999 "Ser hombre o ser mujer a través de la música. Una encuesta a jóvenes de Barcelona", *Horizontes Antropológicos*, V/11, pp. 29-51.
- MARTÍNEZ, DULCE
2014 "Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género", *El Cotidiano*, 186, pp. 63-67.
- McCLARY, SUSAN
2002 *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota.
- 2000 "Women and Music on the Verge of the New Millennium", *Signs*, XXV/4, Feminisms at a Millennium, pp. 1283-1286.

MERINO, LUIS

2010 “Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile”, *Revista Musical Chilena*, LXIV/213, pp. 53-76. DOI <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902010000100005>

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

2019 Bases técnicas para la licitación: 1725-113-LE19, “Mujeres Artistas en el Campo de la Música, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio”.

(s/f) Premios Nacionales. Ganadores. Disponible en <https://www.cultura.gob.cl/premiosnacionales/ganadores/> [acceso: 9 de septiembre de 2020]

(s/f) Consejo de Fomento de la Música Nacional. Disponible en: <https://www.cultura.gob.cl/musica/cfmm/> [acceso: 9 de septiembre de 2020]

(s/f) Ganadores Premio Presidente de la República (1999-2018).

MINISTERIO DE LA MUJER Y LA EQUIDAD DE GÉNERO

2016 *Brechas, barreras e inequidades de género de mujeres, por Región*. Santiago: División de Estudios y Capacitación en Género.

NOGUEIRA, ISABEL Y TANIA MELLO

2018 “Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil”, *Escena. Revista de las Artes*, LXXVIII/1, pp. 98-124. DOI: 10.15517/ES.V78I1.33793

PINOCHET COBOS, CARLA Y MARCELA VALDOVINOS

2021 “El monopolio de la técnica: inequidades de género y agencia femenina en las labores de apoyo del campo musical chileno”, *Resonancias*, XXV/48 (enero-junio), pp. 87-108.

RAMOS, PILAR

2010 “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y música”. *Revista Musical Chilena*, LXIV/213, pp. 7-25. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902010000100002>

ROBERTSON, CAROLYN

2001 “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres”, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Francisco Cruces (editor). Madrid: Trotta, pp. 383-411.

RONDÓN, VÍCTOR

2016 “Historiografía musical chilena, una aproximación”, *Resonancias*, XX/38, pp. 117-138.

SETUAIN, MARÍA Y JAVIER NOYA

2010 *Género Sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*. Informe MUSYCA 02-2010. p. 1-28. <https://silo.tips/download/genero-sinfonico-la-participacion-de-las-mujeres-en-las-orquestas-profesionales> [acceso: 9 de septiembre de 2020]

STRAUSS, ANSELM Y JULIET CORBIN

2002 *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquía: Editorial U. de Antioquía.

VALDEBENITO, LORENA

2017 “Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías”, *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, Actas III Coloquio de Investigación Musical Iberoamericana. Juan Pablo González (editor). Santiago: Ibermúsicas, pp. 112-123.

VERA, MIGUEL

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

VILAR-PAYÁ, LUISA

2010 “La mujer mexicana como creadora e investigadora de la música de concierto del siglo XX y principios del siglo XXI”, *La Música en México*. Panorama del siglo XX. Aurelio Tello (coordinador). Ciudad de México: FCE/CONACULTA, pp. 569-587.

WELSCHINGER, NICOLÁS

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*, 33 (Nueva época), pp. 59-69.

WILSON, CARL

2016 *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasismo y los prejuicios en el pop*. Barcelona: Blackie Books.

WOOLF, VIRGINIA

2018 *Una habitación propia*. Barcelona: Austral Singular.