

ESTUDIOS

Aproximaciones etnográficas a los ensamblajes musicales de las trabajadoras de la música en Chile: el caso de TRAMUS

Ethnographic approaches to musical networks of female music workers in Chile: the TRAMUS case

por

Alma Calderón-López
Universitat de Barcelona, Barcelona, España
alma.caldelo@gmail.com

Anna Villarroja
Departamento de Economía, Universitat de Barcelona, Barcelona, España
annavillarroya@ub.edu

Este artículo tiene como objetivo analizar en qué medida el contexto postestallido social y la pandemia en Chile han reconfigurado los ensamblajes sociotécnicos entre género, música y tecnología. A partir de una etnografía digital se ha indagado en cómo las tecnologías de información digitales han impactado en las prácticas musicales y organizativas de las trabajadoras de la música. En concreto, se ha hecho seguimiento y registro sistematizado de las actividades realizadas, durante los años 2020 y 2021, por la Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias (TRAMUS) en diversas plataformas digitales y se han realizado 21 entrevistas semiestructuradas a integrantes de la red. El análisis ha puesto de relieve cómo el despliegue tecnológico relacionado con los entornos digitales ha favorecido la emergencia de prácticas colaborativas y de apoyo mutuo entre las trabajadoras de la música. Estos vínculos han permitido la construcción de todo un imaginario colectivo de carácter feminista tendente a un activismo tecnológico digital que busca incidir en la política social, para erradicar las brechas de género, todavía existentes, en el sector de la música.

Palabras clave: ensamblajes sociotécnicos, etnografía digital, género, música, tecnologías de información digitales, TRAMUS.

This article analyses the extent to which the Chilean protests that began in 2019 and the COVID-19 pandemic have reconfigured the socio-technical networks connecting gender, music and technology. Based on digital ethnography, this study explores how digital information technologies have impacted the musical and organizational practices of female music workers. Specifically, the research involved monitoring and systematically recording the activities of the Chilean Network of Women Music Workers - Women and Dissidence (TRAMUS) on various digital platforms in 2020 and 2021, as well as 21 semi-structured interviews with members of the network. The analysis highlights how the deployment of technologies related to digital environments has facilitated the development of collaborative practices and mutual support among female music workers. These connections have allowed the construction of a collective feminist imaginary oriented towards a technological activism that seeks to influence social policy in order to eradicate the gender gaps that still exist in the music sector.

Keywords: digital ethnography, gender, music, socio-technical networks, digital information technologies, TRAMUS.

Revista Musical Chilena, Año LXXVII, julio-diciembre, 2023, N° 240, pp. 14-40
Fecha de recepción: 2-11-2022. Fecha de aceptación: 30-3-2023.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene el objetivo de indagar acerca de las prácticas musicales –entendidas como un “lugar” o un “espacio” para el trabajo social y cultural en el que se construyen identidades, se producen significados y se mantienen relaciones sociales (DeNora 1986)– que emergieron entre el 2019 y 2021 en Chile, específicamente en el periodo transcurrido entre el “estallido social” y la crisis sanitaria del COVID-19. Ambos acontecimientos influyeron en las formas de hacer y producir música y propiciaron la configuración de nuevas prácticas colaborativas y de apoyo mutuo, que se han desarrollado por medio de la habilitación de singulares infraestructuras digitales. En el presente trabajo analizamos la experiencia organizativa de las trabajadoras de la música en Chile –organizadas en la Red Chilena de Trabajadoras de la Música-Mujeres y Disidencias (TRAMUS)–, desde la perspectiva de género y de los estudios en Ciencia, Tecnología y Sociedad. Damos cuenta de cómo este colectivo de mujeres y disidencias se ha apropiado de entornos digitales, desarrollando complejos y originales ensamblajes sociotécnicos que permiten rastrear asociaciones heterogéneas que incluyen elementos humanos y no humanos (Latour 2008), siendo esta un área de estudio poco explorada y teorizada desde los estudios de género¹.

En este marco, la pregunta que ha guiado la investigación es la siguiente: ¿En qué medida el contexto postestallido social y la pandemia en Chile han reconfigurado los ensamblajes sociotécnicos entre género, música y tecnología digital? Para responder a esta pregunta, la investigación parte de la primicia de que el estallido social y la pandemia han abierto un contexto histórico que incide, en cierta medida, en el cambio cultural por medio del despliegue de formatos tecnológicos digitales y de acción colectiva singulares, en los que las mujeres y disidencias emergen como sujetos políticos en el actual contexto chileno. Entre lo que fue el inicio del estallido social y posterior pandemia se comenzó a configurar un proceso que ha dado lugar a complejas infraestructuras digitales transmedia, que soportan formatos de acción feminista, de colaboración, apoyo mutuo y producción musical: un conjunto de prácticas que, en nuestra opinión, tensionan y deconstruyen las relaciones tradicionales entre género, música y tecnologías de información digitales. Son tipos de relaciones sociotécnicas en las que tradicionalmente las mujeres han ocupado un lugar secundario y poco visibilizado, y cuyo estudio puede contribuir a un mayor conocimiento teórico acerca del papel de las mujeres en los procesos de transformación social contemporáneos.

Para poder responder a esta pregunta, el artículo se estructura en cuatro apartados. En un primer apartado presentamos el estado del arte, seguido de la metodología utilizada. A continuación, recogemos los principales resultados del análisis en torno a las narrativas que constituyen una realidad concreta y dan sentido de pertenencia a la red de las trabajadoras de la música. Es aquí donde presentamos, por un lado, varias experiencias situadas en torno a la generación de prácticas colaborativas y de apoyo mutuo, articuladoras de acciones dentro del gremio musical, desde una mirada feminista y de género. Por otro lado, cómo estas narrativas emergen dentro de los procesos de ensamblajes sociotécnicos y, bajo la perspectiva de la teoría del Actor-red, damos cuenta de los ensamblajes que emergieron durante el estallido social y la pandemia. Por último, profundizamos en el sentido de

¹ Los resultados de este artículo forman parte de la tesis doctoral inscrita en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Estudios de Género: Culturas, Sociedades y Políticas de la Universitat de Barcelona y ha sido posible gracias a los apoyos destinados a la realización de postgrados de estudios feministas y de género 2022 del Instituto de las Mujeres, Ministerio de Igualdad (referencia: 5/2POS/22).

pertenencia a la red, haciendo hincapié en los retos y perspectivas. En un cuarto apartado, presentamos las conclusiones del trabajo en torno a las tensiones que se producen en la intersección entre género, música y tecnología digital, así como las agencias que pueden surgir a partir de estas experiencias situadas (Haraway 1995) en el cambiante e incierto contexto social chileno.

1.1. Antecedentes en el sector musical en Chile 2019-2021

El papel de los sectores cultural y creativo en la sociedad ha sido objeto de numerosos estudios que han profundizado ampliamente en su impacto y relevancia. En los últimos años, una gran parte de estos estudios se han centrado en las difíciles condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura (Ateca y Villarroya 2023). Producto de formas de trabajo atípicas que se desarrollan por cuenta propia, con contratos irregulares, largas jornadas laborales y remuneración reducida o inexistente (Murciano Martínez y González Saavedra 2018; Whyatt 2022; Ateca y Villarroya 2023), el trabajo cultural es, en muchos casos, sinónimo de precarización. En el ámbito concreto de la música, por ejemplo, Bartz (2020) destaca la tensión que experimentan los músicos de orquesta al intentar equilibrar su identidad profesional como intérpretes de música clásica y la necesidad de adaptarse a las cambiantes demandas del mercado laboral, que exige mayor flexibilidad dentro de la industria musical. Por su parte, Buck (2021) destaca el trabajo del conocido “trovador del trabajo”, Joe Glazer, dando cuenta de cómo este luchó por mejoras en las condiciones laborales del gremio y, en concreto, por el acceso a las pensiones para trabajadores de la música. En una línea similar, Karmy y Urqueta (2021) retoman la figura del abogado y músico chileno Pablo Garrido que trabajó arduamente en la defensa de los derechos laborales de los músicos durante la década de 1930. El trabajo de Garrido resultó fundamental en la mejora de las condiciones de trabajo y salarios de los músicos, al luchar contra la explotación por parte de los empresarios y favorecer la creación de sindicatos que protegieran sus derechos laborales, lucha que continúa hoy.

Al marco anterior, es pertinente añadir los graves efectos que la crisis sanitaria y económica generada por el COVID-19 ha tenido en el sector (Unesco 2022) y, muy especialmente, en las condiciones laborales y de vida de trabajadores creativos. De hecho, la crisis sanitaria puso en evidencia la falta de protección social y económica de muchos artistas y trabajadores del sector creativo en todo el mundo, lo que llevó a un llamado a la acción para mejorar sus condiciones laborales y garantizar su bienestar en el futuro. Paralelamente, la crisis sanitaria favoreció la puesta en marcha de innovaciones tecnológicas y cambios en la forma en que se crean, producen, distribuyen y consumen las obras artísticas, a la par de plantear nuevos desafíos para el sector creativo y artístico en su conjunto. En Chile, durante el período comprendido entre 2019 y 2021, el sector de la música se vio afectado por varios factores, entre ellos, la implementación de medidas represivas, como el toque de queda, en varias ciudades del país. Muchos conciertos y eventos que se llevaban a cabo en horarios nocturnos tuvieron que ser cancelados o reprogramados para adaptarse a las nuevas restricciones, reduciendo significativamente las opciones laborales y afectando a los ingresos del sector musical chileno.

Según las estimaciones de Karmy y Urqueta (2021), la venta de boletos de espectáculos de música en vivo disminuyó 23% entre 2018 y 2019 debido a la crisis social y 77% durante 2020, como consecuencia de la pandemia. A lo anterior se debe añadir la elevada informalidad del sector, que afectaba al 89% de sus trabajadores y que limitó gravemente su acceso a beneficios sociales. Esta situación propició una corriente de estudios promovidos, en gran parte, por observatorios y organizaciones independientes. Así, por ejemplo, el *Catastro de estado de situación: Agentes, Centros y Organizaciones Culturales* realizado por el Observatorio

Cultural (2020), a partir de una encuesta lanzada en marzo de ese mismo año, mostraba una disminución de la actividad presencial del 36%, consecuencia de la cancelación de actividades programadas; de las cuales, el 15% (3.797) correspondió al sector de la música². Asimismo, en 2020, el Observatorio Digital de la Música Chilena (2020) lanzó una encuesta dirigida a 1.550 músicos, 430 profesionales ligados al campo de la música y 54 representantes de empresas y organizaciones del sector destinada a estimar el impacto de la crisis del estallido social y el COVID-19 en la industria musical chilena³. Los resultados ponen de relieve que el promedio de servicios y eventos cancelados a raíz del estallido social fue del 8,2%⁴, y descendió al 6,5%⁵ durante la crisis sanitaria. Ello obedece a que el estallido social se produjo en octubre, la primavera (de 2019), temporada en la que usualmente la oferta y demanda cultural es alta, mientras que la alerta sanitaria se decretó en marzo (2020), al final del verano, momento en el que la actividad cultural es menor⁶.

Ante la falta de un marco jurídico que reconociera las especificidades del sector cultural, en general, y de la música, en particular, las ayudas implementadas en el período para paliar los efectos de la crisis sanitaria⁷ tuvieron un impacto muy reducido en el sector. De ahí que artistas y profesionales de la música iniciaran un proceso de innovación y búsqueda de estrategias que les permitieran continuar generando ingresos sin abandonar sus prácticas profesionales. Las tecnologías de información digitales disponibles se convirtieron en un elemento clave para la monetización de las actividades profesionales. De ello da cuenta el informe elaborado por Dañoibeitía *et al.* (2021) y promovido por el Observatorio Digital de Música y Tecnología, en colaboración con la empresa MUSTACH⁸, acerca de la actividad económica empresarial registrada durante el 2020. En él se muestra cómo la actividad relacionada con el mundo *streaming* se mantuvo en 62% y se redujo en 38% la relacionada con la “agenda/promoción de conciertos”. Dicho estudio analiza también el estado del sector de la música a lo largo del 2020, considerando los ámbitos de la creación, la producción y la gestión musical. Con una perspectiva de género, la Red de Organizaciones en

² Departamento de Estudios, Subsecretaría de las Culturas y las Artes, a partir de los datos obtenidos del Catastro del estado de agentes culturales y artísticos/COVID-19.

³ De esta muestra, el 18% eran de sexo femenino, el 81% masculino y el 1% prefirió no contestar. No se consideraron, por tanto, otros sexos, no binario o trans. A nivel de residencia nacional, el 70% habitaba en la Región Metropolitana y el 10% en Valparaíso. El resto oscilaba entre el 1 y 4%.

⁴ Respecto del dinero que dejaron de percibir músicos producto de cancelaciones relacionadas al estallido social, la mayor cantidad de las personas encuestadas (47%) declaró haber perdido menos de \$ 400.000 pesos chilenos (en código iso CLP). El 32% declaró haber dejado de percibir entre \$ 400.000 y \$ 1,5 millones; 17% entre \$ 1,5 millones y \$ 6 millones, y 4% \$ 6 millones o más.

⁵ Las pérdidas económicas, producto de cancelaciones relacionadas con la enfermedad por coronavirus, se cifraron en el 50% de los casos entre \$ 0 y \$ 400.000. El 35% declaró haber dejado de percibir entre \$ 400.001 y \$ 1,5 millones, 13% entre \$ 1,5 y \$ 6 millones, y 3% \$ 6 millones o más.

⁶ La OMS decretó la alerta sanitaria el 11 de marzo, y en Chile el Ministerio de Salud (Minsal) anunció la entrada en vigor el 18 de marzo. <https://www.minsal.cl/covid-19-gobierno-anuncia-fin-del-estado-de-excepcion/> [acceso: 19 de mayo de 2023].

⁷ En Chile se implementaron diversas ayudas en el marco de la pandemia, como por ejemplo: 1) el Ingreso Familiar de Emergencia, 2) el bono COVID-19 destinado a trabajadoras y trabajadores informales, independientes y microempresarios que vieron afectados sus ingresos, 3) el subsidio para el empleo dirigido a incentivar la contratación de trabajadores y empresas afectadas por la pandemia, 4) el préstamo solidario del Estado destinado a trabajadores y empresarios o 5) el Fondo Solidario de Crédito Universitario, destinado a estudiantes. Sin embargo, para trabajadores de la música estas medidas fueron subordinadas a varios requerimientos que complicaron el acceso efectivo a los beneficios.

⁸ Gremio de empresas de tecnologías para la industria musical.

la Música: Mujeres y Disidencias Asociadas (ROMMDA)⁹ impulsó, en el mismo año, una encuesta dirigida a las trabajadoras de la música con el objetivo de visibilizar las brechas de género en el sector, ocasionadas durante el estallido social y la pandemia. Dicho estudio evidencia una disminución significativa de la actividad laboral entre las fechas del postestallido social y la pandemia. En concreto, se pone de relieve cómo el 59% de las mujeres se encontraba percibiendo entre uno y dos sueldos mínimos (menos de 641.000 CLP), situación que, en ocasiones, les obligó a asumir dos o tres fuentes de empleo más para llegar a fin de mes. La novedad de este estudio estriba en la incorporación de indicadores sensibles al género que han permitido conocer mejor las diferencias en los roles sociales, las necesidades, las condiciones, los valores y las aspiraciones de las mujeres (Villarroya Planas 2017: 3) e ilustran con mayor detalle las brechas salariales ocasionadas por la baja actividad económica del gremio durante 2019 y 2020. Asimismo, este estudio incorpora por primera vez la perspectiva LGBTIQ+ (siglas que hacen referencia al colectivo de lesbianas, gays, trans, bisexuales, intragénero, *queer*, asexuales y más) en aspectos tales como: la corresponsabilidad familiar, las condiciones laborales, los puestos o cargos directivos, así como las dificultades encontradas en los lugares de trabajo, obstáculos y oportunidades dentro de la industria musical chilena.

También el estudio de Dañoibeitía *et al.* (2021) acerca de la industria musical chilena identifica algunas malas prácticas en el sector de la música grabada que dan cuenta de la falta de incorporación de la perspectiva de género en el desarrollo profesional de mujeres y disidencias. En concreto, Dañoibeitía *et al.* (2021) indican cómo el 50% de estas malas prácticas están asociadas a la desigualdad de oportunidades e invisibilidad, el 47,2% al acoso sexual y desigualdad de reconocimiento, el 44,4% al *manterrupting*, el 41,7% al *mansplaining*, el 36,1% al acoso moral y el 33,3% al *gaslighting*.

Es importante también señalar que con anterioridad a la crisis, el Observatorio de Políticas Culturales (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio 2020) ya había vislumbrando algunas de las barreras y brechas de género que se producían en el sector artístico musical chileno, y resaltó las desigualdades de género en las trayectorias profesionales relacionadas con los estereotipos de género, la falta de reconocimiento y las dificultades de conciliación de la vida profesional con la familiar.

Los estudios arriba mencionados pre y durante la pandemia dibujan, pues, un escenario de precariedad del sector, pero, al mismo tiempo, de innovación y cambio a partir del que se estructuran nuestras observaciones etnográficas.

1.2. Género y música en los entornos digitales

Aunque el escenario de precariedad de las condiciones laborales del sector afectó con mayor intensidad a las trabajadoras de la música, denominación que emplearemos para referirnos a un colectivo que ejerce actividades remuneradas dentro de la cadena productiva que integra el sector musical¹⁰, el aislamiento social también abrió la posibilidad de crear comunidades por medio de prácticas colaborativas y de apoyo mutuo. Estas prácticas de solidaridad, colaboración y ayuda mutua que emergieron en las redes de trabajadores de la música, conectan con lo que Kropotkin promulgaba como una alternativa estratégica y

⁹ Red de Organizaciones en la Música: Mujeres y Disidencias Asociadas (ROMMDA) agrupa a organizaciones como la Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias (TRAMUS), Udara, Satélite Lat, Stage Ninja, o Mujeres en la Música.

¹⁰ Compositoras, instrumentistas, cantantes, sonidistas, luministas, mánagers, periodistas musicales, productoras, etcétera.

de sobrevivencia para hacer frente al darwinismo social (Karmy y Urqueta 2021: 98). Ya en 1863, Proudhon había sostenido que la ayuda mutua era un principio natural de la sociedad que se expresaba en la forma de cooperación voluntaria entre individuos para alcanzar objetivos comunes (López y Cortés 1978), mientras que para Bakunin (1867) la ayuda mutua era una forma de resistencia contra la opresión y la explotación, un medio para que los trabajadores se unieran como colectividad frente a la dominación de las élites económicas y políticas. En nuestro caso, la ayuda mutua se desarrolló a partir de la interacción sostenida en entornos virtuales que, al mismo tiempo, permitieron visibilizar las barreras históricas de género existentes hasta hoy en el sector musical (Ramos 2010). Uno de los primeros foros *online* fue el *Simposio internacional de Mujeres y Músicas de la Universidad de Costa Rica (UCR)* que, desde 2018, organiza encuentros entre profesionales y académicas especialistas de la música, por medio de plataformas como Facebook Live¹¹. A lo largo del 2020, se sumaron otras iniciativas como el *Seminario Virtual Permanente de Género y Música de la UNAM, MIM LATAM*¹², y la *Red de Compositoras Latinoamericanas RedCLA*¹³, orientadas a denunciar la discriminación sistémica del sector (López López 2019) y visibilizar el papel de las mujeres en la música. Fue en este contexto en el que comenzaron a emerger comunidades virtuales de encuentro entre artistas y profesionales procedentes de distintos territorios, con el objetivo de intercambiar experiencias que permitieran visibilizar esta problemática.

Desde entonces, los formatos *streaming* y *webinar* se han presentado como un medio alternativo de proximidad entre artistas mujeres y disidencias (como se han comenzado a autodenominar), quienes además han impulsado nuevos proyectos y contenidos formativos dirigidos a la comunidad musical y han consolidado un posicionamiento político de la paridad en el sector. Por ejemplo, *software* de servicios de videoconferencia como Zoom y Google Meet se consolidaron en este periodo como herramientas de coordinación y trabajo colaborativo en formato virtual llegando a impactar en la creación y fortalecimiento de las redes en el ámbito digital. Desde entonces, estos entornos virtuales han funcionado como espacios de encuentro destinados a la dinamización de iniciativas, intercambio de ideas o coordinación de acciones colectivas que, más allá de las prácticas musicales, “hace(n) necesario replantearse la naturaleza de los sistemas sociotécnicos como una continuidad de la experiencia encarnada y situada en los afectos, los cuerpos y los territorios” (Cortés Lagunas *et al.* 2020: 5).

Asimismo, estas plataformas han sido la infraestructura tecnológica digital que ha permitido la agencia del tejido asociativo y la generación de acciones coordinadas frente a los desequilibrios de género que se dan en el sector de la música, además de generar capacidades de respuesta frente a la situación política del país tras el estallido social y la crisis económica que dejó la emergencia sanitaria en Chile. En el país, este proceso ha sido liderado por la Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias (TRAMUS), que viene articulándose como colectivo desde el 2019, con el objetivo de denunciar el sexismo y la falta de oportunidades en el sector, siendo este tipo de tecnologías digitales un componente clave que ha incidido en la práctica profesional y en la acción colectiva. Durante 2020 y 2021, TRAMUS mantuvo una intensa actividad digital mediante el uso de

¹¹ El *software* Streaming fue incorporado por Facebook en 2016.

¹² Primer Encuentro Latinoamericano de Mujeres en la Industria Musical, celebrado del 15 de julio al 7 de agosto de 2021. Para más detalles, véase: <https://www.mimlatam.atrapandosuenos.com/#!/primeramim> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

¹³ Forma parte de la colectiva Resonancia Femenina. Para más detalles, véase: <https://www.resonanciafemenina.com/> [acceso: 10 de marzo de 2021].

aplicaciones y plataformas¹⁴ que facilitaron la organización de la vida cotidiana, así como el establecimiento de estrategias eficaces frente a las dificultades económicas existentes en el período de emergencia sanitaria. Entre las actividades de apoyo al sector llevadas a cabo por TRAMUS destacan la realización de talleres, cursos de formación y conciertos virtuales destinados a la recaudación de fondos para la compra de cajas de alimentos destinadas a las integrantes de la red en situación de vulnerabilidad. Además, la red generó espacios de contención por medio de comisiones como la de “Amor” o “Mom-TRAMUS” pensadas para familias monoparentales/maternas o familias disidentes.

2. REVISIÓN DE LA LITERATURA

Son recientes los estudios que abordan la intersección entre género, música y tecnologías. En este sentido, problematizar las prácticas musicales dentro de este marco requiere, en primer lugar, referenciar los trabajos de McClary (1991), pionera en introducir la perspectiva de género en el análisis de las prácticas musicales que, en su opinión, quedaban supeditadas al dominio hegemónico masculino. Hecho en el que Citron (1994) coincide al afirmar que es necesario introducir una investigación feminista que permita reivindicar esa “historia compensatoria” que se debe a tantas compositoras e intérpretes y cuyas aportaciones han sido invisibilizadas en la música. Asimismo, Green (2001), Adkins Chiti (2006) y Ramos (2010; 2013) han abordado desde diferentes disciplinas las desigualdades de género existentes en este sector y han analizado, desde la historia, la antropología y la sociología, respectivamente, cómo ha tenido lugar esa discriminación sistémica (López López 2019) que, hasta hoy, ha afectado negativamente en el acceso profesional de las mujeres en el ámbito musical.

Cada vez son más frecuentes los estudios que tratan de evidenciar los desequilibrios que se producen en el sector musical. A nivel global, es importante destacar el informe de la European Expert Network on Culture and Audiovisual (EENCA), publicado en 2019, en el que se recopilan datos de diversos estudios previos que establecen un claro marco de desequilibrio en el sector musical a nivel global. En el caso de España, se han de mencionar estudios como el de Clásicas y Modernas (2019) que han dado visibilidad a la infrarrepresentación de las mujeres en las orquestas españolas, a la par que han emergido estudios exploratorios interesados en evidenciar los obstáculos a los que deben hacer frente las mujeres a la hora de desarrollar una carrera profesional (Cruz 2019; Marinas 2019). Más recientemente, en un estudio promovido por Mujeres en la Industria de la Música (2022) se estima una brecha salarial de género que se mantiene por encima del 20% y en el que se ponen en evidencia grandes diferencias en los roles desempeñados y en la temporalidad de la contratación entre hombres y mujeres.

Este interés en evidenciar los desequilibrios de género en el sector se ha extendido también a otras latitudes geográficas, como Argentina, en donde el reclamo popular derivó en la ley de cupo en festivales (Liska 2021), o Chile, con estudios que profundizan en las barreras y brechas de género en el sector musical (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio 2020), en especial en las tareas técnicas (Pinochet Cobos y Valdovinos 2021), y en la invisibilidad femenina que rodea el sector musical (Pinochet Cobos, Novoa y Basáez 2021).

¹⁴ Según el mismo estudio realizado por las trabajadoras de la música (ROMMDA 2020), el 66% (331) de las personas que respondieron la encuesta utiliza Instagram como primera opción para la promoción de sus eventos y el 18% (91) de las personas utilizan Facebook.

Es relevante también referenciar aquellos estudios que incorporan el componente tecnológico en los estudios de género en la musicología, y que nos han de permitir adecuar el análisis a las circunstancias actuales. Aunque diversas autoras coinciden en afirmar que las prácticas musicales continúan notoriamente marcadas por los estereotipos de género, sobre todo en los espacios de sociabilidad musical (Alonso 2001), también es cierto que falta profundizar en el rol de la tecnología en estos contextos, ya que, como señala Wajcman (1991), los avances de las tecnologías de la información están cambiando radicalmente la relación mujer y máquina. De ahí la necesidad de una revisión desde esta perspectiva que permita indagar en los desafíos que comportan los estudios de género y tecnología. Recientemente, en su estudio “Políticas de género en la industria musical”, Strong y Raine (2018) dan cuenta de cómo se reproducen prácticas musicales excluyentes dentro de la industria musical por medio de un discurso hegemónico masculino dominante, en el que se manifiesta la incapacidad de las mujeres a la hora de ejecutar un instrumento o manejar equipo tecnológico. Asimismo, ponen de relieve la infrarrepresentación de las mujeres en la programación radiofónica que acaba afectando económicamente en las listas de reproducción de plataformas como Spotify (Strong y Raine 2018: 3).

En la misma línea, Reddington (2018) profundiza en la infravaloración de las mujeres, señalando cómo estas son sometidas a “ventriloquismo”, consistente en utilizar la voz mediadora de las intérpretes “para encajar el refinamiento de la voz que es producida, y donde los agentes (masculinos) cobran su propia agencia por medio de las propias voces femeninas” (Reddington 2018: 61). Por su parte, Born y Devine (2015) en su estudio “Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain” ofrecen una perspectiva situada del aprendizaje de las tecnologías digitales en el ámbito educativo y musical. Para las autoras, los sesgos de género se hallan presentes ya a muy temprana edad en la formación de carreras profesionales. Lo que puede derivar en un *techo de cristal* para su futura incorporación en este campo, teniendo en cuenta que la dependencia de la música hacia las tecnologías de información digitales es cada vez mayor. Según las autoras:

La intensificación de los usos de los “medios de producción musical” digitales, el consumo y la circulación (especialmente a partir de mediados de la década de 1990 con el crecimiento del acceso a Internet) se vio acompañada de cambios en la naturaleza tanto de la experiencia musical como de las alfabetizaciones musicales (Born y Devine 2015: 139).

Todo esto alerta acerca de la necesidad de considerar los riesgos a los que pueden conducir prácticas excluyentes en las que las mujeres pueden verse afectadas como consecuencia de la falta de formación en el ámbito musical y tecnológico. Música y tecnología son conceptos estrechamente relacionados con la práctica profesional, y también ligados a la aparición de nuevos modelos de negocio en formatos digitales (Ochoa 2003: 22). Esto ha implicado una mayor incorporación de los soportes tecnológicos (*hardware* y *software*), combinando arte y tecnología en los entornos artísticos (Luna 1989), que han ido consolidando y conformando una industria tendente a la creciente utilización de plataformas para la distribución y consumo de la música dentro de la web 2.0 (Arango Jaramillo 2010). En paralelo, artistas y profesionales de la música han ido evolucionando a pasos agigantados en la incorporación y utilización de la tecnología como parte de su práctica musical, y han conseguido un impacto no solo mediático, sino también económico, político, social y cultural a escala global. Así quedó demostrado en la cuarta conferencia internacional *Keep It Simple, Make It Fast!* (KISMIF) *Género, diferencias, identidades y culturas DIY (Do it Yourself)* celebrada en 2018, que tuvo la particularidad de generar un espacio de discusión en torno a cuestiones relativas a la música y el género en la *escena underground*. Además, la emergencia de tecnologías de información digitales en aquel momento favoreció su incorporación en

las nuevas formas de expresión musical, influenciadas por la escena punk (Guerra y Pereira 2019), esto propició la incorporación de prácticas colaborativas en las formas de hacer, producir y distribuir música, muy lejanas al *mainstream* comercial.

De esta manera, el *punk* actuó como referente que ayudó a romper las barreras y estereotipos de género, proponiendo alternativas en las formas de producir y poner en circulación material musical desde la autogestión y con un papel fundamental de las tecnologías de información digitales. En palabras de Yúdice (2007), “las nuevas tecnologías facilitan varios *modus operandi* de grabación y producción musical que prescinden de los grandes estudios fonográficos: desde las prácticas hazlo tú mismo DIY, el bricolaje” (Yúdice 2007: 27). De esto da cuenta también la compilación de *Keep It Simple, Make It Fast!*, en la que se recogen varias experiencias y prácticas artísticas basadas en el DIY, por ejemplo, la producción y distribución de materiales, el manejo de técnicas de producción, las grabaciones caseras, la distribución y la puesta en circulación de materiales mediante el intercambio de casetes. Estas prácticas surgieron en un momento en el que se fortalecía una escena feminista y libertaria capaz de romper con las barreras de género en la escena musical del *punk*. Con posterioridad, han surgido nuevas propuestas colaborativas, como las relacionadas con las plataformas digitales multimedia (Luna 1989), si bien los estudios desde una perspectiva de género en este ámbito son relativamente escasos.

En Sudamérica y, en concreto, en Chile, estas prácticas colaborativas emergieron dentro del sector cultural como estrategias de acción colectiva frente a las medidas represivas implementadas por el gobierno a raíz del estallido social y, posteriormente, del toque de queda. De este modo, se activaron, por un lado, nuevas formas de hacer política en el ámbito cultural propiciadas por un cambio institucional y, por otro lado, estos cambios fueron acompañados de nuevos formatos de producción y consumo mediados por las tecnologías de información digital (Pinochet Cobos, Peters y Guzmán 2021), donde las mujeres y disidencias articularon un despliegue digital que les permitió visibilizar las desigualdades de género existentes en el sector musical.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo sigue la metodología de la Investigación Acción Feminista (Biglia 2005) que propone un marco de acción basado en el *work in progress*¹⁵, que consiste en la construcción del conocimiento desde una perspectiva situada en la investigación que, en este caso, se desarrolló en el ámbito *online*. Por este motivo, se optó por la etnografía digital como método de investigación que permite observar cómo las tecnologías de información digitales están transformando de manera acelerada la forma en cómo la gente vive, trabaja y se relaciona. En el ámbito concreto de esta investigación, la etnografía digital nos permitió indagar acerca de cómo las tecnologías de información digitales han impactado en las prácticas musicales de las trabajadoras de la música en un contexto de estallido social y crisis sanitaria.

Al igual que la etnografía tradicional, la etnografía digital busca dar cuenta de los fenómenos a partir de narraciones y descripciones, transitando de un trabajo de recolección de datos al trabajo reflexivo y dialógico (Díaz-Collao y Soto-Silva 2021). En concreto, se indaga

¹⁵ El *work in progress* consiste en: 1) Compromiso para el cambio social, 2) Ruptura de la dicotomía público/privado, 3) Relación de interdependencia entre teoría y práctica, 4) Reconocimiento a la perspectiva situada, 5) Asunción de responsabilidades, 6) La valoración y respeto de la agencia de todas las subjetividades, 7) La puesta en juego de las dinámicas de poder, 8) Una continua apertura a ser modificadas, 9) Reflexividad y autocrítica, 10) Saberes colectivos/lógicas no propietarias, 11) Redefinición de los procesos de validación del conocimiento.

en cómo se han ido incorporando las tecnologías digitales a las prácticas musicales, dando lugar a nuevos espacios de solidaridad y de activismo tecnológico en el ámbito digital. En la actualidad, estas interacciones cotidianas que definen las relaciones sociales dentro de una organización se encuentran cada vez más mediadas por las tecnologías (Ardèvol, Estalella y Domínguez 2008) y el *Internet de las cosas*¹⁶. Es por esto que la etnografía digital resulta una herramienta útil para profundizar en esas interacciones entre lo humano y no humano. Al respecto, Ardèvol, Bertrán, Callén y Pérez (2003), Hine (2004), Estalella y Ardèvol (2007), Ardèvol, Estalella y Domínguez (2008), Ardèvol y Gómez Cruz (2009, 2012), Estalella y Ardèvol Piera (2010) y Estalella Fernández (2018), entre otros, han ubicado la etnografía digital como un método referente para estudiar el modo en que las personas se comportan e interactúan en el mundo digital.

Así, Estalella y Ardèvol (2007) proponen expandir la práctica etnográfica hacia nuevos horizontes en el espacio virtual en donde la etnografía de Internet cobra relevancia como método de análisis para el estudio de nuevas aproximaciones al mundo virtual y el mundo físico (*online-offline*). La etnografía requiere un redimensionamiento de sus conceptos y la adaptación de sus principios básicos al estudio de las relaciones sociales mediadas por las tecnologías digitales que tienen lugar en Internet. En palabras de Mosquera Villegas (2008):

Autores como Hine, Aretio, Infantes y Ardèvol han observado que la etnografía es una metodología con la cual se pueden realizar estudios en torno a Internet, ya que esta permite explorar las interrelaciones entre las tecnologías y la vida cotidiana de las personas en el hogar, en la oficina y en cualquier otro lugar del mundo real y, aun cuando existen limitaciones producto de los cambios en las concepciones del tiempo y el espacio, en las comunicaciones y en el rol de los medios, estos mismos cambios producen beneficios subyacentes a la adaptación del método (Mosquera Villegas 2008: 547).

De manera que Internet como fenómeno social se presenta como una promesa de ficción y de hechos (Haraway 1995) para las interacciones humanas mediadas por las tecnologías que, citando a Boellstorff, “podemos crear relaciones mediante un aparato virtual llamado Internet” (Trujillo Montalvo 2010: 11), nos referimos, por tanto, a espacios virtuales en los que se construyen nuevos imaginarios que se consolidan mediante plataformas digitales y que han ido ganando terreno en la vida cotidiana de las personas (Domínguez Figaredo 2007). En el caso de las prácticas de TRAMUS, nos encontramos frente a una realidad de interacciones híbridas, mediadas por las tecnologías y plataformas digitales que, además, ofrecen recursos para organizar y facilitar la vida cotidiana (Gómez Cruz y Harindranath 2020). Un ejemplo de esto es el uso cotidiano de aplicaciones, como los grupos de WhatsApp¹⁷ y aplicaciones de Instagram¹⁸ y Facebook, que han encontrado un lugar en la vida de las trabajadoras de la música. Se instaura así un *habitus* de tecnocultura

¹⁶ El concepto de “Internet de las cosas (en inglés IoT)” se refiere a sistemas de dispositivos físicos que intercambian datos por medio de redes inalámbricas con mínima intervención humana. Esto es posible gracias a la incorporación de dispositivos informáticos en diversos objetos.

¹⁷ Aplicación de mensajería instantánea para teléfonos inteligentes (también cuenta con versiones para computadora), propiedad de Meta. La aplicación permite enviar y recibir mensajes mediante Internet, además de imágenes, videos, audios, grabaciones de audio (notas de voz), documentos, ubicaciones, contactos, *gifs*, *stickers*, así como llamadas y videollamadas con varios participantes a la vez, entre otras funciones. <https://es.wikipedia.org/wiki/WhatsApp> [acceso: 22 de mayo de 2023].

¹⁸ Aplicación y red social de origen estadounidense, propiedad de Meta. Creada por Kevin Systrom y Mike Krieger, fue lanzada el 6 de octubre de 2010. <https://es.wikipedia.org/wiki/Instagram> [acceso: 22 de mayo de 2023].

basado en significados y sistemas que permiten a máquinas y artefactos digitales hacer circular la cultura (Scolari 2008: 14). Este *habitus* (Bourdieu 1997) tecnificado crea agencias a partir del capital social y cultural que, en este caso, confluyen en las prácticas musicales combinadas con el uso de las tecnologías, haciendo de esto un modo de vida cotidiana que se desarrolla en el mundo virtual.

En la actualidad, esto ha propiciado la creación de nuevos formatos de *narrativas transmedia* que, en palabras de Scolari (2014: 73), “propone(n) una experiencia en común que abarca diferentes medios y dispositivos unidos por un hilo narrativo” que predomina en los distintos espacios digitales de la organización. Esto ha impulsado la creación de infraestructuras digitales que permiten el desarrollo de una narrativa propia que se articula mediante encuentros, intercambio de experiencias y opiniones donde se genera un conocimiento situado (Haraway 1995) acerca de las dificultades que atraviesan las trabajadoras de la música, quienes, además, sostienen una lucha por su reconocimiento (Butler y Fraser 2016) en el sector. De modo que la etnografía digital como técnica de investigación permite, por un lado, observar *in situ* la posibilidad de agencia y autodeterminación (Flinn 1989) mediada por la música, el género y las tecnologías, y, por otro lado, explorar los desafíos que comportan estos ensamblajes sociotécnicos que confluyen en la acción colectiva dentro del ecosistema musical 4.0¹⁹. Dicho en otras palabras, nos permite dar cuenta de cómo se entreteje la acción individual en lo colectivo por medio de Internet y cómo se configuran entidades sociomateriales donde se generan procesos de apropiación colectiva de los entornos digitales con un alcance desterritorializado que apuesta por generar cambios a nivel estructural dentro del sector musical.

Para el abordaje del tema, se ha hecho seguimiento y registro de las actividades realizadas durante 2020 y 2021 por las trabajadoras de la música TRAMUS en las plataformas de Instagram, YouTube, Facebook, Twitter y Spotify, así como de las actividades orientadas a la coordinación por medio de Google Meet, Zoom y WhatsApp. Los registros se han realizado de manera sistemática en la plataforma Trello. Asimismo, se hicieron 21 entrevistas semiestructuradas dirigidas a integrantes activas en las distintas comisiones de TRAMUS y expertas que forman parte de la red, con el propósito de cartografiar socialmente un camino investigativo (Abatedaga 2014) que ayude a aproximarnos, desde distintos puntos de vista, a cómo las trabajadoras de la música pasaron a ocupar los entornos digitales. Se contó con el consentimiento de las personas participantes para que aparecieran sus nombres en cada uno de los relatos que se incorporan en el cuerpo del texto. Este trabajo cuenta con la validación de la Comisión de Bioética y Derecho de la Universitat de Barcelona.

4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

4.1. Narrativas situadas en la red TRAMUS

La Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias - TRAMUS nació en el 2019 como una agrupación de “agitación política” que integraba a más de trescientas mujeres y disidencias dentro de la red. No obstante, no fue hasta el estallido social que las demandas de las trabajadoras de la música comenzaron a cristalizarse en un relato acerca

¹⁹ La inteligencia artificial es señalada como elemento central de esta transformación, íntimamente relacionada con la acumulación creciente de grandes cantidades de datos (*big data*), el uso de algoritmos para procesarlos, y la interconexión masiva de sistemas y dispositivos digitales. https://es.wikipedia.org/wiki/Industria_4.0 [acceso: 22 de mayo de 2023].

de la desigualdad de género en el sector musical, que encontró su eco en el contexto del “despertar chileno” ocurrido en octubre de 2019. Según dos de las entrevistadas:

“TRAMUS es una organización de trabajadoras de la música, mujeres y disidencias, que surge de la mano de los procesos sociales que han estado transitando en nuestro país, cierto, y cuyo principal objetivo tiene que ver con la disminución de las brechas para este universo de trabajadores de la cultura, en todo lo que son los espacios existentes. El disminuir la brecha para mujeres y disidencias fue la esencia, digamos, de la organización y la orgánica que surgió en un momento determinado daba cuenta de una realidad muy fuerte, porque efectivamente, en general, dentro del sector del arte y de las culturas, el mundo de la música ha estado siempre un poquito más atrás”. Cecilia (Trovadora y Trabajadora Social e integrante de incidencia sectorial TRAMUS).

“TRAMUS es una organización cuyo objetivo es visibilizar y luchar por reivindicar el trabajo de las mujeres y de las disidencias en la industria de la música, en el campo musical en general y en la red”. Daniela (Cantora de folclor, gestora cultural e integrante de incidencia sectorial TRAMUS).

Desde entonces, TRAMUS se ha fortalecido como una instancia de acción social y política coordinada con objetivos y valores afines (Weber 2002) a los de otras organizaciones del sector cultural, como la Red de Actrices de Chile (RACH) y Nosotras Audiovisuales (NOA), con las que ha sumado fuerzas para denunciar los casos de acoso dentro del sector artístico. La red ha impulsado, además, actos performativos, manifestaciones y espacios de reflexión colectiva para abordar la existencia de desigualdades estructurales de género en el ecosistema musical, que dificultan la igualdad de oportunidades laborales. Según una de las entrevistadas:

“Y de allí que conocí a otra chica que es cargadora, una conoce gente y se empieza a reconocer y después empezaron con el tema e hicimos este grupo de WhatsApp que partió siempre por el tema de apoyo contra la violencia doméstica. Luego alguien expuso un caso de violencia en el trabajo y creo que era una chica fotógrafa o algo así. Y desde ahí nos quedamos y nos empezamos a dar cuenta de que en el trabajo hay mucho patriarcado y que en el fondo había que hacerse cargo de eso”. Sol (Periodista musical, vocera e integrante de comunicaciones TRAMUS).

Más allá del #MeeToo, que se enmarcó en un movimiento contra la violencia de género en la industria del entretenimiento, las demandas de TRAMUS se cristalizaron desde una perspectiva ontológica que comportaba el ser social y el trabajo (Lukács 2004). TRAMUS empezó a problematizar, desde las categorías de clase y de género, las dificultades que las trabajadoras de la música experimentaron de manera personal, convirtiéndolas en un problema político, con una narrativa propia que incluso logró incidir en un marco más amplio de participación ciudadana como fue el proceso de la nueva Constitución²⁰. En esta línea, los *hashtags* #ParidadAhoraYa, #NuncaMásSinNosotras y #ParidadDeGénero²¹ sirvieron como estrategia mediática que les dio visibilidad dentro del movimiento feminista y las posicionó en su lucha por el reconocimiento como trabajadoras en la música, planteando la retribución equitativa y mejoras en sus condiciones laborales como una necesidad humana

²⁰ En este sentido, mediante las portavocías, TRAMUS participó en varios foros de discusión virtual en los que dio cuenta del trabajo de la organización para erradicar las desigualdades de género en el sector musical chileno.

²¹ ¡Nunca más sin nosotras! Como Trabajadoras de la Música, mujeres y disidencias, exigimos paridad de género para crear nuestra nueva Constitución. #JuntasSomosMás #ParidadAhoraYa #ParidadDeGénero #18dparidadya. En <https://www.facebook.com/trabajadoras musica/ videos/3067828136775187> [acceso: 22 de mayo de 2023].

vital (Butler y Fraser 2016). En consecuencia, la organización, la autogestión y el apoyo en red fueron prácticas que se incorporaron en las formas en las que se habita y hace música. En voz de dos de las entrevistadas:

“Necesitábamos hacer algo que implicara a la gestión política, entonces, ahí empezamos a informarnos y fomentar la acción para el funcionamiento de la red, encontrarnos y ver de qué manera podíamos ser una entidad que fuera validada, por ejemplo, por el Ministerio de las Culturas, y lo hemos logrado. Y ahí vamos, conociendo los cambios y las metas de la institución, para lograr una igualdad de género en la industria de la música en cada una de sus áreas”. Sol (Periodista musical, vocera e integrante de comunicaciones TRAMUS).

“A nivel general, la organización lucha contra las brechas de género y, en concreto, por la igualdad de oportunidades en la música intentando disminuir la brecha de género en los escenarios y también a nivel político”. Luna (Cantautora de folclor experimental, gestora y profesional en educación musical e integrante de Formación TRAMUS).

Así pues, las acciones y propuestas que desarrolló TRAMUS se enmarcaron desde una perspectiva feminista en el escenario político chileno que cobró fuerza tras las demandas de paridad de género en el ecosistema musical. A su vez, la organización fue configurando un relato propio que le permitió reflexionar acerca de las condiciones de su quehacer musical, lo que le llevó a conformar una organización con una visión colectiva:

“Nuestra misión es promover la organización colectiva entre mujeres y disidencias en el campo de la música por el cambio de las estructuras institucionales, sociales, económicas y culturales, trabajando por la equidad de género en el ecosistema de la música y en toda la sociedad, a través de la acción colectiva y la vinculación con los territorios; promoviendo también la visibilización de nuestro trabajo desde la libertad, la diversidad, la sororidad, la participación activa y la interculturalidad” (Manifiesto de TRAMUS)²².

Desde entonces, TRAMUS se ha articulado en una organización de acción colectiva orientada a la visibilidad, la formación y la participación política, generando instancias de incidencia en la agenda de género en línea con sus objetivos. Asimismo, TRAMUS comenzó a desarrollar actividades como la organización de talleres formativos respecto de temáticas relacionadas con la música, el Ciclo TRAMUS, consistente en la realización de varios conciertos y charlas que tuvieron lugar durante todo el 2020 y parte del 2021, con la finalidad de dar visibilidad a proyectos liderados por mujeres y disidencias en la escena musical chilena, o los encuentros “TRAWÜN”²³ destinados a fomentar espacios de diálogo y reflexión. Estas iniciativas tuvieron su mayor impacto durante la emergencia sanitaria causada por el COVID-19. En este contexto, las actividades presenciales se trasladaron al formato *online*, de ahí que tener acceso a los dispositivos tecnológicos (computadora y móvil) y contar con una buena conectividad se convirtió en un hecho fundamental en la vida cotidiana de las trabajadoras de la música. Las tecnologías de la información digital pasaron también a ocupar un lugar central en el funcionamiento de la organización, tanto interno como para lograr un eco a nivel externo. En este sentido:

²² Manifiesto TRAMUS <https://www.tramus.cl/>

²³ *Trawün* es una palabra en Mapudungún cuyo significado hace referencia a un ritual relativo al lugar de encuentro e instancia de fundamental importancia, en donde el pueblo mapuche desarrolla propuestas y toma de decisiones.

“En el año 2020, creamos nuevos comités como S.O.S, maternidad, disidencias, talleres y financiamiento. Se entregaron más de 100 canastas, se organizó el ciclo TRAMUS (en la música), pudimos levantar encuestas, realizar talleres online vía Instagram, convocatorias de concursos, (la creación) del Playlist TRAMUS en Spotify y, a través de ROMMDA, logramos que los fondos de la música tuvieran cuota de género”²⁴.

“Desde el momento del estallido social veníamos con mucho impulso y ganas de querer reunirnos y hacer algo para lograr un cambio político en Chile. Después vino un parón de toda esa energía como consecuencia del COVID-19. Sin embargo, había ganas de continuar y de allí que me sumé al chat principal de TRAMUS con muchas ganas de hacer cosas y más adelante, me uní a la comisión de Spotify-TRAMUS”. Enya (Cantante de género indie y compositora musical de contenido audiovisual e integrante dentro de la comisión Spotify-TRAMUS).

“Empezamos a hacer una serie de talleres online por Instagram, que eran casi todos los lunes, en los que se enseñaban gratuitamente distintos aspectos dentro de la música, como la producción y la composición. Algunas personas dieron charlas sobre distribución, sobre distintos instrumentos, o sobre el uso de aplicaciones. Por otra parte, nos organizamos colectivamente para hacer canastas de emergencia, canastas de comida, ya que había mucha precarización y mucha urgencia en ciertos lugares. Yo, particularmente, me integré en un equipo que estuvo en la exploración y búsqueda de modelos de negocio que sustentaran la red”. Martina (Música e integrante de Sostenibilidad TRAMUS).

“Se constituyó inicialmente un grupo que se llamó “Mon-Tramus” en el que participaron aproximadamente ocho mamás y este fue un grupo que empezó súper bien cuando empezamos a funcionar en comités. Empezamos a reunirnos semanalmente por vía virtual debido a la pandemia y allí aparecieron muchas dudas por parte de las integrantes que son mamás, entonces lo que hicimos fue aprovechar este espacio para identificar nuestras necesidades y problemáticas como madres, porque yo tenía esa necesidad particular como mamá y música”. Aní (Cantautora rockera, educadora e integrante de TRAMUS).

“Para mí, nuestro objetivo de TRAMUS es una forma de ayudar, no sé cómo decirlo (...) pero en el fondo nos autoayudamos y aprendemos a autogestionarnos no solo como organización, sino como individuo/a y es así que, a través de TRAMUS, aprendemos a abrir espacios colectivos que sean seguros”. Cata (Bajista de género popular y educadora musical e integrante de formación TRAMUS).

“Me gusta TRAMUS en verdad porque es un espacio donde he conocido mucha gente con la intención de colaborar (...) Y, además, me motiva mucho el sistema de comunidad que hemos generado, sobre todo, eso de aprender juntas (...)”. Martina (Música e integrante de Sostenibilidad TRAMUS).

Si bien es cierto que la iniciativa TRAMUS nació con el objetivo de visibilizar las desigualdades de género existentes en el ecosistema musical en el contexto de emergencia sanitaria, la organización hizo posible la existencia de toda una infraestructura organizativa que facilitó la dinamización interna por ejes de trabajo, donde quienes participaban lo hacían voluntariamente de manera *online*. Asimismo, durante el 2020 y 2021, los entornos digitales comportaron una oportunidad para el desarrollo de acciones orientadas a la creación de redes de contención y apoyo mediadas por una infraestructura organizacional y tecnológica autogestionada. Ello posibilitó la creación de redes de apoyo y espacios de

²⁴ Convocatoria de la asamblea TRAMUS, en enero de 2021. Facebook de la Red Chilena de Trabajadoras de la Música -Mujeres y Disidencias. <https://www.facebook.com/trabajadoras musica/videos/244047150577704> [acceso: 22 de mayo de 2023].

formación *online*, a la vez que TRAMUS continuaba visibilizando las desigualdades y los sesgos dentro del ecosistema musical²⁵ y potenciaba proyectos liderados por mujeres y disidencias por medio de sus redes sociales como Spotify, Instagram o YouTube. En este período también se dio prioridad a la creación de fondos de ayuda mediante el eje S.O.S. dirigido a las integrantes de TRAMUS que no contaban con ninguna red de soporte familiar y debían hacer frente a mayores dificultades económicas durante la pandemia.

Del mismo modo, en un contexto en donde la participación ciudadana cobraba mayor apogeo, se intensificó el dar visibilidad a las demandas de paridad de género en la cultura con el uso de *hashtags* como #másmujeresenlamusica, #paridadahoraya, #trabajadorasdelamúsica y #justasabriendocaminos. Esto posicionó a TRAMUS en el escenario político que, en ese momento, se volcaba en la redacción de la nueva Constitución. Junto con otras organizaciones feministas, TRAMUS comenzó a tener un nivel de incidencia en instancias de participación ciudadana por medio de sus vocerías:

“Esto es inaudito, es un proceso de participación en algo que se parece mucho más a una democracia cultural, o al menos va mostrando ese camino, que no habíamos tenido en toda la historia del país, es un momento para mí para tener esperanza, porque hay muchos factores que se suman al estatus del proceso constitucional que es importante considerar”. Natalia (Gestora Cultural e integrante de incidencia sectorial TRAMUS).

Desde esta perspectiva, el horizonte trazado por las trabajadoras de la música ya no solo se enmarcó en su “hacer cotidiano” de la práctica musical, sino que sus motivaciones se orientaron a la lucha por su reconocimiento como profesionales de la música situándose como sujetos (as) políticos (as) que luchan por la equidad de género en el ecosistema de la música. A partir de aquí, la narrativa se entrelazó desde una perspectiva situada en una realidad concreta que el marco de los feminismos agenció con mayor fuerza mediática en los entornos digitales. Además de demostrar la capacidad de respuesta colectiva, TRAMUS supo hacer uso de las tecnologías de información digitales para alumbrar esas sombras históricas que habían mantenido ocultos los aportes de mujeres y disidencias en la música chilena. Tal es el caso de la campaña #juntasabriendocaminos que, en el marco del #8M 2021, visibilizó a música referentes del canto popular chileno o el Festival TRAMUS “Somos Patrimonio”.

En suma, estas iniciativas se enmarcaron en objetivos concretos que impactaron en las formas de habitar la música que fueron más allá de la práctica musical. Ello sitúa a TRAMUS como una organización que, en el marco del estallido social, se configuró como un espacio de enunciación y militancia con un posicionamiento feminista que fue madurando con el proceso constituyente a la par que se fue fortaleciendo por medio de afectos, contención y apoyo mutuo demostrado con acciones concretas durante la pandemia.

4.2. Infraestructura digital en la red TRAMUS

En 2019 las trabajadoras de la música, organizadas en la red TRAMUS, iniciaron un despliegue tecnológico que, hasta hoy, se ha materializado en la creación y consolidación de una infraestructura digital destinada a la colaboración y la gestión social y política de la organización. Esto se ha visto reforzado por una narrativa *transmedia* (Scolari 2008) y un activismo tecnológico agenciado en los entornos digitales que, usando los *hashtags* #ParidadAhoraYa,

²⁵ En junio de 2021, TRAMUS hizo un llamado en los Premios Pulsar mediante un estudio realizado por la misma organización que reflejó la infrarrepresentación de mujeres y disidencias en sus distintas categorías. Para más detalles, consultar: https://www.instagram.com/p/CP6IfKhjKxb/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA== [acceso: 9 de junio de 2021].

#NuncaMásSinNosotras, #ParidadDeGénero, #más mujeres en la música y #trabajadoras de la música, comunicaron de forma subjetiva desde los feminismos (Caro Castaño 2015). Este activismo tomó mayor fuerza durante el aislamiento social causado por el COVID-19, que no hizo más que intensificar la articulación del trabajo en red, propiciando la aparición de “ágoras virtuales”. Siguiendo a Rendueles Menéndez de Llano (2016), estos entornos digitales han proporcionado las condiciones para el desarrollo de una ciudadanía digital que, en este caso, se enmarca en el contexto social y político marcado por el estallido social y posterior crisis sanitaria.

Resulta oportuno acudir al punto de vista weberiano (Weber 2002) para explorar la *cualidad* de la acción social y sus implicaciones que, en este contexto, nos ayuda a entender el carácter subjetivo de pertenencia basada en “los motivos del por qué y para qué”. Todo ello en un intento de explicar el origen de las prácticas colaborativas en TRAMUS que se desarrollaron con objetivos y valores específicos desde una perspectiva feminista y de género destinada a transformar las estructuras sociales. En relación con el caso que nos ocupa, la acción social no solo estuvo condicionada por las interacciones de carácter presencial o *cara a cara* (*offline*), sino que tendieron a desarrollarse en el formato *online* durante el aislamiento social, con el soporte de la mediación tecnológica (Hine 2004). Esto ha ido acompañado de una infraestructura colaborativa que se dio en el ámbito digital y que se ha desarrollado de manera autogestionada.

Lo interesante es dar cuenta de la novedad del activismo tecnológico de TRAMUS, cuyas componentes supieron ocupar de manera orgánica el ciberespacio como una arena política que les dio visibilidad en un contexto político social, económico y sanitario complejo. De ahí que Latour (2008) sugiera la Teoría del Actor-Red (en adelante TAR) que se desarrolla dentro del campo de los estudios sociales de tecnología con base en las observaciones críticas que se han hecho de las ciencias sociales y, en concreto, de la sociología de lo social, la sociología crítica y las teorías de lo social que defienden el dominio de “lo social” en las interacciones humanas (actores) y en la intencionalidad (la acción). En TAR, lo “social” comprende un entramado de asociaciones que ensamblan realidades constituidas entre humanos y no humanos. En palabras de Latour (2008):

“Lo que quiero hacer es redefinir la noción de “lo social” regresando a su significado original y restituyéndole la capacidad de rastrear conexiones nuevamente. Entonces será posible retomar el objetivo tradicional de las ciencias sociales, pero con herramientas más adecuadas a la tarea. Después de desarrollar una labor exhaustiva al examinar los “ensamblados” de la naturaleza, creo necesario escudriñar minuciosamente el contenido preciso de lo que está “ensamblado” bajo el paraguas de una sociedad” (Latour 2008: 14).

Siguiendo a Latour, podemos considerar que la relación entre género y música se halla influenciada por una *fuerza social* que confiere agencia a los *actantes* (Bloor 1998). Bajo el “principio de simetría” de Latour (2008), género y música ocupan el mismo campo de acción que configura la fuerza articuladora de las trabajadoras de la música, dotándolas de sentido de pertenencia. El autor sugiere, pues, observar la naturaleza de esas conexiones que, en nuestro caso, supone indagar en qué medida las tecnologías de información digitales juegan un papel relevante en las interacciones sociales que, a su vez, pueden impactar en hechos sociales. De esta forma, vemos cómo la red TRAMUS se caracteriza por tener una dinámica de funcionamiento colectivo mediado por las tecnologías y ha sabido aprovechar los entornos virtuales que, más allá de la creación musical en las redes 2.0 (Arango Jaramillo 2010), han facilitado la generación de espacios de intercambio de ideas y de experiencias que han dado lugar a propuestas de articulación de acciones que posteriormente son gestionadas dentro de la red (ver Figura 1).

De ello dan cuenta algunos hitos importantes que han marcado la trayectoria de la organización como los “ciclos de música en tu casa TRAMUS”, los “talleres de formación y capacitación *online*”, el “TRAWÜN como espacio de participación política”, el “festival de las canastas”, el “festival de patrimonio TRAMUS” o la participación en el desarrollo de las ocho medidas propuestas por varias organizaciones que forman parte de ROMMDA para la agenda de género en el sector o en el Compromiso Morado²⁶, consistente en el desarrollo de una plataforma colaborativa para erradicar las brechas de género en la industria musical en Chile. Todas estas acciones han nacido de una realidad situada en la que artistas y profesionales alzan la voz para dar cuenta de las brechas de género en la cultura y en la música, ganando terreno con diversos agentes del sector. Lo interesante aquí es dar cuenta de cómo se ha logrado articular un trabajo colectivo que durante 2020 y 2021 ha sido mediado por el uso de plataformas digitales. Asimismo, también resulta interesante ver cómo estos espacios significaron una oportunidad para visibilizar otras problemáticas que, en este caso, han afectado en mayor medida a la comunidad LGBTIQ+. Este hecho propicia nuevos desafíos para la red y esto lleva a la profundización de otras realidades y generación de nuevas epistemologías que, desde una perspectiva situada, permitan tejer puentes dentro de las militancias generadas en los entornos digitales.

Figura 1. Inicios de TRAMUS, año 2019.

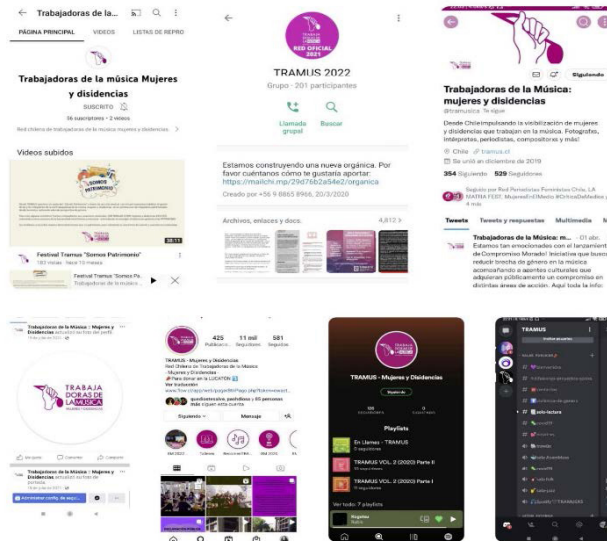
- Registro de imágenes sobre las primeras acciones de TRAMUS en el ámbito público.
- Organización de ciudadanía comunitaria por una paridad constituyente (fuente: Perfil de Instagram TRAMUS).



Dichas plataformas han servido como canales de comunicación que han ofrecido una solución temporal al aislamiento social y han facilitado la promoción de eventos *online*, la realización de cursos formativos y han sido una herramienta de *marketing* para el lanzamiento de producciones discográficas en sus propias listas de “Spotify TRAMUS”. A partir de las observaciones y datos empíricos obtenidos de las entrevistas realizadas, se puede afirmar que TRAMUS ha desarrollado y consolidado una infraestructura de comunicación virtual multiplataforma que le ha permitido una mayor coordinación y visibilidad como proyecto político feminista dentro del sector de la música en los diversos entornos digitales.

²⁶ Proyecto financiado en su primera etapa por Goethe Brasil-Chile en el marco del programa UNIDAS y Fondo de la Música 2021. Para más detalles, véase: <https://compromisomorado.cl/>

Figura 2. Plataformas TRAMUS.



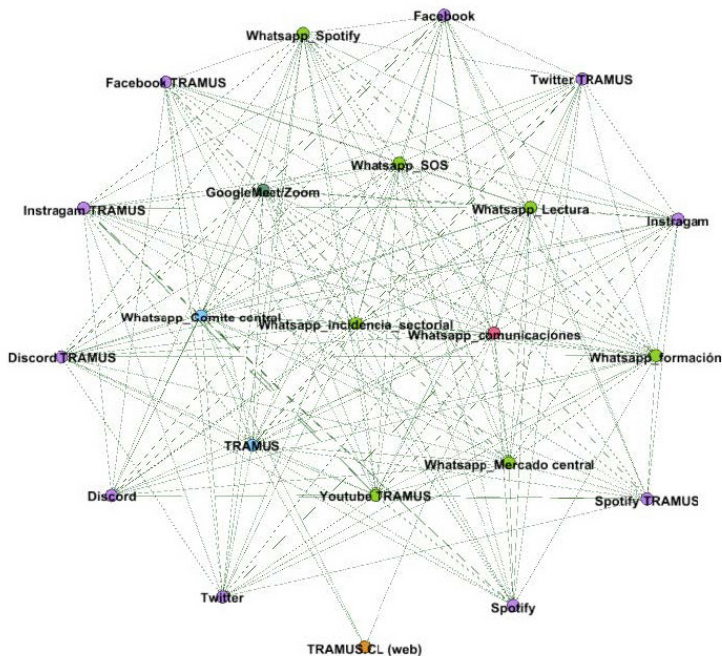
Nota: En la primera línea de izquierda a derecha perfil de: YouTube, WhatsApp, Twitter. En la segunda línea de izquierda a derecha Facebook, Instagram, Spotify, Discord

En la Figura 2 se muestra una captura de las distintas plataformas en las que interactúa la red de TRAMUS, que le han permitido consolidarse mediante una narrativa *transmedia* (Scolari 2008) y le han dado mayor visibilidad, colocándola como un nuevo actor en el contexto político actual (ver Figura 2).

La Figura 3 describe el grado de interacción de sus participantes dentro de la red de TRAMUS. Se puede observar la modularidad de las interacciones cotidianas que, por medio del *software* Gephi, da cuenta de cómo se comporta la comunidad dentro de sus plataformas. Instagram, Facebook, Twitter, YouTube y Spotify tienen un nivel de actividad del 46%, seguido de la aplicación WhatsApp, con un nivel de actividad del 32%, y de Google Meet, Zoom y, en menor medida, Discord y la web de TRAMUS, con 5% (ver Figura 3).

Además de que los entornos digitales representan una oportunidad para visibilizar las problemáticas, las barreras y desigualdades de género presentes en el sector musical, estos han propiciado la generación de nuevas prácticas colaborativas de corresponsabilidad (Cortés Lagunas *et al.* 2020) que se entretajan en la materialización de propuestas encaminadas a resolver las problemáticas de las trabajadoras de la música incidiendo, por ejemplo, en la agenda política cultural. Sin embargo, el sostenimiento de este tejido asociativo en el entorno virtual implica un compromiso constante que ocasiona muchas horas de trabajo de carácter voluntario en reuniones de las comisiones, desarrollo de asambleas generales en las que se presenta el estado del arte de la red, así como los logros alcanzados al igual que los desafíos que supone mantener una infraestructura digital que cada vez va creciendo más y tomando mayor fuerza.

Figura 3. Infraestructura digital de TRAMUS, años 2020 y 2021.



Fuente: Elaboración propia.

4.3. El sentido de pertenencia TRAMUS: retos y perspectivas

La aproximación a la interacción entre género, música y tecnologías de información digitales arroja algunas tensiones y controversias tanto en las prácticas musicales como en la percepción individual y colectiva en tanto que trabajadoras de la música. Esto se refleja en las motivaciones (por qué y para qué), cuyas opiniones, intereses y expectativas convergen y divergen en algunos puntos. Por ejemplo, una de las entrevistadas (Sol, vocera e integrante de Comunicaciones TRAMUS) destaca la importancia de la gestión política y la validación de la organización por parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio para así poder avanzar en la igualdad de género en la industria de la música. Otra de las entrevistadas (Daniela, cantora de folclor, gestora cultural e integrante de incidencia sectorial TRAMUS) destaca la lucha general de TRAMUS contra las brechas de género en la música, poniendo especial énfasis en la igualdad de oportunidades en los escenarios y en el ámbito político. Su enfoque busca disminuir la brecha de género y promover la igualdad de oportunidades en todos los niveles de la industria musical. Para Luna (cantautora de folclor experimental, gestora y profesional en educación musical e integrante de Formación TRAMUS) es importante la organización de TRAMUS y la creación de un espacio seguro para mujeres y disidencias en la música, mientras que Martina (música e integrante de Sostenibilidad TRAMUS) destaca la importancia que ha tenido TRAMUS en la formación y autoaprendizajes dirigidos de manera autogestionada por TRAMUS.

Para Martina, la organización ayuda a las personas que la componen por medio de la generación de espacios colectivos seguros que permiten a sus integrantes trabajar para lograr sus objetivos y aprender de manera colectiva. En este sentido, Cata (bajista de género popular, educadora musical e integrante de formación TRAMUS) nos habla de lo importante que fue la ayuda dentro de la organización durante la pandemia. Para ella, TRAMUS es una organización colectiva que trabaja por el bienestar de todas, mientras que para Ani (cantautora rockera, educadora e integrante de TRAMUS), TRAMUS es un espacio que la motiva a seguir adelante en su carrera musical y como educadora y madre. De hecho, Ani ha impulsado iniciativas como “Mon-TRAMUS”, poniendo énfasis en las dificultades, necesidades y problemas que tienen las madres trabajadoras de la música. Por su parte, Enya (cantante de género *indie* y compositora musical de contenido audiovisual e integrante dentro de la comisión Spotify TRAMUS) destaca la importancia de visibilizar los proyectos liderados por mujeres y disidencias participando activamente en el eje de curaduría Spotify-TRAMUS. Su enfoque se centra en la promoción musical de las mujeres y las disidencias en la plataforma Spotify, así como en la creación de espacios para la difusión de la música por medio de diferentes medios y canales de comunicación.

En general, algunas tensiones y controversias suscitadas dentro de la organización estuvieron marcadas por las elecciones generales del país en donde el miedo al regreso de la derecha movilizó a la organización en contra de la opinión de algunas de sus componentes defensoras de los principios apartidistas de la misma. Otra de las controversias se generó por el interés de algunas integrantes de formalizar la organización con la adquisición de personalidad jurídica, lo que les permitiría formalizar su funcionamiento interno, así como postular a proyectos que facilitarían su sostenibilidad. Dar este paso supondría contar con el apoyo y consenso de toda la organización, lo que hasta hoy ha resultado difícil de conseguir, pues la vuelta a la presencialidad comportó una disminución de la vida organizacional *online* de TRAMUS.

Es oportuno señalar también que no todas las personas que se han unido a la organización lo han hecho al mismo tiempo ni por las mismas razones. Algunas se han unido mediante convocatorias abiertas, otras han estado desde el principio y otras se han unido tras el estallido social o la pandemia. Si bien todas las personas que conforman TRAMUS están comprometidas con la lucha contra las brechas de género en la industria musical, sus estrategias pueden diferir: mientras algunas se han enfocado en la gestión para continuar incorporando la perspectiva de género en la política pública, otras se han enfocado en acciones más concretas, como la exploración de modelos de negocio para sustentar la red.

A pesar de esta diversidad, TRAMUS continúa siendo un espacio de colaboración y aprendizaje colectivo, en el que sus integrantes se motivan y apoyan mutuamente. En este sentido, la organización ha sido capaz de lograr algunos hitos importantes, como la entrega de canastas solidarias durante la pandemia o la visibilización y lucha por los derechos de las mujeres y disidencias en la música, lo que se ha materializado en la vuelta a la presencialidad con el escenario-TRAMUS edición 2022 y 2023.

5. CONCLUSIONES

A partir de una aproximación etnográfica digital, este trabajo ha puesto de relieve que, si bien erradicar las brechas de género en el sector de la música chilena sigue siendo un reto, la coyuntura política generada durante el estallido social y posterior crisis sanitaria comportó una oportunidad para el fortalecimiento de comunidades virtuales en el sector de la música.

Desde una perspectiva situada, las entrevistas a integrantes de la Red Chilena de Trabajadoras de la Música –Mujeres y Disidencias– TRAMUS y la etnografía digital de las

actividades y prácticas organizativas de la misma nos han permitido ver cómo el despliegue tecnológico relacionado con los entornos digitales ha favorecido la emergencia de prácticas colaborativas y de apoyo mutuo entre trabajadoras de la música. Los vínculos han permitido la construcción de todo un imaginario colectivo de carácter feminista tendente a un activismo tecnológico que busca incidir en la política social para erradicar las brechas de género en el sector de la música. Este activismo en la red ha dado origen también a propuestas innovadoras basadas en prácticas colaborativas como el proyecto “Compromiso Morado” que busca erradicar las brechas de género en la industria de la música mediante la implementación de una plataforma que dotará del distintivo morado a las y los agentes culturales que se comprometan a cumplir con: 1) Más oportunidades para el desarrollo profesional y espacios de liderazgo para mujeres y colectivos LGTBQIA+, 2) La implementación de espacios libres de discriminación y violencia, 3) El fomento del lenguaje inclusivo en cuanto al género y 4) La promoción de una programación más equitativa y diversa.

Los entornos virtuales han propiciado, pues, la aparición de nuevas formas de experimentar los feminismos dentro de los entornos virtuales, facilitando la construcción de nuevas epistemologías a partir del intercambio de experiencias situadas en el ámbito musical. Estos formatos digitales han supuesto también una nueva ventana de activismo digital que ha permitido visibilizar las brechas de género en el sector de la música propiciando una nueva ciudadanía digital feminista.

No obstante, también es cierto que las brechas de género en el sector siguen siendo una realidad. En primer lugar, se ha podido observar cómo las brechas de género del ámbito digital siguen estando asociadas a roles y estereotipos de género, lo que conlleva dificultades en los usos del tiempo para acceder a formaciones o la sobrecarga de trabajo que comporta una doble jornada. En segundo lugar, están las brechas de género asociadas a limitaciones económicas, que dificultan el acceso a equipamiento (*software y hardware*). En tercer lugar, también se han visibilizado las brechas educativas relacionadas con el desarrollo de habilidades y el conocimiento de equipamiento tecnológico y digital. Y, por último, se ha evidenciado que, a pesar de tener las condiciones favorables para el desarrollo de una carrera profesional, la elevada precarización del sector dificulta la entrada, la progresión profesional, así como el reconocimiento y visibilidad de la carrera artística de las mujeres y disidencias.

Si bien el trabajo se desarrolló en pleno estallido social y posterior crisis sanitaria, contribuyendo a un mayor conocimiento teórico acerca del papel de las mujeres y disidencias en los procesos de transformación social contemporáneos, una de las limitaciones de este estudio reside precisamente en ese contexto de aislamiento social que dificultó un conocimiento más amplio del terreno, ya que algunas entrevistas se realizaron en formato *online* con lo que escapa a este estudio información clave que solamente se puede observar *in situ*. Asimismo, es importante añadir que durante la observación etnográfica se puso en evidencia la vulnerabilidad del medio digital, ya que en varias ocasiones la infraestructura en la que se desarrollaban las actividades de la red fue objeto de ataques informáticos. De ahí la necesidad de pensar en entornos digitales que sean seguros, libres de prácticas extractivistas de datos y que, a su vez, sean sostenibles en el tiempo.

En resumen, TRAMUS nos ha permitido dar cuenta de cómo las prácticas musicales se vieron desplazadas hacia prácticas colaborativas de carácter feminista que, por medio de la mediación tecnológica, emergieron en un contexto político y social específico y que se vieron reforzadas tras un evento inesperado como la pandemia en Chile. El caso de TRAMUS también nos ha permitido observar las promesas de internet como un espacio donde se tejen ciudadanía por medio de redes feministas que ponen de relieve desigualdades hasta hace poco invisibilizadas. El estudio contribuye a los todavía escasos trabajos existentes

acerca de la industria musical, suponiendo una aportación fuera del ámbito audiovisual donde las iniciativas, impulsadas, en muchos casos, desde el sector, y los estudios en torno a las desigualdades de género son más numerosos (Villarroya Planas 2022).

BIBLIOGRAFÍA

ABATEDAGA, NIDIA

2014 “Mapeo de Redes. Cartografías interactivas para el autorreconocimiento grupal”, *IAP Investigación - Acción - Participativa: metodologías para organizaciones de gestión horizontal*. Nidia Abatedaga, Cristina Siragusa (compiladoras). Córdoba: Editorial Brujas, pp. 63-96.

ADKINS CHITI, PATRICIA

2006 “El futuro de la música, mujeres en la música. La creación y el apoyo de una red global, mujeres y mercado musical, las mejores piezas del género dominante y su autorización”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, II, pp. 181-200.

ALONSO, CELSA

2001 “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”, *Cuadernos de música iberoamericana*, VIII-IX, pp. 17-40.

ARANGO JARAMILLO, JULIÁN

2010 *Creación musical, redes e internet 2.0*. Encuentro Internacional de Música e Arte Sonora. Juiz de Fora, MG. Disponible en: http://www2.eca.usp.br/mobile/mobile-usp/publicacao_files/Creacion_Musical_Redese_internet%202.0.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

ARDÈVOL, ELISENDA Y EDGAR GÓMEZ CRUZ

2009 *Lo visual como objeto de estudio antropológico en la era digital*. Comunicación presentada en RAM'09 GT 62. Antropología, medios audiovisuales y TIC: Problemas y desafíos en el mundo contemporáneo, Buenos Aires, 28 de septiembre-2 de octubre, 2009. Disponible en: https://eardevol.files.wordpress.com/2009/10/ram_ardevol_gomez_rev.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

2012 “Las tecnologías digitales en el proceso de investigación social: reflexiones teóricas y metodológicas desde la etnografía”, *Políticas de conocimiento y dinámicas interculturales: acciones, innovaciones, transformaciones*. Barcelona: CIDOB, pp. 189-204.

ARDÈVOL, ELISENDA, MARTA BERTRÁN, BLANCA CALLÉN Y CARMEN PÉREZ

2003 “Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea”, *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, III (primavera), pp. 72-92. DOI: 10.5565/rev/athenead/v1n3.67

ARDÈVOL, ELISENDA, JOSÉ ADOLFO ESTALELLA Y DANIEL DOMÍNGUEZ

2008 “Introducción. La mediación tecnológica en la práctica etnográfica”, *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica*. Elisenda Ardèvol Piera, José Adolfo Estalella y Daniel Domínguez (coordinadores). San Sebastián: Ankulegi, pp. 9-30.

ATECA, VICTORIA Y ANNA VILLARROYA

2023 “Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura tras la pandemia”. Palma: Observatorio Social de la Fundación “la Caixa”. Disponible en: <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/documents/22890/602324/Informe%20calidad%20de%20vida%20profesionales%20de%20la%20cultura.pdf/3f69f1c6-ebc7-d02e-0ff1-569235c22c3d> [acceso: 29 de abril del 2023]

BAKUNIN, MIJAIL

1867 *Federalismo, socialismo y antiteologismo* (1979 ed.). Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

BARTZ, GUILHERME FURTADO

2020 “Identidade profissional e música erudita: músicos de orquestra, trabalho flexível e os dilemas da profissão”, *OPUS*, XXVI/1 (enero/abril) pp. 1-23. DOI: 10.20504/opus2020a2610

BIGLIA, BARBARA

2005 *Narrativas de mujeres sobre las relaciones de género en los Movimientos Sociales*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <https://fundaciobofill.cat/uploads/docs/w/f/q/g/1/2/t/y/e/1634.pdf> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

BLOOR, DAVID

1998 *Conocimiento e imaginario social*. Barcelona: Gedisa.

BORN, GEORGINA Y KYLE DEVINE

2015 "Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain", *Twentieth-Century Music*, XII/2, pp. 135-172. DOI:10.1017/S1478572215000018

BOURDIEU, PIERRE

1997 *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BUCK, SIMON

2021 "Too Old to Work: Joe Glazer, Labour Music, and Occupational Pensions". *Comparative American Studies An International Journal*, XVIII/3, pp.281-301. DOI: 10.1080/14775700.2021.1947089

BUTLER, JUDITH Y NANCY FRASER

2016 *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate entre marxismo y feminismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

CARO CASTAÑO, LUCÍA

2015 "Construir y comunicar un 'nosotras' feminista desde los medios sociales. Una reflexión acerca del 'feminismo del hashtag'", *COMMONS*, IV/2, pp. 124-154. DOI: 10.25267/COMMONS.2015.v4.i2.06

CITRON, MARCIA

1994 "Feminist Approaches to Musicology", *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Susan C. Cook, Judy S. Tsou (editoras). Urbana, Chicago: University of Illinois Press, pp. 15-34.

CLÁSICAS Y MODERNAS

2019 *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica? Primera edición*. Disponible en: www.clasicasy-modernas.org [acceso: 30 de noviembre de 2022].

CORTÉS LAGUNAS, NADIA K. (COORDINADORA), PAOLA RICAURTE QUIJANO, NADIA CORTÉS, LA_JES, POULETTE HERNÁNDEZ, Y LILLANA HEBER PÉREZ-DÍAZ

2020 *Tecnoafecciones una política de la co-responsabilidad*. México: Instituto de Liderazgo Simone de Beauvoir A.C. Disponible en: https://ia601809.us.archive.org/28/items/tecnoafecciones-web/Tecnoafecciones_web.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

CRUZ, ARÁNZAZU

2019 *Las mujeres son mayoría en los conservatorios, pero solo 3 de cada 10 forman parte de una orquesta profesional*. Disponible en: <https://brechageneromusicaprofesional.aranzazucruz.com/> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

DAÑOBEITÍA, CRISTÓBAL, ANDREA HOCES, BENJAMÍN COLOMA Y JAVIER VILLANUEVA

2021 *Informe Caracterización de la Industria musical Chilena 2021. Hacia un ecosistema de la música*. Chile: Observatorio Digital de la Música Chilena. Disponible en: https://ec.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/06/210520_ODMC_Cap_3.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

DE NORA, TIA

1986 "How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for "Work", *Sociological Theory*, IV/1, pp. 84-94. DOI: 10.2307/202107

DÍAZ-COLLAO, LEONARDO Y IGNACIO SOTO-SILVA

2021 "El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche", *Revista Musical Chilena*, LXXV/235, pp. 9-25. DOI: 10.4067/S0716-27902021000100009

DOMÍNGUEZ FIGAREDO, DANIEL

2007 “Sobre la intención de la etnografía virtual”, *Revista Electrónica Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, VIII/1, pp. 43-63. Disponible en: <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/80975/00820113011828.pdf?sequence=1> [acceso: 25 mayo de 2023]

EUROPEAN EXPERT NETWORK ON CULTURE AND AUDIOVISUAL (EENCA)

2019 *Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors*. Disponible en: <https://eenc.eu/uploads/eenc-eu/2021/04/21/b6493a69b83ef105fc878aa6b00ad5f2.pdf> [acceso: 20 de mayo de 2023].

ESTALELLA FERNÁNDEZ, JOSÉ ADOLFO

2018 “Etnografías de lo digital: Remediaciones y recursividad del método antropológico”, *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, XIII/1, pp. 45-68. DOI: 10.11156/aibr.130104

ESTALELLA FERNÁNDEZ, JOSÉ ADOLFO Y ELISENDA ARDÈVOL PIERA

2007 “Ética de campo: hacia una ética situada para la investigación etnográfica de internet”, *Forum: Qualitative Social Research*, VIII/3, pp. 1-25. DOI: 10.17169/fqs-8.3.277

2010 “Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15, pp. 1-21. Disponible en: <http://www.antropologiavisual.cl/ediciones-anteriores/numero-15/articulos/internet-instrumento-de-investigacion-y-campo-de-estudio-para-la-antropologia-visual> [acceso: 30 de mayo 2023]

FLINN, CAROL

1989 “Reviewed Work: Technologies of Gender by Teresa de Lauretis”, *SubStance*, XVIII/2, pp. 115-118. DOI: 10.2307/3685315

GÓMEZ CRUZ, EDGAR Y RAMASWAMI HARINDRANATH

2020 “WhatsApp as ‘technology of life’: Reframing research agendas”, *First Monday*, XXV/1-6. DOI: 10.5210/fm.v25i12.10405

GREEN, LUCY

2001 *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

GUERRA, PAULA Y THIAGO PEREIRA ALBERTO

2019 “Gender, differences, identities and DIY cultures: Introduction”, *Keep it Simple Make it Fast! An approach to underground music scenes*. Porto: University of Porto. Faculty of Arts and Humanities, pp. 18-24. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/336286585_Gender_differences_identities_and_DIY_cultures_Introduction [acceso: 30 de noviembre de 2022].

HARAWAY, DONNA

1995 *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

HINE, CHRISTINE

2004 *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad.

KARMY, EILEEN Y ESTEFANÍA URQUETA

2021 “Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile”, *Comunicación y Medios*, XXX/44, pp. 93-105. DOI: 10.5354/0719-1529.2021.61381

LATOUR, BRUNO

2008 *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

LISKA, MERCEDES

2021 “La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019)”, *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, XXV/49 (julio-noviembre), pp. 85-107. DOI: 10.7764/res.2021.49.5

LÓPEZ, CHANTAL Y OMAR CORTÉS

1978 *La capacidad política de la clase obrera*. España: Júcar.

LÓPEZ LÓPEZ, JULIA

2019 “Systemic discrimination y políticas de igualdad efectiva de género”, *Revista del Ministerio de Empleo y Seguridad Social*, Extra 1, pp. 35-50.

LUKÁCS, GEORG

2004 *Ontología del ser social. El trabajo*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta.

LUNA, FABIÁN ESTEBAN

1989 “Creación colectiva en música mediada a través de la web”, *Canto Electroacústico: Aves Latinoamericanas en una creación colaborativa*. Luis Germán Rodríguez Leal y Adina Izarra (coordinadores). Madrid: Ariel y Fundacion Telefonica, pp. 82-99.

MARINAS, LEYRE

2019 *Mujeres en la industria musical: políticas públicas para la participación, la visibilidad y la igualdad*. Fundación Alternativas. Disponible en: <https://fundacionalternativas.org/publicaciones/mujeres-en-la-industria-musical-politicas-publicas-para-la-participacion-la-visibility-y-la-igualdad/> [acceso: 29 de abril de 2021]

McCLARY, SUSAN

1991 *Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

2020 *Mujeres artistas en el campo de la música: barreras y brechas de género en el sector artístico chileno*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

MOSQUERA VILLEGAS, MANUEL ANDRÉS

2008 “De la Etnografía antropológica a la Etnografía virtual. Estudio de las relaciones sociales mediadas por Internet”, *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, XVIII/53 (septiembre-diciembre), pp. 532-549.

MUJERES EN LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA

2022 *Igualdad de Género en la Industria de la Música: Una Visión desde una perspectiva de género*. Disponible en: <https://asociacionmim.com/wp-content/uploads/2022/11/II-ESTUDIO-MIM-Igualdad-de-Genero-Industria-Musical-2022.pdf> [acceso: 22 de mayo de 2023].

MURCIANO MARTÍNEZ, MANUEL Y CARLOS GONZÁLEZ SAAVEDRA

2018 “Las industrias culturales y creativas en España: una aproximación cuantitativa”, *Las industrias culturales y creativas en Iberoamérica: evolución y perspectivas*. Juan José Sánchez Balaguer, Santiago Arroyo Serrano, José Francisco Parra Azor y Antonio José Verdú Jover (coordinadores). Alicante: Cátedra Iberoamericana ‘Alejandro Roemmers’ de Industrias Culturales y Creativas de la Universidad Miguel Hernández de Elche - Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas, pp. 205-218.

OBSERVATORIO CULTURAL

2020 *Resultados Catastro de estado de situación: Agentes, Centros y Organizaciones Culturales*. Disponible en: <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2020/04/25/resultados-catastro-de-estado-de-situacion-agentes-centros-y-organizaciones-culturales/> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

OBSERVATORIO DIGITAL DE LA MÚSICA CHILENA

2020 *Diagnóstico de la industria musical chilena: Estallido social y COVID-19*. Observatorio Digital de la Música Chilena. Disponible en: <https://chilecreativo.cl/wp-content/uploads/2022/08/ODMC-Diagnostico-de-la-Industria-Musical-Chilena-Estallido-Social-y-COVID-19.pdf> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

OCHOA, ANA MARÍA

2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Editorial Norma.

PINOCHET COBOS, CARLA Y MARCELA VALDOVINOS

2021 “El monopolio de la técnica: inequidades de género y agencia feminista en las labores de apoyo del campo musical chileno”, *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, XXV/48 (enero-junio), pp. 87-108. DOI: 10.7764/res.2021.48.5

PINOCHET COBOS, CARLA, JAVIERA NOVOA Y VALENTINA BASÁEZ

2021 “El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: inequidades de género en el campo musical chileno”, *Revista Musical Chilena*, LXXV/236 (julio-diciembre), pp. 38-61. DOI: 10.4067/s0716-27902021000200038

PINOCHET COBOS, CARLA, TOMÁS PETERS Y VICTORIA GUZMÁN

2021 “La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo”, *Revista de Estudios Sociales*, 78, pp. 14-35. DOI: 10.7440/res78.2021.02

RAMOS, PILAR

2010 “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, LXIV/213 (enero-junio), pp. 7-25. DOI: 10.4067/S0716-27902010000100002

2013 “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres”, *Brocar. Cuadernos De Investigación Histórica*, 37, pp. 207-224. DOI: 10.18172/brocar.2546

RED DE ORGANIZACIONES EN LA MÚSICA DE MUJERES Y DISIDENCIAS ASOCIADAS (ROMMDA)

2020 *Mujeres y disidencias en la industria musical chilena*. Santiago, Chile: Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio.

REDDINGTON, HELEN

2018 “Gender ventriloquism in studio production”, *IASPM Journal*, VIII/1, pp. 59-73. DOI: 10.5429/2079-3871(2018)v8i1.6en

RENDUELES MENÉNDEZ DE LLANO, CÉSAR

2016 “La ciudadanía digital. ¿Ágora aumentada o individualismo postmaterialista?”, *Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa (RELATEC)*, XV/2, pp. 15-24. DOI: 10.17398/1695-288X.15.2.15

SCOLARI, CARLOS

2008 *Hipermediaciones: Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.

2014 “Transmedia storytelling: new ways of communicating in the digital age”, *AC/E digital culture Annual Yearbook*. Javier Celaya (editor). Madrid: AC/E - Acción Cultural Española, pp. 71-81. Disponible en: https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/EN/6Storytelling_CScolari.pdf [acceso: 30 de noviembre de 2022].

STRONG, CATHERINE Y SARAH RAINE

2018 “Gender politics in the music industry”, *IASPM Journal*, VIII/1, pp. 2-8. DOI: 10.5429/2079-3871(2018)v8i1.2en

TRUJILLO MONTALVO, PATRICIO

2010 “Etnografía en mundos virtuales”, *Antropología. Cuadernos de Investigación*, 9, pp. 109-117. DOI: 10.26807/ant.v0i9.68

UNESCO

2022 “Re/Shaping Policies for Creativity. Addressing culture as a global public good”, editado por Baltà Portolés, Jordi (ed. principal). Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO).

VILLARROYA PLANAS, ANNA

2017 “L’ocupació en el sector de la cultura des d’una perspectiva de gènere”, *DeCultura*, 50, pp. 1-59. Disponible en: <https://culturaygenero.com/wp-content/uploads/2020/07/ocupacion-sector-cultural-igualdad-genero.pdf> [acceso: 30 de noviembre de 2022].

2022 “Gender equality: one step forward, two steps back”, *Re/Shaping Policies for Creativity. Addressing culture as a global public good*. Jordi Baltà Portolés (editor principal). Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), pp. 241-262.

WAJCMAN, JUDY

1991 *Feminism confronts technology*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

WEBER, MAX

2002 *Economía y sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

WHYATT, SARA

2022 “Salvaguardar la libertad de creación”, *Re/Shaping Policies for Creativity. Addressing culture as a global public good*. Jordi Baltà Portolés (editor principal). París: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), pp. 263-285.

YÚDICE, GEORGE

2007 *Nuevas tecnologías, Música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

ZAVALA GIRONÉS, MARÍA

2009 “Estrategia del olvido: Apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista”, *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, IV, pp. 207-217.