



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES



“Porque Dios así lo quiso, porque Dios tam bién es hombre”: significados de ser músico/a y sus diferencias de género

Memoria para optar al título de Psicólogo

Autor:

Nicolás Fabricio Muñoz-Rojas

Docente guía:

Ana María Reyes Lobos

Chillán, diciembre de 2019.

DEDICATORIA

A mi compañera de vida, Ro, por tu amor y apoyo incondicional en los momentos difíciles y en los hermosos.

A mi familia por la constante preocupación y acompañamiento en este largo, pero corto proceso.

A la querida profesora Soledad Martínez Labrín, por su enorme entrega hacia todos sus estudiantes, y por inspirar mi interés en estudiar el género.

A mi profesora guía Ana María por orientar mi investigación.

A Dámaris, por tu amistad y apañe desde la distancia.

A Violeta y Víctor por dejarnos su legado imborrable en nuestra memoria auditiva e histórica.

A Carola, Mauricio y tantos más que me han guiado en este hermoso camino de la música.

A Manuel, Juan, Pato, Walter, Catalina, Rocío, Celeste y Aranda, por interesarse en participar en mi investigación, entregarme su tiempo y colaboración.

A las mujeres que luchan desde la trinchera de la música por sus derechos y por encontrar su lugar en este ambiente todavía hostil.

“Tienes permitido ser bonita, linda y sexy. Pero no actúes muy inteligente, no tengas una opinión que se salga de lo determinado, tienes permitido ser un objeto para los hombres y vestirse como una puta, pero sin ser dueña de tu putería... sé lo que los hombres quieren que seas”. – Madonna.

Índice

I. INTRODUCCIÓN	7
II. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA	8
a. Planteamiento del Problema.....	8
b. Justificación.....	9
c. Preguntas de investigación primaria y secundarias.....	11
d. Objetivos General y Específicos.....	11
III. MARCO REFERENCIAL	12
a. Antecedentes teóricos.....	12
1. Género: relaciones, roles y opresión.....	12
2. Significado: la síntesis de las vivencias del mundo de la vida.....	29
3. Música e identidad: cómo se influyen mutuamente.....	37
b. Marco empírico.....	44
1. Diferencias de sueldo: doble precarización.....	44
2. Representatividad femenina en la música: de proporciones y protagonismos.....	46
3. Rankings, radios y premiaciones: hegemonía masculina.....	47
4. Festivales y eventos musicales masivos: parrillas masculinas.....	48
5. Sociedades de derechos de autor(a) y asociaciones de la industria musical: las mujeres entre paréntesis.....	50
6. Orquestas y música clásica: una de las brechas más duras y notorias.....	51
7. Producción musical e ingeniería en sonido: invisibilización sistemática.....	51
8. Situación de la industria musical chilena.....	52
9. Violencia patriarcal en la música: un mal sistémico.....	54
c. Marco epistemológico.....	56
Reflexividad.....	58
IV. DISEÑO METODOLÓGICO	60
1. Metodología y diseño.....	60
2. Técnicas de recolección de información.....	63
3. Instrumentos.....	65
4. Población.....	66
5. Análisis de datos.....	67
6. Criterios de calidad.....	68
7. Criterios éticos.....	69
V. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS	70

Objetivo específico 1: Conocer estereotipos de género en la música que poseen intérpretes y/o compositores/as de Chillán.....	71
Objetivo específico 2: Visibilizar las diferencias de género que se evidencian en las vivencias de ser músico/a de intérpretes y/o compositores/as de Chillán.....	82
Objetivo específico 3: Construir reflexiones sobre los roles de género en la música que expresan intérpretes y/o compositores/as de Chillán.....	92
VI. CONCLUSIONES.....	99
Limitaciones y proyecciones.....	116
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
VIII. ANEXOS.....	131

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo corresponde a una tesis para optar al título de psicólogo, realizado desde una metodología cualitativa, a través de la cual se buscó conocer las diferencias de género en los significados de ser músico/a que evidencian intérpretes y/o compositores de Chillán. La posición epistemológica escogida para el presente trabajo es la fenomenología social.

La temática tratada en esta investigación guarda relación con el género y todas sus implicancias a nivel individual y social, siendo este un concepto que cumple la función de núcleo central para el estudio. Este se aplica a un campo específico del mundo social que es la música y sus distintos/as actores/as sociales, el cual se abordó a través de los significados que músicos y músicas poseen sobre sí mismos/as, aduciendo al rol que ejercen dentro del ambiente musical en que se desenvuelven.

A continuación, se expondrán las preguntas y los objetivos de investigación, seguidos de los antecedentes teóricos y empíricos que componen la temática a investigar, para así obtener un panorama amplio acerca del género, los significados y las identidades musicales. Además, se presentarán los pasos metodológicos con los que se trabajó en la investigación, tales como: las técnicas de recolección de datos, instrumentos y análisis de datos. Luego, se muestran los criterios éticos y de calidad que fueron necesarios para resguardar tanto a los participantes como la calidad de la presente investigación. Finalmente, se presentan los resultados obtenidos según cada uno de los objetivos propuestos en esta investigación, además del apartado de conclusiones que buscan dar respuesta tanto a las preguntas específicas como a la pregunta general de investigación.

II. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA

a. Planteamiento del Problema

La música es un arte que mucha gente aprecia alrededor del mundo: algunas personas la producen, otras la interpretan, y otras simplemente la escuchan (Hargreaves, MacDonald y Miell, 2002). Esta, como cualquier producto cultural genera una transmisión, afirmación o ruptura de variados estereotipos que se asocian a una cultura, sociedad o ideología (Hernández y Maia, 2013). Estas creencias estereotipadas pueden llegar tan lejos como asociar cierto tipo de música como masculina o femenina, como ocurrió en algún momento con la música andina, considerada como algo que hacen las mujeres (Mendivil, 2017). A partir de este precepto, las personas que están relacionadas con la música construyen, como todo el mundo, un significado acerca de cómo se desenvuelven con el entorno, el lugar que ocupan en el mundo, además de una identidad particular basada en las experiencias personales y el contacto con el medio cultural y social (Costa, 2015). La música, además, al ser un medio de comunicación, contribuye a la construcción de la realidad y se relaciona con el sexismo, la etnicidad y el clasismo (Marti, 1999).

Si se analiza el contexto nacional, existen variados estudios estadísticos y reportes que señalan la baja presencia de mujeres en ámbitos musicales, en comparación al notorio y eterno dominio de los hombres (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en adelante: CNCA, 2015a; 2015b; 2017a; 2017b; CNCA e INE, 2015; 2017; Equipo Ruidosa Fest, 2018). Y es aquí donde surge un cuestionamiento acerca de las diferencias que pueden existir entre mujeres y hombres que están inmersos/as en el ambiente musical: es probable que la concepción de cada persona acerca del rol que se le asigna socialmente por componer música o tocar un instrumento sea distinta dependiendo de su género, puesto que existen variadas influencias a la base de la formación de estas representaciones, como, por ejemplo, la educación (Costa, 2015). Y es que las expresiones musicales de las personas son modeladas en función del género (McClary, 2002), lo que se puede apreciar concretamente en las concepciones y asociaciones que se hace desde hace siglos entre un instrumento y un género determinado, asignándole incluso al objeto una categoría (Baker, 2012).

A pesar de que todas las personas, hombres y mujeres, somos igualmente musicales, capaces de apreciar y hacer música, se esperarí que las mujeres compongan

aproximadamente la mitad de los trabajos creativos musicales como DJ e instrumentistas, y que la mitad de artistas de los festivales sean mujeres, sin embargo, la verdad es que no lo son, ni nunca lo han sido (Bayton, 1998).

b. Justificación

Para resolver la problemática antes presentada, este trabajo posee relevancia social, ya que visibiliza a la música como un fenómeno atravesado por el patriarcado, en donde la mayoría de los referentes musicales son hombres (Sagasti, 2018), quienes reproducen discursos machistas como figuras públicas que son, a la vez que las mujeres carecen de espacios de participación musical (Equipo Ruidosa Fest, 2018). Esto se refuerza con la mirada hegemónica de los roles de género que presupone la adscripción de las personas a determinada categoría de género dentro del sistema cultural imperante (Marti, 1999). Como aspecto secundario de la relevancia social de esta investigación se realizó una crítica a este sistema de roles de género establecidos tanto en la sociedad que influyen en la formación de las personas que eligen desarrollar talentos musicales (Baker, 2012). Por último, la relevancia social apuntó también a hacer visible la violencia machista que es ejercida por músicos como figuras de poder dentro del ambiente musical, expresada en casos de acoso, abuso y/o violación en entornos relacionados con eventos musicales o con las personas protagonistas de estos espacios (Parra, 2017; Tapia, 2017).

Por otra parte, la relevancia disciplinar que tiene esta investigación apunta al área de la psicología social, y aportó con el estudio de estereotipos de género, vivencias y reflexiones acerca de roles de género que conforman el significado de ser músico/a, en un grupo específico como lo son intérpretes y/o compositores, además de encontrarse estos/as en un contexto temporo-espacial determinado. De esta manera se amplió el campo de conocimiento acerca de estas temáticas en el contexto local y nacional.

Además, esta investigación realizó un aporte de manera secundaria a la musicología, el cual es un campo que estudia desde la teoría y la composición musical ciertas áreas de las ciencias sociales como la pedagogía, antropología, sociología, y por supuesto, la psicología (Claro, 1967). Este aporte se manifestó en un análisis del fenómeno musical dentro de la lógica patriarcal imperante en todos los ámbitos de la sociedad (Marti, 1999), desde la perspectiva de sus propios protagonistas: los músicos y las músicas.

c. Preguntas de investigación primaria y secundarias

Pregunta primaria:

¿Qué diferencias de género se evidencian en el significado de ser músico/a que producen intérpretes y/o compositores/as de Chillán?

Preguntas auxiliares:

- ¿Qué estereotipos de género en la música poseen intérpretes y/o compositores/as de Chillán?
- ¿Qué diferencias por género se evidencian en las vivencias de ser músico/a de intérpretes y/o compositores/as de Chillán?
- ¿Qué reflexiones sobre los roles de género en la música expresan intérpretes y/o compositores/as de Chillán?

d. Objetivos General y Específicos

Objetivo general: Reconocer las diferencias de género en el significado de ser músico/a que evidencian intérpretes y/o compositores/as de Chillán.

Objetivos específicos:

- Conocer estereotipos de género en la música que poseen intérpretes y/o compositores/as de Chillán.
- Visibilizar las diferencias de género que se evidencian en las vivencias de ser músico/a de intérpretes y/o compositores/as de Chillán.
- Construir reflexiones sobre los roles de género en la música a que expresan intérpretes y/o compositores/as de Chillán.

III. MARCO REFERENCIAL

a. Antecedentes teóricos

1. Género: relaciones, roles y opresión

Para comenzar la conceptualización teórica de las distintas partes implicadas en esta investigación, se hará una detallada revisión del concepto de género, recurriendo a varios/as autores/as con distintas perspectivas, además de ahondar en varios subconceptos útiles para comprender este constructo en el marco de esta tesis. Se tomará en cuenta la mirada de varias disciplinas que aportan a una más completa y rica comprensión del fenómeno del género en la sociedad, y que permite a la vez dar cabida a los otros macro-conceptos que abarca la investigación, los significados y ser músico/a.

1.1. Definición

El género puede ser definido como un “término que hace referencia a toda construcción social relacionada con la distinción masculino/femenino, entre ellas las que separan el cuerpo «masculino» del cuerpo «femenino»” (Nicholson, 2003). La acepción de la palabra “género” que reconoce De Barbieri (1996), versa acerca del carácter sociocultural que el concepto posee, haciendo la diferencia de su componente biológico relacionado a la diferencia sexual, mientras que Rubin (1986) considera al género como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (p. 99).

Por su parte, Benhabib (1992) señala que el género consiste en una construcción diferencial de las personas dependiendo de su sexo anatómico. Además, esta construcción e interpretación de la diferencia entre hombres y mujeres es en sí un proceso histórico y social (Benhabib, 1992). De Barbieri (1993) refuerza esta idea al hablar del género como la construcción social del sexo.

Lagarde (1996a), concuerda con estas definiciones cuando concibe al género como una categoría que obedece a un orden sociocultural configurado alrededor de la sexualidad. Estas configuraciones de la vida social no son hechas sólo por el sexo biológico, sino que se suman otras categorías como la edad, la clase social y la etnia (García-Mina, 2010).

Burin (1996) expone que el género es “la red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian a mujeres y varones” (p. 64). Al igual que las autoras ya mencionadas, considera la conformación socio-construccionista de la categoría, pero también pone énfasis en su carácter histórico y relacional, además de implicar desigualdades y jerarquías entre los géneros femenino y masculino (Burin, 1996).

El propósito de exponer estas definiciones es realizar un primer acercamiento al concepto crítico central de esta investigación, el cual atravesará transversalmente todos sus componentes, considerándolo una perspectiva psicosocial en la que se concibe como “un organizador privilegiado de las estructuras sociales y de las relaciones existentes entre los sexos” (García-Mina, 2010, p.107).

1.2. Historia del concepto

En la historia filosófica se puede encontrar el origen de la palabra “género” refiriéndose a la desigualdad social entre hombres y mujeres hacia el año 1673, cuando Poulain de la Barre señala que esta “no era consecuencia de la naturaleza, sino que estaba directamente ligada a factores culturales (Martín, 2008, p.37). A este le siguieron otros y otras que desmitificaron la inferioridad de la mujer frente al hombre con un sustento biologicista. (Martín, 2008).

Por otra parte, García-Mina (2010) consideran que el término género fue propiedad de la lingüística, haciendo referencia a la diferencia que se hace al hablar de un sexo o del otro en el lenguaje. No obstante, es a partir de la década de 1950 que se comienza a relacionar con el sexo como una variable biológica y como sinónimos, esto cuando el médico estadounidense John Money realiza estudios sobre personas que nacían con desórdenes hormonales y/o sexuales que les hacían desarrollar sus órganos reproductivos más similares a los del sexo contrario, o a lo que en biología se denomina hermafroditismo (García-Mina, 2010).

Se entiende entonces que la naturaleza univariada de la variable sexo se torna multidimensional al conjugarse diferentes factores a su análisis (García-Mina, 2010). Alguno de estos son la identidad y el rol de género, de los cuales se discutía en el campo de las ciencias sociales en la década posterior a los primeros estudios de Money, siendo Stoller

quien teoriza acerca de la distinción entre ambos conceptos a partir de estudios sobre personas transexuales (García-Mina, 2010). A partir de esta nueva concepción, se define identidad de género como la expresión privada del rol, y al rol de género como la expresión pública de la identidad, estableciéndose una relación interdependiente entre ambos conceptos (Stoller, 1964).

Estas distinciones fueron útiles en su momento para entregar claridad a la hora de investigar en estas temáticas que aún no se trataban de manera masiva, pero más adelante se logra ver que el debate y el desarrollo del concepto género estaba recién comenzando. Fueron De Beauvoir y Mead quienes dieron el primer paso para considerar el género como categoría analítica, desarrollándose su teoría mucho tiempo después, situándose en las últimas tres décadas del siglo XX (Martín, 2008).

Aun cuando este hito en la cronología del concepto es rupturista, las feministas estadounidenses fueron más allá y cuestionaron el determinismo biológico que hay detrás de “sexo” o “diferencia sexual” (Flecha, 2014). Se dice que el término “género” es también intercambiado en la literatura histórica con “mujer” o “mujeres”, en busca quizá de cierta neutralidad para referirse a los trabajos que se realizan en esta temática, o sugiriendo también que todo lo relacionado a las mujeres, también lo es a los hombres (Flecha, 2014).

Lo anterior parece dar cierta legitimidad en la academia, ya que al hablar de la “historia de las mujeres”, el componente político que conlleva esta frase produce incomodidad en los hombres que escriben la historia, pero no necesariamente declara que existe una desigualdad entre hombres y mujeres, ya que no hace mención explícita al grupo oprimido –las mujeres- (Scott, 1996). Además, esta autora señala que en los estudios de género se puede evidenciar una invisibilización histórica de las mujeres, señalando que se considera que la información de las mujeres tiene que ver siempre con los hombres (Scott, 1996).

Se puede evidenciar en estos intercambios de palabras que el concepto de género ha ido mutando a través de la historia, ha sido más bien maleable, dinámico, y no estático, lo que se ha prestado para diversas interpretaciones (y mal interpretaciones). A pesar de que no hay consenso entre autores y autoras, el conocimiento del desarrollo del constructo entrega luces acerca de las concepciones actuales de las temáticas de género, desde sus distintas perspectivas.

1.3. Antropología, culturas y género

Lamas (1996) expone una mirada antropológica del género, señalando que en la mayoría de estudios etnográficos, los papeles sexuales son delimitados por la diferencia biológica entre hombres y mujeres, lo que también marca la participación de uno y otro género de manera transversal en las instituciones sociales, además de actitudes, valores y expectativas que se esperan de una persona femenina o masculina.

Se considera la cultura (o las culturas) como un sistema de significados compartidos, percepciones y creencias que mantienen las personas que pertenecen a un determinado grupo (Smith y Bond, 1993). Ortner (1979), establece que en todos los sistemas conocidos las mujeres son inferiores a los hombres en uno u otro sentido, fenómeno al que llama subordinación femenina universal. Esta característica de las culturas se puede evidenciar en tres aspectos clave:

- 1) **elementos explícitos** en la ideología cultural que denoten inferioridad hacia la mujer;
- 2) **cualidades simbólicas** que implicitan inferioridad; y
- 3) que la estructura social de la cultura **ubique a las mujeres en condición de exclusión** de las esferas sociales en donde se concentran los poderes y las decisiones (Ortner, 1979).

Lagarde (1996a), por su parte, reconoce que todas las culturas tienen sus propias cosmovisiones sobre los géneros, dando forma a roles y características de los mismos. Estas perspectivas van imbricadas en las identidades de los pueblos y las personas, llegando a pensar incluso, gracias a las tradiciones culturales legadas con el tiempo, que son las únicas existentes, entregando un fuerte sentido etnocentrista (Lagarde, 1996b).

Vieitez (2014) refuerza esta idea al concluir que la eliminación del sesgo androcéntrico en la antropología es tan importante como el hecho de que “las relaciones y los roles de género están construidos social y culturalmente, es decir, son específicos de los contextos y las realidades que observamos” (p. 66).

La antropología entrega una apertura acerca de las perspectivas existentes sobre el género en las variadas culturas que existen en el mundo, especialmente en lo que a roles de género respecta, lo que ayuda a desmitificar los roles y estereotipos de género hegemónicos, los cuales llevan un imaginario y una además carga semántica (Martín, 2008), así como también

pueden los llevar el significado de ser músico o música, que, junto al género, son los componentes centrales de esta tesis.

Así como se estudia la determinación biológica en la dualidad sexo/género, a la par se ha teorizado respecto a la dualidad raza/etnia, en donde el segundo componente en ambas matrices corresponde a la construcción social que hace cada cultura (Martín, 2008). De Barbieri (1993) aporta que los géneros se construyen de manera distinta en cada contexto étnico-cultural cuando se dan en sociedades racialmente plurales, además, el relacionamiento entre personas de razas distintas, hace una redefinición de las relaciones entre los géneros.

Otro aspecto bastante estudiado en esta ciencia social son los sistemas de parentesco, los cuales son aparatos de reproducción de relaciones y roles de género desiguales, las que terminan siendo perpetuadas por las instituciones sociales presentes en el entramado social, -llámese matrimonio, familia, entre otras- (Vieitez, 2014). Rubin (1986) agrega que son “formas concretas de sexualidad socialmente organizada” (p.105), además de ser en la práctica sistemas de sexo/género.

1.3.1. Segregación horizontal y vertical

Anker (1998) muestra que existe a nivel mundial una segregación laboral por género, y las divide en dos tipos: horizontal y vertical. La primera habla de que las mujeres tienden a ocuparse en profesiones asignadas a su género según la división sexual del trabajo (Anker, 1998), tales como asistencia sanitaria, servicios sociales, educación, administración pública y ventas al detalle (Rubio, 2008).

La segunda forma de segregación también recibe el nombre de “techo de cristal”, metáfora usada para graficar la jerarquía piramidal que existe dentro de las empresas, en donde, a medida que se escala hacia los altos cargos, la proporción de mujeres va disminuyendo, esto a pesar de tener las capacidades y los estudios suficientes para cumplir con estos cargos (Rubio, 2008). Este fenómeno está basado en un prejuicio organizacional que impide el avance de mujeres cualificadas a los más altos cargos (Baron y Byrne, 2005), lo que se manifiesta en los distintos caminos que deben tomar hombres y mujeres para alcanzar un mismo cargo, presentando estas muchas más dificultades que sus colegas masculinos,

como no encajar en la cultura organizacional masculina, la exclusión de redes sociales informales y no estar a cargo de tareas de seguridad (Lyness y Thompson, 2000).

Estas situaciones también se dan en la música, y se puede observar cuando las mujeres son relegadas a ciertos roles acordes a la femineidad tradicional (Sosa, 2014), como coristas, maquilladoras, intérpretes, y también a ciertos géneros como pop o baladas, y también cuando es más difícil para las mujeres alcanzar puestos de liderazgo o cargos en agrupaciones y colectivos musicales (Rodríguez, 2018; Bayton, 1998).

1.4. Sistemas de sexo/género

Son modelos normativos adscritos y prescritos, consistentes en construcciones culturales y temporales que organizan las sociedades y participan en la estructuración de la subjetividad humana (García-Mina, 2010). De Barbieri (1993) señala que “son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica” (p. 149), los que dan fundamento a la búsqueda de la satisfacción de los impulsos sexuales, a la necesidad de reproducción, y la socialización en general entre las personas. Rubin (1986) agrega que el género constituye una división de los sexos que es impuesta socialmente, siendo producto de las relaciones sociales de sexualidad.

Maquieira (2001), por su parte, define el sistema sexo/género como un “conjunto de disposiciones por las cuales la materia biológica del sexo y la procreación humana son conformadas por la intervención social y satisfechas de una forma convencional por extrañas que sean esas convenciones” (p. 162). A partir de este sistema, se construyen normas, representaciones y prácticas sociales como la división del trabajo e identidades subjetivas (Maquieira, 2001).

Las diferencias que la psicología tradicional establecía como inevitables e inmutables entre hombres y mujeres, naturalizan los comportamientos sociales (García-Mina, 2010), mientras que Flecha (2014) señala que el hecho de haber comenzado a estudiar y cuestionar la distinción entre sexo y género a partir de las experiencias de las mujeres, las hizo liberarse del peso de la tradición patriarcal que les obligaba a llevar determinados estilos de vida, que además justificaban que fueran relegadas a los espacios privados.

Tan extensa como la discusión acerca de las definiciones de género, es aquella que realiza un intento infructuoso en conciliar la discusión acerca del paralelo que este concepto mantiene con el de “sexo”, además de ser compleja y confusa:

“La noción de género se ha convertido en una especie de término académico sintético que, aunque enfatice la construcción social de las identidades de mujeres y hombres, con frecuencia es simplemente mal utilizada como sinónimo culturalista de sexo, a tal punto que no es infrecuente oír hablar de dos “géneros”, el género masculino y el femenino” (Stolcke, 1996, p.341).

A esta discusión se suma la idea de la discontinuidad radical entre los cuerpos sexuados y los géneros socialmente construidos, haciendo referencia a que el sexo y el género son conceptos totalmente separados y que ninguno depende del otro, quitando así la correspondencia entre masculino-hombres y femenino-mujeres del sistema binario (Butler, 2007). La autora va más allá señalando que la categoría sexo puede refutarse según qué discurso la conforme, -de acuerdo a intereses políticos y sociales-, por lo tanto, está dotada de género en su constitución, y sería construida de forma social tal como el género (Butler, 2007).

Queda entonces implícito que el género denota las construcciones culturales de los roles correspondientes a mujeres y hombres en la sociedad, “una categoría impuesta sobre un cuerpo sexuado” (Scott, 1996, p. 271). Por su parte, Butler (2007) conjugando a Beauvoir y Sartre, expone que el género no se forma a través de una progresión lineal, no tiene un origen definido, y no tiene como partida o final el cuerpo; no es un producto de relaciones culturales, sino que “una forma de organizar las normas culturales pasadas y futuras”, dándole agencia a la persona de vivir su cuerpo a través de estas normas en el mundo.

De Barbieri (1993) señala que no existe “un varón” y “una mujer”, sino que, en diferentes situaciones sociales y culturales, coexisten hombres y mujeres distintos/as unos/as de otros/as: “debemos abrirnos a pensar los sistemas de género-sexo no sólo binarios, sino también con más de dos géneros, producto de atribuir a las personas en edades y sexos distintos en determinados momentos de la vida” (De Barbieri, 1993, p. 156), haciendo referencia a las distintas construcciones sociales que estructuran las maneras de dominación masculina sobre las mujeres en cada etapa del ciclo vital (De Barbieri, 1993).

Exponer esta distinción entre estos conceptos tan similares, que se han considerado hasta sinónimos implica un posicionamiento teórico para referirse a las diferencias de género que se quiere investigar. Se concluye que las características biológicas corresponden al sexo, en tanto este es de todas maneras influido por el componente social en el momento en que se asignan elementos corporales como “femeninos” o “masculinos”, lo que también forma parte del género. Esta separación que establece la ideología patriarcal dominante, es basada y justificada en el sexismo, usando argumentos biológicos y naturales en vez de sociales (Martin, 2008).

1.4.1. Patriarcado, capitalismo y dominación

El patriarcado puede ser definido como un orden social basado en el género y en un modo de dominación centrado en los hombres, el cual asegura que estos son superiores a las mujeres (Lagarde, 1996a). En algunos análisis socio-políticos como el marxista se encuentra comúnmente la idea de que, en términos históricos, el patriarcado es una forma más de reproducción del modelo de dominación que ejerce el capitalismo sobre las clases (Rubin, 1986). Sin embargo, las feministas radicales postulan todo lo contrario, señalando que “[se ha] intentado algo más ambicioso: ubicar la opresión de las mujeres en el corazón de la dinámica capitalista señalando la relación entre el trabajo doméstico y la reproducción de la mano de obra” (Rubin, 1986, p. 99), de esta manera, el patriarcado precede al capitalismo, y este se subordina al primero (Lerner, 1986).

Los orígenes del patriarcado se remontan al período del neolítico, en donde suceden una serie de acontecimientos en la formación de los roles de género de los hombres, como por ejemplo el descubrimiento del rol masculino en la gestación, la acumulación de cereales gracias a una alta productividad, el paso de la vida nómada a la sedentaria, el trabajo con los metales, y la capacidad de crear armas, por ende, de ir a la guerra (De Barbieri, 1993). Lerner (1986), agrega que a las mujeres se les ha asignado el designio “divino” de la capacidad reproductiva, y gracias a esto, su principal objetivo en la vida es la maternidad, lo que a su vez es una necesidad para la conservación de la especie humana. Rubin (1986), aporta a la discusión cuestionando por qué las mujeres son quienes hacen el trabajo doméstico, el cual es un elemento de vital importancia para la reproducción del trabajador, quien favorece al capital con la extracción de plusvalía a través de su fuerza de trabajo.

El capitalismo sería el principal responsable de determinar los roles de género, relegando a las mujeres al mundo privado, el trabajo doméstico, mientras que los hombres trabajan para llevar el sustento a casa (Rubin, 1986). Respecto a la dominación de los hombres hacia las mujeres, se reporta que en Babilonia en el siglo II a.C. los hombres dominaban la sexualidad femenina, sin embargo, estas poseían un rol independiente en lo económico, social y político (Lerner, 1986).

Esta separación que establece la ideología patriarcal dominante es basada y justificada en el sexismo, usando argumentos biológicos y naturales en vez de sociales, lo cual frenaba las transformaciones sociales respecto a la desigualdad de género (Martin, 2008). El sexismo refiere a formas de discriminación que encuentran su soporte en la afirmación de la determinación biológica de nuestra sexualidad, sobre nuestras facultades y comportamientos, y sobre la supuesta inferioridad de las mujeres (Lamas, 1996). Estas son ejercidas sobre las mujeres en forma de protección o como exclusión de ciertos espacios (Cuadrado, 2007).

Este sistema, además, logra instalar subordinaciones no sólo de género, sino también de clase y raza, lo que permite que algunas mujeres se ubiquen en posición de superioridad sobre otras, tal como lo hacen los hombres sobre ellas (De Barbieri, 1993), lo que “divide a las mujeres como género, impide alianzas, la constitución de oposiciones cohesionadas y se legitima como dominación” (De Barbieri, 1993, p. 157).

Sumado a esto, Pisano (2004), señala a la masculinidad como un valor que genera una construcción cultural excluyendo, violentando, explotando y dominando, desde una lógica piramidal, limitante y fraccionante. La autora continúa mencionando que “los varones se otorgaron espacios propios, territorializaron, estratificaron y delimitaron sus mundos para desarrollarse, pensarse y simbolizarse y, al mismo tiempo, pusieron límites claros a la necesidad de individuarse como personas y sujetos políticos” (Pisano, 2004, p. 42).

Una de las manifestaciones más presentes en la sociedad es el sexismo, el cual refiere a las formas de discriminación que encuentran su soporte en la afirmación de la determinación biológica de nuestra sexualidad, sobre nuestras facultades y comportamientos, y sobre la supuesta inferioridad de las mujeres (Lamas, 1996).

En síntesis, la lógica de dominación del patriarcado de los hombres sobre las mujeres, se aplica al capitalismo que se apropia de obreros, los medios de producción y las especies animales no humanas. Además, este poder capitalista se potencia cuando las partes dominadas son cómplices de su propia dominación al aceptar su inferioridad frente a las partes dominantes (Quijano, 2000).

1.4.2. Violencia patriarcal

Velásquez (1996), señala que “las mujeres están expuestas en su vida cotidiana a diferentes manifestaciones de violencia que forman parte de un *continuum* de experiencias posibles por el hecho de ser mujeres” (p. 316). Esta violencia es favorecida y encubierta por la estructura social que es patriarcal, jerárquica y excluyente, en donde los hombres aplican acciones disciplinarias hacia las mujeres, que son sujetas de su dominio y han faltado a su posición inferior en la estratificación genérica (Femenías, 2011).

A pesar que Segato (2013), considera que no ha habido mejor escenario legal que antes para proteger y denunciar la violencia contra las mujeres, esta aumenta cada día sin control. Acorde a Martín (2008), solo en la primera década de este siglo las organizaciones garantes de derechos humanos como la ONU comienzan a tomar en cuenta la violencia contra las mujeres y realizar acciones para intentar erradicarla. Pisano (2004), alerta que nunca había existido tantas mujeres explotadas y violentadas como en nuestros tiempos, esto gracias a la legitimidad entregada a la cultura de la masculinidad.

Segato (2013), da luces acerca de la violencia expresiva, la cual tiene como finalidad el control absoluto de una voluntad por sobre otra. La misma autora, habla también de la violación cruenta poniendo énfasis en lo explícita de su nominación, describiéndola como aquella que es “cometida en el anonimato de las calles, por personas desconocidas, anónimas, y en la cual la persuasión cumple un papel menor; el acto se realiza por medio de la fuerza o la amenaza de su uso” (Segato, 2003, p.21).

La violación no es solo dominación en tanto acceso no consentido a otro cuerpo, sino que también en tanto forma de conquista bélica, en donde también se pueden observar otras formas de violencia sexual como tortura, desnudez forzada y trata de personas, hechos que son reconocidos por diversos estatutos internacionales como crímenes sexuales de guerra (Segato, 2013).

La principal razón para exponer sobre esta temática en la presente investigación es porque existe instalada una dominación masculina en el ámbito de la música nacional, en donde hombres artistas ejercen violencia de todo tipo contra sus parejas, hombres expertos en música cuestionan los méritos que puede tener una mujer que produce su propio disco (Rodríguez, 2018). La presencia del patriarcado en la música es real, y la función que cumple este investigador y músico, al preguntarse por significados de ser músico o música es precisamente visibilizar experiencias como estas, haciendo notar que no es lo mismo ser hombres que ser mujeres artistas.

1.5. Nuevas concepciones del género

Scott (1996) expone al género como un elemento constituyente de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias sexuales que han sido expuestas por otros/as autores/as, lo que también implica “una forma primaria de significantes de poder” (p. 288). En esta definición se distinguen cuatro elementos interrelacionados del género:

- a)** los símbolos y mitos disponibles en la cultura, -cuyas representaciones son múltiples-;
- b)** los conceptos normativos que expresan las interpretaciones de los significados de los símbolos. Estos son expresados en distintas instituciones sociales que reafirman los significados que adquieren el ser masculino o femenino;
- c)** nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales. Subestructuras sociales como la familia, el trabajo, la educación y la política son todas constructoras del género; y
- d)** la identidad subjetiva.

Recogiendo estos puntos de vista, se concluye que las categorías de género van variando con el tiempo, y a su vez lo hacen también los territorios culturales y sociales que se les asignan a mujeres y hombres (Conway, Bourque y Scott, 1996).

Esta definición es sintetizada en los postulados de Simone de Beauvoir al afirmar que “una mujer no se hace, sino que se hace” (1949), haciendo referencia a que las características del género no se extraen desde un componente biológico, sino que de un proceso complejo que se lleva a nivel individual y social. (Maquieira, 2001). Además, es aquella a la que esta investigación se refiere al hablar del concepto de género.

1.5.1. Abolición del género

Comas (1995), aporta una definición de género que se acerca a las posturas anti-binarismo, eso sí, sin desmarcarse totalmente del dualismo sexual imperante:

“[...] se refiere al conjunto de contenidos, o de significados, que cada sociedad atribuye a las diferencias sexuales. Se trata, por tanto, de una construcción social que expresa la conceptualización que hace cada sociedad de lo masculino y lo femenino (o de otros géneros posibles) en relación a las categorías de hombre y de mujer como seres sexuados y, por tanto, biológicamente diferenciados.” (p.39).

Martín (2008), por su parte, señala que el pensamiento dualista en presente en las oposiciones binarias del género constituya uno de los mayores obstáculos en el proceso de construcción de identidades en las personas que se adscriben a roles de género alternativos al impuesto por la sociedad, de hecho, “la sexualización del entorno marca nuestras vidas hasta el punto de que no vemos a las personas como tales, sino como hombres o mujeres” (p. 44-45).

En una vinculación entre las etapas del ciclo vital y las relaciones de género, De Barbieri (1993) señala que la sociedad debería comenzar a desdibujar el binarismo en los géneros, ya que la identidad de las personas va variando con el avance de su edad, además de depender de su sexo. La autora también concluye que la dominación masculina por sobre las mujeres también es distinta de acuerdo a la edad de éstas (De Barbieri, 1993).

Al exponer todas estas aristas del concepto de género, surgen subcategorías que amplían y dan especificidad al panorama teórico de la investigación.

1.6. Diferencias de género

En cuanto a una de las principales subcategorías del género, se ubican las diferencias que existen entre ambos géneros, las cuales son el resultado del análisis de las relaciones de género, respecto a “cómo se originan, se legitiman socialmente y se construyen simbólicamente las relaciones entre las personas a partir de las ideologías de género” (Martín, 2008, p.50). Estas relaciones de género que se configuran en la sociedad se pueden establecer como dominación, conflicto o igualdad entre los géneros (Martín, 2008).

1.6.1. Desigualdades de género

El género también puede apreciarse como una de varias formas de desigualdad, distancia y jerarquía social, la cual comúnmente se entreteteje con otras formas de inequidades (De Barbieri, 1993). Es en el análisis histórico donde tiene lugar este encuentro entre categorías que generan opresión, como la clase social y la raza (Scott, 1996).

Las diferencias de género para Conway, Bourque y Scott (1996), obedecen a que los sistemas de género son binarios, y oponen a hombres y mujeres en un orden jerárquico. Entre las personas estudiosas de estos sistemas, hay quienes piensan que se producen a partir del prestigio social de un género sobre otro, mientras que otras corrientes hacen alusión al poder presente en estos sistemas de género, que producen un conflicto que generalmente termina siendo desfavorable para las mujeres (De Barbieri, 1993).

El género es una categoría que en su constitución posee relaciones de poder desiguales (Piedra, 2004), y estas se caracterizan por darse entre individuos singulares, permeados por la cultura, el espacio y el tiempo, las cuales son ejercidas sobre otros y sobre nosotros (Piedra, 2004). Este poder es creador de saber, y al ser asociados entre sí, se fortalece la parte dominante (Foucault, 2008).

Las fronteras de género, como las de clase, existen para servir a una variedad de funciones políticas, económicas y sociales; además, las normas de género no siempre están explícitamente expresadas; a menudo son transmitidas de manera implícita a través de los usos del lenguaje y de otros símbolos (Conway, Bourque y Scott, 1996).

Se ha expuesto que la desigualdad entre mujeres y hombres y la opresión de género, provienen de las propias diferencias entre ambos sexos, sin embargo, los movimientos sociales han insistido en el concepto de equidad, señalando que la desigualdad es algo construido por la sociedad (Lagarde, 1996b). Martín (2008) expone que, al aparecer el concepto de género, se aventura en reconocer las desigualdades de género como un hecho no inmutable o natural, sino que algo que se crea a partir de las relaciones sociales de género que se han desarrollado a lo largo de la historia.

Según lo anterior, se evidencia que “las diferencias sociales entre hombres y mujeres no son inmutables ni universales ni objetivas” (Martín, 2008, p. 43), por lo que las relaciones

de género pueden no mantenerse en desigualdad como lo están ahora, dando paso a una posible evolución en pos del avance en los derechos de las mujeres.

1.6.2. Diferencias biológicas

La ideología patriarcal dominante que ha estado por encima de todo hasta nuestros días, se basó y justificó en primera instancia en una discriminación y exclusión hacia las mujeres usando argumentos biológicos y naturales en vez de sociales, lo cual frenaba las transformaciones que debían darse en esta área (Martín, 2008). Este afán de minimizar constantemente a las mujeres traía consigo el interés de poseer el poder político-público, y así mantener el orden social que los hombres habían establecido (Martín, 2008); por fortuna, la categoría de género logra introducirse en los estudios de biología, lo que deconstruye el concepto de feminidad que se mantenía en esta área de las ciencias.

Martín (2008), afirma que los caracteres de género son asignados a los/las bebés antes de que nazcan, esto basándose en una investigación realizada junto a una ginecóloga, en donde los padres dejaban caer en sus futuros hijos o hijas fuertes estereotipos de género: desde el equipo de fútbol en el que le inscribirían si nace hombre, hasta decepcionarse si no nace mujer, ya que estas "son más tranquilas y ayudan más en la casa" (Martín, 2008, p. 41).

1.7. Estereotipos y roles de género

García (2014) señala que los estereotipos corresponden a creencias compartidas por grandes grupos sociales sobre los atributos de personas que son parte de otro grupo. Según la teoría de acción razonada (Ajzen y Fishben, 1980), las creencias corresponden a la probabilidad de que una persona cree una relación mental entre dos objetos, la cual puede formar más tarde una actitud; además, corresponden al componente cognitivo de la actitud (Castro, 2002).

Desprendidas de esta misma teoría, las actitudes se definen como evaluaciones o juicios sobre un objeto que se forman en la mente al unir atributos del mismo (Reyes, 2007). También se enuncian como una "predisposición aprendida, no innata y estable, aunque puede cambiar, a reaccionar de una manera valorativa, favorable o desfavorable ante un objeto (individuo, grupo, situaciones, etc.)" (Morales, 2000:24).

A su vez, Pujal (2004) agrega que estas cogniciones sociales provocan comúnmente la formación de prejuicios, además que la acción de estereotipar está constituida por los procesos de percepción, significación y representación de las personas y su realidad en estado rígido, lo que perpetua los valores sociales dominantes dirigidos a producir relaciones de poder desiguales. Los prejuicios corresponden a actitudes que se emiten en contra de una persona perteneciente a un grupo, sólo por el hecho de pertenecer a este (Allport, 1954, citado en Molero, 2007), y constituyen una consecuencia de la visión estereotipada de la realidad (Pujal, 2004).

Los estereotipos de género, por su parte, son imágenes que incluyen características y formas de comportamiento de un hombre o una mujer con las que estamos familiarizados/as, de manera tal que podemos generalizar acerca de uno de los géneros (Cuadrado, 2007), los cuales son creados a partir de una carga sociocultural que se le asigna a lo femenino y lo masculino (Flecha, 2014). Estas imágenes estereotipadas son representaciones simbólicas de una convención social acerca de lo que se espera que haga y cómo se caracteriza un determinado género (De Andrés, 2006). Martín (2008) postula que el género reconoce marcadores culturales que son construidos de distinta manera entre culturas, los cuales corresponden a características que se asocian a un estereotipo de género.

Borgida y Burgess (1999), hacen una distinción entre dos dimensiones de los estereotipos de género, una descriptiva y otra prescriptiva (*ver tabla 1*). En cuanto a la primera, la autora y el autor señalan que corresponde a características que las personas poseen respecto a su género, como atributos, roles y comportamientos; mientras que el componente prescriptivo genera expectativas sobre mandatos sociales de género que recaen sobre las personas de acuerdo a qué género se adscriben (Borgida y Burgess, 1999).

Ambas dimensiones son condensadas en la teoría del esquema de género de Bem (1981), la cual versa acerca de cómo absorbemos de la cultura definiciones sobre ser masculino o femenina, integrándolas en la propia identidad, siendo además unas pautas que van cambiando de acuerdo al contexto socio-histórico.

Tabla 1: ¿Cómo se producen la discriminación de género, a partir de los componentes descriptivo y prescriptivo de los estereotipos de género? (Traducción del autor; Borgida y Burgess, 1999, p. 666).

Componente descriptivo	Componente prescriptivo
Creencias acerca de atributos, roles y comportamientos que caracterizan a hombres y mujeres	Creencias acerca de atributos, roles y comportamientos que se espera que cumplan hombres y mujeres
Resulta en discriminación a través del impacto dispar que se produce cuando las mujeres son percibidas en términos del estereotipo tradicional femenino y, consecuentemente, son consideradas inapropiadas para ocupaciones estereotípicamente masculinas.	Resulta en discriminación a través del impacto dispar que se produce cuando las mujeres son devaluadas o sometidas a ambientes de trabajo hostiles, ya que ellas faltan a las prescripciones sobre cómo deberían comportarse
La discriminación puede ser no intencional	La discriminación es motivada por la hostilidad y los prejuicios de género
Los estereotipos sirven para estructurar el flujo de información en la vida cotidiana	Los estereotipos sirven para mantener inequidades de poder en la sociedad
Individualizar la información se debilita la discriminación	Individualizar la información no es relevante en la discriminación
Hombres y mujeres pueden igualmente discriminar	Los hombres son más proclives a discriminar que las mujeres

Según Cuadrado (2007), la dimensión prescriptiva considera las características y formas de comportamiento de un hombre o una mujer con las que estamos familiarizados/as, de manera tal que podemos generalizar acerca de uno de los géneros. Esta dimensión de los estereotipos es la que hace que aparezcan los prejuicios de género cuando las personas se comportan de manera distinta a lo que está indicado para ellas (Borgida y Burgess, 1999), llegando a generarse una discriminación basada en la amenaza que sienten los hombres frente a mujeres que se escapan del estereotipo asignado (Cuadrado, 2007).

Los prejuicios de géneros se entienden como manifestaciones afectivas del estereotipo de género, es decir, actitudes generalizadas emitidas en contra de un hombre sólo por ser hombre, o de una mujer sólo por ser una mujer (Baron y Byrne, 2005). Estas son explicadas por la teoría de congruencia de rol del prejuicio hacia líderes femeninos (Eagly y Karau, 2002), la cual señala que al no ser congruentes el rol y la conducta de liderazgo que una

mujer adopta, con las normas descriptiva y prescriptiva, se genera una opinión negativa y de rechazo hacia la mujer que adopta dicho rol.

1.7.1. División sexual del trabajo

En primer lugar, el investigador considera, al igual que Martín (2008), que la concepción del género debe dirigirse hacia la mirada social del constructo y alejarse del determinismo biológico que se sobrepone cuando se agrega el adjetivo “sexual” como se usaba tradicionalmente al hacer estudios de género. Por esto, en vez de división sexual, se empleará el término “división generizada del trabajo”, adhiriendo así a la idea de “generizar”, el cual es un término extraído del inglés *engender* (Martín, 2008).

Según De Barbieri (1993), una de las fuertes formas de dominación de los hombres sobre las mujeres es el control de la reproducción, ya que si estos no las controlan no pueden reproducir la especie, por tanto, no prosperaría la humanidad, y por consiguiente el sistema patriarcal. Además, la autora señala que, al ser controlada la capacidad reproductiva de las mujeres, también se toma posesión de su fuerza de trabajo, relegándoles a ser un ente reproductivo (De Barbieri, 1993). En la misma línea, Izquierdo (2013) agrega que “el sistema sexo/género organiza y rige la asignación de posiciones sociales conforme a la lógica de la división sexual del trabajo” (p.19), mediante la cual se asigna a mujeres y hombres las labores domésticas y de cuidado, y de producción de bienes, respectivamente.

A este respecto, Lagarde (1996a), señala que la división del trabajo es tan especializada para cada género que las personas terminamos creyendo que hay oficios y trabajos para hombres y otros para mujeres, lo que reproduce formas de enajenación y la opresión de género como dimensiones socialmente aceptadas, además, “la vida cotidiana está estructurada sobre las normas de género, y el desempeño de cada uno (sic), depende de su comportamiento y del manejo de su normatividad” (Lagarde, 1996a, p.19).

Por su parte, Comas (1995) considera que esta división, a pesar de ser universal, se torna específica en cada contexto cultural, permitiendo que algunas culturas establezcan ciertas actividades domésticas de mujeres y otros de hombres de manera arbitraria, existiendo de esta manera variadas formas de división del trabajo por géneros, cumpliendo además una función de complementariedad entre labores en el marco de sociedades de subsistencia. Esto permite afirmar que el vínculo entre trabajo y sistemas de género responde factores

culturales, y no a las diferencias biológicas que existen entre hombres y mujeres (Comas, 1995).

1.7.2. Espacio público y privado

Las asociaciones simbólicas relativas al género han variado mucho, sin embargo, siempre bajo la contraposición de una serie de conceptos designados a cada género, como lo político versus lo doméstico, lo público versus lo privado, individualismo versus la crianza, lo instrumental o construido versus lo naturalmente procreativo, la razón versus la intuición, entre otros. Estos sistemas no representan la asignación de roles sociales por medio de lo biológico, sino que un medio de conceptualización cultural y de organización social (Conway, Bourque y Scott, 1996).

En culturas de dominación masculina, se tiende a dar determinados espacios sociales a las mujeres que ya han cerrado su ciclo reproductivo (De Barbieri, 1993). Según Lagarde (1996a), “el control de los recursos y su uso está en manos de los hombres” (p. 71), por lo que los ámbitos de la política y la economía también son de control masculino. Además, al alero de este control de los hombres y una fuerte presión institucional, a las mujeres se les asigna la obligación de la reproducción privada y el trabajo doméstico, presentándose como situación cotidiana en la mayoría de las mujeres en el mundo (Lagarde, 1996a). Rosaldo (1979), expone que esta oposición es la base de una estructura que explica la asimetría entre hombres y mujeres como un fenómeno universal, no biológico, algo que es propio de la experiencia humana, como el rol de las mujeres como madres y cuidadoras.

2. Significado: la síntesis de las vivencias del mundo de la vida

A continuación, se realizará una revisión al concepto de “significado”, el cuál cumplirá la función de sintetizador de la información que llevará a las conclusiones de este trabajo, considerando varias perspectivas para su conceptualización, además de otros subconceptos que se ven implicados en la formación del significado desde la perspectiva socio-fenomenológica.

Para todos los efectos, la palabra “consciencia” será escrita siempre con la ortografía señalada entre comillas, a menos que se cite un/a autor/a que lo use de otra manera (por ejemplo, “conciencia”), en donde se dejará la palabra escrita textualmente.

2.1. Definición

Dentro de los estudios psicolingüísticos, De Saussure (1945) habla del signo lingüístico como una entidad psíquica que comprende la combinación de dos elementos que se relacionan y oponen a la vez: el concepto y la imagen acústica, también llamados, respectivamente, significado y significante. Bajo esta premisa, el significado sería la parte mental y abstracta de un objeto, mientras que el significante el cómo se denomina en una determinada lengua, cómo se vocaliza o piensa en este objeto dentro de la mente (De Saussure, 1945).

Putnam (1984), realiza una división entre dos tipos de significado:

- a)** uno referente a la “extensión” de un término, es decir, lo que este abarca en cuanto a campos semánticos en común; y
- b)** otro concerniente a la “intensión”, la cual es el concepto en sí, o como dice la autora, “el significado de significado” (Putnam, 1984, p. 348).

Otra concepción de significado señala que este es personal e intransferible, eliminando la falsa creencia de que los significados están en las palabras (Berlo, 1984); de esta manera, los significados no puedan entrar en un mensaje, y para que dos personas se entiendan al emitir un mensaje, deberán poseer el mismo significado de una palabra, de otra manera, no podrán comunicarse.

Bruner (1990), pone en valor el aspecto cultural que tiene el significado cuando expone que “nuestra forma de vida, adaptada culturalmente, depende de significados y conceptos compartidos, y depende también de formas de discurso compartidas que sirven para negociar las diferencias de significado e interpretación (p. 29), en resumidas cuentas, se dice que el significado es público y compartido, además de compartir también los procedimientos de interpretación y negociación de los significados (Bruner, 1990). A pesar de realizar un acercamiento desde el punto de vista cognitivo, Bruner logra rescatar la intersubjetividad que entran los significados de las personas.

Los elementos intersubjetivos son también incluidos en la definición que Blumer (1992) expone de este en su interaccionismo simbólico, en donde el significado que tiene una persona sobre cualquier cosa, abarca la manera en que otras personas actúan hacia este objeto, considerándose definitivamente un producto social.

Para Schütz (1993), hay niveles de significado subjetivos y objetivos, como también contextos de significado subjetivo y objetivos. Los primeros se refieren a la explicación comprensiva que muestra cómo una persona aprehende el motivo de una acción o acontecimiento desde su perspectiva y sus experiencias, siendo esta forma de ver las cosas sesgada de otros aspectos del contexto subjetivo por la propia naturaleza del ejercicio de comprender, obteniendo así una interpretación parcial del sentido (Toledo, 2012). A este respecto, Weber (1993) argumenta que el significado subjetivo corresponde al sentido al que apunta una acción, estableciendo que este es comprendido por la interpretación que pueda tener el/la observador/a sin distorsión, tal como la intencionalidad del/la actor o actora fue concebida. Schütz (1993), por su parte, reafirma que el significado subjetivo abarca el contexto en el que la persona lo produce, de manera de tener una mirada más completa y comprensiva del mismo.

En resumen, lo que se plantea desde la fenomenología del mundo social, es que hay un solo mundo externo que se da igualmente a todas las personas, -también denominado mundo público-, por lo que cualquier significado que se le entregue a algún acto hecho por una persona es una interpretación, y, por tanto, un significado subjetivo, el cual es constituido como un “fenómeno intersubjetivo” (Schütz, 1972, p. 62; 1993, p.62). Este mundo externo es construido por las distintas subjetividades en base a significados que experiencia cada persona, los que le dan consistencia de realidad al mundo (Toledo, 2012).

Al ligarse con este campo de estudios de las ciencias sociales, se hace la conexión con los aspectos epistemológicos de esta investigación, la cual trabajará desde una mirada fenomenológica, acompañada de los lineamientos de “el mundo de la vida” de Schütz.

2.2. Lenguaje

El lenguaje es concebido de distintas maneras según el autor o la autora que se consulte, por lo que llegar a un consenso acerca de su definición se torna complicado. A

continuación, se expondrán algunas de sus acepciones que contribuyen a dar claridad del concepto de manera de insertarlo en este trabajo.

Para Escotto (2013), el lenguaje es “la actividad de significar (crear, usar, y modificar signos y significados) y cuya forma natural —mas no la única— es la lengua: la organización sistémica de signos arbitrarios (fónicos, gráficos, corporales u objetuales) históricamente construida” (p. 181), además, el autor lo califica como una capacidad propia de la especie humana.

Se vuelve fundamental el lenguaje al momento de estructurar la identidad, ya que a partir de este interpretamos lo que somos, generamos una determinada imagen de nosotros/as mismos/as, y posteriormente la comunicamos al mundo social (Íñiguez, 2001), de esta forma, la construcción y expresión de la identidad depende totalmente de lenguaje.

Los estudios lingüísticos comprenden dos partes que se interrelacionan: la **lengua** como componente social e independiente, y el **habla**, la parte individual que incluye la fonación y la psicofísica (De Saussure, 1945). La distinción que realiza Escotto (2013) a este respecto, señala que la lengua es un sistema de signos (comúnmente llamado idioma), y el habla la modalidad física de significar en que se producen sonidos correspondientes a los signos de una lengua.

Es fundamental para esta investigación la revisión del concepto de lenguaje y todas sus aristas e implicancias, ya que según Berlo (1984) la principal función del lenguaje es expresar y producir significados, siendo estos inherentes a la propia definición del lenguaje.

2.2.1. Comunicación

La comunicación es definida por Watzlawick, Beavin y Jackson (1985) como el vehículo de las manifestaciones observables de la relación entre dos o más personas. Además, teorizan los axiomas de la comunicación, cuyo primer principio establece la imposibilidad de no comunicar (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1985).

Es también vista como una interacción entre dos o más individuos/as, la cual involucra a sus conductas, expresiones corporales y ubicación en el espacio entre ambos/as, siendo estos componentes dirigidos con una intención de entregar un mensaje sobre su estado psicológico y biológico (Escotto, 2013). Al hablar de intención, el autor refiere a una

disposición conductual hacia un objetivo, incluyendo los preparativos y expresiones hacia el mismo, la cual puede expresarse en forma de lenguaje, y cuando este está ausente, en forma corporal y motriz.

Martínez (2012), se refiere a la comunicación como “el proceso que hace posible que dos o más individuos se transmitan información intencionalmente” (p. 8), señalando la necesidad de un código que cifre este mensaje, y categorizando tres dimensiones que abarca el proceso: a) cognitiva, considerando que la información es representada mentalmente de alguna forma, tanto por quien la emite como por quien la recibe; b) social, ya que el mensaje se ajusta a las normas y prescripciones que la sociedad entrega para el intercambio e interpretación de la información; y c) semiótica, en donde el código utilizado posee características propias a describir y analizar como instrumento que media conceptos e intenciones.

Respecto de las intenciones, Rizo (2005) señala que se fundan en comprensiones comunes acerca de la otra parte involucrada, considerando de esta manera que existe un sentido común que va definiendo el significado de ciertos elementos de la interacción, ubicando a este significado en las relaciones.

En cuanto a la visión cognitivista de la comunicación la teoría clásica de la información expone que “un mensaje es informativo si reduce el número de elecciones alternativas. Esto implica la existencia de un código de elecciones posibles establecidas” (Bruner, 1990, p. 22).

2.3. Vivencias

Gadamer (1993) propone que “las vivencias se constituyen en el recuerdo” (p. 47), estas son definidas como el contenido de significado que permanece en la memoria de manera inamovible. Es por esto que se aborda el concepto de vivencias como parte de los vehículos para transmitir el significado en los instrumentos.

El hecho de ser una experiencia totalmente subjetiva es parte también del significado que a la vivencia se le atribuye, por lo que se dice que estas poseen una experiencia para aquella persona que la ha vivido (Gadamer, 1993). La experiencia es definida como el proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales (De Lauretis, 1992). A través de este proceso, una subjetividad se coloca a sí misma o se ve colocada en la realidad

social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo esas relaciones -materiales, económicas e interpersonales- que son de hecho, sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas. El proceso es continuo, y su final inalcanzable o diariamente nuevo (De Lauretis, 1992). Esta subjetividad “corresponde a producciones simbólico-emocionales que caracterizan la experiencia humana” (González, 2013, p. 34).

Schütz (1993) sostiene que las vivencias se enmarcan dentro del contexto de significado que tenga cada persona respecto de estas, es decir, parte su significado subjetivo. Arfuch (2002), agrega que es la unidad mínima del significado como una totalidad de sentido que es determinada por la intención. Además “la reflexión autobiográfica o biográfica en la que se determina su contenido significativo queda fundida en el conjunto del movimiento total al que acompaña sin interrupción” (Gadamer, 1993, p.47). Schütz (1972), señala que las vivencias y sus estructuras serán distintas si nos mantenemos en la corriente de la consciencia o giramos hacia la reflexión.

2.3.1. Narración

La narración es considerada por Brunner (1990), una de las formas discursivas más poderosas que hay en la comunicación humana, y enumera una serie de condiciones que deben darse para que las narraciones se realicen de manera eficaz, las llamadas constituyentes gramaticales. Estas son: a) un medio que enfatice la acción humana; b) un orden secuencial; c) una sensibilidad para lo canónico y lo que no lo es en la interacción humana; y d) la perspectiva de un narrador (Brunner, 1990).

La narrativa o el relato según Linares (1996), se constituye en conformidad a la relación que establece el/la sujeto/a con su contexto espacio-temporal y cultural, considerando no solamente su visión de la realidad, sino también la de otras subjetividades que van moldeando la experiencia. En otras palabras, los relatos surgen de la construcción de una red secuencial de distintos procesos que se integran entre sí (Aya, 2010).

Payne (2002), respecto de la definición de narración para su método terapéutico, la considera sinónimo de “relato” y “recuento”, refiriéndose a “secuencias escogidas de vida que cobran existencia como entidad mediante el acto de relatarlas” (p. 36). Aya (2010), considera el construccionismo social como base epistemológica de las narrativas, y como tal, cuentan con procesos que organizan sus distintos componentes (como las identidades,

emociones, acciones, etc.) en un entretreído que dan como producto un relato. La autora además, considera que estos relatos se nutren a la vez del significado que adquieren estas manifestaciones simbólicas de las experiencias para otras subjetividades.

Adquiere una gran relevancia conceptualizar los relatos o narraciones desde que se considera trabajar con el concepto de significados, de manera de usar este vehículo para llevar las experiencias conscientes desde la memoria a revivenciar, además de esto, “los relatos sobre la identidad son una forma social de dar cuenta de sí mismo” (Aya, 2010, p. 190), lo que conlleva también a hablar del significado que tiene cada persona respecto de sí misma en torno a una temática como el rol de ser músico/a.

2.4. Consciencia

Con el afán de intentar llegar a un consenso entre las distintas acepciones de la consciencia, se expondrá acerca de algunas definiciones de diccionario, las visiones de algunos autores, y aquella que más se acomode a los efectos de esta investigación. Además, se ahondará en los conceptos de corriente de la consciencia y reflexión con el objetivo de aclarar conceptos que podrán ser utilizados en los instrumentos a utilizar en esta investigación.

Natsoulas (1986-87), estudia los seis tipos de consciencia que expone el *Oxford English Dictionary*: interpersonal (o social), personal, percatación, reflexiva (autoconsciencia), unidad personal y estado general.

Grande-García (2013a) señala que la consciencia implica la presencia de ciertas propiedades fenoménicas producto de algunos estados mentales, gracias a las cuales podemos interpretar y vivenciar el mundo externo de la forma en que lo hacemos. Esta forma de experimentar la realidad también va determinando a los/las sujetos/as y cómo es encontrarse en determinado estado mental (Grande-García, 2013a). De Potestad y Zuazu (2007) agrega que “la consciencia es aquélla que da, en definitiva, forma y contenido a cada una de las percepciones y vivencias del ser humano” (p. 23).

Según lo planteado por Íñiguez (2001), la consciencia sería resultante de una experiencia subjetiva, la cual constituye además la identidad de cada persona. Esta es, además, consciencia simbólica, pues está afectada inevitablemente por el lenguaje y por el orden que éste suministra. (De Potestad y Zuazu, 2007). Tiene dos vertientes perceptivas: una

orientada hacia fuera, consciencia no refleja o irreflexiva; y otra, orientada hacia sí misma, consciencia refleja o reflexiva. Toledo (2012) señala que desde el análisis fenomenológico la consciencia da origen al significado con algunas de sus operaciones.

Por su parte Bergson (1999), categoriza los estados de tensión de la consciencia, en donde el plano de la acción es donde hay más tensión, y el del sueño, donde la tensión está en su menor grado. La atención a la vida es el principio que regula la vida consciente (Bergson, 1999), y se puede interpretar también el estado de alerta como uno de muy elevada tensión, y el de atención pasiva, lo opuesto (Schütz, 1974). En el primer estado es donde nuestro cuerpo procesa las sensaciones y la información proveniente del exterior a la vez que ejecuta las acciones necesarias para intervenir con este mundo (Toledo, 2012).

2.4.1. Corriente de la consciencia

Escotto (2013), usa la denominación de lenguaje interno para referirse al acto comunicativo que cada persona mantiene consigo misma, siendo a la vez ambos interlocutores. Por otra parte, Schütz (1974), expone la técnica de la reducción fenomenológica como forma de poner entre paréntesis el mundo externo (y al/la propio/a sujeto/a) con el fin de realizar descubrimientos acerca de los fenómenos dentro de una especie de “burbuja” dentro de la consciencia, que más tarde se pueden extrapolar a la realidad externa.

Este lugar interno de la consciencia fue denominado duración (en adelante puede aparecer como *dureé*) por Bergson (1999), y lo definió su forma pura como aquella que “toma la sucesión de nuestros estados de consciencia cuando nuestro yo se deja vivir” (p.77), momento en el cual nos abstenemos de separar el estado presente de los anteriores estados mentales, sino que los yuxtaponemos de manera que se perciben simultáneamente. Cuando se incorpora la idea de espacio, la definición se torna más compleja, ya que la sucesión de estados mentales se desdobra y se constituyen múltiples, simultáneos y distintos, proyectándose de esta manera en el espacio (Bergson, 1999).

2.4.2. Reflexión

Haciendo un análisis a Bergson, Schütz (1972) señala que la reflexión se constituye como una contrariedad a la corriente de la consciencia, ya que esta última transita en un fluir constante de puntos-ahora propios de la *dureé*, sin afectarse por la temporalidad

del mundo externo mediada por la razón, o en un estado de consciencia activo, que descoloca a la consciencia de su devenir espontáneo, discontinuo y discreto, y lo lleva al ritmo espacio-temporal de la vida cotidiana.

En la fenomenología se habla de una autoconsciencia mínima, la cual se sitúa previa a la autoconsciencia reflexiva e introspectiva en sí, y consiste en las experiencias vividas fuera de la consciencia, o prerreflexivas (Grande-García, 2013b). Además, esta autoconsciencia es un rasgo inherente a toda experiencia consciente, y se da en el momento inmediato en que esta sucede.

3. Música e identidad: cómo se influyen mutuamente.

Por último, la música como experiencia material de las personas evidencia su influencia en varias aristas de la vida, especialmente en lo que concierne a identidad y socialización, considerando así a la música como un agente socializador y socializado (Dys, McLean y Schellenberg 2017). Se recurrirá a literatura especializada en psicología, sociología y musicología. La música es un factor fundamental en la formación de la identidad, especialmente cuando se realizan análisis entorno al género (McClary, 2002), aspecto en el que radica la importancia de revisar estas teorías y definiciones.

La música es un arte que provee a las personas de un medio por el cual se expresan perspectivas, emociones y creatividad, tomando un rol central, en la formación de la identidad (Dys, McLean y Schellenberg 2017). Para Langer (1953), la música es una forma de simbolismo que puede transmitir significados emocionales complejos: trata acerca de la emoción, y, de la misma manera, es capaz de transmitirla. Los significados en la música son construcciones discursivas que nos ayudan a interpretar el mundo musical que nos rodea, los cuales son activamente creados y recreados, no sólo por oyentes y comentaristas, sino también por músicos, músicas y educadores/as de música, en nuestras prácticas musicales y a través de nuestras experiencias musicales (Green, 1997, citado en Curtis, 2018).

Alcántara (2016), a este respecto señala que la música es capaz de producir significados emocionales, siendo estas representaciones mentales en las personas que asocian ritmos, progresiones musicales y otros elementos, a emociones, pudiendo variar e interpretarse de

distinta manera entre varias personas (Alcántara, 2016). Estas representaciones se producen haya o no un elemento vocal en la pieza musical (Alcántara, 2016).

3.1. Identidad

Según explica Gómez (2009), la identidad es un constructo que se desarrolla de manera personal al integrar identificaciones de personas referentes y grupos de referencia, además de incluir roles que adopta la persona y las valoraciones emitidas por otras. Íñiguez (2001), por su parte, reconoce características imprescindibles de la identidad: la singularidad, unicidad y exclusividad, agregando además la continuidad en el tiempo, en donde nos reconocemos de cierta manera en el pasado, a la vez que nos percibimos como distintos/as en el presente.

Es necesario revisar el concepto de identidad para comenzar a hablar sobre qué es ser músico/a y ahondar en la caracterización de la población, ya que, según Hargreaves, MacDonald y Miell (2002), “la música puede ser usada como medio por el cual formulamos y expresamos nuestras identidades individuales” (traducción del autor, p. 1). Es también parte de este constructo la autoestima, considerada como el componente evaluativo de la identidad, incluyendo los aspectos cognitivo y emocional.

3.1.1. Identidad social

En palabras de Íñiguez (2001), la identidad social “remite a la experiencia de lo grupal” (p. 211), dicho de otra manera, tiene que ver con las redes. Gómez (2009) agrega que forma parte del autoconcepto, y coincide en que corresponde a la pertenencia a grupos sociales que está incluida en la identidad de las personas. Esta idea resuena varios años antes cuando Leyens (citado en Myers, 2003) afirma que para establecer nuestra singularidad nos debemos comparar con las demás personas, lo que hace referencia al hecho de que las personas somos sociales. Hargreaves, MacDonald y Miell (2002) añaden, -desde una mirada socio-constructivista- que las personas tenemos varias identidades en vez de una identidad nuclear, las cuales se crean en la interacción con un/a otro/a, y que incluso estas se pueden contradecir.

Jackson y Smith (1999) han caracterizado cuatro dimensiones de la identidad social:

a) percepción del contexto intergrupal (en relación a otros grupos de comparación);

- b)** atracción endogrupal (afecto que se tiene con el propio grupo);
- c)** interdependencia de creencias (normas que regulan el comportamiento de los miembros de un grupo al tener todos/as los mismos objetivos); y
- d)** despersonalización (autopercepción como un/a miembro/a del grupo por sobre la singularidad de cada persona).

Tajfel (1984), concibe la identidad social como la parte del autoconcepto de una persona que se relaciona con su pertenencia a un grupo o grupos sociales, asociada a una significación emocional y valorativa asignada por la propia persona; es un término que describe limitados aspectos del sí mismo relevantes para limitados aspectos de la conducta social. Esta identidad es proporcionada por una categoría grupal, lo que también entrega una perspectiva de lectura de la realidad social (Pujal, 2004). Este proceso de categorización social está fuertemente ligado al de formación de la identidad, ya que las personas desearán pertenecer a grupos bien valorados socialmente por sobre los menos valorados, dando origen a distintos fenómenos como la endogrupalización y el conflicto intergrupal (Tajfel, 1984; Ibañez, 2004).

3.2. Identidades en la música y música en las identidades

Ya se ha mencionado la relevancia de la música como un medio por el que formulamos y expresamos identidades musicales (Costa, 2015), por lo tanto, dentro de la mirada general que tenemos sobre nuestra persona, vamos integrando distintos roles como parte de nuestra autoimagen, en donde caben los roles relacionados a la música como “instrumentista”, “oyente” o “profesor de música”: estos son, para los autores y la autora, identidades en la música. También se consideran roles definidos cultural y socialmente en tanto compositores/as e intérpretes no son entes solitarios/as en el proceso creativo e interpretativo, ni tampoco las personas que oyen música son pasivas, sino que consumidoras activas de un producto cultural que cumple distintas funciones dependiendo del contexto (Hargreaves, MacDonald y Miell, 2002).

Adicionalmente, escuchar música cumple un rol central en la formación de la identidad social, en tanto es una actividad preferida por una amplia mayoría de jóvenes y adultos/as, lo que conlleva que las identidades musicales sean consideradas preferencias musicales

(Dys, McLean y Schellenberg 2017), las cuales ayudan a explorar y construir la identidad social y propiciar la diferenciación grupal.

Lo anterior nos lleva a hablar de la música en las identidades, que hace referencia al uso de la música como recurso para desarrollar otros aspectos de nuestras identidades personales, como la identidad de género, la identidad de ser joven, identidad nacional y la discapacidad (Hargreaves, MacDonald y Miell, 2002), pudiendo influir en gran o menor medida en las distintas aristas de la identidad.

Los roles sociales, -o mejor dicho “posición”, para diferenciarlos del concepto de estatus-, son definidos por Doménech (2004) como el lugar social que se ocupa como individuo/a en un grupo. Hargreaves, MacDonald y Miell (2002) agregan que, mirado desde el interaccionismo simbólico, actuamos determinados roles sociales para entender la identidad desde la perspectiva de otros roles. Según los mismos autores, el concepto de ser músico/a es social y culturalmente construido, y no está sujeto al estudio académico de la disciplina musical, por lo que el desarrollo de nuestras identidades musicales está influenciado netamente por el entorno social inmediato y en la forma en que nos relacionamos con las personas (Hargreaves, MacDonald y Miell, 2011). En esta idea coincide Bayton (1998), afirmando que la música popular permea la vida moderna en todo aspecto, y ayuda a formarnos como personas, y en este sentido, refleja las diferencias de género existentes en la sociedad, además de ayudar a construirlas.

3.2.1. ¿Qué es un/a músico/a?

Se considera músico o música a quien es capaz de comunicar un mensaje a través de un lenguaje musical, y que tenga posibilidad de implicarse musicalmente a través de la participación, la escucha, la creación y la información (Costa, 2015). Este lenguaje se constituye en un sistema de códigos por medio del cual se expresa un/a músico/a, pudiendo cumplir la función de compositor/a o intérprete (Molina, 1998). A su vez, estos roles se diferencian en que una persona que compone es quien escribe una pieza musical con un mensaje determinado, ya sea en su letra o instrumentación, mientras que los/las intérpretes son quienes leen y ejecutan el lenguaje musical escrito por una persona compositora para entregar el mensaje al público (Molina, 1998).

3.2.2. La “generización” de la música

A este respecto, Dibben (2002) señala que en registros históricos se muestra cómo a las mujeres se les era negado el desarrollo de talentos musicales de manera profesional, y relegadas a formas domésticas de hacer música sostenidas por la visión patriarcal de la feminidad. Por ejemplo, en el siglo XVIII era común ver a la mujer tocando piano como acompañamiento al canto, lo que es congruente con la asociación al mundo privado, o también, la asociación de las mujeres con la naturaleza y el cuerpo intenciona que sea más aceptable que desarrollen el canto más que otros instrumentos con más tecnología (Dibben, 2002).

Curtis (2018) ve la generización de la música como un fenómeno socialmente construido que se manifiesta desde un gusto musical hasta la elección de una carrera musical, considerando que el género influye en mayor medida en la formación de la identidad. La revisión realizada por la autora demuestra que este fenómeno se deja ver con gran notoriedad en la educación musical, en donde se ha alejado históricamente a las mujeres de ciertos espacios, géneros, agrupaciones e instrumentos musicales por razones de género (Curtis, 2018).

En esta última idea profundiza Dibben (2002) al revisar distintos estudios que reflejan que niños y niñas son influidos/as por sus padres para elegir tocar instrumentos con base en estereotipos de género, o que adolescentes clasifican instrumentos como “masculinos y femeninos”, siendo creencias que se van plasmando en el desarrollo de sus roles de género. Coincidentemente, Wiedenfeld (2012) señala que ocurre lo mismo desde la infancia, siendo los padres, las madres y los medios quienes influyen en esta tipificación de los instrumentos, lo que corresponde con la teoría del esquema de género (Bem, 1983, como es citado en Wiedenfeld, 2012), en donde niños y niñas observan, ordenan y crean estereotipos de género basado en lo que es modelado y dictado por sus padres u otros/as adultos/as que les influyen. A este respecto, Griswold y Chrobak (1981), afirman que la estereotipación de género de los instrumentos puede impedir el acceso a experiencias con varios instrumentos, y posiblemente, a profesiones musicales

Estas diferencias alcanzan incluso la elección de un género musical por sobre otros con el fin de mantener una identidad social positiva de acuerdo a si se es hombre o mujer (Dibben, 2002), presentando las mujeres siempre más dificultad para mantener esa identidad positiva frente a sus pares masculinos al mirarlo desde una perspectiva social más amplia.

3.2.3. Roles de género en la música

Cuando se habla del campo laboral de la música, las desigualdades son, en algunos casos, abismales (Bayton, 1998). Aunque ya se definieron anteriormente los roles de género en general, cuando se aplican a la industria de la música, corresponden a asignaciones de puestos de trabajo, espacios musicales, instrumentos, géneros musicales, -entre otros elementos-, según el género de la persona (Soler, 2017).

Respecto a las diferencias de género presentes al estudiar un instrumento, Wiedenfield (2012), señala que estas se basan en un estereotipo de género que dicta qué instrumentos debe tocar cada género, el cual es reproducido por niños, niñas y adolescentes al momento de elegir un instrumento musical para estudiar, y repercute, por supuesto, en las distintas carreras musicales que erigen los músicos y las músicas.

Sosa (2014), plantea que existen diferencias por género en el desarrollo musical de las personas, habiendo condicionantes de género en el acceso a la música popular, manifestadas como obstáculos que enfrentan las mujeres cuando desean desarrollar un talento musical, ya sean materiales o ideológicos. Los primeros, se manifiestan como dificultades que se evidencian en el día a día de las mujeres que desean dedicarse a la música, como la falta de tiempo que produce que tengan otras labores que cubrir (Sosa, 2014). Y los ideológicos guardan relación con la disponibilidad de roles en la música a partir de los roles tradicionales que asumen las mujeres en su cotidianidad, quitándoles protagonismo y ajustándose a los estereotipos femeninos para ser aceptadas (Sosa, 2014).

En cuanto a los puestos de trabajo, Bayton (1998) detalla que existe una estructuración por género de los distintos puestos de trabajo que se consideran dentro de la industria de la música, ya sea en grandes corporaciones transnacionales o sellos pequeño e independientes (Bayton, 1998): acerca de esto, diversos/as autores/as han expuesto una sólida evidencia empírica (Coles, Copper y Hanna-Osborne, 2017; Eliezer, 2019; Strong y Cannizzo, 2017).

3.3. Desarrollo de talentos musicales

Hargreaves, MacDonald y Miell (2011) reconocen que todos los niños y las niñas tienen la potencialidad de desarrollar un talento musical por el cual puedan expresarse, es decir, cada persona tiene una garantía biológica y social de ser musical. Hargreaves (1986)

afirma que el desarrollo perceptual se da en el ámbito ecológico, o, mejor dicho, en la interacción con el entorno, dando luces de la vital importancia que tiene la socialización en el desarrollo de la musicalidad y viceversa.

Campayo y Cabedo (2016), identifican características positivas y negativas que desarrollan intérpretes musicales. En las primeras se encuentran: organización, perseverancia, responsabilidad, concentración, disciplina y sentido del logro. En cuanto a las negativas, se presentan el individualismo, pensamiento dicotómico, competitividad, crítica y autocrítica, y perfeccionismo.

Además de los componentes biológico y social que se requieren para desarrollar la disciplina musical, el niño o la niña debe recibir cierto entrenamiento y programa educativo de parte de una institución de educación tradicional o una escuela especializada que considere su etapa del desarrollo, su ritmo de aprendizaje, y generar cierta constancia en la práctica del/la alumno/a, ya que la adquisición de estas habilidades se rigen bajo las mismas leyes del desarrollo que el lenguaje, a pesar de que se dijo anteriormente que responden a áreas cerebrales distintas, en definitiva responden a la misma lógica como vehículos para entregar un mensaje (Reynoso, 2010).

A este respecto, Costa (2015) afirma que las experiencias musicales son a la vez educativas, siendo parte de un amplio proceso de enculturación (mediante el cual adquirimos las costumbres de la sociedad), contribuyendo al crecimiento personal, y a la formación de la identidad musical.

Por lo tanto, al igual que el lenguaje, la música se considera un canal de comunicación alternativo arraigado desde la infancia, que escapa de lo que enseñan en escuelas musicales, y que apunta a las interacciones tempranas que se generan entre padres/madres y sus hijos e hijas en los primeros años de vida (Hargreaves, MacDonald y Miell, 2011).

b. Marco empírico

De forma de exponer con claridad y a cabalidad la información que entrega la literatura no científica y los datos empíricos acerca de música y género, se revisará información sobre las distintas aristas que tiene la industria musical, considerando el plano internacional, pasando por los países desarrollados, nuestros países vecinos, y, por último, la situación nacional y local a nivel regional. En este último nivel, será posible encontrar datos de la región del Bío-Bío antes de septiembre de 2018 (incluyendo la ex provincia de Ñuble) y de la actual región de Ñuble, posterior a su puesta en marcha en dicha fecha, dependiendo de cuándo haya sido emitida la información.

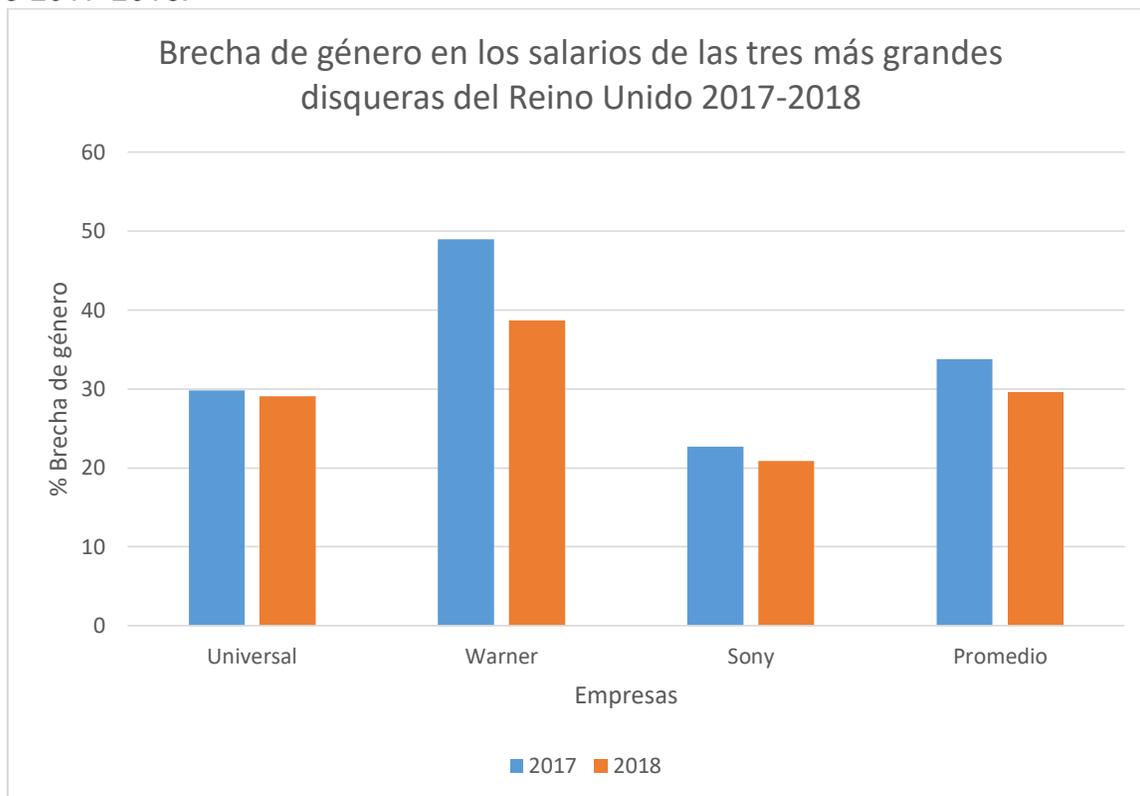
Existen varios espacios de representación en la música que corresponden con los roles en la música de los que se habló anteriormente, además de ser piezas fundamentales para que la industria de la música funcione. A continuación, se expondrán las formas de que toma la desigualdad de género en todas las áreas de acción de la profesión musical.

1. Diferencias de sueldo: doble precarización

Acorde a lo reportado por Strong y Cannizzo (2017), las mujeres músicas ganan mucho menos que sus contrapartes masculinas. A este respecto, las compañías en el Reino Unido que cuenten con más de 250 empleados/as están obligadas por ley a calcular y publicar la brecha de género en los salarios desde abril de 2017, incluyendo información detallada sobre la media y mediana de la brecha de los sueldos, la media y mediana de los bonos, y las proporciones de hombres y mujeres que reciben bonos, además de la proporción de hombres y mujeres por cuartiles de sueldo (ACAS, 2019).

A raíz de la información entregada por las tres empresas más grandes de la industria musical británica, -Universal, Warner y Sony-, se extrae que, en el año 2017, la mayor brecha de género fue la de Warner (49%), la cual fue disminuida un poco más de 10% al siguiente año. La que posee una menor brecha en este período es Sony (22,7%), la cual disminuyen en 2 puntos porcentuales el año pasado. Finalmente, Universal queda en medio de las tres, bordeando el 30% en ambos momentos de registro (Stassen, 2019) (véase tabla n°2).

Tabla n°2: Brecha de género en los salarios de las tres más grandes disqueras del Reino Unido 2017-2018.



Fuente: Stassen (2019).

En 2018, se suma la filial británica de Spotify a los reportes al superar el número de 250 trabajadores/as. La brecha de género en los salarios promedió un 11,6%, contando con un 42% de presencia femenina. (Stassen, 2019). En el caso de la firma PRS for Music, se posiciona con una brecha de 9,7% en los salarios, casi 8 puntos porcentuales menos que el 17,9% en promedio nacional, contando con una proporción aproximada de 60% hombres y 40% mujeres (Stassen, 2019). La filial de Live Nation, por su parte, mantuvo un 46%, y respecto a los bonos que se les da a sus empleados/as figura con la increíble cifra de 88% de brecha (Eliezer, 2019).

Al observar las cifras de brecha de género por cuartil, hay segmentos de las empresas que expusieron sus datos que poseen una alta presencia de hombres en el primer cuartil (correspondiente al que más recibe dinero), en desmedro de la presencia de mujeres

(Stassen, 2019). La empresa con más desigualdad en este grupo de trabajadores/as fue Universal con una proporción de sólo 27% de mujeres.

Reportes de Throsby y Zednik (2011) acerca de la vida laboral de personas que ejercen roles musicales creativos indican que la brecha de género es particularmente pronunciada, demostrada en el 88% registrado entre 2007 y 2008, atribuyendo esta problemática en parte a la repartición desproporcionada de las tareas domésticas y de cuidado cargadas en mayor parte sobre las mujeres, lo que consumiría grandes cantidades de energía y tiempo que no pueden dedicar a la música.

2. Representatividad femenina en la música: de proporciones y protagonismos

Case et al. (2019) exponen que hay una clara falta de mujeres en la música popular, lo que se observa en la prevalencia de artistas femeninas en las listas de éxitos de Billboard entre los años 2012 y 2018, la cual fue de 22,7 y 17,1% respectivamente, lo que demuestra que además con los años el porcentaje ha disminuido. La proporción aproximada en este estudio que considera 1455 artistas para el análisis, es de 3,6 hombres por cada mujer en las listas. *Women in Music* (2019) considera que solo 1/3 de las personas que se dedican a la música alrededor de mundo son mujeres. Además, para ellas la música sería una actividad mayormente solitaria, lo que se observa en el estudio de las listas Billboard, donde un 31,5% eran canciones de mujeres solistas (Case et al., 2019). En cuanto a la composición de música para cine, un campo muy específico en la industria, la prevalencia es un pequeño porcentaje entre 2 y 3% (Quiñones, 2019).

En asuntos administrativos, las mujeres sólo alcanzan el 28% de los puestos “senior” y estratégicos en las organizaciones clave de la industria (Coles, Copper y Hanna-Osborne, 2017), además, no hay mujeres en las mesas directivas de ARIA o AIR, y poseen baja representatividad en las mesas de las otras firmas nacionales de la industria musical.

Varios sectores de la industria de la música han estado trabajando para manejar el problema, causado en su gran mayoría porque sólo el 31% de los cargos de liderazgo en las firmas son ocupados por mujeres (Eliezer, 2019); APRA AMCOS, por ejemplo, una empresa de origen australiano se ha comprometido a incrementar el número de mujeres en sus filas en un 25%.

La composición es otro campo en que se ve la baja participación de las mujeres, observándose en el estudio de Case et al. (2019) que en 2012 sólo un 11% de canciones son compuestas por mujeres, aumentando levemente a un 12,2% en 6 años.

En 2018, “Women in Music” reveló cifras aún más impactantes acerca de las mujeres que trabajan en la música clásica: solo 76 de los 1445 conciertos ofrecidos el año pasado por grandes orquestas de música clásica incluyeron al menos una pieza compuesta por mujeres: de entre todas las obras que se tocaron (más de 3500), sólo el 2,3% fueron hechas por compositoras (Quiñones, 2019). De la brecha de género en las orquestas y la música clásica se profundiza en un próximo apartado.

En Australia existen precarias condiciones laborales para las personas que se dedican al arte, teniendo que combinar sus actividades con otro tipo de trabajos; las mujeres poseen una doble desventaja, lo que se evidencia en alta masculinización en las profesiones de composición e interpretación, en donde las mujeres se aproximan con dificultad hacia el 30% (Coles et al., 2017).

El informe de la Royal Melbourne Institute of Technology indica que el subsector de la composición para cine y televisión es aún más polarizado en temáticas de género, siendo compositoras en este rubro apenas un 13%, quienes además consideran que su género es una barrera para la carrera de “composición para la pantalla” (*screen composition*), existiendo de parte de ellas una alta percepción de baja representatividad, y de discriminación de parte de sus colegas masculinos (Strong y Cannizzo, 2017).

3. Rankings, radios y premiaciones: hegemonía masculina

El éxito de mujeres como Dua Lipa, Ariana Grande y Beyoncé pueden engañar a la hora de afirmar que “hay mujeres que hacen música”, sin embargo, no yendo tan lejos, las estadísticas muestran que hay tres veces más hombres que mujeres en el top 100 de la *Official Chart Company* (EUA) del año pasado (Youngs, 2019), en donde hubo sólo 30 apariciones femeninas en los créditos de las canciones, de las cuales solo 13 fueron exclusivamente de mujeres, lo que corresponde a un tercio de las que había en 2008, mientras que en las clasificaciones del Reino Unido se igualan las proporciones.

Uno de los factores más importantes para el gran aumento de hombres en los *ranking* musicales son las colaboraciones entre artistas, las cuales han aportado el 50% de aumento

entre 2008 y 2018 (Youngs, 2019). Se puede observar en varias clasificaciones la gran cantidad de colaboraciones entre artistas hombres, que sobrepasan en mayoría a las canciones compuestas por mujeres solamente, y también a las colaboraciones hombre-mujer (Chile Singles Chart, 2018; The Sounds of Spotify, 2019; Case et al., 2019; Los 40, 2018; Coles et al., 2017).

Este asunto de las colaboraciones podría perfectamente contribuir al aumento de la participación de las mujeres, pero solo confirma el pensamiento hegemónico y machista de que las mujeres necesitan un hombre para surgir y ser conocidas, lo que se refleja en que entre el 2008 y el 2018 disminuyeron las apariciones de mujeres solas para desviar esos números a las colaboraciones entre artistas hombres y mujeres, a la vez que las canciones interpretadas entre artistas mujeres son pocas o no llegan a ser conocidas (Youngs, 2019).

Esto se puede deber al eterno desbalance que ha habido en la música pop, el cual es evidente si se observa quiénes han llegado a ser estrellas en los últimos 60 años. En el último tiempo, los géneros musicales que más se escuchan son el *dance* y el rap, los cuales son dominados en su mayoría por los hombres (Youngs, 2019). En el *dance*, a pesar de existir varias vocalistas, los productores siguen siendo en su mayoría de género masculino, tema que será profundizado en un posterior apartado.

En el caso de un medio de comunicación más tradicional como es la radio, las mujeres están menos tiempo al aire según el top 100 anual de Triple J de las canciones y álbumes más populares (Coles et al., 2017). Un estudio longitudinal desde 1993 al 2013 aporta más evidencia, mostrando que solo 20 de 367 artistas en los top 100 de la radio Triple J eran mujeres, y de 100 bandas, solo 6 eran lideradas por mujeres; como si fuera poco, en ningún top una mujer llegó al número 1 (Coles et al., 2017).

Por otra parte, las mujeres son significativamente excluidas de las premiaciones más prestigiosas de la industria musical australiana (premios ARIA, J y AIR, por ejemplo) (Coles et al., 2017). Esta situación se repite en los premios Grammy, en donde sólo hubo un 10,4% de mujeres nominadas en las versiones comprendidas entre los años 2013 y 2019 (Case et al., 2019); además, el premio que menos presencia femenina tuvo es el de “Productor del año”, con un escaso 2,6%.

4. Festivales y eventos musicales masivos: parrillas masculinas

Las parrillas (también conocidas como *line-up*) de los festivales musicales son dominados (a veces completamente) por artistas masculinos y bandas lideradas por hombres (Coles et al., 2017). En estos se encuentran notorios desbalances de género en la presencia femenina en los line-up, considerando que en los festivales más importantes de Australia entre 2015 y 2017 presentaron en promedio sobre el 75% de artistas masculinos, en algunos casos llegando al 100%. (Coles et al., 2017).

Otra problemática detectada en festivales australianos, y considerada como un problema grave de la industria es el abuso y el acoso sexual de parte de hombres a mujeres asistentes a eventos musicales de gran convocatoria, además, las cifras oficiales de estos delitos no reflejan necesariamente los casos totales, ya que no siempre se realizan denuncias. (Coles et al., 2017).

Un estudio realizado por el colectivo musical feminista “Ruidosa” acerca de la brecha de género en festivales latinoamericanos (y uno en EE.UU.) llevados a cabo entre 2016 y 2017 (Ovando, 2017). La investigación fue extendida el 2018, agregando nuevos datos de festivales realizados en la segunda mitad del 2017, y la primera mitad de 2018, tomando un total de 66 festivales en este trienio, entregando en conclusiones generales que, entre más de 3.000 bandas y solistas analizadas/os, la participación de mujeres, -tanto en bandas formadas sólo por mujeres como bandas mixtas-, no superó el 25% de los números artísticos, mientras que la de bandas y solistas formadas exclusivamente por mujeres no llegó más allá del 10% (Equipo Ruidosa Fest, 2018).

Este estudio fue usado como fuente para una la propuesta legislativa argentina de la Ley “Mercedes Sosa” (Olave, 2019), propuesta en 2018 y aprobada recientemente en el parlamento, -al momento de terminar esta investigación-, la cual tiene como función fijar una cuota de género del 30% en eventos musicales de gran convocatoria que se realicen en dicho país. Este proyecto declara en su fundamentación que:

“El campo artístico-musical es un ámbito de gran visibilidad que construye modelos y representaciones sociales significativas, entre éstas, ofrece miradas sobre los géneros y las sexualidades. Por lo tanto, además del desequilibrio en cuanto a las oportunidades laborales y posibilidad de expresión señalados anteriormente, es importante que los festivales, que son instancias que ofrecen un panorama heterogéneo del hacer música, contribuyan a construir

imaginarios de los géneros y las sexualidades más equitativos” (Sagasti, 2018, p. 4).

5. Sociedades de derechos de autor(a) y asociaciones de la industria musical: las mujeres entre paréntesis

Si se revisa en detalle la presencia de ambos géneros en cada cuartil de las tres discográficas más grandes de la música británica en 2018, -Universal, Sony y Warner-, el cuartil más igualitario es el segundo de Sony, registrando una igualdad exacta de 50/50 entre hombres y mujeres, cuya proporción total en la firma es de aproximadamente 55/45 (Stassen, 2019). Por su parte, la mayor brecha en un cuartil se reporta en el primero de Universal, el cual corresponde a los más altos cargos y con mejor paga, contando con un 73% de presencia masculina frente a un 27% de mujeres, en donde la proporción total de trabajadores/as es casi 60/40; esta dinámica se repite en los tres casos, al igual que la mayor presencia de mujeres en los últimos cuartiles de Warner y Universal (Stassen, 2019).

En 2018 se suma la filial británica de Spotify a los registros al superar el número de 250 trabajadores/as. La brecha de género en los salarios promedió un 11,6%, contando con un 42% de presencia femenina.

En el caso de la firma PRS for Music, se posiciona con una brecha de 9,7% en los salarios, casi 8 puntos porcentuales menos que el 17,9% en promedio nacional, contando con una proporción aproximada de 60% hombres y 40% mujeres.

La APRA (Australasian Performing Rights Association) es una sociedad de derechos de autor que opera en Australia y Nueva Zelanda, y reporta que solo el 21,7% de sus miembros/as se identifican como femeninas, esto considerando que el 45% de las personas que integran el colectivo tienen estudios en música o están en proceso de formación (Coles et al., 2017). Además, el porcentaje de regalías percibido por las mujeres de esta asociación se mantuvieron entre el 15 y el 21% en el período comprendido por los años 2007 y 2016, demostrando una baja representatividad del género femenino (Coles et al., 2017).

Esta sociedad, junto con la AMCOS (*Australasian Mechanical Copyright Owners' Society Limited*) y otras más han sido estudiadas respecto a la composición de sus mesas directivas, y se encontró que, en 2017, de 8 asociaciones y sociedades de derechos, 2 no tenían

ninguna mujer en sus directorios, mientras que la asociación que más equidad poseía en sus más altos cargos tenía 4 mujeres de 10 miembros (Coles et al., 2017).

6. Orquestas y música clásica: una de las brechas más duras y notorias

La brecha de género se puede observar con frecuencia en el campo de la música docta, en donde es muy difícil encontrar una directora de orquesta, mas sí mujeres intérpretes instrumentales (CNCA, 2017b).

Mayores datos al respecto se pueden encontrar en un estudio realizado en EE.UU. por la Liga de Orquestas Americanas (LAO, en inglés; Doeser, 2016), en donde la brecha de género en las orquestas comenzó a disminuir en los años '90, gracias al aumento de la cantidad de mujeres intérpretes del 46% al 49% en las últimas dos décadas. Además, entre los años 2006 y 2016 la brecha de género se mantuvo muy baja en cuanto a porcentajes. Se señala que la implementación de las audiciones ciegas en las orquestas ha contribuido a esta mejora. Por su parte, se evidencia que por cada 10 hombres directores de orquesta hay 1 mujer, y, en el caso de directores secundarios, por cada 4 hombres, hay 1 mujer, por lo que es el doble de probable encontrarse una mujer directora secundaria que una principal (Doeser, 2016).

Sumado a esto, se encuentra que sólo el 2,3% de obras clásicas interpretadas por orquestas son escritas o compuestas por mujeres (Keychange, s.f.). La Orquesta de Filadelfia, por su parte, interpretó 102 obras en la temporada 2018-2019, todas compuestas por hombres (Classic FM, 2018). En cuanto a directores/as de orquesta, sólo hubo 1 mujer de 43 en total, y en los/las solistas, hubo 8 mujeres y 23 hombres. En el caso de la Orquesta Metropolitana de Nueva York, no hubo mujeres que condujeran o que hayan compuesto las obras interpretadas en la misma temporada (Classic FM, 2018).

A pesar de este escenario tan desigual, la Filarmónica de Los Angeles ha hecho intentos en la dirección de conseguir la equidad de género en todos los aspectos que conlleva montar una temporada de conciertos, contratando a un 20% de mujeres como directoras, 34% de solistas, y programando un 9% de obras compuestas por mujeres (Classic FM, 2018).

7. Producción musical e ingeniería en sonido: invisibilización sistemática

Otro de los campos de acción en la música en que las mujeres están casi ausentes por totalidad, o en un bajísimo porcentaje es detrás de la mampara de vidrio en donde los y las artistas graban su música: la producción musical, la ingeniería en sonido y todos los puestos técnicos que hacen posible una placa discográfica o un éxito radial.

Strong y Cannizzo (2017) señalan que las mujeres ocupan sólo el 5% de los puestos de trabajo de producción discográfica e ingeniería en sonido a nivel mundial: desde la asociación estadounidense *Women's Audio Mission* señalan que es menos del 5% (Hispasonic, 2018). En el caso del censo australiano del 2011, ninguna mujer reportó trabajar en estos rubros (Strong y Canizzo, 2017). En 1998 fue la primera vez que una mujer ganó un Grammy como ingeniera en sonido por su trabajo en el disco *Globe Sessions* de la estadounidense Sheryl Crow (BBC Mundo, 2012). Según Case et al. (2019), en 2012 había un escaso 2,4% de mujeres productoras, y en 2018, 2,3%. Esto dentro de las 700 canciones de las listas Billboard.

Una de las conclusiones que se puede sacar es que simplemente las mujeres son rechazadas como productoras, considerando un escenario en que en 400 canciones populares 47 son producidas por hombres y 1 por una mujer (Case et al., 2019). Y eso que este trabajo no está considerando la discriminación por color de piel, ya que el mismo reporte mencionado muestra que hay 4 mujeres negras dentro de 871 productores/as.

8. Situación de la industria musical chilena

En nuestro país se reconoce a la música como una poderosa herramienta de desarrollo de vida comunitaria, contribuyendo al bienestar colectivo, la cohesión social y la creación de identidades en niveles local, regional y nacional (CNCA, 2017a). Esto se ve reflejado en el alto porcentaje de consumo de producciones musicales evidenciado en el mismo informe del CNCA, en donde el 97% de las personas chilenas mayores de 15 años escucha música, al menos, 6 días a la semana. Además, se aprecia un *boom* y un crecimiento sostenido en las producciones discográficas en la última década: entre 2011 y 2014 existió un aumento del 45% en la realización de discos musicales (CNCA, 2015). A pesar de esto, la valorización que se le da al aporte que hacen músicos/as nacionales en comparación a las producciones de la industria internacional es casi nula, existiendo además inequidades territoriales, -centralismo en cuanto a infraestructura, oportunidades

de formación y disponibilidad de productoras, ubicándose la mayoría en la región Metropolitana-, e importantes brechas entre hombres y mujeres (CNCA, 2017a).

Valdés (2016) expone que la Agenda de Género 2006-2010 del CNCA tenía como una de sus grandes metas promover y estimular el acceso a las mujeres a distintos programas de producción artística, con miras hacia el cambio político y gubernamental que se había estado dando en materias de género desde el final de la dictadura y regreso a la democracia. A pesar de estos esfuerzos, no existen todavía indicadores suficientes que pudieran dar luces acerca de la presencia diferenciada de hombres y mujeres en los dominios culturales, como tampoco de la desigualdad en el acceso a la producción cultural (Valdés, 2016).

Por su parte, en el consejo directivo de la SCD (Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales), de diez miembros que posee, actualmente hay sólo dos mujeres, Magdalena Matthey, -quien posee un cargo de consejera-, y en la directiva elegida este año se agrega Gloria Simonetti como segunda vicepresidenta (The Clinic, 2019). Se evidencia de manera implícita que es más difícil para las mujeres que para los hombres acceder a puestos de mayor jerarquía o mejor remunerados en el ámbito musical profesional (Ramos, 2010).

En lo que respecta a premiaciones, la presencia de mujeres en los premios Pulsar ha crecido considerablemente en los últimos 3 años, pasando de tener 3 participaciones en algún proyecto que obtuvo un premio en 2017, a 9 apariciones en 2018 y 2019, lo que constituye casi la mitad de los premios otorgados (24 horas, 2017; T13, 2018; SCD, 2019).

En el caso de la música escuchada en Chile, no hay información oficial al respecto, sin embargo, al analizar una fuente informal en un blog de internet que reúne las clasificaciones de radios y plataformas de *streaming*, se encuentra que la presencia femenina total en el *ranking* promedio del 2018 (100 canciones) es del 36%, mientras que las canciones cuyo crédito principal es de una mujer (incluyendo colaboraciones con hombres) constituyen el 25%, y las canciones de mujeres solistas, un 13% (Chile Singles Chart, 2018). En los primeros 10 puestos de esta clasificación hay solo 2 mujeres solistas, y la participación de 6 mujeres en total (incluyendo colaboraciones como titulares o artistas secundarias) (Chile Singles Chart, 2018).

Por su parte, la radio 40 Principales de Chile publica semana a semana un *ranking* en base a votaciones populares en su sitio web entre canciones de artistas internacionales y

nacionales. La última lista de 2018, publicada el 30 de diciembre muestra un amplio 45%, constituyendo casi la mitad de los y las artistas, considerando un 11% de mujeres en los créditos principales, y un 27,5% de mujeres solistas (Los 40, 2018). En el top 10 de esta clasificación figuran en total 4 mujeres, ya sea con rol principal, secundario o en banda mixta.

Respecto a artistas chilenos/as, Spotify reportó acerca de las 20 canciones más escuchadas en el 2018 a nivel nacional, contando con 8 apariciones de mujeres, todas en crédito principal (Cooperativa.cl, 2018).

En el plano local, existe una lista creada por la empresa de *streaming* Spotify que muestra las canciones más escuchadas en Chillán (o Ñuble) y se actualiza semana a semana. En julio de 2019 se evidencia una bajísima presencia femenina con 12 canciones, y 8 con créditos principales (The Sounds of Spotify, 2019). En el top 10 hay paridad absoluta entre hombres y mujeres, siendo además todas artistas chilenas.

Esto se puede evidenciar también en que la distribución por sexo de autores/as asociados/as a la SCD en 2013 estaba en el orden del 82,7% de hombres y 12,4% de mujeres (CNCA e INE, 2017). Hacia el 2016, este escenario se mantuvo respecto a porcentajes, pero se dejó ver un leve aumento en la cantidad de mujeres afiliadas. En la zona del Bío-Bío, en 2016, había 28 afiliadas de 249 miembros en la región del Bío-Bío, constituyendo cerca del 11%, estando muy cerca del promedio nacional (CNCA e INE, 2017).

9. Violencia patriarcal en la música: un mal sistémico

Finalmente, y no menos importante, en los últimos años han ido surgiendo distintas iniciativas ciudadanas que trabajan para la organización de las mujeres que trabajan en la música, hecho impulsado por los antecedentes ya expuestos, especialmente por una de las problemáticas más graves dentro de la escena musical nacional: la violencia hacia las mujeres en todas sus formas, tanto de músicos hacia sus colegas, o músicos con sus seguidoras, parejas, o mujeres que les rodean.

En 2017, explotaron varias bombas en el ambiente musical capitalino, principalmente a raíz del reportaje publicado por la revista en línea especializada en música “POTQ” en palabras de Javiera Tapia (2017), quien desde su activismo feminista y su profesión de periodista

sintió el deber ético de visibilizar todas estas situaciones que afectaban a las trabajadoras de la música. El reportaje se estructuró a partir de una serie de reuniones que mantuvo con mujeres que tenían algo que decir o contar sobre esta temática, lo que posteriormente fue publicado en este medio digital. Posterior a la difusión de estas atroces historias, varios colectivos de música y artistas tomaron acciones al respecto: desvinculaciones de músicos involucrados en hechos de violencia hacia mujeres, disoluciones de bandas, comunicados, e incluso disolución del sello discográfico Piloto, el cual agrupaba a varias bandas y proyectos musicales de la ciudad de Santiago; todo esto a raíz de las situaciones que se estaban dando en distintos espacios en que se desarrollaba la música, supuestamente, en un ambiente seguro para todos y todas.

Este informe marcó un precedente en el periodismo musical y también en la escena nacional, ya que, al darse a conocer estas situaciones, surgió la fuerza y la valentía para que muchas otras mujeres develaran situaciones que han vivido con músicos agresores sexuales, violadores o encubridores, incluso quienes muchas veces predicaban ideas afines al feminismo.

Al ser esta problemática de corte sistémico, los hechos mencionados anteriormente son solo una expresión del mismo, y pueden darse en todo nivel, lugar, situación. Ni siquiera la escena musical de Bío-Bío o Ñuble se escapan, sin embargo, no hay más reportes documentados más que el de la banda Planeta No, conjunto de indie penquista, -radicado en Santiago-, cuyo vocalista fue denunciado en el reportaje de Tapia (2017) por violencia sexual y psicológica por parte de su expareja.

c. Marco epistemológico

La presente investigación se sitúa bajo la lógica de la fenomenología social de Schütz. Esta considera los fenómenos sociales como pertenecientes a un “mundo de espíritu objetivo”, el cual es inteligible, pero no bajo las leyes científicas (Schütz, 1993).

La experiencia de una persona y su significado subjetivo, respecto de una situación vivenciada, no se puede comparar jamás con el de otra persona sobre la misma situación (Toledo, 2012), es por esto que toda investigación social debe guiarse por el propósito de ver el mundo de los hechos sociales con una mirada no prejuiciada, clasificar esos hechos bajo conceptos de una manera honesta y lógica, y someter a análisis exacto el material así obtenido. Así es como esta epistemología encaja con la presente investigación, ya que para conocer los significados de ser músico/a de una persona, se debe intentar comprender cómo esta procesa los fenómenos que le rodean y lleva a cabo sus reflexiones en torno a sus vivencias (Schütz, 1974).

Estas vivencias son construidas a partir de las experiencias que cada persona tiene, las cuales pasan por un proceso interpretativo al fijarse en la memoria, y por uno descriptivo cuando son explicadas y detalladas al exteriorizar la comprensión del fenómeno como una visión única y singular del mismo (Valles, 2007). Husserl (citado en Lambert, 2006) sostiene que las vivencias intencionales se estructuran como objetos de la percepción interna, que deben ser descompuestos para poder ser descritos y comprendidos por un/a otro/a, siendo necesario recurrir a la estructura de una experiencia más que a la experiencia misma (Reeder, 2011).

Dreher (2012), respecto a lo descrito por Schütz, habla de la ontología de las formas de vida, estableciendo un puente entre los niveles del yo determinados por la duración (lo interno), y los niveles determinados por el tiempo y el espacio (lo externo), es decir, existe una realidad de la vida cotidiana que es experimentada a través de la actitud natural de las personas, que es posteriormente objetivada cuando esta contacta la realidad externa (Schütz, 1993).

Para efectos esta investigación, se considera a las personas como entes activos que en la duración logran percibir los fenómenos sociales de su entorno y realizar reflexiones a partir del ejercicio de abstraer los pensamientos de la reducción fenomenológica hacia el exterior,

en un contexto espacial y temporal determinado, no pudiendo reproducirse de la misma manera la exteriorización de estas vivencias. La fenomenología se opone a la visión hegemónica de la psicología en donde la ocurrencia de los fenómenos se reduce al interior de la persona, postulando que estos se dan en la relación que sostiene el/la sujeto/a con su mundo, es decir, en la experiencia y el significado que a esta le asigna (Treviño, 2007).

En tanto lo epistemológico, Guba y Lincoln (1994), la enuncian como la naturaleza que posee la relación entre el/la sujeto/a que conoce y lo que puede ser conocido por este/a; esto va en directa relación con la ontología que se trató anteriormente.

Toledo (2012) argumenta que Schütz habla de un deber de las ciencias sociales de ocuparse de estudiar la acción social como una interrelación entre dos o más personas, en donde “el observador científico (sic) se esfuerza por aprehender el significado subjetivo al que apunta tal acción” (p.403). Es en esta interacción social en que se negocia un sentido común entre los actores de la misma, con el fin de co-determinar cómo transcurre la relación, lo que hace que surja el sentido intersubjetivo, definiendo el fin de la acción con una intencionalidad llamada “espontaneidad de la acción” (Toledo, 2012).

La relación sujeto investigador-sujeto/a investigado/a se caracteriza por ser cara-a-cara, por lo que posee una inmediatez espacial y temporal, la cual es esencial para que esta situación se produzca de esta manera. (Schütz, 1993). La experiencia de una persona fluye simultánea y paralelamente a la otra, además de estar presente el cuerpo como un campo de expresión de las vivencias; en este sentido, la actitud del científico social es determinada por sus presupuestos metafísicos, éticos o políticos, o juicios de valor (Schütz, 1993).

Es en estas condiciones, que quien investiga mantiene una cercanía prudente con sus sujetos/as de estudio, cautelando no mezclarse entre la población, ya que posee en su identidad algunos roles de la música que podría identificar en algunas personas entrevistadas. Además, para acceder al campo fenoménico de las personas que participa en la investigación, se presupone la existencia de una relación dialógica basada en el interés por aprender el significado del fenómeno que se quiere estudiar, en conjunto con la otra persona (Dantas y Moreira, 2009).

Finalmente, respecto a la materia metodológica, Guba y Lincoln (1994), exponen la interrogante acerca de cómo debe la persona que investiga acceder a aquello que cree que

debe ser conocido, guardando relación con el verbo elegido en los objetivos presentados. En consecuencia, el verbo del objetivo principal “reconocer” indica concordancia con este enfoque epistemológico al enfocarse en experiencias internas que cada persona mantiene en su duración, y es a través del lenguaje que se traspasan las “trascendencias” de los individuos, de manera que comunican al exterior sus experiencias extra-cotidianas, proveyendo de una comprensión común a quien conoce este contenido vivencial (Dreher, 2012).

Reflexividad

Cuando me planteé la temática de investigación para mi tesis tenía dos cosas sumamente claras: que quería trabajar con música y género, ninguna de las dos fue al azar. Primero que todo, soy músico, tengo un proyecto solista hace 5 años, he participado en algunas bandas, y he vivenciado lo que es el ambiente musical de la ciudad desde que tengo 15 años, además, he participado en coros desde la misma época. Pero todo parte en casa: el gusto por la música lo adquiero cuando estoy en la enseñanza básica, cuando descubro que mi papá tiene muchos discos y *cassettes* (unos pirateados, otros originales), y que es muy conocedor de distintos géneros musicales. Estuve mucho tiempo sacándole esos discos para conocer la música que tenían dentro, hasta que aprendí a bajarla. En ese mismo tiempo, recibí mi primera guitarra clásica, la cual me acompaña hasta hoy. Era de mi tío, así que debe tener entre 20 y 25 años de antigüedad. Intenté aprender a tocar y no resultó. No fue hasta que finalicé la enseñanza básica que la retomé y logré aprender acordes y canciones por mi cuenta. En 1ro medio mi tío me regaló su guitarra eléctrica, también muy antigua. Desde ahí me detuve.

Por otra parte, el interés por las temáticas de género surge de un cuestionamiento a las relaciones de género, que vengo haciendo desde hace varios años, incluso de antes de entrar a estudiar esta carrera. Este interés se consolidó cuando conocí a la querida profesora Sole, la “profa” feminista de la escuela, nos hacía psicología social, entre medio de las clases nos iba transmitiendo sus conocimientos y también su visión del mundo desde su militancia política. Algunos/as nos lo tomamos a pecho y por nuestra cuenta comenzamos a investigar más y abrir los ojos de todas las injusticias y desigualdades que existen con razón del género, las cuales guardan relación con otros aspectos de la sociedad inevitablemente.

Al principio fue difícil articular una propuesta viable y que tuviera relevancia para la psicología, y con la que además me sintiera cómodo. Pero finalmente, junto con la guía de los docentes de seminario de investigación, logré presentar un buen proyecto que se acomodaba a mis intereses.

IV. DISEÑO METODOLÓGICO

1. Metodología y diseño

Para esta investigación, se utilizó la metodología cualitativa, esto porque se pretendía indagar sobre elementos que surgen de la unidad de la realidad, la cual debe reflejarse de manera fiel a la perspectiva de las personas involucradas, además el contenido y el conocimiento a los que se pretende llegar son de carácter profundo y son abordables desde entrevistas no estructuradas, observación o narrativa (Sautu, 2003). Esta metodología se condice con el enfoque epistemológico, el cual facilita el rescate de la interpretación de las vivencias de las personas en el medio social, las cuales son representadas y manifestadas a través de un lenguaje que provee de comprensión acerca de estas a las demás personas (Schütz, 2003).

Una forma de caracterizar la investigación cualitativa, es la que presenta Vasilachis (2006), los cuales hacen ideal el abordaje del objeto de estudio de los significados desde esta perspectiva, y se resume en tres puntos:

- a) La investigación cualitativa se enfoca en estudiar “la forma en que el mundo es comprendido, experimentado, producido” (p. 29), dicho de otra forma, es fundamental para este método lo que está en la mente de las personas investigadas y lo que les rodea, en ningún caso toma mayor relevancia lo que diga o no diga quien investiga, sino que adquiere un rol de vehículo del conocimiento hacia quien lo consulte.
- b) El método presenta definidas particularidades en cuanto a la información obtenida en el proceso investigativo, lo que hace imposible que se compare, y que sea altamente sensible al contexto social que determina una u otra experiencia.
- c) La investigación cualitativa se observa en ocasiones como una respuesta a la tradición objetivista de las ciencias experimentales positivistas, que descartan la posibilidad de otros paradigmas que consideren las opiniones personales, además de invalidar constantemente el trabajo de los/las investigadores/as cualitativos/as (Vasilachis, 2006).

Íñiguez (1999) destaca la capacidad que tiene la investigación cualitativa de meterse en la piel de las personas que viven un fenómeno en particular, pudiendo acceder a las experiencias y significados que cada músico y música mantiene acerca de sí mismos/as en

su rol artístico. Vasilachis (2006) concuerda con esta idea, señalando que la investigación cualitativa pretende dar significancia al caso individual dentro del contexto en que se produce y de la teoría, pudiendo entregar una perspectiva nueva y diferente, engrosando los antecedentes empíricos y teóricos en torno a la psicología social.

Flick (2004) plantea que el vehículo para recoger el conocimiento que puede ser transformado en teorías es el texto, el cual es creado por las personas al crear su propia percepción del mundo cotidiano que les rodea, con su posterior construcción en palabras. En el mismo texto, se cita a Goodman cuando dice que la investigación social corresponde a un análisis de las distintas formas que usan las personas para crear sus mundos cotidianos (Flick, 2004), lo que entrega una acabada perspectiva de la realidad que se investigó. A este respecto, Vasilachis (2006) plantea que la investigación cualitativa adquiere su relevancia cuando las palabras de los/las actores/as sociales se transforman en una síntesis o interpretación realizada por quien investiga para crear un concepto, modelo o teoría, por lo que la relación experiencias-teoría toma significado durante todo el proceso investigativo.

Por otra parte, en este tipo de investigación es posible buscar la convergencia de los puntos de vista subjetivos y el significado que atribuyen las personas a sus experiencias, lo que es uno de los objetos de estudio fundamentales en el área de la psicología (Flick, 2004), dando sentido al empleo de las técnicas abordadas en el estudio. El hecho de tratar con el lenguaje y la producción de significados, hace que haya sido pertinente la metodología cualitativa, considerando que esta presenta una pluralización de los mundos vitales, lo que entrega una especial relevancia al estudio de las relaciones sociales, para el cual se requiere sensibilidad empírica en busca de narraciones que sean acotadas en su situación temporal espacial (Flick, 2004).

El carácter naturalista e interpretativo de este tipo de investigación permitió que el material recogido por quien investiga posea el sentido que le entrega quien lo emite, especialmente porque este contenido fue producido a partir de experiencias personales, entrevistas, historias de la vida cotidiana, todos elementos únicos e irrepetibles (Vasilachis, 2006), lo que va en directa relación con los objetivos que se plantean en primera instancia al emprender este trabajo, que junto a la visión epistemológica, fueron dando la guía de lo que

se quería conseguir, desde la conceptualización teórica, hasta la aplicación misma de instrumentos.

Esta elección responde también a una intención de humanizar la ciencia, e “incluir al hombre (sic) y sus procesos en la definición de la cualidad del conocimiento” (González, 2000, p. 46); esto indica que la metodología cualitativa apunta hacia la producción de ideas y pensamientos, contrario a la mera producción de datos de la metodología cuantitativa.

La orientación hacia la intervención y comprensión que poseen las ciencias sociales, contribuyeron a que la metodología cualitativa haya sido escogida para este trabajo, ya que esto implica conocer el contexto con el que se va a trabajar, sumado a las propias personas participantes, lo que excluye la posibilidad de trabajar en posición de exterioridad (Íñiguez, 1999); estas condiciones son ideales para insertarse en una investigación con los objetivos que el presente trabajo planteó, permitiendo el nivel de reflexión necesario para llegar al contenido vivencial de las personas participantes en las entrevistas y grupos de discusión. Así es como son también parte de la investigación las reflexiones de la persona que investiga, al igual que la realidad que les rodea y la relación que mantienen con esta junto con las personas que colaboran con la investigación (Flick, 2004).

Un diseño apropiado para la investigación fue el diseño de diamante, el cual presenta una propuesta para quienes se inician en investigación cualitativa, con la posibilidad de realizar una recolección y análisis de datos con enfoque fenomenológico y profundo (Bivort-Urrutia y Martínez-Labrín, 2013). Además, este diseño produce categorías desde el inicio en que se presenta el problema (*a priori*), las cuales surgen de la fragmentación de los conceptos sensibilizadores incluidos en el marco teórico, hasta el análisis de la información, en donde pueden surgir categorías emergentes (*a posteriori*), lo que facilitó en esta investigación la producción de los instrumentos y la estructuración de la recolección y el análisis de información. Por otra parte, el diseño de diamante es también útil para fomentar la producción de significados en las personas participantes, siendo necesario introducir ciertas categorías que vayan guiando y uniendo los contenidos y las técnicas (Bivort-Urrutia y Martínez-Labrín, 2013). Este último elemento resultó de gran utilidad para alcanzar el objetivo general relacionado con los significados de ser músico/a.

Además, el diseño entrega atributos de auditabilidad y coherencia interna, requeridos como criterios básicos de calidad para la investigación cualitativa, ya que los objetivos articulan el rombo desde el planteamiento del problema a investigar, hasta las conclusiones que se obtienen luego de obtener y analizar la información (Bivort-Urrutia y Martínez-Labrín, 2013).

Se propuso para realizar esta investigación un objetivo general que incluye varios conceptos críticos que fueron exhaustivamente revisados en teoría y evidencia empírica: el género, los significados y la música (o roles musicales). Respecto a estos conceptos se articularon preguntas auxiliares, las cuales derivaron en categorías *a priori* para transformarse en conceptos sensibilizadores definidos en los marcos referenciales. El modelo se comenzó a cerrar a su punta nuevamente cuando se analizaron los datos recolectados durante la codificación y categorización en base a los conceptos críticos anteriormente mencionados. Además, de aquí también surgen nuevas perspectivas sobre lo que se quiso estudiar en un principio, dando paso a las categorías emergentes. Las conclusiones se realizaron a partir de las respuestas a las preguntas planteadas, en base a los datos empíricos puestos en contexto con la teoría (Bivort-Urrutia y Martínez-Labrín, 2013).

2. Técnicas de recolección de información

Acorde a lo planteado en las preguntas general y las preguntas auxiliares, considerando la profundidad y extensión que este estudio abarca, se trabajó con dos técnicas distintas:

La entrevista semi-estructurada del mundo de la vida, la cual es entendida como una entrevista en que la persona participante expone sus “descripciones del mundo de la vida con respecto a la interpretación del significado del fenómeno descrito” (Kvale, 2011, p. 80); se intenta entender asuntos de la vida cotidiana de cada persona de acuerdo a su propia perspectiva. Posee una secuencia de temas que se deben cubrir en el transcurso de la misma, además se permite una cierta apertura a cambios en la secuencia o en las preguntas en cuanto a su profundidad, dependiendo de lo que sea pertinente en cada momento en relación a las respuestas específicas y el orden de las historias relatadas en las mismas (Kvale, 2011).

Esta variante de entrevista va en relación con la mirada epistemológica con que se trabajó en esta investigación, que va en la línea de aprender de la persona entrevistada acerca de los significados creados a partir de sus vivencias personales, según expone Kvale (2011).

A este respecto, las subjetividades trascendentales de quien investiga y quien participa pertenecen a un mismo mundo social que compartimos todas las personas (Schütz, 2003). Esta técnica constituyó un primer acercamiento individual a las temáticas, de manera de generar sensibilización para el posterior grupo de discusión, cubriendo así el primer y segundo objetivo, los cuales apuntan a conocer estereotipos de género en la música que poseen intérpretes y compositores/as de Chillán, y visibilizar las diferencias de género que se evidencian en las vivencias de ser músico/a de intérpretes y/o compositores de Chillán.

El grupo de discusión fue la segunda técnica utilizada, y es concebido por Barbour (2013), como una instancia en que se reúne a varias personas, idealmente con aspectos en común, para generar y estimular una especie de debate de manera tal que todos/as los/as participantes hablen entre sí, y no solamente con el/la moderador/a. Esta técnica debe ser preparada a través de una guía temática y realizar una adecuada selección del material de estímulo que dará paso a la interacción entre las partes (Barbour, 2013). Además, quien modera el grupo debe mantener una total atención a dicha interacción grupal, ya que de esta manera se puede realizar una mejor moderación del grupo y también se capta mejor los aspectos paraverbales del lenguaje en los discursos de cada persona (Barbour, 2013).

Los grupos de discusión logran revelar los significados que las personas interpretan en el tema de debate y cómo los negocian junto al grupo (Lunt y Livingstone, 1996). Todo lo anterior mantiene directa relación con el enfoque epistemológico presentado en este trabajo, dirigido a rescatar relatos vivenciales para así producir el significado que cada persona tiene sobre ser músico/a, por lo que tributa al objetivo de construir reflexiones sobre los roles de género en la música que expresan intérpretes y/o compositores de Chillán.

El cruce entre ambas técnicas se posibilita gracias a que los grupos de discusión, al igual que las entrevistas semi-estructuradas del mundo de la vida, “proporcionan acceso privilegiado a las construcciones sociales del significado de la ‘vida real’” (Barbour, 2013, p.73).

Al plantear esta investigación, se pretendió vincular ambas técnicas con los y las participantes, de manera tal que cada persona entrevistada pasara también por el grupo, pudiendo demostrarse que las opiniones privadas que se expresan en una entrevista

pueden diferir de las que se dan en una situación pública (Barbour, 2013), además de enriquecer el análisis a los discursos expuestos en las situaciones individuales y colectivas.

3. Instrumentos

En el caso de la entrevista semi-estructurada del mundo de la vida, se empleó una pauta de entrevista con preguntas abiertas (ver anexo 1), permitiendo que la persona se exprese en profundidad sobre lo que se quiere investigar. Dichas temáticas surgieron a partir de los conceptos sensibilizadores y categorías *a priori* generadas en la revisión teórica, para luego ser sistematizadas de manera flexible en una guía de entrevista (Flick, 2004).

Las entrevistas se llevaron a cabo de acuerdo a las siguientes condiciones:

- a) La pauta de entrevista constó de 14 preguntas abiertas, que permitieron recabar información acerca de impresiones, opiniones y experiencias de las personas entrevistadas relacionadas con la vivencia de ser músico o música en Chillán. Se realizaron en total 6 entrevistas, participando 3 hombres y 3 mujeres. Estas duraron en promedio 1 hora y 15 minutos, y fueron realizadas en noviembre de 2019.
- b) Se realizó una graduación de preguntas respecto de su complejidad cognitiva, partiendo por lo más lejano a ellos y ellas, para acercarse poco a poco a lo más personal, que suele ser más complejo de abordar.

Para validar este instrumento se pretendió realizar un pilotaje, existiendo la posibilidad de ser usado en el análisis de los datos (ver anexo 2). Posterior a la aplicación, las personas entrevistadas evaluarían la instancia de entrevista en cuanto a errores, utilización de la guía, procedimientos, entre otros aspectos (Flick, 2004).

Por su parte, el grupo de discusión fue preparado a partir de una guía temática (ver anexo 3) basada en los conceptos sensibilizadores para dirigir el debate (Flick, 2004), se realizó una sesión por cada género (dos en total).. El investigador se mantuvo atento a las expresiones no verbales y relacionales de los y las participantes, ya que esto entrega información importante para el manejo de la situación grupal (Barbour, 2013). Se propició en todo momento la interacción de grupo, de manera de producir datos e ideas accesibles de manera única en esta situación (Flick, 2004).

Cabe señalar que cada instrumento contó con su encuadre, además de ser registrada su realización en formato de audio, lo que está estipulado en el consentimiento informado (ver anexo 4).

4. Población

La población para esta investigación fue escogida a través de un muestreo intencionado, puesto que permite seleccionar personas que a juicio de quien investiga puede entregar mayor información útil al aplicar los instrumentos (Martín-Crespo y Salamanca, 2007). Además, se procuró contactar a personas que se desenvuelven en los círculos cercanos al investigador y por un canal natural a el/la investigado/a, de manera de sumar los criterios de proximidad y familiaridad que aseguren un intercambio comunicacional no estructurado y sin inhibiciones, lo que evita la ruptura radical entre la vida cotidiana y la elaboración de discursos en el contexto de investigación (Serbia, 2007).

Los criterios de inclusión establecen que la edad de los y las participantes sea mayor a 18 años; que sean músicos o músicas, es decir, que interpreten algún instrumento, canten, o realicen composiciones musicales (Costa, 2015), que tengan o no estudios en alguna disciplina musical (músico/a amateur o profesional), y que hayan participado en espacios musicales de la ciudad de Chillán al menos dos años desde el 2014 a la fecha, esto para garantizar los criterios de representatividad y pertinencia en la selección de la población, además de cuidar la homogeneidad por experiencia (Mejía, 2000), y así mostrar información fresca en los resultados.

Se fijó como criterio de exclusión el tiempo de experiencia en espacios musicales de la ciudad, quedando fuera de la investigación personas que tuvieran menos de dos años de experiencia y/o que hayan participado en la escena local antes del 2014.

En cuanto al pilotaje, se realizaron dos entrevistas para calibrar mejor las preguntas, y lograr mejores planteamientos de las mismas. Fueron realizadas a dos hombres que cumplían alguna(s) de las características expuestas anteriormente. Ninguno de estos pilotajes fue utilizado en la población analizada.

Se escogieron tres hombres y tres mujeres, ya que es un número mínimo para trabajar en un grupo de discusión (Barbour, 2013), teniendo que realizar dos instancias distintas para cada género, evitando la oposición excluyente en una temática que interpela

constantemente a la persona en aspectos eventualmente conflictivos, imposibilitando el discurso en común (Ibañez, 1979), además de poner énfasis en la búsqueda de las diferencias de género desde el inicio de la investigación.

Por asuntos logísticos, la aplicación de instrumentos no se logró llevar a cabo como se presupuestaba, ya que dos personas entrevistadas no pudieron asistir a los grupos de discusión. Para paliar este imprevisto se contó con la colaboración de otras personas para su realización. En los casos en que las personas participantes no pasaron por aplicación de entrevista, se hizo otro consentimiento informado (ver anexo 5).

5. Análisis de datos

Para esta investigación se empleó el análisis de contenido cualitativo descrito por Mayring (2000), el cual:

“se define a sí mismo dentro de este marco de trabajo como una aproximación empírica, de análisis metodológicamente controlado de textos al interior de sus contextos de comunicación, siguiendo reglas analíticas de contenido y modelos paso a paso, sin cuantificación de por medio” (p. 2).

Flick (2004) agrega que lo que hace este tipo de análisis es crear categorías derivadas de la teoría planteada en la investigación, confrontándose a menudo con el material empírico, y siendo modificadas con base en este marco de ser necesario. La meta que se desea conseguir utilizando este análisis y sus técnicas es reducir el material, dándole importancia solo a los pasajes que sean pertinentes de forma parafraseada (Flick, 2004).

Esta decisión se basa en que los contenidos analizados posterior a la ejecución de los instrumentos necesitarán dar evidencia del contenido manifiesto de los datos, y también el contenido latente (Cáceres, 2003). Adicionalmente, este tipo de análisis permitió la reflexión y la retroalimentación permanente del significado de la investigación, además de acoplarse con los datos producidos por la entrevista semi-estructurada (Flick, 2004).

Las entrevistas y grupos de discusión fueron transcritos íntegramente, excluyendo muletillas, silencios e interjecciones que no fueran un aporte para el análisis. Posteriormente se categorizaron los pasajes de los textos a través del software de procesamiento Atlas.ti,

herramienta informática que facilita el análisis cualitativo de grandes cantidades de datos textuales (Muñoz, 2005).

Luego de categorizar, se realizó un conteo y tamizaje para prescindir de los códigos no significativos en cuanto a representatividad. En este proceso surgen las categorías *a posteriori*, entregando nuevas aristas de los conceptos postulados en el marco teórico, y las categorías emergentes, las cuales no encajan en ningún concepto superior, pero aportan al análisis.

6. Criterios de calidad

Esta investigación resguarda su calidad en dos principios básicos: la consistencia lógica y la transparencia.

Para el primero, se usaron los siguientes criterios: a) la coherencia interna, también llamada dependencia, la cual aporta estabilidad a los datos de la investigación (Noreña, Alcaraz-Moreno, Rojas y Rebolledo-Malpica, 2012), llevándose a cabo a través de la matriz de coherencia (ver anexo 6) y la triangulación. Estas decisiones se basan en la variedad de técnicas y teorías a utilizar, ya que el dispositivo de triangulación logra aportar variadas perspectivas a la investigación en sus distintas partes; además la articulación de elementos que entrega la matriz de coherencia hace que el trabajo investigativo tenga mejor calidad; b) el criterio de transferibilidad, aporta a que se puedan replicar las condiciones de esta investigación en otro contexto similar, buscando resultados similares, mas no iguales (Noreña *et al.*, 2012). Se usarán los dispositivos de vaciado completo y saturación, haciendo referencia a las transcripciones de entrevista y grupo de discusión presentes en la metodología de estudio, los cuales aportan a una mejor calidad de los datos.

Para el principio de transparencia (Gehrig y Palacios, 2014), se pretende usar los criterios de validez transaccional y auditabilidad. El primero, aporta principalmente a la relación con las personas informantes de la investigación, en donde estas determinan si los datos recogidos son fieles a la realidad, concretándose en el dispositivo de retroalimentación con el campo, el que precisa y directamente tributa a que las personas se involucren con los datos y la investigación tanto como la persona que investiga. El segundo criterio, auditabilidad (Noreña *et al.*, 2012), entrega la facilidad a otras personas que lean la investigación a que puedan seguir la pista de lo que el investigador decidió hacer en cuanto

a la recogida de datos, teoría, postura epistemológica, etc.; esto se puede lograr a través de los dispositivos de reflexividad, -en donde el investigador expone sus motivaciones y pensamientos que pueden influir en el proceso investigativo- (Gehrig y Palacios, 2014), y la referenciación APA, la cual permite ir a las fuentes de la información que se está entregando.

7. Criterios éticos

Para cautelar que esta investigación se enmarcara en la ética investigativa de la psicología, se recurrió a los principios de beneficencia, respeto por las personas y comunidades, y autonomía.

El primero de estos es lo mínimo deseable para cualquier práctica investigativa, el deber de no perjudicar y al mismo tiempo, hacer el bien (Franca-Tarragó, 1996). Se emplearon en la investigación los criterios de manejo de riesgos (Noreña *et al.*, 2012), en donde se estiman los riesgos de posibles perjuicios y se cautela su reparación en las condiciones del consentimiento informado (ver anexos) al estar la posibilidad de derivar a las personas que lo necesiten al Centro Psicosocial José Luis Ysern de Arce en caso de situación emocional compleja; y el criterio de proporción favorable de riesgo/beneficio, de manera de procurar minimizar los riesgos, maximizar beneficios, y equilibrar beneficios/riesgos, o que los primeros excedan a los segundos (González, 2002). La confidencialidad es un dispositivo especial para resguardar a los y las participantes del riesgo de que su privacidad se divulgue en una investigación de cualquier carácter (Noreña, *et al.*, 2012), tomando en cuenta también el anonimato de su identidad (González, 2002). El encuadre actuó para evitar el riesgo de generarse daños entre los y las participantes o hacia el investigador, siendo esto estipulado en el consentimiento ya mencionado.

En segundo lugar, el principio de respeto por las personas y las comunidades se evidencia en esta investigación a través del criterio de diálogo auténtico, el cual indica que las personas están en total libertad de expresar lo que opinan y piensan sobre algo con su propia voz, sus propias palabras, de manera tal que construyen parte de su identidad por medio del lenguaje y el estilo (González, 2002), lo que es reflejado en el dispositivo de escucha activa, en el cual el investigador pretende acoger la autenticidad del relato de las personas participantes de manera comprensiva y empática, además, como dice González (2002), también se logra fomentando interacciones constructivas entre los y las

participantes, de manera que todas las personas puedan expresar su punto de vista, en condiciones de simetría y evitando el sarcasmo y las agresiones.

Por último, el principio de autonomía se ve reflejado en el criterio de voluntariedad, el cual se ocupa de que las personas participen en la investigación por sus propios medios, sin que exista coacción u obligación de por medio, y se resguarda con el dispositivo de consentimiento informado actualizado, de manera de que las personas se informen de la finalidad de la investigación y los riesgos y beneficios que conlleva (González, 2002). La voluntariedad también se refleja en la no-retribución económica, estipulada también en el consentimiento, dando paso a que la persona participe porque de verdad quiere contribuir a la investigación y no por otra razón.

V. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

A continuación, se procederá a presentar los resultados obtenidos en la investigación a partir de la aplicación de las entrevistas y grupos de discusión a hombres y mujeres. Estos serán ordenados de acuerdo a la matriz de coherencia y sus objetivos. Al final de cada objetivo específico se expondrán las categorías emergentes. Cabe señalar que, al considerar las diferencias de género como eje central de esta investigación, se realizó la respectiva separación en cada categoría.

Para efectos de identificación de los y las participantes, se señalan a continuación sus nombres ficticios, edades y ocupaciones:

Mujeres
Aranda, 20, investigadora de música tradicional y cantautora
Celeste, 28, profesora de canto, cantante y compositora
Rocío, 23, enfermera, violinista
Catalina, 29, profesora de música (grupo de discusión)

Hombres
Juan, 35, profesor de música y guitarrista
Pato, 24, estudiante, cantante y compositor
Manuel, 22, estudiante, auxiliar de aseo y cantante

Waldo, 20, músico y productor de música urbana (grupo de discusión)

Estos datos son expuestos debido a que en la población se incluyen tanto intérpretes como compositores, quienes evidencian experiencias distintas de acuerdo al rol musical que adoptan, además de su género y edad.

Objetivo específico 1: Conocer estereotipos de género en la música que poseen intérpretes y/o compositores/as de Chillán.

1.1. Estereotipo

Respecto al concepto de estereotipo referente al músico y la música, las mujeres señalaron que los/las músicos/as son sensibles, lo que se aprecia en la siguiente cita:

“Creo que es gente sensible, gente que le gusta emocionarse y emocionar a los demás”. (Aranda)

Las mujeres también señalan que músicos y músicas dedican tiempo al estudio y desarrollar habilidades, evidenciado en el siguiente ejemplo:

“Habilidades musicales, persistente, talento, el tiempo y como... darse el tiempo para dedicarlo al tema musical po', porque igual requiere harto tiempo.” (Cecilia)

Por último, las mujeres mencionan como otra característica que los músicos y músicas poseen inteligencia emocional, pudiéndose ver a través de esta cita:

“La mayoría tienen más inteligencia emocional, los músicos en particular, y lo relacionan mucho con experiencias propias y personales, es como la inspiración.” (Rocío)

Por su parte, los hombres participantes, señalan que los músicos y las músicas dedican tiempo al estudio y desarrollar habilidades. A continuación, se ejemplifica lo anteriormente planteado:

“Primero conocimiento del instrumento, debe tener un estudio teórico y/o práctico, algún nivel de relacionarse con las personas en el momento de mostrar el arte.” (Juan)

Los hombres también reportan que los músicos y las músicas son competitivos/as, evidenciado en el siguiente extracto:

“El músico es competitivo, yo aquí en Chillán he visto mucha competencia, preocupado del otro y esa falsa... ‘oh que wena y la cuestión’, y andan hablando cuestiones de ti de repente, y tú decí ‘buta, y pa’ qué po loco”. (Pato)

Finalmente, según los hombres participantes, los músicos y las músicas deben ser perseverantes, lo que se aprecia en el siguiente ejemplo:

“Que tengan un mensaje claro, que se refleje en su lírica o en su forma de interpretar el instrumento. Ser perseverante, eso. Los buenos músicos y buenas músicas son las que perseveran” (Juan)

1.1.1. Creencias

1.1.1.1. Actitudes

Los y las participantes reportan actitudes acerca de la responsabilidad que tienen como comunicadores de un mensaje, lo que se puede observar en el siguiente extracto:

“Yo creo que ser músico igual, guardando las proporciones del alcance, es una responsabilidad en el sentido de comunicación, de hacer propias ciertas cosas que tienen que ser de importancia para todos.” (Pato)

Por otra parte, se menciona la relevancia de las mujeres como referentes en varios ámbitos de la sociedad, ejemplificado en el siguiente verbatim:

“Creo que hace poquito no más que se está visibilizando que tenemos mujeres que nos gusta la música, pero no solamente pa’ ser vocalistas de una banda, o participar de alguna manera en un espacio que hay puros hombres, sino que nosotras como protagonistas, y eso puede ser chocante para alguna gente.” (Aranda)

Por último, los y las participantes consideran a géneros como el pop, el trap y reggaetón alejados de entregar un mensaje consciente, lo que se puede observar en el siguiente fragmento:

“Yo creo que [el patriarcado] ha afectado negativamente, porque la música llega a demasiados lados, y depende del mensaje que se manda, el efecto que tiene es

muy grande, el reggaetón, el trap y todas esas cuestiones, como que hablan de puras estupideces, puras cabezas de pescado en general. (Rocío)

1.1.2. Prejuicios

1.1.2.1. Prejuicios de género

Respecto de los prejuicios de género, las mujeres establecieron que la mujer es subestimada y considerada inexperta por su edad y su género, lo que se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

“Y si en especial por ser mujer que me haya pasado eso yo creo que sí, creo que de repente porque soy chica, pero también porque soy mujer, porque asumen que una no tiene idea de lo que está haciendo.” (Aranda)

1.1.3. Estereotipos de género

Las mujeres reconocen el estereotipo de género de mercado para las mujeres, correspondiente al que es consumido por los hombres, lo que se observa en este diálogo:

“Celeste: Claro, no es pa’ la visual. Porque no son mujeres... bueno, ella es muy guapa...”

Rocío: Pero no es del prototipo...

Celeste: Claro, pero no de la pechugona, la hueona que anda así como... se esté mostrando sexualmente.

Catalina: No es para el consumo. DEL VARÓN.”

Un estereotipo de género mencionado por los hombres, corresponde al del músico competitivo y crítico con sus pares, lo que se puede apreciar en esta cita:

“Los hombres somos más autocríticos y destructivos con nuestro arte, tenemos menos autoestima, siempre hay competencia.” (Juan)

Otro estereotipo es aquel que establece que las niñas practican danza y los hombres, música, ejemplificado en este extracto:

“Cuando un niño es chico, y tiene unos papás que quieren que se desarrolle artísticamente en algo, va a prevalecer que llevan a la niña a la danza, y que llevan al niño a que aprenda a tocar la guitarra.” (Pato)

1.1.4. Relaciones de poder

De acuerdo al contenido expresado por las mujeres, respecto a las relaciones de poder, lo más densamente mencionado fue la desigualdad frente a los hombres, lo que se puede observar en los siguientes párrafos:

“Lo que pasa es que ya existe una desigualdad por ser hombres y mujeres, entonces independiente que sea en la música o no, eso ya existe de antes, entonces por supuesto que van a haber desigualdades entre una mujer que hace música y un hombre que hace música, porque hay diferencias y desigualdades entre hombres y mujeres, es inevitable.” (Aranda)

“Yo pensaba quizás como en quién decide quién se hace famoso, o sea, la persona puede jugársela para ser famosa, pero igual hay grandes empresas que controlan el mercado musical y controlan el estilo que suena. Ahí me imagino que como en todo orden de cosas a las mujeres les puede costar más surgir, porque son en mayoría hombres los que toman las decisiones.” (Manuel)

Es también densamente expresado que las mujeres son relegadas a un espacio determinado, ya sea teniendo que cantar como acompañamiento de un músico hombre, no pudiendo ir a cantar solas a un *pub*, o fuera de cargos directivos. Lo anterior se puede ejemplificar con la siguiente cita:

Yo un par de años atrás podía cantar solamente si era acompañado de un grupo de música, como que no se me daba la posibilidad... no a nivel general, sino que a nivel como más interno no se me daba la posibilidad de cantar sola, porque como que no tenía las facultades.” (Celeste)

Otro contenido señalado de forma densa es que la música es un espacio de hombres y para hombres, lo que se puede evidenciar en el siguiente extracto:

“Llegué a esa tocata, por ejemplo, y no sé, sentía que era un espacio de verdad que, como que no encontraba el espacio para las mujeres ahí, las ves siempre con sus pololos intentando integrarse a este mundo que ya habían construido los hombres, y que es suyo.” (Aranda)

Por último, y no tan densamente mencionado, está presente la dominación de las mujeres por parte de los hombres, ejemplificado con la siguiente cita:

“Él juraba que estábamos compitiendo para ver quién era el mejor músico, esa hueá, y qué hacía el loco, aplastarme, violentarme psicológicamente.” (Celeste)

Por otra parte, los hombres expresaron que la música es un espacio de hombres, expresado en la siguiente aseveración:

“El mercado igual, los rostros de música que en su mayoría son hombres, que va diciendo cuáles son tus intereses.” (Pato)

1.1.4.1. Saber

Respecto al saber, las mujeres afirman que existe represión hacia mujeres que tienen conocimiento en la música, evidenciado en la siguiente cita:

“Y también una puede ver que sufrieron represión, y que la gente no las valoró en el momento que estaban haciendo esa labor, pero que ahora nos queda su trabajo, nos quedan sus recopilaciones, todo, nos dejan todos sus conocimientos.” (Aranda)

Otro aspecto destacado por las mujeres es el conocimiento a través de maestros, lo que se puede apreciar en el siguiente párrafo:

“Siento que igual es importante el conocimiento a través de maestros, o de experiencias, y las experiencias y el entorno es lo que te va brindando la especialización.” (Celeste)

En cuanto a lo expuesto por los hombres, se destaca el conocimiento del instrumento, ejemplificado en el siguiente extracto:

“Después cuando salí [de la universidad] me dediqué a tocar, y ahí viene también la segunda parte de la formación que es mostrar lo queací, mostrar los conocimientos.” (Juan)

Por último, los hombres mencionan el rol del profesor como alguien que difunde el conocimiento, evidenciado a continuación:

“Es un error pensar que el músico es músico solamente porque está en la industria de la música, el que se dedica a ser profesor igual es tan músico como... porque propaga el conocimiento musical.” (Juan)

1.2. Género

1.2.1. Cultura

Las mujeres destacaron densamente en este concepto al feminismo, lo que se evidencia en los siguientes verbatim:

“Bueno ahora está muy en boga el feminismo, entonces los hombres se ven más respetuosos de eso, quizá algunos por miedo, quizá otros por real interés, por conocer como los anales del patriarcado y querer deshacerse de muchas cosas.” (Aranda)

“Lo vamos a cambiar todo, porque la revolución va a ser feminista, o no hay revolución, así de corta, ¿o no? Porque ahora las reglas las vamos a poner nosotras. ¡Qué entretenido!” (Catalina)

Además, las mujeres señalan que la música habla de nosotros, nosotras y nuestra historia, lo que se puede apreciar en el siguiente fragmento:

“La música nuestra habla de nosotros inevitablemente. Así como la música campesina habla de la gente de los campos, la música urbana habla de la gente de la ciudad, es inevitable que se mezclen, y es bonito que así sea igual.” (Aranda)

Otro aspecto destacado por las mujeres es la raíz folclórica que posee la música, expuesto en la siguiente cita:

“El hecho de estar ligado a una, no sé, a una raíz super campesina, y aquí se da fuerte lo de los conjuntos folclóricos, es fácil observarlo, tu veí’ los conjuntos folclóricos y ninguna mujer toca guitarra, a lo más el pandero.” (Celeste)

Por otra parte, los hombres hablan acerca del factor económico o comercial de la cultura que influye en la música, presentando dos puntos de vista al respecto:

“El comercial, influye caleta, en todos los aspectos de la vida se puede cachar po’, y lo comercial te polariza en algo que vende o no vende, o bueno o malo, según esos mismos códigos del comercio.” (Juan)

“Influye también, yo creo, lo económico, es distinto pa’ mí la música que hace alguien con muchas herramientas, a la música que hace alguien con pocas herramientas, no va a ser mejor ni peor, pero va a tener una fuerza distinta, al menos pa’ mí.” (Manuel)

Los hombres también mencionan los criterios que evalúan la música como aspecto importante en la cultura

“El apego a la tonalidad, no sé si sea un factor cultural tan estudiado, es un rollo que me puedo estar pasando, pero puta, la hueá si es que como el primer análisis y casi único análisis que se hace de una música. ‘Oh que está cantando bien’, ‘oh, ese hueón tiene la guitarra desafiná’.” (Juan)

Otro elemento que destacan los hombres en el concepto de cultura son las modas, graficadas en el siguiente extracto:

“Ese factor cultural de moda que no te permite escuchar, o poner en una radio una hueá sin que te digan ‘oye, ¿qué es esa hueá? Que suena feo’. La represión de mierda a lo diferente. Buta y la hueá se traduce en segregación a las personas mismas.” (Juan)

Por último, se menciona también el contexto sociohistórico como aspecto relevante en la cultura:

“El contexto histórico, político, creo que ahí es importante lo que está sucediendo, influye mucho en el tipo de música que se va a hacer po’, por ejemplo, en la dictadura hubo una gran producción de música sin mucho contenido como crítico, incluso sin letra, música techno, como música pa’ pasar el rato.” (Manuel)

1.3. Música

1.3.1. Identidad

Para enriquecer la exposición de los resultados de esta categoría, se unificarán las opiniones vertidas por ambos géneros.

Respecto a referentes femeninos se menciona a Camila Moreno, Björk, Violeta Parra, Margot Loyola, Nicole, Gabriela Pizarro, Patricia Chavarría, Mon Laferte, Isabel Parra, Cecilia, Juana Molina y Mariel Mariel. Además, se señala que todas las mujeres músicas son eventualmente referentes femeninos, evidenciado en la siguiente cita:

“En todos los ambientes, todos los escenarios. Siempre hubieron mujeres ahí, que siempre han existido las mujeres y siempre vamos a encontrar referentes de alguna u otra forma, en la literatura, en la música, en la pintura en la danza, en todo.”
(Aranda)

En cuanto a referentes masculinos, se mencionan exponentes contemporáneos ligados a la trova, tales como Kaskivano, Paisano, Nano Stern y Angelo Escobar, evidenciado en el siguiente verbatim:

“Y en el hombre sí está el tema solista, como trovador, pero igual está el tema de la banda, hay como dos polos, que en el hombre sí se da mucho el tema de la banda, el rock y todos los estilos, y está también este tema como de la trova.” (Celeste)

Un aspecto a destacar, es que se menciona en reiteradas ocasiones como referentes a Violeta Parra y Víctor Jara, lo que se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

“Cuando me hablas de referentes al tiro me baso como en una persona, entonces el referente de la Violeta, puede ser, como una trovadora, folclorista, eso he visto harto, por lo menos en Chillán.” (Celeste)

“Lo he visto harto con Violeta Parra, lo he visto mucho más en las mujeres. Víctor Jara, también, creo que son muchos referentes.” (Manuel)

Las personas participantes mencionan también a bandas que son referentes chilenos, lo que se aprecia en los siguientes extractos:

“Yo creo que referente a lo mejor, es más personal, pero igual creo que es generalizado, la música contestaria como Los Prisioneros, hay mucho de eso.”
(Manuel)

“Las bandas como Los Bunkers, igual son muy referentes, pero siempre como de los más jóvenes, que es música que uno escuchaba en la media, en la básica, cuando empieza a tocar.” (Manuel)

Por último, los participantes mencionan como referentes a distintos íconos de izquierda, idea que se puede observar en el siguiente verbatim:

“Un tiempo era de esos amantes tardíos de la Unidad Popular donde andaba con morral, Quilapayún, Inti Illimani, tocaba la quena, ahí empecé a tocar, lo primero que empecé a tocar la quena, igual en un momento fue como característica la adolescencia po’.” (Pato)

1.3.2. Significados emocionales

Para las mujeres, los significados emocionales se ven representados en la música que busca generar emociones en quien escucha, lo que se evidencia en la siguiente cita:

“A mi igual, por ejemplo, me gusta mucho la músicaailable, mucho. Pero en estos momentos no está pegando tanto eso, no está transmitiendo tanto eso, está transmitiendo la música quizá más tranquila, la música hecha con la intención de emocionar.” (Aranda)

Los hombres, por su parte, señalan que distintos tipos de mezclas emocionales en la música, según cual sea el género de quien emite el mensaje. En el caso de las mujeres se encuentran las siguientes combinaciones:

“A la María la he visto siempre cantar... Creo que sus letras tienen una mezcla de rabia con ternura, y ternura no es algo que he visto en letras de otros locos.” (Juan)

“Yapo la misma Antonia que va a tocar más rato, también tiene una hueá como, no de rabia, pero un sentimiento como de nostalgia de lo que ella investiga, de una vida diferente a la que se vive ahora.” (Juan)

Las mezclas que se detectan en los hombres, corresponden a las expuestas en las siguientes citas:

“Juan Gabriel es una persona que hizo muchas canciones, habló de todo, lo dijo todo, transmitió fiesta, transmitió pena, todo.” (Pato)

“Yo de repente trato de transmitir las contradicciones, como poner en una mitad de la canción o en la estrofa una situación o una pará’, o, por ejemplo, estar agobiado, y en el otro como estar relajado.” (Manuel)

1.3.3. Educación musical

Respecto a la educación musical, se destaca, por parte de hombres y mujeres, que en la educación musical se debe hacer un estudio y perfeccionamiento constante, lo cual se aprecia en las siguientes citas:

“Considero que deben haber estudios, más allá de estudios formales como tal, sino que de estudiarse profundamente a nivel musical, es como tratar de perfeccionarse dentro de lo que uno considera que debe hacer o quiere hacer.” (Celeste)

“Creo que el proceso de formación debería ser de integración, una base teórico y práctica como requiere cualquier arte, esa es mi reflexión al respecto.” (Juan)

Hombres y mujeres también coinciden en que el aprendizaje autodidacta como idea relevante, expresado en los siguientes verbatim:

“Pa mi’ la formación fue más individual, más autodidacta, aunque sí creo que no he dejado de formarme, ahí me estoy refiriendo más a los inicios. En cambio, ahora como la formación constante, ha tenido que ver con el compartir con músicos que sí cachan de composición musical, y de estructuras, y compartiendo con ellos y escuchando sus instrumentos.” (Manuel)

“A pesar de que mi familia si era musical, nunca se me incorporó como un estudio formal, el hecho de no sé po’ aprender a tocar guitarra, por ejemplo, como que la guitarra yo la aprendí porque me negaron a aprender, era muy chica y yo de ‘cayusa’, metida igual que Amaru, aprendí igual a tocar guitarra, por lo que veía.” (Celeste).

Otro aspecto importante según las mujeres, es la influencia del entorno musical en la infancia ya sea positiva o negativa, ideas que se pueden observar en los siguientes extractos:

“Creo que de eso parte, de una infancia muy temprana, y en adolescencia, por esa parte, es como muy importante, si no se dio en ese momento yo creo que después ya no se va a dar.” (Rocío)

“Ahora tú ves las niñas chicas en la calle, en la micro, que cantan canciones populares pero que son super denigrantes po’, y lo está cantando una niña de 5 años, y eso es lo que ella está cantando y recordando porque así es como se desarrollan po’, de acuerdo a los estímulos, y recuerdan mucho.” (Rocío)

Las mujeres mencionan, además, la importancia de la influencia familiar.

“Yo tuve la gran oportunidad de vivir en una familia donde estaba, estaba la guitarra en la casa, estaba el charango, y así se movía la música, y así yo pude mirar, observar, empezar a impregnarme, un poco lo que hace Amaru, pero desde el ver no más po’, ninguna formación formal.” (Celeste).

Es también señalado por las participantes que los recursos económicos son para estudiar música, lo que se refleja en la siguiente cita:

“Igual se necesita plata pa’ poder seguir especializándose, y más encima salir, no es como uno puede seguir perfeccionándose acá, como que tení’ que salir, y eso es plata, como que yo lo traduzco a eso.” (Celeste)

Los hombres, por su parte, hacen referencia a que no existen diferencias de género en la formación musical, lo que es observado a continuación:

“La música igual es un arte transversal así que no hay como diferencias de género, pero sí en el trato entre compañeros y compañeras, siempre iba más el juntarse entre hombres y las mujeres se segregaban un poco más porque eran menos, pero eso es como más social.” (Juan)

Por último, los participantes señalan que las mujeres poseen más habilidades para la comprensión musical que los hombres, evidenciado en el siguiente verbatim:

“La mujer yo creo que tiene más habilidades para la comprensión musical, esto es porque por alguna razón tienen más habilidades para solfear.” (Juan)

1.3.4. Clasificación de instrumentos por género

En cuanto a la clasificación por género que se hace de los instrumentos, las mujeres señalan que la guitarra es un instrumento mayormente masculino, ejemplificado en la siguiente cita:

“Alguna vez me han escuchado tocar guitarra y me han dicho ‘ah mira y tocaí’ como hombre’, ‘oye que tocaí bien la guitarra, tocaí’ como hombre, no sabía que una mujer podía hacerlo así”’. (Celeste)

Otro aspecto que consideran las mujeres es que el pandero es un instrumento comúnmente connotado como femenino, como se demuestra con las siguientes citas:

“El hecho de estar ligado a una, no sé, a una raíz super campesina, y aquí se da fuerte lo de los conjuntos folclóricos, es fácil observarlo, tu veí’ los conjuntos folclóricos y ninguna mujer toca guitarra, a lo más el pandero.” (Celeste)

“Lo puedes atribuir a (el pandero) ... no sé, si lo veí’... viene como del árabe, es como bastante sensual y también tiene que ver con la sensualidad, la femineidad.” (Catalina)

A su vez, los hombres señalan que no han visto a una mujer tocando instrumentos de bronce, como es evidenciado en el siguiente extracto:

“Yo nunca he visto una mujer tocar trombón o trompeta, ahora que lo planteai’ nunca lo he visto. Sí clarinete, sí flauta traversa, o sí otra clase de instrumentos.” (Walter)

Finalmente, los participantes piensan que no existen diferencias marcadas en cuanto a capacidades o elección de instrumentos:

“No había tampoco diferencias en capacidades ni nada, ni en elecciones, por ejemplo, decir como que “no, las mujeres del curso tuvieron cierta decisión y se fueron más pa’ los instrumentos de viento, o se fueron más pa’ esto.” (Pato)

Objetivo específico 2: Visibilizar las diferencias de género que se evidencian en las vivencias de ser músico/a de intérpretes y/o compositores/as de Chillán.

2. Diferencias de género

2.1. Relaciones de género

Acerca de las relaciones de género, las mujeres participantes reportaron mantener buenas relaciones de género con el sexo contrario, lo que cual se representa en el siguiente verbatim:

“Bueno ahora está muy en boga el feminismo, entonces los hombres se ven más respetuosos de eso, quizá algunos por miedo, quizá otros por real interés, por conocer como los anales del patriarcado y querer deshacerse de muchas cosas.” (Aranda)

Por otra parte, ellas reportan otro tipo de relaciones calificadas como conflictivas o no amistosas, las cuales pueden ser evidenciadas en la siguiente cita:

“Ese es el problema que tienen los artistas, con los que hay que convivir a diario, y mezcla la masculinidad y el ego de la masculinidad, eso es ya un tema más complicado. O sea, si mezclai’ el ego de artista con el ego de ser hombre, dice sentirse disminuido por una mujer que toca... No hueón.” (Catalina)

Los hombres también detectan este tipo de relaciones de género en su entorno, las cuales son representadas por el siguiente extracto:

“Como siempre hay más hueones siempre los locos terminan capitalizando la... yo no estoy en la cabeza de las compas, así que no puedo decir... pero si yo estuviera ahí, encontraría terrible de charcha la hueá po’, como “puta la hueá, ya están hablando estos locos todo el rato, y de hueás.”

Los participantes plantean que las mujeres deberían tomar el control de las relaciones para administrarlas a su favor, lo que es demostrado por la siguiente cita:

“Creo que falta un apañe pa’ quitar un poco el control de la situación, entre ellas, y no sólo ser la cantante que va a cantar no más, ser la persona que organiza, la que tiene el criterio para seleccionar a los artistas que quiere que estén ahí.” (Juan)

Por último, los hombres afirman esperar que las relaciones de género vayan mejorando con el tiempo, expresado en el siguiente párrafo:

“Yo creo que cada vez mejor, por tratar de limitar este patriarcado que existe, este patriarcado heredado. Y que podamos compartir los roles yo creo que sería algo muy importante, que se pueda organizar desde cualquier aspecto, o sea que cualquier género pueda organizar algo.” (Juan)

2.1.1. Masculino/femenino

2.1.1.1. Patriarcado

El patriarcado como sistema de creencias genera distintos fenómenos que afectan a todas las personas que conviven en sociedad, mayoritariamente a mujeres y trascendiendo el

fenómeno de la música, lo que puede ser ejemplificado en la siguiente cita sobre las **facilidades que poseen los hombres** por el solo hecho de existir:

“Como en todo, si a los hombres a nivel vida no hay dificultades para que se desarrolle, hay sólo fortalezas, porque así está creado el sistema. [...] Estamos llenas de dificultades, y ellos están llenos de fortalezas.” (Celeste)

Otra expresión del patriarcado señalada por los y las participantes, es la **violencia hacia las mujeres en la música**, presentada a continuación en el fragmento:

“Es más fácil que a un grupo de hombres no se les eche de un lugar, y entonces es más fácil que las mujeres se tengan que restar de ese lugar porque algún agresor de ellas o de una amiga participa de la escena musical o de la organización de músicos que está ahí.” (Manuel)

La **misoginia en las letras** de canciones de diversos géneros es un elemento rara vez detectado por la gente, ya que requieren detenerse a analizarlas. Este fenómeno se ve representado en la siguiente cita:

“Ellos sexualizan tanto la imagen de la mujer de una forma tan errónea, y lo transmiten, y, de hecho, esas son las canciones que más venden lamentablemente, y eso obviamente masifica el mensaje y la idea de que la mujer es un objeto sexual.” (Rocío)

Las creencias patriarcales influyen de gran manera en todas las personas, por ende, las **mujeres también adoptan conductas patriarcales** con su entorno, lo que es ejemplificado en el siguiente fragmento:

“Además, que hay hombres y hombres, y mujeres y mujeres, dependiendo de cuánto patriarcado tengan en su formación, van a haber mujeres patriarcales. [...] esas locas que empeoran las relaciones igual que no están ni ahí con que esté alguien tocando y se ríen terrible de fuerte, o estén con su círculo de amigas y se escuche eso no más.” (Juan)

Un sujeto hace referencia a una organización comunitaria conformada hace algunos años por músicos de Chillán, conocida en distintos círculos por tener entre sus miembros varias

personas acusadas de violencia hacia las mujeres. A continuación, se presenta una breve cita sobre cómo era la manera de relacionarse en este grupo:

“Una vez participé en el grupo, era una cuestión que era muy desagradable, participé como 2 o 3 reuniones, y todas las reuniones que fui como que se posicionaba el que hablaba más fuerte, no sé si eso será patriarcal o no, pero eso no me gustó, me generó rechazo.” (Pato)

2.1.1.2. Funas

Un mecanismo de acción en contra de las distintas expresiones violentas del patriarcado son las **funas**, las cuales son representadas en los siguientes verbatim:

“Creo que están cayendo todas las personas que tienen que caer, y eso, de a poco, si no hay justicia de la que puede dar un juez, hay justicia social, hay funas.” (Aranda)

“A mí me parece que es poderosa igual, que si yo veo un loco que está funao’ en una tocata lo puedo echar, antes quizá no teníamos esa instancia, entonces igual la valoro.” (Aranda)

“Me pasó con el Rolando, que hubo un tiempo donde salía harto con él, y un día, no me acuerdo dónde fue... que lo funaron por decir una paya de una gallina.” (Walter)

2.1.1.3. Monopolización masculina de los espacios

Este fenómeno se caracteriza por generar un ambiente creado y controlado por hombres, en donde las mujeres intentan constantemente entrar para encontrar su espacio en la escena, lo que desemboca en que haya pocas mujeres haciendo música en Chillán. Esto puede ser representado en el siguiente extracto:

“El mismo hecho de invitar como que quizá también genere como de decir “mira estamos haciendo algo, por qué no vas tú también”, es como de decir que es algo que me pertenece a mí como masculino, y también puede hacer parte de uno algo.” (Juan)

También se destaca la idea de que las mujeres intenten entrar a estos espacios dominados por los hombres, lo que se ve reflejado en la siguiente cita:

“La música o el ambiente musical, ha sido igual un espacio de hombres en su mayoría, entonces igual estamos así como peleándola por entrar un poquito.”
(Aranda)

2.1.1.4. Desigualdades de género

Respecto a las desigualdades presentes en la música, es expuesto por las músicas y los músicos participantes que los hombres siempre tendrán mayores libertades y facilidades para hacer algo dentro del ambiente musical, lo que se refleja en este verbatim:

“Yo creo que es más fácil para un hombre meterse a hacer música que para una mujer. Siento que es más limitante para las mujeres hacerlo, siento que es algo muy impuesto que dice que no les corresponde.” (Pato)

En oposición, las mujeres tendrían limitaciones para participar en espacios musicales mixtos. Esto se ejemplifica con el siguiente extracto:

“Como todo así en la vida a nosotras nos cuesta un poco más, porque tenemos que hacernos cargo de la maternidad, por ejemplo, yo creo que por ahí puede ir, yo creo que si o si el hombre va a tener más libertades de su formación, de salir, de poder progresar sin ninguna atadura, a las mujeres como que de alguna forma si o si tenemos que cumplir algunas otras cosas, y eso como que nos limita un poco.”
(Celeste)

Las personas participantes señalaron que existen oportunidades desiguales entre hombres y mujeres para surgir en la música, observado en la siguiente cita:

“En Chile va pal’ mismo lado, afortunadamente han salido más mujeres, pero siento que todavía hay mucha desigualdad en lo que son las oportunidades que se les dan a hombres y mujeres en la música, son muchas.” (Rocio)

Por último, una de las razones por las que las mujeres tienen menor participación en la música, es porque algunas deben hacerse cargo de la crianza de sus hijos e hijas, lo que se aprecia en el siguiente párrafo:

“Decimos ‘ya juntémonos un viernes en la noche’, ‘pucha es que yo no puedo porque me quedo con mi hijo’, ‘puta es que yo tampoco porque...’, sí o sí hay más

dificultades. Y no sé por qué no ocurre en los hombres, como que los hombres siempre tienen la posibilidad de hacerlo, estén o no con los hijos.” (Celeste)

2.1.1.5. Sexismo

El sexismo es una de las tantas expresiones del patriarcado, la cual actúa en las relaciones, limitando o favoreciendo a un género u otro. Una de las manifestaciones detectadas por los y las participantes es la **objetivización de las mujeres**, ejemplificada en la siguiente cita:

“Te nombro esa hueá de ver a la mujer, a la compa como a un objeto, estando en el escenario, buta es una de las hueás que más se ve, porque uno puede reconocer no más estando en el público mirando pal’ lado.” (Juan)

Otro fenómeno que se produce a raíz del sexismo, es que las **mujeres tiendan a evitar elegir una carrera musical para subsistir**, lo que se puede evidenciar en la siguiente cita:

“Si hablamos de mi círculo de amigos, puede que te digan ‘yo quiero lograrla, yo quiero vivir de la música en este momento’, y tengo caleta de amigos que buscan lo mismo, pero no conozco a ninguna mujer que haya tomado esa iniciativa de decir ‘yo quiero vivir de la música’.” (Walter)

Según las y los participantes, en **Chillán** existen **pocas exponentes musicales que sean mujeres**, evidenciado en el siguiente párrafo citado:

“Bandas de mujeres no he visto muchas, y las solistas o las que participan en bandas son todas mayores a 25 años, creo que son más mayores, y yo creo que tiene que ver como con el atreverse, quizá a esa edad ya te sentís’ como más segura de plantearte en un ambiente hostil, o incluso tuviste más tiempo pa’ desarrollarlo, y sentirte segura o con confianza pa’ hacerlo.” (Manuel)

Una de las expresiones más explícitas del sexismo evidenciada por los y las participantes es la **exclusión de las mujeres en la música**, expresada en el siguiente fragmento:

“La música o el ambiente musical, ha sido igual un espacio de hombres en su mayoría, entonces igual estamos así como peleándola por entrar un poquito.” (Aranda)

En el ámbito de la música docta, se presenta el sexismo de distintas maneras, una de ellas es **destacando a hombres** por defecto, situando en inferioridad a las instrumentistas mujeres, lo que se puede evidenciar en la siguiente cita:

“Por ejemplo, en otras orquestas había muchas niñas, pero siempre los mejores eran los hombres, quizá claro le ponían más empeño, quizá la niña no, pero siempre era el hombre el que relucía más, siempre, y como que siempre llamaba más la atención.”
(Rocío)

Finalmente, las personas reportan que en algunos espacios musicales existe **discriminación por género** relacionada al conocimiento musical de parte de personas con más trayectoria y/o experiencia, ejemplificándose en el verbatim a continuación:

“Y si en especial por ser mujer que me haya pasado eso yo creo que sí, creo que de repente porque soy chica, pero también porque soy mujer, porque asumen que una no tiene idea de lo que está haciendo.” (Aranda)

2.2. Vivencias

2.2.1. Significado

2.2.1.1. Significado subjetivo

El significado subjetivo se manifiesta en los y las participantes como interpretaciones del fenómeno de la música en sus vidas, pudiendo reconocerse distintas formas de significado. Una de ellas es la **música como un trabajo**, lo que se puede evidenciar en la siguiente cita:

“Pa’ mí, por ejemplo, la música no es pasarlo bien, pa’ mi la música es mi pega, y pa’ mi tocar en un pub, tocar en una presentación pa’ mi es trabajo, o sea que el día de mañana me va a brindar pagar la luz, el agua.” (Celeste)

La música también es recibida en las vidas de los y las participantes como un elemento que requiere **estudio y ensayo**. Esto se refleja en el siguiente fragmento:

“Mi estudio sistemático me hizo darme cuenta que la hueá era, una creación espontánea, pero tenía que ir perfeccionándose a través del tiempo hasta que esté lista para mostrarse.” (Juan)

Hay personas que reconocen a la música como un **elemento holístico en sus vidas**, atravesando distintos aspectos de la misma, lo que se ejemplifica en el siguiente verbatim:

“Mi vida es música, es como que no soy nada más, o sea, obvio que sí, pero lo que hago tiene que ver con la música, todo.” (Celeste)

2.2.2. Experiencia

Las experiencias relatadas por los y las participantes, -para este objetivo-, guardan relación con los aspectos de la vida que son influenciados por la música. Una característica es el **rol unificador** que toma en la vida de las personas, lo que es evidenciado en la siguiente cita:

“Mi vida se basa en la música, en todo, o sea, trabajo haciendo música, a través de las clases de canto, eso es la mitad de mi día, la otra mitad de mi día estoy con mi hijo, mi hijo también es músico, entonces cantamos a dos voces, jugando le enseño las cosas musicales, a él le encanta que juguemos como que yo soy la profesora, y es todo el día.” (Celeste)

Otro aspecto importante a considerar es el hecho de **compartir con gente** a través de la música, lo que puede ser ejemplificado en el siguiente fragmento:

“Creo que también me ha dado la oportunidad de compartir más con gente, eso lo agradezco mucho, yo creo que por mí misma quizá no lo hubiera logrado, pero con la música es impresionante la cantidad de gente que una conoce, o que se dan espacios para compartir tan bonitos, tan especiales, independiente si son conciertos o no.” (Aranda)

Se reporta también que la música puede hacer las veces de **ayuda emocional**, observado en el siguiente extracto:

“Yo creo que cuando empezamos con esto estaba en un momento muy inestable emocionalmente de mi vida, como que andaba puro hueviando, no hacía nada, y como que esto en algún sentido me encasilló, en hacer algo, en ponerme objetivos.” (Pato)

2.3. Músico/a

2.3.1. Lenguaje musical

Algunos de los mensajes que los y las participantes reportan hablan acerca del **rol político de las mujeres** en la sociedad. A continuación, se presenta un párrafo que representa, esta idea:

“En las mujeres igual hay un rollo político distinto po’, hablamos de lo que significa ser mujer en la cotidianeidad, no sólo siendo mujeres que se dedican a la música.”
(Aranda)

Otro tipo de mensajes son expresados como canciones conscientes e intentan generar una reflexión en quien escucha. Esto se puede observar en la siguiente cita:

“En general lo que yo he escuchado por lo menos, es de tratar de concientizar a la gente, a veces de informar, a veces de decir verdades, o de relatar un hecho crucial, no sé po’, asesinatos de gente, cosas que no se saben, la música te da esa posibilidad.” (Aranda)

Un tipo mensaje que también se mencionó con frecuencia fue aquel que versa de resistencia y revolución, dadas las circunstancias que aquejan al país desde ya más de 40 días. Esto se puede apreciar en el siguiente verbatim:

“De repente canciones como “El derecho de vivir en paz”, por ejemplo, se transforman en himnos, y de verdad que escucharlo ahora, emociona, o sea siempre fue hermoso, pero como que cada vez está más lindo, hace más sentido ahora.” (Aranda)

Las personas participantes también reportan la presencia de mensajes sexualizados y violentos en algunas canciones, lo que se observa en el siguiente fragmento:

“En resumen las ideas de los hombres en general en la música pueden ser enfado, pueden ser, lo mismo, sexo, drogas, delincuencia, temáticas que en general son más violentas para la sociedad.” (Rocío)

Finalmente, se destacan también los mensajes que contienen sentimientos y emociones que cada compositor o compositora manifiesta, lo que se puede evidenciar en la siguiente cita:

“Lo que canto es super desde lo que siento, no es como algo que me proponga “quiero transmitir este mensaje, y lo voy a decir de tal manera, y le pongo música

encima y lo canto”, sino que ha sido siempre a raíz, de un día en que me sentí de tal manera, y no sé me sentí triste, y empecé a cantar y salió esa canción.” (Aranda)

2.3.2. Identidades en la música

Respecto de los distintos roles que se pueden adoptar como identidades en la música, las personas participantes afirmaron poseer uno o de los siguientes roles: Investigadora folclorista, instrumentista, cantante, profesora de canto, profesor de guitarra y teoría musical, compositor/a, comunicador/a, mediadora, productor/gestor musical. Esto se ejemplifica en el siguiente verbatim:

“Yo me dedico a hacer clases de canto, y tengo muchos amigos y amigas que me recomiendan, entonces como que no tengo problema de yo andar buscando, o haciéndome un espacio para poder hacerme conocida.” (Celeste).

2.3.3. Música en las identidades

En cuanto a la influencia de la música en las identidades, se destaca la Identidad como mujer expresada por las participantes, caracterizándose como empoderada, madre o cantante. Un ejemplo de esto se observa en la siguiente cita:

“Cuando yo empecé a verme como mujer, me sentí super acompañada en esto, sentí que era un buen medio por el cual afirmarme y poder decir cosas, cantar cosas y además que me empezaron a invitar a tocatas separatistas.” (Aranda).

La música también contribuye como edificante de la vida de las personas, aportando a distintos niveles de la identidad, lo cual se representa en la siguiente afirmación:

“A nivel como más interno, en qué me aporta la música... a edificarme, a ser. Es como que yo siento que mi vida es la música, y yo soy música.” (Celeste).

Por otra parte, la música es un elemento que genera reflexión y auto-revisión a partir de sus letras y el mensaje que contienen, hecho que se puede evidenciar en el siguiente fragmento:

“Las letras de las canciones me han hecho reflexionar caleta de lo que he estado haciendo mal y cómo me he hecho daño a mí mismo también, porque es la hueá es una repetición que te va entrando.” (Juan).

2.4. Maternidad y paternidad (Emergente)

Esta categoría emergente se evidencia densamente en una participante, considerando que es madre, por lo que pudo entregar un vasto contenido al respecto. Existe una condena social hacia las mujeres música por salir a tocar o a recrearse de noche, la que puede ser apreciada en la siguiente cita:

“Como que si yo salía en la noche, era como que se me tildaba mal, de que yo saliera, ya fuera a tocar, o simplemente saliera a carretear, o qué sé yo, salir en la noche, al tiro “oye, ¿y con quién dejaste a tu hijito?”, y hasta el día de hoy, “oye, ¿y con quién dejaste al Andrés?”, y yo así como “oye, pero si está con su papá.” (Celeste)

A diferencia de las mujeres, los padres que son músicos no realizan sacrificios como sí lo hacen sus pares, lo que se puede apreciar en la siguiente cita:

“Hueón, y a “papito corazón” se le permite ir a tocar a pub, pero cuando la mamá va a tocar a pub, al tiro preguntan “y su hijo, ¿dónde lo dejó?”. Hueón, es siempre, siempre. Y el papá se queda todos los fines de semana con el niño, y ¿tú creí’ que le preguntan, “oye y tu hijo dónde está”? Claro, el niño está con la abuela po’.” (Celeste)

Objetivo específico 3: Construir reflexiones sobre los roles de género en la música que expresan intérpretes y/o compositores/as de Chillán.

3. Reflexión

3.1. Consciencia

3.1.1. Vivencias

Respecto de las vivencias, los músicos y las músicas expresan que la música ha influido de gran manera en la formación de su identidad, como se puede observar en el siguiente extracto:

“Puede ser que también creó una identidad en mí, creo que no sería yo misma si no cantara, es muy parte de mí, no me imagino no cantando, no puedo, lo hago a veces sin que me dé cuenta.” (Aranda)

Por otra parte, los músicos y las músicas identifican a la música como un medio que manejan para expresar un mensaje. Esto se observa en la siguiente afirmación:

“Yo prefiero las siguientes etapas, cuando uno ya empieza a crear su propia música, esa experiencia yo la valoro mucho más. Ahí le podí’ estar tocando a poca gente, pero le estay tocando tu música, tu mensaje.” (Manuel)

3.1.2. Experiencia

Para este objetivo, se considera la experiencia relacionada con los roles de género en la música. Uno de los aspectos destacados por los y las participantes, es la profesionalización de la música, mencionando que es ideal que la música sea considerada un trabajo y no solo un acto de beneficencia. A continuación, se expone un ejemplo de esta idea:

“Como que uno igual se saca la chucha trabajando, estudiando, perfeccionándose, constantemente, todos los días, entonces como pa’ que después te digan “ya, te invito a tocar, pero pucha es que no tenemos lucas, te doy un copete, y algo pa comer.” (Celeste)

Otra temática relevante expuesta por los músicos y las músicas es la retroalimentación del público, ejemplificada con la siguiente cita:

“Lo mismo que te decía cuando una se baja del escenario y se te acerca la gente, y te dice cosas tan bonitas, creo que esas es la verdadera recompensa.” (Aranda)

3.2. Roles de género en la música

Los músicos y las músicas destacan la maternidad y la paternidad como parte de los roles de género en la música, lo que se ejemplifica en la siguiente afirmación:

“Un hombre puede salir, irse de gira, da lo mismo cuántos hijos tenga, pero no es tema con quién dejó los niños. Cuando una mujer decide gastar su tiempo en un proyecto personal, de ella, que es por la música, va a ser muy criticada y van a surgir preguntas de en dónde dejó su hijo, con quién los dejó, que cómo abandonó ciertas labores que estaba obligada a realizar.” (Manuel)

Se destaca también que se espera que la mujer se ubique en segundo plano al participar en actos musicales, lo que se puede observar en el siguiente verbatim:

“En ese tiempo, ‘no po’, si tú tienes que ser como... acompañado... o sea, tú tienes que acompañar de invitada... tú puedes cantar, pero de invitada al grupo de hombres’.” (Celeste)

Además, los y las participantes señalan que se espera que las mujeres no fallen en el escenario, como se aprecia en el siguiente extracto:

“A diferencia del hombre que quizá es más al lote, cuando está ensayando -si es que ensaya- se persigue con el contexto, como que siempre se le está criticando, o siempre se le está observando, como que se preocupa más de la creación misma que de la presentación.” (Juan)

3.2.1. Generización de la música

Respecto a la generización de la música, tanto hombres como mujeres coinciden en destacar las pocas exponentes mujeres que hay en general en Chillán, lo que se observa en las siguientes citas:

“A mí me cuesta encontrar todavía, de repente quiero conocer a mujeres que cantan en Chillán, y he conocido, pero de repente aparecen, y quizá estuvo mucho tiempo haciendo música y nunca me enteré.” (Aranda)

“Es muy reducida las mujeres que participan en la escena musical en comparación a los hombres, son más los hombres haciendo música que mujeres.” (Pato)

Otra temática relevante son los espacios musicales inseguros para mujer, reportada por ambos géneros. Esto se presenta en los siguientes verbatim:

“A grandes rasgos creo que en la comodidad que una puede sentir, en la seguridad, siempre vamos a estar más inseguras que los hombres, y eso se traduce en que una va a cantar incómoda de repente, ahí también hay una desigualdad.” (Aranda)

“Bueno, estamos claros por qué no se sienten cómodas las compas en grupos donde hay mayor cantidad de hueones. Me refiero “hueones” a los locos que no se han pegao’ el clic de que a las compas les cuesta más todo. Les cuesta estar en un escenario sin que un grupo de hueones esté jotéandolas, esa hueá se nota con la mirada. (Juan)

Por último, los músicos y las músicas mencionan la apropiación masculina de los espacios, lo cual se ejemplifica en las siguientes líneas:

“El gusto de toda la industria está hecho para los hombres, está formado para el hombre, de toda la industria, no sólo la musical.” (Juan)

3.2.2. Diferencias de género en la interpretación de instrumentos

En cuanto a la diferenciación por género que se hace al querer interpretar un instrumento se menciona que a las mujeres se les tiende a asignar instrumentos pequeños como el violín, la flauta o el pandero. Esto se ejemplifica en el siguiente extracto:

“Igual hay más hombre tocando violín y tocando flauta traversa, ahora, es más amigable como para la mujer, o se ve un poco más, quizá es un poco más a la par acá, hombres y mujeres, versus sólo hombres y un par de mujeres.” (Celeste)

Por otra parte, se considera que los hombres deben tocar instrumentos de mayor tamaño, tales como el contrabajo, la tuba y otros vientos de bronce, tal como es ejemplificado en el párrafo a continuación:

“Los de viento, pero como las trompetas y los trombones, los trombones son más grandes, yo creo que socialmente, y lo he visto más al ver una orquesta, a más hombres.” (Manuel)

Otra asociación que se hace de los instrumentos es que los hombres interpreten aquellos que posean timbres graves, y las mujeres de timbre alto, lo que se puede apreciar en la siguiente cita:

“Al principio veía también, como el violín ligado a la mujer, la flauta dulce también, como que lo asociaba por eso, por su timbre alto, lo asociaba mientras más agudo, para mujer, mientras más grave, para un hombre.” (Juan)

Finalmente, también se realiza una división entre vocalista e instrumentista, asignando el primer rol a la mujer y el segundo al hombre:

“Como que está el canto para mujeres, y la música instrumentista, hombres, está como sesgado, como muy delimitado.” (Celeste)

3.2.3. Diferencias de género en el desarrollo musical

3.2.3.1. Obstáculos materiales

Los obstáculos materiales apuntan al impedimento de las mujeres para desarrollar carreras musicales a causa de la maternidad y hacerse cargo de una casa u otras labores. Esto se puede reflejar en esta cita:

“Quizá se dé por lo mismo, porque nosotras somos madres, somos estudiantes, o porque tenemos que hacernos cargo de una casa, o porque... tenemos más factores que nos coartan la posibilidad de juntarnos en la plaza y hacernos música.” (Celeste)

3.2.3.2. Divisiones por género del trabajo musical

Estas divisiones se pueden apreciar en el relato de los y las participantes cuando señalan que las mujeres músicas tienen baja visibilidad, lo que se evidencia en el siguiente verbatim:

“También lo que te decía, los espacios de trabajo, ahí también hay una desigualdad, y en la visibilidad también, no sé por qué, es increíble, pero siguen siendo más visibles los hombres que se dedican a la música que las mujeres.” (Aranda)

Otra representación de esta situación es la baja cantidad de productoras musicales ejerciendo como tal, lo que se puede ver reflejado en el siguiente extracto:

“Yo creo que este es un caso contado con la mano que hay una mujer sacándose una foto con una mesa, y en este caso está acompañada por un hombre. Ahora, si hubiera dos mujeres, que el otro hombre fuera una mujer, ya sería notable la foto. Pucha, yo no he visto productoras musicales, productoras haciendo esa pega.” (Juan)

3.2.3.3. Profesionalización de la música

Respecto a la profesionalización de la música, los músicos y las músicas destacan la valorización del trabajo musical, señalando que la sociedad no valora como debería al trabajo que se realiza. Esto se puede apreciar en los siguientes párrafos:

“Porque ya vivir de esto es otra cosa, ahí teni’ que pelearla de verdad, y no sólo por pelear tus espacios siendo mujer, sino que porque en general en Chile no se valoran los músicos y músicas, entonces hay que pelearnos por tener trabajo.” (Aranda)

“El Magnolia, que es como EL lugar donde se puede tocar música, o sea, entre comillas, hay una buena amplificación y todo, la mayoría traen gente de afuera, no valoran a los locos que están acá en Chillán.” (Celeste)

Los y las participantes identifican también que la recompensa monetaria por el trabajo musical es, -en caso de haber pago-, en ocasiones irregular, irrespetuosa, o se realizan pagos en alimentos o bebestibles insuficientes. Estas situaciones se pueden evidenciar en las siguientes citas:

“Cuando hay un músico, una banda, por ejemplo, local, que quiere empezar a tener sus lucas porque tienen derecho y pueden hacerlo, si se quieren dedicar a eso, tienen que ganarse unas luquitas, entonces si quieren empezar a hacerlo, la gente como que va a empezar a dejar de quizás acudir a sus eventos porque quizás no son tan famosos y más encima están cobrando.” (Rocío)

“Eso es frustrante, cuando vai’ a un lugar y esperai’ un trato... Como, por ejemplo, con la cerveza que uno espera tomarse, o lo que sea, o la sopaipilla, y se entienden como las condiciones de los lugares, pero si erí’ 8 personas y te dan 3 cositas.” (Manuel)

Por último, los músicos y las músicas también señalan que profesionalizar la actividad significa una dedicación al 100% del tiempo, además de que las mujeres evitan decidir dedicarse a la música:

“Porque ya vivir de esto es otra cosa, ahí teni’ que pelearla de verdad, y no sólo por pelear tus espacios siendo mujer, sino que porque en general en Chile no se valoran los músicos y músicas, entonces hay que pelearnos por tener trabajo.” (Aranda)

3.2.3.4. Espacios musicales poco gratos/inseguros

Las personas participantes de la investigación reportan que las mujeres perciben algunos espacios musicales como inseguros o poco gratos, lo que se puede reflejar en las siguientes citas:

“Entonces igual eso hace que una vaya a las tocatas, vaya a los conciertos como con ese prejuicio, y vaya atenta a que no te vaya a pasar nada por lo mismo, porque teni’

esos antecedentes, teni' esa información en tu cabeza, y teni' esa rabia porque no ha habido justicia.” (Aranda)

“En el Pala, hay mala amplificación, no dan ganas de tocar ahí, es otro tipo de gente que va, tampoco es como que te van a escuchar, como que si te van a escuchar es porque van a bailar, y ‘sandunguear’ y todo.” (Celeste)

3.3. Espacios separatistas para mujeres (emergente)

Esta categoría es densamente referida por las mujeres participantes dada su naturaleza. Uno de los aspectos destacados es la seguridad y compañía presente en estos espacios, lo que se aprecia en el siguiente verbatim:

“Una se siente más segura cantando lo que está cantando porque es inevitable quizá pasar a llevar a alguien con lo que estoy diciendo, y de hecho esa es la idea, entonces por lo mismo una se siente más segura en un espacio con puras mujeres.” (Aranda)

Otra característica de esta temática habla del buen ambiente que se genera en estas instancias es el buen ambiente que se da entre las mujeres, apreciado en el siguiente extracto:

“Me han invitado igual de repente a eventos que organizan cabras y son eventos separatistas, y un ambiente súper bacán porque no hay sólo música, hay conversatorios, hay danza.” (Aranda)

Por último, las mujeres hacen referencia a la sororidad como elemento central de las instancias separatistas, lo que se expresa en la siguiente cita:

“Siento que a nosotras como mujeres nos falta un poco hacer como convocatorias, como unirnos más entre nosotras y apañarnos. Perfectamente podríamos hacer grupos de puras mujeres, podríamos hacer una tocata toda una noche de puras minas.” (Celeste)

VI. CONCLUSIONES

A continuación, se procede a presentar las conclusiones de esta investigación, comenzando por responder a las tres preguntas auxiliares, para luego seguir con la pregunta general. Esto se realizará por medio del cruce de información entre la evidencia teórico-empírica y los resultados anteriormente expuestos. Sumado a lo anterior, se incluirá las reflexiones del investigador.

La primera pregunta auxiliar de investigación corresponde a: **¿Qué estereotipos de género en la música poseen intérpretes y/o compositores/as de Chillán?**

De acuerdo a lo que expusieron los músicos y las músicas participantes, los estereotipos de género que se manejan en la música, corresponden al de la mujer como objeto de consumo masculino, de quien se espera que cumpla con determinados cánones de belleza y características que la sitúen en su rol, lo que se condice con la dimensión prescriptiva del estereotipo de género en la propuesta teórica de Borgida y Burgess (1999), la cual señala que se sostienen creencias sobre los atributos, roles y comportamientos que las personas deben cumplir, de lo contrario, serán discriminadas y sancionadas socialmente, manteniendo enormes inequidades en la sociedad.

Este fenómeno podría surgir a partir de la concepción que mantiene y perpetua el patriarcado en los distintos niveles sociales, situando a la mujer en posición de inferioridad frente a los hombres, además de quitarle su humanidad al resaltar sus atributos físicos y estéticos por sobre su mérito o sus capacidades, siendo esta concepción muchas veces aceptada por las mismas mujeres. A partir de esto se extrae que vende más una música que sea canónica en su apariencia, la que tenga “mejor figura”, que muestre más piel o use ropa sugerente, cayendo en el juego del consumo masculino del porno.

Otro estereotipo mencionado por los y las participantes es el del músico competitivo, quien generalmente es hombre y piensa que debe cuidar su espacio de otras personas que puedan quitárselo, generando círculos herméticos a los que difícilmente entrará una mujer. Esta característica negativa es teorizada por Campayo y Cabedo (2016), quienes describen detalladamente a intérpretes musicales. Este egoísmo presente en los músicos puede deberse a las precarias condiciones en que se desarrolla el trabajo musical en Chile, donde no es mayoritario el interés por apoyar a los y las artistas locales, pero sí hay muchas

personas a quienes no les produce ningún problema pagar grandes sumas de dinero por asistir a masivos festivales que traen a bandas extranjeras que facturan millones de dólares al año.

De todas formas, el problema no radica en el coste de la adhesión a los distintos eventos, ya que los y las artistas locales generalmente cobran muchísimo menos que los actos de artistas foráneos/as, incluso siendo algunos eventos gratuitos. El meollo del asunto está en la valorización del trabajo musical, ya que muchas personas, público en general, consideran que el ser músico/a es un pasatiempo, que se disfruta y que no cuesta ni tiempo ni esfuerzo; esta concepción podría originarse a partir de la naturaleza que caracteriza a la mayoría de los empleos que no entregan un bienestar y una satisfacción básica al ejercerse.

Al darse esta situación de desvalorización, da paso a que las personas que asisten a eventos de artistas locales sean muchas veces familiares, amigos y amigas de quienes se presentan, al menos hasta que se logra surgir de esta escena *underground* hacia un campo de visibilidad mayor. El recelo acerca de los espacios musicales nacería, entonces, de un miedo a perder el escenario donde mostrar la música, y el individualismo característico del sistema patriarcal-capitalista como el que impera en la sociedad. Y, por supuesto, como en todo orden de cosas, esta dificultad se profundiza cuando quien está en el escenario es una mujer, lo que será abordado más adelante.

Algunas otras características estereotípicas expresadas fueron las de una fuerte autocrítica presente principalmente en los músicos, la cual es también mencionada por Campayo y Cabedo (2016). Esto tiende a suceder por la creencia patriarcal y egocéntrica de que el hombre y todo lo que este hace debe tener una perfección incorruptible, por lo que considerará que siempre habrá algo que mejorar. A su vez, otros hombres intérpretes tienden a dejar algunos aspectos de la interpretación al azar, por ende, no tienen una disciplina de ensayos, y al momento de participar en eventos musicales logran darse cuenta de todas sus falencias, las cuales se recriminan sin hacer acciones concretas para subsanar esa situación.

Los estereotipos de “mujer bailarina” y “hombre instrumentista” también están presentes en lo que reportan las personas participantes, de lo cual no se ha encontrado literatura. La relación entre ambos estereotipos podría responder a los cánones de belleza que van

formando la identidad de las mujeres al punto de adoptar roles que estén dentro de “lo permitido” por la sociedad para mujeres que cumplen con ciertas características canónicas, en contra-posición a la concepción del instrumentista de alguien que estudia, que tiene éxito en lo que hace, con las mujeres, además de someterse de igual manera a las características estéticas para enganchar con la audiencia. Estos factores influyen de manera decisiva en la elección de una carrera o un pasatiempo relacionado a la cultura y las artes.

El estereotipo genérico de “músico/a” que manifiestan los y las participantes responde a que son personas sensibles, que tienen inteligencia emocional y son competitivos (lo que fue abordado anteriormente). Los primeros dos puntos son abordados por Rodrigues (2017), quien señala que la música y la inteligencia emocional se potencian entre sí, sin embargo, no se puede realizar una generalización al respecto, considerando que el mismo artículo señala que los y las profesionales de música presentan muchas patologías de corte psicológico, lo que evidencia que no poseen un control de sus emociones, sin perjuicio de poder desarrollarse.

Esta relación que se tiende a hacer respecto a los músicos y las músicas se podría originar si se considera que al componer o interpretar una obra musical se abren canales por los que transitan mensajes que incluyen dentro de sí una o varias emociones, por lo que a través del sentido de la audición y el posterior proceso de percepción, se interpreta que una persona está evocando una determinada emoción al emitir el mensaje, para que un/a receptor/a perciba la misma u otra emoción, de acuerdo a sus experiencias emocionales previas con dicha canción o temática. Cuando se trata de un espectáculo en vivo, el mensaje emocional puede también entrar por la vista, por lo que los y las artistas que tienen recursos para hacerlo, invierten en juegos de luces, y gráficas que agreguen un componente de densidad al mensaje emocional que pretenden entregar a su audiencia, generando así una experiencia mucho más completa a sus presentaciones.

En cuanto a lo que respecta a creencias, las personas participantes reportan que la situación de desigualdad de género que se vive en el ámbito de la música y en casi todos los niveles y espacios de la sociedad, está por cambiar. No se ha encontrado publicación que respalde este hecho, sin embargo, es posible explicarlo por los movimientos feministas que se están gestando hace algunos años, tanto en el ámbito internacional con las mujeres que alzaron la voz con el “#MeToo”, como quienes en el territorio nacional y local se movilizan todos los

días desde sus territorios por los derechos de las mujeres. Este cambio de paradigma está sucediendo de manera lenta, pero está siendo asimilado progresivamente por la sociedad y la opinión pública. Hay quienes creen que tomará una o dos generaciones en que la transformación se complete y nos comencemos a preocupar de otras problemáticas de género. Esta desigualdad es abordada en mayor profundidad más adelante en las conclusiones.

Otra creencia importante a destacar es aquella que plantea que las mujeres poseen pocos espacios para desarrollarse musicalmente, idea que es reforzada por Curtis (2018), quien señala que las mujeres han sido alejadas de determinados géneros, espacios, espacios e instrumentos. Esta idea podría surgir del hecho de que los hombres sean quienes dominan y administran los espacios en que se hace y presenta música, unido también al recelo con los espacios musicales del cual se habló anteriormente.

Relativo a las actitudes, las personas reportan los músicos y las músicas deben adoptar un rol de comunicación con la sociedad, lo que es indicado por Pérez (2010), quien considera que la música es una necesidad humana que mueve mensajes más allá del lenguaje convencional. Se hipotetiza que este entendimiento tiene como origen que una gran parte de la sociedad considere la música como parte de su vida diaria, que se consumen miles de horas de música cada día alrededor del mundo, que siempre habría distintos estilos y mensajes para todas las personas, siendo, como todos los artes, un producto cultural que trasciende todas las barreras que puedan existir entre las personas.

Por otra parte, se considera por parte de las personas participantes que el pop, el *trap* y el reggaetón suelen carecer de un mensaje consciente y relevante a nivel cultural, idea que es reforzada por Columbie (2010), siendo géneros que son creados para entretener a las masas y generar ganancias de tamaños astronómicos a costa del sexismo, la objetivación de la mujer y una apología a las drogas y el alcohol, lo que mantiene, además, dormidas las mentes de las personas que consumen estos mensajes. Incluso se puede sugerir que este es un mecanismo de control de los poderes que gobiernan la realidad social y el mundo. Ambos géneros son muy aceptados por varias posibles razones: la primera, porque se venden como géneros por y para latinos/as, lo que genera identificación con quienes interpretan estos mensajes.

En segundo lugar, las creencias patriarcales transversales a todos los espacios sociales, refuerzan esta identificación con un estilo de vida de excesos y abusos, de fiestas y libertinaje que solo desemboca en mantener apagado el sentido crítico con el resto de la sociedad. Y, en tercer lugar, la manera en que están hechas estas canciones, -al menos en las grandes discográficas-, pueden estar respaldadas incluso por neurociencias, conociendo la manera exacta en que se debe componer una canción para que sea pegajosa y sea un éxito que genere enormes ganancias para la disquera, a costa de la imagen de quien interpreta.

Es por esto que, al no ser comercializable un mensaje consciente en estos géneros, son muy poco explotados. Existen, de todas maneras, algunas excepciones que utilizan a su favor la amplia accesibilidad de estos géneros para transmitir mensajes de lucha y resistencia, de protesta, de denunciar realidades injustas. Es de esperar que cada vez más artistas se aprovechen de la tribuna que poseen para ser agentes de cambio y no sirvientes del sistema patriarcal-capitalista.

Respecto a los prejuicios de género, se extrae que la mujer es subestimada en la música sólo por su género, sufriendo doble discriminación en caso de que la mujer sea mucho menor frente a quien ejerce la discriminación (quien generalmente es hombre), sumando, de esta manera, desmitificando que las personas menores o novatas no saben nada en comparación a quienes tienen una trayectoria mayor.

Este hecho no se ha encontrado en la literatura, sin embargo, no cabe duda que este prejuicio está basado en la superioridad que los hombres creen tener sobre las mujeres, minimizando su palabra, su expresión y su experiencia, cayendo muchas veces en el uso de "*mainsplaining*", correspondiente a la práctica machista en que se infravalora la experiencia femenina para ser reemplazada en el espacio del diálogo por un hombre que cree saber de lo que ella está hablando bajo su perspectiva machista y sesgada de la realidad, por ejemplo, cuando los hombres les dicen a las feministas cómo se deben manifestar, o cuando a un médico le explica a una médica cómo operar sólo porque piensa que su opinión debe ser escuchada.

Estas manifestaciones pueden llegar a ser perjudiciales si quien recibe el comentario posee una baja autoestima. Se puede sugerir que esas actitudes sean reemplazadas por actitudes

de apertura hacia nuevos músicos y músicas a los espacios musicales, idealmente con cuotas de género y concientización al respecto, aspirando a que sea ley tal como en Argentina.

Según los músicos y las músicas, las relaciones de poder presentes en la música, son evidenciadas cuando ciertos roles de género se van dirigiendo o estableciendo para cada género, por ejemplo, cuando a la mujer se la ubica en roles de acompañamiento vocal a un instrumento, cuyo análisis puede hacerse a partir de lo teorizado por Bayton (1998), quien afirma que el designio de las mujeres como vocalistas se puede deber a la naturalidad con que las mujeres pueden expresar sus emociones a través del canto, en contraste con la técnica y que requiere interpretar un instrumento, lo cual sería, bajo la mirada de este investigador, sólo una forma estereotipada de verlo, ya que las mujeres de todas formas toman clases de canto y mejoran sus técnicas vocales. Se discrepa de la idea de un talento innato para cantar por parte de las mujeres, quizá exista a la base un componente de crianza que se esté escapando de los análisis: ya sea un instrumento o el canto, si se enseña en la infancia a una persona a dominarlo, además de exponerle a experiencias musicales, a distintos estilos y formas de hacer música, en su vida adulta será sobresaliente o al menos sobre el promedio.

Otra forma de exclusión de las mujeres basada en estas relaciones de poder es la que se puede observar en la ausencia (o baja presencia) de mujeres en los directorios de las grandes transnacionales de la industria de la música y de asociaciones de derechos, tal como es evidenciado en los antecedentes empíricos (Case et al., 2019; Eliezer, 2019; Coles, 2017; The Clinic, 2019). Esta se puede explicar por el fenómeno del “techo de cristal” o segregación vertical de la que habla Rubio (2008), el cual se da en la mayoría de ámbitos en donde exista una jerarquía, en donde el deseo por conservar los privilegios masculinos será más grande que la necesidad de las mujeres de ser representadas o representar sus intereses en una compañía o en una repartición gubernamental.

En el caso de la música, es crítico y ultra necesario que existan mujeres dando a conocer su perspectiva del mundo, esto porque la música, como ya se ha hablado, puede llegar a transmitir mensajes muy potentes y mostrar realidades que de otra forma serían invisibles, por lo que perpetuar el dominio masculino de estos discursos no contribuirá a una mejora en las relaciones de género ni el fin del sexismo y la violencia contra las mujeres.

El contexto cultural entrega un marco para comprender la formación de estereotipos en determinado momento histórico, y en estos días el feminismo ha surgido como movimiento social, pero también como proceso de cambio social (Sánchez, 2001). Este proceso de cambio ha generado que algunos hombres hayan recogido las ideas propuestas del feminismo para reconceptualizar sus formas de relacionarse con los y las demás, en especial con sus pares femeninas. Esto cobra total relevancia si lo que se pretende es mejorar cada vez más los espacios musicales en que las mujeres se desenvuelven. El interés en informarse, en cambiar los propios patrones de comportamientos y creencias ayudan a que el cambio pueda penetrar en más capas del entramado social, y a que los espacios se tornen cada vez más armónicos para todos y todas. Todos los espacios deberían ser feministas y libres de violencia, pero si consideramos que la música es un arte y que la gente debería disfrutar haciéndola y cultivándola, es muy contraproducente que se erijan determinados ideales en nombre de la música mientras algunas personas empañan sus obras o las de otros con hechos de violencia patriarcal.

En cuanto a lo que referentes respecta, se puede encontrar que mayormente existe una identificación intragénero, es decir, mujeres se identifican con mujeres, y hombres con hombres. Esto se condice con el fenómeno de endogrupalización, en donde la categoría social se refuerza al generar identificación en sus miembros (Gómez, 2009). El hecho de que estas categorías acompañan a las personas desde el momento de la asignación de género al nacer, en base a los caracteres sexuales, hace pensar que este tipo de identificación es inevitable mas no excluyente con una identificación con el sexo contrario, quizá no apuntando al género de dichos referentes, pero sí a otras características que sí se logran acoplar con la propia identidad, por ejemplo, si una niña que posee lateralidad zurda se identifica con Paul McCartney, bajista de *The Beatles* quien también es zurdo. Más allá de este análisis que parece determinístico, las mujeres se identifican con mujeres, y se hipotetiza que se debe a que muchas veces los mensajes que estas emiten son más fáciles de digerir e introyectar por las mismas mujeres al referirse a experiencias y emociones que todas vivencian en un sistema patriarcal como en el que vivimos. En ese sentido sería un tanto más complicado que una adolescente en busca de su identidad se identifique con un hombre que escribe una canción acerca de cómo conquista a las mujeres (aunque no se cierran las posibilidades).

Dos figuras referidas con frecuencia durante la investigación fueron las de Violeta Parra y Víctor Jara, predominando la primera, quien fue citada tanto por hombres como mujeres como un ícono indiscutible de la música chilena, que ha inspirado varias generaciones de músicos/as, investigadores/as, folcloristas y otros/as artistas, ya que además se dedicó a cultivar distintas disciplinas artísticas. Como indica Rodríguez (2018), la trascendencia de su mensaje se debe a la universalidad de sus cantos, los cuales siguen siendo vigentes en el día actual, lo que se evidencia en que distintos tipos de artistas la siguen citando, siguen haciendo versiones de sus canciones, en todos los estilos, se sigue nombrando en canciones, se sigue recordando como una de las artistas nacidas en la región de Ñuble, conocida a nivel nacional como “cuna de artistas y héroes patrios”. Eso sí, se debe mencionar que no corresponde separar la vida de Violeta de su obra, tienen una correlación lógica en tanto esta pasó por muchas penurias, depresiones, pérdidas y abandonos: la presentación de esta artista, tal como es, impide que sea reducida a una señora “buena onda” que iba recogiendo la tradición oral en la ruralidad. Así mismo, tampoco se debe permitir el recorte de su imagen para despojarla de los componentes políticos de su imagen, no por nada sus canciones más cantadas y versionadas poseen una férrea crítica social, contra el Estado, el gobierno de turno, el sistema, el patriarcado. Respecto a este último, pudo no haberse referido de manera directa, pero si se analiza en detalle su vida y su obra, si resalta como un ícono feminista adelantado para su época, en donde nadie estaba hablando de las relaciones de género.

Víctor Jara, por su parte, corre una suerte similar, con el agregado identitario de que él vivió en carne y hueso la brutalidad del inicio de la dictadura militar, al ser detenido por simpatizar con los partidos de la Unidad Popular. En simples palabras, su imagen se martiriza y enaltece por morir luchando y en manos del Estado militar, y sus mensajes pasan a la historia como un fiel reflejo de la realidad de la época en que vivió, los cuales, de la misma manera que con Violeta, pueden ser traídos al presente.

Otros tipos de referentes que se puede destacar son bandas chilenas como Los Bunkers o Los Prisioneros, quienes tienen la particularidad de seguir los idearios de izquierda contrahegemónicos, que marcaron generaciones distintas, por razones distintas, pero igualmente reconocidos, muchas veces siendo sus canciones las que los y las guitarristas aprender primero con su instrumento, muchas bandas de colegio comienzan tocando

“Paramar”, “La voz de los ochenta”, “Miño” o “Llueve sobre la ciudad”. Eso sí, Los Prisioneros cuentan también con el mérito de haber resistido y sobrevivido la dictadura de Pinochet, luego de haber sido firmes opositores, tocando en la clandestinidad para poder esparcir sus mensajes anti-intervencionistas, los que además entregaban esperanzas de cambios en la escena de aquel entonces.

En cuanto a la educación musical, se destacan la influencia del entorno musical en la infancia y la influencia parental, cuyas injerencias radican en formar un criterio cultural en niños y niñas en base a un discurso que es reproducido o rechazado por parte de quienes influyen o dejan influir. En lo concreto, Hargreaves, MacDonald y Miell (2011), plantean que cada persona en su infancia tiene la posibilidad biológica y social de desarrollar la música, mientras que la interacción con su entorno entrega la socialización necesaria para el desarrollo de la musicalidad (Hargreaves, 1986). De esto se extrae que por más consciencia que se instaure en la crianza, existirán de todas maneras una serie de fuerzas contrarias en el ambiente. Por ejemplo, si lo que una pareja de padres/madres/cuidadores desea es que su hijo/a escuche música con mensajes conscientes, o aprenda un instrumento de música docta, estarán presentes de manera imperante una serie de “anti-mensajes” relacionados a la drogadicción, los excesos y la misoginia, generando una disputa ideológica en los ámbitos mental-personal y social-colectivo.

Al referirse a la clasificación de instrumentos por género llama mucho la atención la creencia aún presente en muchas personas de que hay maneras “masculinas” y “femeninas” de tocar un instrumento, como, por ejemplo, la guitarra. Lo anterior concuerda con lo expuesto por Griswold y Chroback (1981) acerca de los estereotipos de género relativos a los instrumentos. Cuando una de las entrevistadas señala que muchas veces le dijeron que tocaba guitarra “como hombres”, se estaban refiriendo a que tiene técnica, estudio, práctica y contacto temprano con el instrumento, por lo que presenta un evidente dominio de su instrumento. Este fenómeno seguirá ocurriendo mientras las mujeres sigan presentándose en segundo plano en espacios musicales, o derechamente no haya espacios para mujeres. Y no solamente hay que considerar el espacio para tocar, si no que en todas las esferas de influencia en donde está presente el dominio masculino sobre la minoría femenina.

La segunda pregunta auxiliar de esta investigación es: **¿Qué diferencias de género se evidencian en las vivencias de ser músico/a de intérpretes y/o compositores/as de Chillán?**

Respecto a las relaciones de género, se destaca un elemento referente a la forma de desenvolverse de los hombres con sus pares, que, según algunas mujeres, es propia de los hombres músicos: el ego. Estas señalan que el hombre en esencia es egocéntrico, a la vez que los músicos tienden también a centrarse en la propia persona, por lo que ambas características se unirían para generar un “ego peligroso”. No se encontró literatura al respecto, sin embargo, es posible hipotetizar que estas formas de relacionarse surgen de la cultura patriarcal y sus pautas conductuales y cognitivas, y son reconocidas por las mujeres como un elemento negativo, que incluso, según reporta una participante, generó situaciones de violencia psicológica y física de parte de su expareja. Desde las corrientes psicodinámicas de la psicología se sugiere que a la base de esas conductas y creencias hay fuertes inseguridades, evidenciadas en el miedo a sentirse opacado por la compañera, estableciendo una dinámica de competición.

El patriarcado como sistema de creencias que rige la sociedad, según los resultados obtenidos, establece facilidades o privilegios que poseen los hombres sólo por nacer hombres. Esto les entrega un grado de superioridad por sobre las mujeres con base en las diferencias biológicas (Lagarde, 1996a). Estos privilegios se propician y se mantienen porque son difíciles de detectar por la propia persona que los ostenta. Es por esto que en respuesta se sitúa el feminismo, para visibilizar las desigualdades producidas por estos privilegios que tienen los hombres, que ponen en desventaja a las mujeres en todo orden de cosas, y encima las violenta de todas las maneras posibles.

Una de las manifestaciones más visibles del patriarcado es la violencia hacia las mujeres, la cual es dirigida y ejercida contra ellas sólo por el hecho de haber nacido como mujeres. Esta violencia es mantenida y protegida por la estructura patriarcal en favor de los hombres, que castiga a las mujeres si estas se desvían de la norma o no cumplen con los requisitos. (Femenías, 2011). Como se mencionó anteriormente, este sistema de creencias seguirá en pie si hay aun gente que lo avala y perpetua. Es un dispositivo de dominación que logra mantener a raya a quien aún no se concientiza al respecto, porque las condiciones de privilegio no se logran visibilizar a menos que, a) la persona se instruya y lea sobre el

feminismo, o b) alguien más le enrostre sus privilegios a quien no logra verlos. Las primeras reacciones frente a estas situaciones son generalmente de rechazo, burla e incredulidad, recurriendo a recursos fáciles y a la etiqueta “feminazi”. Estas y otras reacciones no son más que mecanismos de defensa del sistema cuando alguien se intenta oponer al mismo, y opera de la misma manera en que lo hace el capitalismo cuando alguien intenta atentar contra sus bases, tal como lo postula Lerner (1986).

Hasta el momento, una herramienta muy usada contra la violencia patriarcal son las funas (conocidas como escraches o cancelaciones en otros países), que constituyen una forma de alertar a otras personas de las actitudes violentas de alguien para evitar que otra persona se vea afectada (Schmeisser, 2019). Se efectúan con frecuencia por redes sociales, de manera que obtengan un gran alcance. Este mecanismo defensivo ha sido muy utilizado en círculos de mujeres para protegerse entre sí de abusadores, acosadores o personas que han sido violentas.

A pesar del elemento preventivo que puedan tener estas acciones siempre hay gente que cuestiona su veracidad, muchas veces por desconocimiento, otras por simple falta de empatía. Para deslegitimarla se apela a dos principales razones: a) hay personas que pueden hacer una falsa sólo porque alguien no es de su agrado, o cualquier otra excusa, o b) porque consideran que para que la acusación tome peso y sea creíble, debe pasar por un juzgado que determine la culpabilidad o inocencia de la persona que es acusada, es decir, pasar por la justicia patriarcal que tantas veces le ha fallado a las mujeres cuando sus agresores siguen en libertad y las terminan matando.

Es cierto también que siempre está el riesgo de que las funas sean falsas o mal enfocadas, lo que genera la mayoría de las veces que la persona que realiza la funa reciba un efecto contrario. Es terrible en casos en que era necesaria esa acción y el acusado demanda a la parte demandante por injurias y termina pagando y re-victimizándose. Ahí radica la importancia de tener redes en quienes apoyarse al momento de tomar la decisión de funar a alguien, en especial cuando las personas tienen cierta notoriedad pública.

Otras expresiones recurrentes del patriarcado en la música (y en varios otros espacios) es el hablar fuerte frente a otras personas para imponer sus ideas, la agresividad, la poca empatía, la competitividad y “coleguismo”.

La música en las identidades es un concepto que se basa en relacionar la música en los distintos tipos de identidades, considerándola como un elemento cultural que atraviesa todos los ámbitos de la sociedad (Bayton, 1998); en este caso se profundizará en la referencia a la identidad de ser mujer y cómo esta es formada a través de la música. Las mujeres refieren que el contacto con otras mujeres en instancias musicales va construyendo sus identidades a medida que se van sintiendo acompañadas y empoderadas, especialmente cuando participan en espacios separatistas. Estos espacios constituyen una red de soporte entre mujeres, sean estas músicas o no, y es a través de estos encuentros que realizan actividades de autocuidado en salud mental, sexual-reproductiva, conversatorios, jornadas artísticas, entre otras actividades de distintas índole, todo en un ambiente de resguardo, confianza, y libre de hombres, lo que constituye un factor decisivo en la cohesión de estos grupos, ya que muchas mujeres se llegan a sentir intimidadas o desprotegidas con la presencia masculina en espacios mixtos, llegando a producirse conflictos emocionales graves cuando, por ejemplo, se encuentran en el mismo espacio con alguien que abusó o violentó a alguna de ellas. Es fundamental que los hombres respeten y comprendan estas instancias, porque si se les excluye no es antojadizo, tiene un fundamento teórico y empírico en las teorías feministas.

La categoría emergente correspondiente a la maternidad y la paternidad se refleja en que tener un hijo es una dificultad dependiendo del género de quien lo observe, situación en la que las mujeres se ven mayormente afectadas por ser quienes tienen que hacerse cargo de sus hijos/as. Si bien Sosa (2014) aborda el tema de los obstáculos materiales que presentan las mujeres al querer llevar una carrera musical, esta se queda corta respecto de cómo se da esta situación en específico en hombres y mujeres.

Las mujeres que tienen la custodia de sus hijos/as, generalmente les dedican mucho tiempo, para su crianza, cuidados y la rutina que deben llevar de acuerdo a su etapa evolutiva, por lo que cualquier actividad que quiera realizar deberá llevarse a cabo en sus tiempos libres, cuando pueda conseguir a alguien que cuide de sus hijos/as, o en caso de tener custodia compartida, cuando estén con su padre. Por otra parte, se da que cuando es el turno del padre para estar con su hijo/a, este lo deje con su abuela u otro/a familiar para poder participar en algún evento o ensayo, es decir, en el poco tiempo con el que cuenta para tener contacto con su hijo/a, se desliga de esa responsabilidad, la delega, y se mantiene

activo en la escena. Hay quienes se desentienden totalmente, se van de gira y no ven a sus hijos/as en meses. Esta situación podría constituir una de las tantas razones por las que hay muchas menos mujeres que hombres participando en la escena musical.

La tercera pregunta auxiliar es: **¿Qué reflexiones sobre los roles de género en la música expresan intérpretes y/o compositores/as de Chillán?**

Las vivencias por las que se experimentan la música como fenómeno se relacionan a la formación de identidad, contemplando a la música como un eje central y articulador con los demás aspectos de la vida. No se encuentra literatura a este respecto, pero se puede hipotetizar que la persona que su vida gira en torno a la música, es porque concretamente así lo ha vivido desde siempre. Si alguien se ha expuesto sostenidamente a estímulos musicales desde antes del nacimiento, si algún/a cuidador/a tuvo la oportunidad de introducirle al mundo de la música a través de la enseñanza de algún instrumento, o la vivencia misma de ser músico/a y estar constantemente en estos ambientes, favorece que se dé esta totalización de influencia en las propias vivencias, las cuales pueden irse transmitiendo por generaciones, porque la música, además, entrega un estilo de crianza distinto, o al menos eso se espera. No se encuentra evidencia acerca de estas ideas.

Otra vivencia muy importante respecto de ser músico/a es el hecho de poder expresar mensajes libremente; en Molina (1998) se realiza un escueto acercamiento al concepto de compositor/a, omitiendo el componente vivencial, en el que tanto las personas externas a la escena musical como las que participan activamente en algún proyecto musical, valoran de mejor manera cuando alguien crea sus propias canciones y las presenta, ya que esto implica exponer el mundo interno y la interpretación que se hace del mundo externo, en base a otro tipo de vivencias anterior, preocupaciones, ansiedades, proyecciones, experiencias personales, historias de otras personas, etc. Cuando un músico o una música se disponen a crear canciones y se inspiran, la conexión entre las ideas y el papel se vuelve un flujo muy potente en lo simbólico y en lo material. Pero ese mensaje no se detiene en ese punto: este también es transmitido hacia otras subjetividades que lo reciben también con sus propios factores de interpretación, ya sean ideologías, creencias, vivencias, estado anímico, entre otros. Por un momento se establece una conexión entre quien compone la canción y quien la recibe, es muy breve, pero puede llegar a ser muy significativa, al nivel de crear nuevas vivencias o resignificar otras ya establecidas.

Como experiencia a destacar, se pone en valor la retroalimentación del público en los eventos musicales, la cual es expuesta por Bayton (1998) haciendo la diferencia cuando hay un concierto separatista, en donde las mujeres no se fijan si las bandas son malas o buenas, simplemente se alegran con que haya mujeres tocando. Esto enmarcado en el mismo fenómeno del que se ha estado hablando acerca de la poca cantidad de exponentes mujeres. Estos espacios escapan del constante escrutinio de los músicos hombres, quienes siempre se están fijando en la afinación, la digitación, la calidad de la música en general, más allá del mensaje o del hecho mismo de que una banda emergente, por ejemplo, se esté presentando por primera vez. Se esperaría que los músicos puedan ser más constructivos al momento de hacer sus críticas, ya que la mayoría de las veces actúan de la manera contraria al emitir comentarios acerca de la actuación de un/a colega, de manera destructiva, lo que sólo genera distancia, y que haya menos círculos, cada vez más cerrados carentes de exponentes mujeres.

Como se mencionó anteriormente, las mujeres ocupan muchas veces roles de género en la música que implican estar en segundo plano en los actos musicales, lo que contribuye a que se sigan generando distancias entre las músicas, el público y el resto de sus colegas. Esto se acopla con el concepto de segregación horizontal (Lyness y Thompson, 2000), el cual se aplica a todo ámbito que implique un trabajo o un espacio laboral en donde exista cierta manera de hacer las cosas a la manera de los hombres (cultura organizacional masculina). Algunos roles en segundo plano que comúnmente ocupan las mujeres son vocalistas acompañando instrumentistas (piano, guitarra, acordeón, etc.), coristas acompañando una banda y panderos acompañando una banda.

Un aspecto muy relevante en la participación femenina es la expectativa y constante tensión que viven las mujeres de no fallar o perder el control de la interpretación en un acto en vivo. La pulcritud en la interpretación musical de las mujeres se puede deber a que se esfuerzan más por ser consideradas por la gente que las escucha, en vista de los pocos espacios que tienen para mostrar su arte, en contraste con los hombres que saben que, aunque toquen mal, tengan una técnica instrumental pobre, o sean desafinados para cantar, siempre tendrán espacios, y siempre serán escuchados. Es una abismante diferencia en la exigencia que se tiene hacia músicos y músicas. Esto sumado a que a las mujeres se les exige cuidar su apariencia al presentarse: una mujer “poco arreglada” o “mal vestida” según los cánones

de belleza vigentes en el contexto espacio-temporal de la interpretación, podría ser rechazada, mirada en menos, no tomada en serio. Esto se para lograr agradar a quien está organizando el evento, que probablemente esté tomando en cuenta ese tipo de variables para incluir mujeres en el espacio que administra. Todo esto podría generar que el mensaje que se quiera entregar pase muchas veces a segundo plano, primando el “está rica o no” para emitir un juicio de valor respecto a una artista. Esta es una situación que pide a gritos que las mujeres tomen el control de los espacios y comiencen a generar sus propias actividades, separatistas o mixtas, pero sólo con los criterios que deberían importar para incluir a alguien en un evento: que tenga las ganas, la disposición y la música. Se ignora si existe literatura acerca de este tema.

Llama la atención también la asociación por género y por tamaño que se hizo de ciertos instrumentos, en donde los instrumentos pequeños como el violín, la flauta y el pandero se asocian con las mujeres, mientras que instrumentos grandes como la tuba y el contrabajo se asocian a hombres. Se sugiere que esta asociación se realiza en base a la carga simbólica que se tiene de ser hombre y ser mujer en esta sociedad patriarcal, donde el hombre siempre será más grande, más fuerte, el más favorecido, mientras que la mujer es más pequeña y más delicada. No se encuentra evidencia en la literatura acerca de este hecho, por lo que constituye un hallazgo.

Por último, la participación de las mujeres en la producción musical es casi nula a nivel global (Bayton, 1998), lo que puede ser extrapolado a nuestro país. Esto se puede deber a que la carrera de ingeniería en sonido, como la mayoría de carreras STEM (*Science, Technology, Engineering and Mathematics*) tengan alta prevalencia de estudiantes de género masculino. Puede ser también que las mujeres, como en cualquier otro rol musical, no vean como una opción ser productoras, debido a la precarización de la profesión musical, por lo que sentirían miedo a vivir una doble precarización y no tener trabajo. Esto sin mencionar aún el fuerte dominio de los espacios de producción musical por parte de los hombres, quienes se convierten muchas veces en una autoridad frente al músico o la música, porque ellos son quienes tienen el conocimiento técnico para grabar, mezclar y masterizar una pieza musical, ellos tienen la experiencia, y la mayoría de las veces, son recelosos acerca de entregar su conocimiento (se vuelve a la figura de la masculinidad patriarcal). Este escenario es propicio para que ocurren abusos debido a la relación de poder que se establece, además

es probable que alguna vez una mujer o un hombre que no posean conocimientos técnicos de producción se dejen llevar por un productor que quiera hacer un disco para sí mismo con el mérito de quien compuso la canción, y de esta manera, no se llegaría al resultado que el músico o la música esperaba. Respecto a esta problemática, es altamente deseable que sigan surgiendo productoras musicales en todos los rincones de país, con una manera de hacer las cosas alejada de estas prácticas machistas, que entregue confianza, y que pueda aportar su punto de vista y criterio al catálogo de producciones hechas en Chile.

Luego de presentar las respuestas a las preguntas auxiliares, se procede a contestar la pregunta general de investigación: **¿Qué diferencias de género se evidencian en el significado de ser músico/a que producen intérpretes y/o compositores/as de Chillán?**

En los ambientes musicales existen estereotipos y mandatos sociales que se deben cumplir para evitar sanción de la sociedad (como en todo estereotipo). Esto se da especialmente hacia las mujeres, quienes se sitúan en posición de inferioridad frente a sus pares hombres. Adicionalmente, los músicos presentan una gran competitividad con el fin de cuidar el escaso espacio para hacer música que tienen, por lo que les es más difícil entrar a las mujeres. Queda como desafío autogestionar más y mejores espacios para todos y todas. En ese sentido, los movimientos feministas ponen parte de sus esfuerzos en equilibrar la balanza en los espacios musicales, tal como en otros espacios de la sociedad, junto a que las mujeres ven en la necesidad de crear sus propios espacios musicales donde desarrollar se manera más integral.

Por otra parte, se reconoce la presencia de un fuerte ego en los hombres músicos, que entorpece y ensucia las relaciones de género, el que además se connota como peligroso por las mujeres, ya que genera violencia psicológica en las relaciones. Por su parte, el patriarcado siempre favorecerá y privilegiará (en mayor o menor medida) a quienes reproduzcan sus creencias. En respuesta, y con la intención de hacerlo caer y reconstruir la sociedad, surge el feminismo, un movimiento social de los más antiguos que ha sabido reinventarse de acuerdo a cada contexto. Este se encuentra con la violencia contra las mujeres, el cual es un problema real y latente, y no puede ser tolerada, debe ser erradicada en todos los espacios.

A este respecto, la funa es una buena herramienta para hacerle frente, idealmente utilizada con responsabilidad, poniendo en primer lugar la prevención de nuevos episodios de violencia. En este escenario, cuando se participa música se tiene la responsabilidad de tomar una decisión: seguir reproduciendo mensajes nocivos para la sociedad, o cambiar el rumbo hacia la armonía entre los distintos actores y actores de la sociedad.

La música, además, se convierte en un eje articulador de las distintas aristas de la vida de una persona que se dedica a la música. La expresión de mensajes favorece la identificación por parte de la audiencia con mensajes conscientes, y la cohesión social, por lo que es importante cuidar los mensajes que se entregan y se reproducen. En este sentido, la retroalimentación del público es un elemento fundamental para la continuidad de una carrera musical, sea o no profesional, por lo que se espera que la audiencia pueda entregar críticas constructivas.

La producción musical femenina es un aspecto que está aún al debe con la casi nula presencia de mujeres trabajando en producción, pero cada vez se está armando una red más amplia de trabajadoras de la música.

En cuanto al significado de ser músico y música, se destaca que tanto hombres como mujeres reconocen diferencias por género. En primer lugar, las mujeres se ven constantemente relegadas, luchando por entrar a un espacio que no les pertenece, sino que, a los hombres, por lo que a ellos se les vuelve más fácil entrar y permanecer a circuitos musicales. Se reconoce también una exigencia extra al rol musical de las mujeres, quienes deberán esforzarse por realizar un acto impecable, además de cuidar su imagen personal para mantenerse en el circuito, ya que esto afecta a si están o no presentes en la escena.

Los hombres, por su parte, reconocen lo que afirman las mujeres, señalando que existen círculos cerrados marcados en gran medida por la competitividad, que no permite la entrada de las mujeres. Por fortuna, esta postura no se queda como un discurso políticamente correcto acorde al contexto cultural presente, sino que se encargan de propiciar los cambios en la escena, buscando permanentemente a mujeres que hagan música para que presenten junto con ellos en sus espacios, incluyen mujeres en sus bandas, y lo que es muy importante, están procurando hacer que estos espacios sean seguros para todos y todas.

Por otro lado, ellas no ven que la música sea una carrera viable por lo cerrado que es el ambiente y la doble exigencia que tienen encima por parte de la audiencia masculina.

Se hipotetiza que las diferencias están fuertemente internalizadas, puesto que las mujeres reconocen necesidad de hacer espacios para ellas en donde agruparse y acompañarse para desarrollarse en un entorno sano y seguro.

Otro aspecto a destacar, es la relación de la maternidad con la música, que según ha sido expuesto, es una gran limitante para las mujeres que intentan levantar una carrera musical, en comparación con sus pares hombres quienes se eximen de esta problemática

Finalmente, se pone en valor los distintos referentes reconocidos por los músicos y las músicas, destacando íconos de la música chilena de la segunda mitad del siglo XX como son Violeta Parra y Víctor Jara, que además de ser oriundos de esta tierra, han hecho sonar su mensaje en distintas épocas y circunstancias sociales, de manera que siempre son himnos y referentes que recordar a la hora de hablar de música chilena, y por qué no, de la música a nivel global.

Limitaciones y proyecciones

Algunas limitaciones de esta investigación fueron: la reducida población, ya que se podría haber obtenido resultados más ricos en contenido si hubiera participado más gente en los grupos de discusión, ya que se realizaron con la cantidad mínima de personas; también, si se hubiera agregado otro instrumento u otra técnica para diversificar los resultados, quizá se habría podido llegar a mejores conclusiones.

Otro aspecto a destacar es la confección de preguntas, ya que algunas no llegaron a la respuesta que se pensaba obtener en principio, lo que ocasionó que algunos contenidos no fueran útiles para el análisis, por lo que, para otra ocasión, la creación de los reactivos deberá ser revisitado varias veces antes de realizar el pilotaje.

Respecto a proyecciones de estudios basados en esta investigación se manejan las siguientes posibilidades: hacer la investigación con distintos géneros musicales para identificar las diferencias que se dan entre estos, profundizar en la temática de segregación vertical y horizontal, contenido que no saturó mucho en los resultados. También se sugiere hacer una investigación similar con epistemología feminista y con población femenina,

reservada para que lo investigue una mujer, ya que las reflexiones que se podrían dar en torno a estas temáticas pueden ser más profundas y críticas si se da en un círculo de confianza entre mujeres, como se puede apreciar en los espacios separatistas. Otra sugerencia es realizar la investigación con más gente de la mínima para los grupos de discusión, de manera de obtener miradas más diversas.

Además, se podría utilizar epistemologías más vivenciales para recoger otro tipo de contenido más profundo, debido a que la música es un constructo mucho más complejo, que debe ser abordado en distintas aristas para obtener un conocimiento más completo.

Por último, una investigación que se enfoque de lleno en las identidades musicales y como influye la música en ellas sería un gran aporte que ampliaría la evidencia teórico-empírica existente al respecto en nuestro continente y en Chile.

VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

24 horas (2017). Estos son todos los ganadores de los Premios Pulsar 2017. Recuperado de: <https://www.24horas.cl/tendencias/espectaculosycultura/estos-son-todos-los-ganadores-de-los-premios-pulsar-2017-2402343>.

ACAS (2019). Gender pay gap reporting. Reino Unido: Advisory, Conciliation and Arbitration Service.

Ajzen, I. y Fishbein, M. (1980). Understanding attitudes and predicting social behavior. New Jersey: Prentice-Hall.

Alcántara, M. (2016). El significado de la música. *Pueblo Continente*, 27(2), 609-611.

Anker, R. (1998). *Gender and Jobs: Sex Segregation of Occupations in the World*. Génova: International Labor Organization.

Arfuch, L. (2002). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Aya, S. (2010). Reflexiones acerca de los procesos incluidos en la construcción narrativa. ¿Cómo emergen los relatos? *Diversitas: Perspectivas en Psicología*. 6(1): 185-194.

Baker, V. (2012). Gender association with stringed instruments: A four-decade analysis of Texas all-state orchestras. En: Cavitt, M. E. *Texas Music Education Research 2012*. Austin: Texas Music Educators Association.

BBC Mundo. (2012). ¿Por qué hay tan pocas productoras musicales mujeres? BBC Mundo. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120911_productoras_discografica_mujer_lp.

Beavin, J., Jackson, D. y Watzlawick, P. (1985). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Barcelona: Herder.

Beltrán, E. (2001). Justicia, democracia y ciudadanía: las vías hacia la igualdad. En Beltrán, E. y Maqueira, V. (eds.). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianzas.

Bem, S. (1981). Gender schema theory: A cognitive account of sex typing. *Psychological Review*, 88, 354–364.

Benhabib, S. (1992). Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral. ISEGORÍA. 6: 37-63. DOI: <https://doi.org/10.3989/isegoria.1992.i6>

Bergson, H. (1999). Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia. Salamanca: Sígueme.

Berlo, D. (1984). El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica. Buenos Aires: El Ateneo.

Blumer, H. (1992). La posición metodológica del interaccionismo simbólico. En Blumer, H. y Mugny, G. Psicología social. Modelos de interacción. Buenos Aires: CEAL.

Bogdan, R. y Taylor, S. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Barcelona: Paidós.

Borgida, E. y Burguess, D. (1999). Who women are, who women should be. Descriptive and prescriptive Gender Stereotyping in Sex Discrimination. Psychology, Public Policy, and Law. 5(3): 665-692. DOI: 10.1037//1076-8971.5.3.665

Bruner, J. (1990). Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva. Madrid: Alianza.

Burin, M. (1996). Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulnerables. En Burin, M. y Blechimar, E. (Comp.) Género, psicoanálisis, subjetividad. Buenos Aires: Paidós.

Buttler, J. (2007). El género en disputa. Barcelona: Paidós.

Cabedo, A. y Campayo, E. (2016). Música y competencias emocionales: posibles implicaciones para la mejora de la educación musical. Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical - RECIEM, 13; 124-139. DOI: <https://doi.org/10.5209/RECIEM.51864>.

Case, A., Choueiti, M., Clark, H., Pieper, K., Smith, S., y Villanueva, S. (2019). Inclusion in the recording studio? Gender and race/ethnicity of artists, songwriters and producers across 700 popular songs from 2012-2018. California: USC Annenberg Inclusion Initiative.

Castro, J. (2002). Análisis de los Componentes actitudinales de los docentes hacia la enseñanza de la Matemática. Caso: 1ª y 2ª Etapas de Educación Básica. Municipio de San Cristóbal-Estado Táchira. Universitat Rovira I Virgili.

- Chile Singles Chart (2018). Anual 2018. Chile Top 100 Singles. Chile Singles Chart. Recuperado de: <http://top100chile.blogspot.com/2018/12/anual-2018.html>.
- Claro, S. (1967). Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. *Musical Chilena*. 21(101): 8-25.
- CNCA (2015). Catastro de producciones fonográficas nacionales.
- CNCA (2017a). Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022.
- CNCA (2017b). Orquesta de Cámara de Chile: Experiencias musicales para la escuela. Cuaderno pedagógico.
- CNCA e INE (2015). Cultura y tiempo libre. Informe anual 2014.
- CNCA e INE (2017). Estadísticas culturales. Informe anual 2016.
- Coles, A., Copper, R. y Hanna-Osborne, S. (2017). Skipping a beat. Assessing the state of gender equality in the Australian music industry. Sydney: The University of Sydney Business School.
- Columbie, Y. (2010). Apropiación acrítica de los mensajes negativos del reggaetón, respecto a las relaciones de género. Trabajo de diploma. Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas.
- Comas, D. (1995). Trabajo, género y cultura. La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres. Barcelona: Icaria.
- Cooperativa.cl (2018). Spotify reveló los artistas chilenos más escuchados en 2018. Cooperativa.cl. Recuperado de: <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/musica-chilena/spotify-revelo-los-artistas-chilenos-mas-escuchados-en-2018/2018-12-04/121557.html>.
- Costa, A. (2015). Identidad musical y educación. *Estudios sobre educación*, 28: 171-186.
- Cuadrado, I. (2007). Estereotipos de género. En Cuadrado, I., Gaviria, M., Morales, E. y Moya, J. *Psicología Social*. Madrid: McGraw Hill.
- Curtis, L. (2017). The gendering of music: Breaking the cycle. *The Canadian Music Educator*. 59(1).

- De Andrés, S. (2006). Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género. *Signa*, 15, 255-283.
- De Barbieri, T. (1993). Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica. *Debates en Sociología*. 18: 145-169.
- De Barbieri, T. (1996). Certezas y malos entendidos sobre la categoría de género. En Guzmán, L. y Pacheco, G. (comp.). *Estudios básicos de derechos humanos IV*. San José: Instituto Interamericano de Derechos Humanos.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- De Potestad, F. y Zuazu, A. I. (2007). *Conciencia, libertad y alienación*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- De Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2012). La investigación cualitativa como disciplina y como práctica. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (coords.). *Manual de Investigación Cualitativa*. Vol. I: El campo de la investigación cualitativa. Barcelona: Gedisa.
- Deutsch, D. (1982). *The psychology of music*. Nueva York: Academic Press, Inc.
- Dibben, N. (2002). Gender identity and music. En Hargreaves, D., Macdonald, R. y Miell, D. (eds.). *Musical Identities*. Nueva York: Oxford University Press.
- Doménech, M. (2004). Grupos, movimientos colectivos e instituciones sociales. En Ibañez, I. (Coord.). *Introducción a la psicología Social*. Barcelona: UOC.
- Dreher, J. (2012). Fenomenología: Alfred Schütz y Thomas Luckmann. En: De la Garza Toledo, E. y Leyva, G. (eds.). *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Dys, S., McLean, K. y Schellenberg, E. (2017). Musical identities, music preferences, and individual differences. En Hargreaves, D., Macdonald, R. y Miell, D. (eds.). *Handbook of Musical Identities*.

Eliezer, C. (2019). How the music biz is working to close its shameful gender pay gap. The Music Network. Recuperado de: <https://themusicnetwork.com/how-the-music-biz-is-working-to-close-its-shameful-gender-pay-gap/>.

Equipo Ruidosa Fest (2018). ¿Cómo ha evolucionado la brecha de género en los escenarios de América Latina? Ruidosa. Recuperado de: <http://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina/>.

Escotto, E. (2013). El lenguaje. En Grande-García, I. y Silva, J. (eds.). Psicología. Historia, teoría y procesos básicos. México D.F.: El Manual Moderno.

Femenías, M. L. (2011). Violencias del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas. En Lagarde, M. y Valcárcel, A. (coords.). Feminismo, género e igualdad. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)/Fundación Carolina.

Fernández, B. y García, J. (2015). De la psicología de la música a la cognición musical: historia de una disciplina ausente en los conservatorios. *Artseduca*. 10: 38-61.

Flecha, C. (2014). La categoría género en los estudios feministas. En De Torres, I. (coord.). *Miradas desde la perspectiva de género. Estudios de las mujeres*. Madrid: Narcea.

Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Gadamer, H. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

García, V. (2014). Influencia de la televisión en la creación de estereotipos de género y en la percepción social del liderazgo femenino. La importancia de la táctica de reencuadre para el cambio social. *Ciencia Política*, 9 (18): 47-66.

García-Mina, A. (2010). *Desarrollo del género en la feminidad y la masculinidad*. Madrid: Narcea.

García-Retamero, R. y López-Zafra, E. (2006). Congruencia de rol de género y liderazgo: el papel de las atribuciones causales sobre el éxito y el fracaso. *Latinoamericana de Psicología*, 2(38), 245-257.

- Gómez, A. (2007). Estereotipos. En Cuadrado, I., Gaviria, M., Morales, E. y Moya, J. Psicología Social. Madrid: McGraw Hill.
- Gómez, A. (2009). Autoconcepto e identidad social. En Gaviria, E., Cuadrado, I. y López, M. (Coords.). Introducción a la psicología social. Madrid: Sanz y Torres.
- González, F. (2000). Investigación cualitativa en psicología. Rumbos y desafíos. México D.F.: International Thomson Editores.
- González, F. (2013). La subjetividad en una perspectiva cultural-histórica: avanzando sobre un legado inconcluso. CS, 11, 19-42.
- Grande-García, I. (2013a). La conciencia: conceptos, historia y teorías contemporáneas. En Grande-García, I. y Silva, J. (eds.). Psicología. Historia, teoría y procesos básicos. México D.F.: El Manual Moderno.
- Grande-García, I. (2013b). La autoconciencia, el cuerpo y la acción: un nuevo modelo para la conciencia. En Grande-García, I. y Silva, J. (eds.). Psicología. Historia, teoría y procesos básicos. México D.F.: El Manual Moderno.
- Griswold, P. y Chrobak, D. (1981). Sex-role Associations of Music Instruments and Occupations by Gender and Major. JRME, 1(29), 57-62.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (1994). Competencia de paradigmas en la investigación cualitativa. En: Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.). Manual de Investigación Cualitativa. California: Sage Publications: 105-117.
- Hargreaves, D. (1986). Música y desarrollo psicológico. Barcelona: Graó.
- Hargreaves, D., MacDonald, R. y Miell, D. (2002). What are musical identities and why are they important? En Hargreaves, D., MacDonald, R. y Miell, D. Musical Identities. Nueva York: Oxford University Press.
- Hargreaves, D., MacDonald, R. y Miell, D. (2011). Musical identities mediate musical development. En McPherson, G. y Welch, G. (eds.). Music and music education in people's lives. An Oxford Handbook of Music Education. Nueva York: Oxford University Press.

Heilborn, M. L. (1992), Fazendo Genero? A antropologia da mulher no Brasil. En De Oliveira, A. y Bruschini, C. Uma Questao de Género. Río de Janeiro: Rosa dos Ventos/Fundacao Carlos Chagas, pp. 93-126,

Ibañez, I. (2004). El cómo y el porqué de la psicología social. En Ibañez, I. (Coord.). Introducción a la psicología Social. Barcelona: UOC

Íñiguez, L. (2001). Identidad: de lo personal a lo social. Un recorrido conceptual. En Crespo, E. (Ed.). La constitución social de la subjetividad. Madrid: Catarata. 209-225.

Izquierdo, M. J. (2013). La construcción social de género. En: Díaz, C. (ed.). Sociología y género. Madrid: Tecnos.

Jackson, J. y Smith, E. (1999). Conceptualizing social identity: A new framework and evidence for the impact of different dimensions. Personality and Social Psychology Bulletin. 25: 120–135.

Keychange PRS Foundation (s.f.). Keychange Manifiesto: Recommendations for a gender balanced music industry. Recuperado de: <http://bit.ly/KeychangeManifiesto>.

Lagarde, M. (1996a). Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia. Madrid: Horas y Horas.

Lagarde, M. (1996b). Identidad de género y derechos humanos. La construcción de las humanas. En Guzmán, L. y Pacheco, G. (comp.). Estudios básicos de derechos humanos IV. San José: Instituto Interamericano de Derechos Humanos.

Lamas, M. (1996). La antropología feminista y la categoría “género”. En Lamas, M. (comp.). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. PUEG: México.

Langer, S. (1953). Feeling and form. Nueva York: Scribner.

Lerner, G. (1986). El origen del patriarcado. Nueva York: Oxford University Press.

Linares. J. L. (1996). Identidad y narrativa. La terapia familiar en la práctica clínica. Barcelona: Paidós.

Los 40. (2018). Lista Los 40. Del 30-12-2018. Los 40. Recuperado de: <https://los40.cl/lista-los-40?fecha=%2220181230%22>.

- Lyness, K. y Thompson, D. (2000). Climbing the corporate ladder: Do female and male executives follow the same route? *Journal of Applied Psychology*, 85, 86–101.
- Maquieira, V. (2001). Género, diferencia y desigualdad. En Álvarez, S., Beltrán, E., Maquieira, V. y Sánchez, C. (eds.). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- Martí, J. (1999). Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. *Horizontes Antropológicos*. 11 (5): 29-51. DOI: 10.1590/S0104-71831999000200003.
- Martín, A. (2008). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.
- Martín-Crespo, C. y Salamanca, A. (2007). El muestreo en la investigación cualitativa. *Nure Investigación*. 27.
- Martínez, M. (2012). *Psicología de la comunicación*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings. Music, gender and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mejía, J. (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones sociales*, 5, 165-180
- Mendivil, J. (2017). Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*. 2 (2): 1-33.
- Molero, F. (2007). El estudio del prejuicio en la psicología social: definición y causas. En Cuadrado, I., Gaviria, M., Morales, E. y Moya, J. *Psicología Social*. Madrid: McGraw Hill.
- Molina, E. (1998). La improvisación y el lenguaje musical. *Eufonía*, 11.
- Mora, F. (2014). *Cómo funciona el cerebro*. Madrid: Alianza.
- Morales, P. (2000). *Medición de actitudes y educación: Construcción de escalas y problemas metodológicos*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas de Madrid.
- Myers, D. (2003). *Psicología social*. México D.F.: McGraw-Hill/Interamericana.

Natsoulas, T. (1986-87). The six basic concepts of consciousness and William James's stream of thought. *Imagination, Cognition and Personality*. 6(4): 289-319. Doi: 10.2190/YX8J-JBGL-3ARF-XW71.

Olave, R. (2019). Aprueban en Argentina la ley "Mercedes Sosa": asegura el cupo femenino en festivales musicales. *LaRata*. Recuperado de: <https://www.larata.cl/noticias/argentina-la-ley-mercedes-sosa-cupo-femenino-festivales-musicales/>

Ortner, S. (1979). ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? En Harris, O. y Young, K. (comp). *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama.

Parra, F. (2017). Machismo y violencia en la música: La impunidad que comienza a resquebrajarse. *El Desconcierto*. Recuperado de: <https://www.eldesconcierto.cl/2017/07/07/machismo-y-violencia-en-la-musica-la-impunidad-que-comienza-a-resquebrajarse/>.

Payne, M. (2002). *Terapia narrativa*. Barcelona: Paidós.

Pérez, R. (2010). Reseña: "Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad" de Jaime Hormigos Ruiz. *RES*, 13: 145-148.

Piedra, N. (2004). Relaciones de poder: leyendo a Foucault Desde la perspectiva de género. *Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica*, 4(106), 123-141.

Pisano, M. (2004). *El triunfo de la masculinidad*. Fem-e-libros.

Portellano, J.A. (2005). *Introducción a la neuropsicología*. Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España.

Pujal, M. (2004). La identidad (el self). En Ibañez, I. (Coord.). *Introducción a la psicología Social*. Barcelona: UOC

Putnam, H. (1984). El significado de "significado". *Teorema*. 14(3-4): 345-405.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Quiñones, L. (2019). Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género. Noticias ONU. Recuperado de: <https://news.un.org/es/story/2019/02/1450871>.

Reyes, L. (2007). La teoría de acción razonada: implicaciones para el estudio de las actitudes. *Investigación Educativa*, 7, 66-77.

Reynoso, K. (2010). La educación musical y su impacto en el desarrollo. *Educación y Desarrollo*. 12: 53-60.

Rizo, M. (2005). La Intersubjetividad como eje conceptual para pensar la relación entre comunicación, subjetividad y ciudad. *Razón y Palabra*. 10(47).

Rodriguez, A. (2017). Educación emocional como apoyo a la educación musical [en línea]. *Revista Vinculando*. Recuperado de: http://vinculando.org/psicologia_psicoterapia/educacion-emocional-apoyo-educacion-musical.html

Rodríguez, Y. (2018) Mujeres en la música chilena. La invisibilización de un legado. Santiago: Facultad de Comunicación y Artes UDLA.

Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres. Notas sobre la "Economía Política" de sexo. *Nueva Antropología*. 8(30): 95-145.

Rubio, F. (2008). La Bastida. Desigualtats de gènere. Mercat de treball. Barcelona: Fundació Surt.

Sánchez, C. (2001). Genealogía y vindicación. En Beltrán, E. y Maqueira, V. (eds.). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianzas.

SCD (2019). Las mujeres y la música urbana triunfaron en una nueva edición de los premios Pulsar. Recuperado de: <https://www2.scd.cl/las-mujeres-y-la-musica-urbana-triunfaron-en-una-nueva-edicion-de-los-premios-pulsar/>.

Schmeisser, C. (2019). La funa. Aspectos históricos, jurídicos y sociales. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad de Chile.

Schütz, A. (1972). *Fenomenología del mundo social*. Buenos Aires: Paidós.

Schütz, A. (1974). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Schütz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona: Paidós.
- Scott, J. (1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M. (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG: México.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Serbia, J. M. (2007). Diseño, muestreo y análisis en la investigación cualitativa. *Hologramática*, Año 4, 7(3), 123-146.
- Smith, P. y Bond, M. (1993). *Social psychology across cultures*. Boston: Allyn & Bacon.
- Stassen, M. (2019). Revealed: What major labels are paying women compared to men in the UK. *Music Business Worldwide*. Recuperado de: <https://www.musicbusinessworldwide.com/revealed-what-major-labels-are-paying-women-compared-to-men-in-the-uk/>
- Stolcke, V. (1996). Antropología del género. El cómo y porqué de las mujeres. En Prat, J. y Martínez, A. (eds.). *Ensayos de antropología cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*.
- Stoller, R. (1964). A contribution to the study of gender identity. *International Journal of Psychoanalysis*. 4(5): 220-226.
- Strong, C. y Cannizzo, F. (2017). *Australian Women Screen Composers: Career Barriers and Pathways*. Melbourne: RMIT University.
- T13.cl (2018). Revisa los ganadores de los Premios Pulsar 2018. Recuperado de: <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/revisa-ganadores-premios-pulsar-2018>.
- Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder.
- Tapia, J. (2017). Cuando ella habla, escucho la revolución. Partes I-V. *POTQ Magazine*. Recuperado de: <https://www.potq.net/articulos/cuando-habla-escucho-la-revolucion-i-646-pablo-galvez/>.

The Clinic (2019). Gloria Simonetti se integra al consejo directivo de la SCD. The Clinic. Recuperado de: <https://www.theclinic.cl/2019/05/16/gloria-simonetti-se-integra-al-consejo-directivo-de-la-scd/>.

The Sounds of Spotify (2019). The Sounds of Chillan CL. The most distinctively popular songs in Chillan CL relative to the rest of the world. The Sound of Spotify. Lista de reproducción recuperada en julio de 2019, disponible en: <https://open.spotify.com/playlist/7fWPOrVDBFPNQzuthJs9wk>.

Throsby, D. y Zednik, A. (2011) Multiple job-holding and artistic careers: some empirical evidence, *Cultural Trends*, 20(1): 9-24. DOI: 10.1080/09548963.2011.540809.

Toledo, U. (2012). Socio-fenomenología. El significado de la vida social cotidiana. Hualpén: Pencopolitana.

Vasilachis, I. (2006). La investigación cualitativa. En Vasilachis, I. (coord.). *Manual de Investigación Cualitativa. Vol. II: Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

Velásquez, S. (1996). Extraños en la noche. La violencia sexual en la pareja. En Blechimar, E. y Burin, M. (Comp.) *Género, psicoanálisis, subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.

Vieitez, M. S. (2014). Miradas antropológicas al género. En De Torres, I. (coord.). *Miradas desde la perspectiva de género. Estudios de las mujeres*. Madrid: Narcea.

Viñuela, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers Feministes*, 7, 11-31.

Weber, M. (1993). *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Barcelona: Planeta.

Wiedefeld, L. (2012). Sex-types and instrument selection: the effect of gender schemas on fifth graders' instrument choices. En Cavitt, M. E. (ed.). *Texas Music Education Research 2012*. Austin: Texas Music Educators Association.

Women in Music (2019). A collection of statistics from around the world. Women in Music. Recuperado de: <https://www.womeninmusic.org/stats.html>.

Youngs, I. (2019). Pop music's growing gender gap revealed in the collaboration age. BBC News. Recuperado de: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47232677>.

Treviño, R. (2007). Actualidad de la fenomenología en psicología. *Diversitas: Perspectivas en Psicología*, 3(2), 249-261. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67930206>.

Valles, M. (2007). *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Dantas, D. y Moreira, V. (2009). El Método Fenomenológico Crítico de Investigación con Base en el Pensamiento de Merleau-Ponty. *Terapia Psicológica*, 27(2), 247-257. Recuperado de: http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/785/78511847010/78511847010_1.html.

Reeder, Harry. (2011). *La praxis fenomenológica de Husserl*. Bogotá: San Pablo.

VIII. ANEXOS

ANEXO N°1: GUIÓN DE PREGUNTAS

1. ¿Qué características crees que posee un/a músico/a?
2. ¿Cómo crees que es el proceso de formación musical de los hombres y de las mujeres?
3. ¿Qué factores culturales crees que influyen en la música?
4. De acuerdo a tu experiencia, ¿cómo crees que ha influido la cultura patriarcal en el ambiente musical de Chillán?
5. ¿Cómo crees que son las relaciones entre mujeres y hombres en el ambiente musical de Chillán?
6. ¿Qué diferencias crees que existen entre las mujeres y los hombres que se dedican a la música?
7. ¿Qué desigualdades crees que existen entre hombres y mujeres que se dedican a la música?
8. ¿Con qué referentes crees que se identifican mujeres y hombres que se dedican a la música?
9. ¿Qué ideas crees que buscan transmitir las mujeres y los hombres en su música?
10. ¿Qué emociones crees que buscan transmitir los hombres y las mujeres en su música?
11. Desde tu experiencia como músico/a, ¿cómo es la relación que estableces con la sociedad?
12. ¿Cómo ha sido tu experiencia como músico/a en Chillán?
13. ¿De qué formas ha aportado la música en tu vida?
14. ¿Cómo ha influido la música en la formación de tu identidad como hombre/mujer?

ANEXO N°2: GUION PREGUNTAS ENTREVISTA PILOTO

1	¿Qué características crees que posee un/a músico/a?	Estereotipos de género
2	¿Qué diferencias crees que existen entre las mujeres y los hombres que se dedican a la música?	Prejuicio de género
3	¿Cómo crees que es el proceso de formación musical de los hombres y de las mujeres?	Educación musical
4	¿Cómo es la relación que estableces como músico/a con la sociedad?	Identidades en la música
5	¿Con qué referentes crees que se identifican mujeres y hombres que se dedican a la música?	Identidad
6	¿Cómo ha influido la música en la formación de tu identidad como hombre/mujer?	Música en las identidades
7	¿Qué desigualdades crees que existen entre hombres y mujeres que se dedican a la música?	Poder-saber
8	¿Cómo crees que son las relaciones entre mujeres y hombres en el ambiente musical de Chillán?	Relaciones de género
9	¿Cuál ha sido el aporte que la música ha hecho en tu vida?	Vivencias
10	¿Cómo ha sido tu experiencia como músico/a en Chillán?	Experiencia
11	¿Qué factores culturales crees que influyen en la música?	Cultura
12	De acuerdo a tu experiencia, ¿cómo crees que ha influido la cultura patriarcal en el ambiente musical de Chillán?	Patriarcado
13	¿Qué ideas crees que buscan transmitir las mujeres y los hombres en su música?	Significados musicales
14	¿Qué emociones crees que buscan transmitir los hombres y las mujeres en su música?	Significados emocionales

ANEXO N°3: GUÍA TEMÁTICA GRUPO DE DISCUSIÓN

Objetivo: Construir reflexiones sobre los roles de género en la música que expresan intérpretes y/o compositores/as de Chillán.

- Roles de género y expectativas

¿Qué lugares ocupan con frecuencia los hombres y las mujeres en la música?

Aux: De acuerdo a lo que establece la sociedad, ¿qué espacios musicales son de los hombres y cuáles de las mujeres?

¿Qué expectativas tiene la sociedad acerca de las mujeres que se dedican a la música?

Aux: ¿Qué se espera socialmente de las mujeres que se dedican a la música?

Actividad: fotos de músicas poco conocidas.

- Foto Victoria Cordero (música chilena, vocalista y guitarrista, Círculo Polar e ingeniera en sonido)
- Foto Angel Deradoorian (música estadounidense)
- Foto Ólöf Arnalds (cantautora islandesa)
- Foto Grace Caracol (cantautora chilena)
- Foto Lizz (cantante estadounidense)
- Foto Análoga (cantautora penquista)

¿Conocen alguna de estas mujeres? ¿Qué características presentan? ¿Qué tienen en común? ¿Por qué creen que no son tan conocidas?

- Roles de género e instrumentos

¿A qué género se asocian los instrumentos musicales?

Aux: ¿Hay instrumentos que la sociedad piense que son para hombres y otros para mujeres?

Actividad: fotos de instrumentos

- Guitarra y pedales
- Violín
- Batería
- Flauta
- Panderero

¿A qué asocian estas imágenes? ¿Qué instrumentos tocan? ¿Se les ha cuestionado alguna vez la elección de este por su género?

- Facilidades/dificultades

¿Qué dificultades y facilidades presentan las personas al hacer música?

Aux: ¿Qué dificultades o facilidades enfrentan hombres y mujeres al desarrollar una carrera musical?

Actividad: papelógrafo

Papel Kraft + notitas adhesivas de 2 colores (facilidades/dificultades), dividido en 2 Hombres/mujeres. Realizar reflexión respecto de lo escrito en las notitas.























ANEXO N° 4: MODELO CONSENTIMIENTO INFORMADO GRUPO DE DISCUSIÓN

Este documento tiene por finalidad dar a conocer las principales características de la investigación a desarrollar y que lleva por título “**Significados de ser músico/a y sus diferencias de género**”, y cuyo objetivo es “Reconocer las diferencias de género en el significado de ser músico/a que evidencian intérpretes y/o compositores/as de Chillán”. Además, estipula y garantiza los derechos que usted tiene como participante.

La presente investigación será desarrollada por el estudiante de psicología Nicolás Muñoz-Rojas, perteneciente a la Universidad del Bío-Bío, Chillán en el marco de la realización de su tesis de pregrado.

Los hombres y las mujeres que participen en la investigación deberán contar con las siguientes características:

- Ser mayores de 18 años.
- Que interpreten algún instrumento, canten, o realicen composiciones musicales.
- Que hayan participado en espacios musicales de la ciudad de Chillán al menos dos años desde el 2014 a la fecha.

La investigación a desarrollar contempla el desarrollo de las siguientes actividades:

- Realización de 1 grupo de discusión con 2 personas más de su género, en horario y lugar a convenir. El grupo también será registrado por medio de una grabadora de audio y apuntes escritos.

La participación en esta investigación es **absolutamente voluntaria**, por lo que, si usted decide participar de ésta, tendrá los siguientes derechos:

- Tendrá el derecho a abandonar el estudio cuando lo estime conveniente y solicitar los datos que hasta el momento fueron aportados.
- Tendrá el derecho a que la **información** que se recoja sea **estrictamente confidencial** y no sea usada para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.
- Tendrá el derecho a que sus respuestas del grupo de discusión, sean recolectadas y analizadas usando nombres ficticios y, por lo tanto, sean **anónimas**.
- Tendrá derecho a contar con **contención emocional** por parte del investigador, así como también por parte del Centro Psicosocial José Luis Ysern de Arce, en el caso de que emerjan dificultades emocionales latentes asociadas a la narración de la propia experiencia.
- No existirán compensaciones económicas.

Se espera que esta investigación genere conocimientos que puedan ser utilizados con el fin de aportar a la disciplina de la psicología y la musicología, además de contribuir a una reflexión personal acerca de la propia identidad de los músicos y las músicas participantes.

Gracias por su interés en participar en esta investigación.

Para cualquier pregunta, duda o consulta, Ud. puede contactarse con:

Nicolás Muñoz-Rojas	Teléfono : 9 xxxxxxx
	E-mail : nicolasfmunozrojas@gmail.com
Escuela de Psicología Universidad del Bío-Bío	Dirección: Avenida Andrés Bello #720, Chillán
	Teléfono: 42 2 463040
	E-mail: hcarriel@ubiobio.cl

Nicolás Muñoz-Rojas

Investigador

Participante

Chillán, de de 2019.

ANEXO N°5: MODELO CONSENTIMIENTO ENTREVISTAS INDIVIDUALES

Este documento tiene por finalidad dar a conocer las principales características de la investigación a desarrollar y que lleva por título “**Significados de ser músico/a y sus diferencias de género**”, y cuyo objetivo es “Reconocer las diferencias de género en el significado de ser músico/a que evidencian intérpretes y/o compositores/as de Chillán”. Además, estipula y garantiza los derechos que usted tiene como participante.

La presente investigación será desarrollada por el estudiante de psicología Nicolás Muñoz-Rojas, perteneciente a la Universidad del Bio-Bio, Chillán en el marco de la realización de su tesis de pregrado.

Los hombres y las mujeres que participen en la investigación deberán contar con las siguientes características:

- Ser mayores de 18 años.
- Que interpreten algún instrumento, canten, o realicen composiciones musicales.
- Que hayan participado en espacios musicales de la ciudad de Chillán al menos dos años desde el 2014 a la fecha.

La investigación a desarrollar contempla el desarrollo de las siguientes actividades:

- Realización de 1 entrevista de carácter individual, realizada en un horario y lugar a convenir entre cada uno/a de los/las participantes y el investigador. La entrevista será registrada con una grabadora de audio y por medio de apuntes escritos.
- Realización de 1 grupo de discusión con 2 personas más de su género, en horario y lugar a convenir. El grupo también será registrado por medio de una grabadora de audio y apuntes escritos.

La participación en esta investigación es **absolutamente voluntaria**, por lo que, si usted decide participar de ésta, tendrá los siguientes derechos:

- Tendrá el derecho a abandonar el estudio cuando lo estime conveniente y solicitar los datos que hasta el momento fueron aportados.
- Tendrá el derecho a que la **información** que se recoja sea **estrictamente confidencial** y no sea usada para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.
- Tendrá el derecho a que sus respuestas a las entrevistas y el grupo de discusión, sean recolectadas y analizadas usando nombres ficticios y, por lo tanto, sean **anónimas**.
- Tendrá derecho a contar con **contención emocional** por parte del investigador, así como también por parte del Centro Psicosocial José Luis Ysern de Arce, en el caso de que emerjan dificultades emocionales latentes asociadas a la narración de la propia experiencia.
- No existirán compensaciones económicas.

Se espera que esta investigación genere conocimientos que puedan ser utilizados con el fin de aportar a la disciplina de la psicología y la musicología, además de contribuir a una reflexión personal acerca de la propia identidad de los músicos y las músicas participantes.

Gracias por su interés en participar en esta investigación.

Para cualquier pregunta, duda o consulta, Ud. puede contactarse con:

Nicolás Muñoz-Rojas	Teléfono : 9 xxxxxx
	E-mail : nicolasfmunozrojas@gmail.com
Escuela de Psicología Universidad del Bio-Bio	Dirección: Avenida Andrés Bello #720, Chillán
	Teléfono: 42 2 463040
	E-mail: hcarriel@ubiobio.cl

Nicolás Muñoz-Rojas

Investigador

Participante

Chillán, de de 2019.

ANEXO N°6: MATRIZ DE COHERENCIA

OBJETIVO GENERAL	Reconocer las diferencias de género en el significado de ser músico/a que evidencian intérpretes y/o compositores/as de Chillán.				
OBJETIVO ESPECÍFICO	1. Conocer estereotipos de género en la música que poseen intérpretes y/o compositores/as de Chillán.				
Conceptos clave	Cat. 1er nivel	Definición	Cat. 2do nivel	Definición conceptual	Definición operativa
<p>ESTEREOTIPO</p> <p>García (2014), señala que los estereotipos corresponden a creencias compartidas por grandes grupos sociales sobre los atributos de personas que son parte de otro grupo.</p> <p>Pujal (2004) agrega que estas cogniciones sociales provocan comúnmente la formación de prejuicios, además que la acción de estereotipar está constituida por los procesos de percepción, significación y representación de las personas y su realidad en estado rígido, lo que perpetúa los valores sociales dominantes dirigidos a producir relaciones de poder desiguales.</p>	<p>1-CREENCIAS</p>	<p>1-Según la teoría de acción razonada (Ajzen y Fishben, 1980), corresponden a la probabilidad de que una persona cree una relación mental entre dos objetos, la cual puede formar más tarde una actitud; además, corresponden al componente cognitivo de la actitud (Castro, 2002).</p>	<p>1.1- Actitudes (teoría de acción razonada)</p>	<p>1.1- Son evaluaciones o juicios sobre un objeto que se forman en la mente al unir atributos del mismo (Reyes, 2007).</p> <p>"...predisposición aprendida, no innata y estable, aunque puede cambiar, a reaccionar de una manera valorativa, favorable o desfavorable ante un objeto (individuo, grupo, situaciones, etc.)" (Morales, 2000:24)</p>	<p>1.1-Cuando una persona emite juicios o valoraciones sobre los atributos que tiene una persona que se dedica a la música.</p> <p>-Cuando una persona exprese apreciaciones sobre las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando una persona exprese apreciaciones sobre los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando una persona manifieste ideas sobre qué es ser hombre o mujer en la música.</p> <p>-Cuando una persona indique características de las mujeres que se dedican a la música</p> <p>-Cuando una persona indique características de los hombres que se dedican a la música</p> <p>-Cuando una persona señale conductas propias de ser mujer</p> <p>-Cuando una persona describa conductas propias de ser hombre</p> <p>-Cuando una persona indique expectativas sobre el rol de un hombre que se dedica a la música.</p>

					<p>-Cuando una persona indique expectativas sobre el rol de una mujer que se dedica a la música.</p>
--	--	--	--	--	--

	<p>2-PREJUICIOS</p>	<p>2-Actitudes generalmente negativas y dirigidas hacia determinadas personas, originadas en sus categorías sociales y no por sus características o actuaciones individuales, y constituyentes de una consecuencia de la visión estereotipada de la realidad (Pujal, 2004).</p>	<p>2.1-Prejuicio de género</p>	<p>2.1-Son manifestaciones afectivas del estereotipo de género, es decir, actitudes generalizadas emitidas en contra de un hombre sólo por ser hombre, o de una mujer sólo por ser una mujer (Baron y Byrne, 2005).</p>	<p>2.1-Cuando las personas afirmen relaciones generalizadas entre una característica y los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando las personas afirmen relaciones generalizadas entre una característica y las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando una persona afirme ideas generalizadas sobre la identidad de los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando una persona afirme ideas generalizadas sobre la identidad de las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando una persona afirme ideas generalizadas sobre la conducta de los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando una persona afirme ideas generalizadas sobre la conducta de las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando una persona afirme ideas generalizadas sobre las características psicológicas de los hombres.</p> <p>-Cuando una persona afirme ideas generalizadas sobre las características psicológicas de las mujeres.</p>
	<p>3-ESTEREOTIPOS DE GÉNERO</p>	<p>3-Son imágenes que incluyen características y formas de comportamiento de un hombre o una mujer con las que estamos familiarizados/as, de manera tal que podemos generalizar acerca de uno de los géneros (Cuadrado, 2007), los cuales son creados a partir de una carga sociocultural que se le asigna a lo femenino y lo masculino (Flecha, 2014).</p>			<p>-Cuando las personas indiquen características que poseen las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando las personas indiquen características que poseen los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando se describen actividades que realizan las mujeres que se dedican a la música.</p>

					<p>-Cuando se describen actividades que realizan los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando se hable de conductas que toman los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando se hable de conductas que toman las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>3.2-Cuando las personas indiquen características que se espera que posean los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando las personas indiquen características que se espera que posean las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando las personas indiquen actividades que se espera que realicen los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando las personas indiquen actividades que se espera que realicen las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando las personas indiquen conductas que se espera que posean los hombres que se dedican a la música.</p> <p>-Cuando las personas indiquen conductas que se espera que posean las mujeres que se dedican a la música.</p>
	4-RELACIONES DE PODER	4.1-Son aquellas que se dan entre individuos singulares, permeados por la cultura, el espacio y el tiempo, las cuales son ejercidas sobre otros y sobre nosotros (Piedra, 2004). Este poder es creador de saber, y al ser	4-Saber	Conjunto de elementos formados por una práctica discursiva asociada a la constitución de una ciencia, a partir de distintos objetos que pueden o no ser parte de esta ciencia, además del espacio en que una persona toma posición en el discurso, es el campo en que se	<p>-Cuando las personas se refieran a relaciones en que una persona esté sometida por otra.</p> <p>-Cuando las personas indiquen que una persona es sometida por una institución social.</p>

		<p>asociados entre sí, se fortalece la parte dominante (Foucault, 2008).</p> <p>El género es una categoría que en su constitución posee relaciones de poder desiguales (Piedra, 2004).</p>		<p>coordinan y subordinan enunciados donde aparecen los conceptos que son parte del saber (Foucault, 2002). Puede haber también saberes que están fuera de una ciencia, ya que estos constituyen de manera general las posibilidades de apropiación y utilización del discurso (Foucault, 2002).</p>	<p>-Cuando las personas afirmen que las mujeres son situadas en relaciones de poder desiguales.</p> <p>-Cuando se haga referencia a que las relaciones de poder se relacionan con la información sobre una ciencia o un conocimiento.</p> <p>-Cuando se haga referencia a que los hombres son quienes tienen el poder en la música.</p> <p>-Cuando se haga referencia a que los hombres controlan los discursos en la música.</p> <p>-Cuando se haga referencia a que los hombres producen el saber en la música.</p> <p>-Cuando se haga referencia a que las mujeres reproducen el saber en la música.</p>
<p>Género</p> <p>“Término que hace referencia a toda construcción social relacionada con la distinción masculino/femenino, entre ellas las que separan el cuerpo «masculino» del cuerpo «femenino»” (Nicholson, 2003).</p> <p>Martin (2008) dice que el género reconoce marcadores culturales que son construidos de distinta manera entre culturas, los cuales corresponden a características que se asocian a un estereotipo de género.</p>	<p>5-SISTEMAS SEXO/ GÉNERO</p>	<p>5-Son los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatomo-fisiológica” (De Barbieri, 1993, p. 149).</p> <p>Modelos normativos adscritos y prescritos consistentes en construcciones culturales y temporales que organizan las sociedades y participan en la estructuración de la subjetividad humana (García-Mina, 2010).</p>	<p>5.1-Diferencia sexual</p>	<p>5.1-Diferencias basadas en la genética de las personas que la psicología tradicional establecía como inevitables e inmutables entre hombres y mujeres, y que naturalizan los comportamientos sociales (García-Mina, 2010).</p>	<p>Cuando las personas se refieran a la distinción social entre lo masculino y lo femenino.</p> <p>Cuando las personas se refieran a la distinción fisiológica entre lo masculino y lo femenino.</p> <p>Cuando las personas hacen referencia a la estructura que posee la sociedad en base a lo masculino o lo femenino.</p>
	<p>6-CULTURA</p>	<p>6-Sistema de significados compartidos, percepciones y creencias que mantienen las personas que pertenecen a un determinado grupo (Smith y Bond, 1993).</p>			<p>Cuando las personas se refieran a los significados que comparte un grupo determinado.</p> <p>Cuando las personas se refieran a las creencias que comparte un grupo determinado.</p>

					<p>Cuando las personas se refieran a las percepciones que comparte un grupo determinado.</p> <p>Cuando las personas se refieran a la relación entre estos significados y la música.</p> <p>Cuando las personas se refieran a los distintos aspectos que engloban estos significados.</p>
<p>Música</p> <p>La música es un arte que provee a las personas de un medio por el cual se expresan perspectivas, emociones y creatividad, tomando un rol central, en la formación de la identidad (Dys, McLean y Schellenberg 2017).</p> <p>Para Langer (1953), la música es una forma de simbolismo que puede transmitir significados emocionales complejos: trata acerca de la emoción, y, de la misma manera, es capaz de transmitirla.</p> <p>Curtis (2018) ve la generización de la música como un fenómeno socialmente construido que se</p>	<p>7-IDENTIDAD</p>	<p>7-Es un constructo que se desarrolla de manera personal al integrar características de personas y grupos de referencia, además de incluir roles que adopta la persona y las valoraciones emitidas por otras (Gómez, 2009).</p>			<p>Cuando las personas se refieren a las características de individuos y grupos referentes para los hombres en la música.</p> <p>Cuando las personas se refieren a las características de individuos y grupos referentes para las mujeres en la música.</p> <p>Cuando las personas hacen referencia a roles que adoptan como propios en la música.</p>
	<p>8-SIGNIFICADOS EMOCIONALES</p>	<p>9-Representaciones mentales producidas por la música en las personas, en las que se asocian ritmos, progresiones musicales y otros elementos, a emociones, pudiendo variar e interpretarse de distinta manera entre varias personas (Alcántara, 2016). Estas representaciones se producen haya o no un elemento vocal en la pieza musical (Alcántara, 2016).</p>			<p>Cuando las personas se refieran a emociones asociadas a la música.</p> <p>Cuando las personas se refieran a emociones que músicos/as plasman en sus obras.</p> <p>Cuando las personas se refieran a emociones que los hombres plasman en sus obras.</p> <p>Cuando las personas se refieran a emociones que las mujeres plasman en sus obras.</p>

<p>manifiesta desde un gusto musical hasta la elección de una carrera musical, considerando que el género. Este fenómeno se deja ver con gran notoriedad en la educación musical, en donde se ha alejado históricamente a las mujeres de ciertos espacios, géneros, agrupaciones e instrumentos musicales por razones de género (Curtis, 2018).</p>	<p>9-EDUCACIÓN MUSICAL</p>	<p>10-Entrenamiento o programa educativo que el niño o la niña debe recibir de parte de una institución de educación tradicional o una escuela especializada que considere su etapa del desarrollo, su ritmo de aprendizaje, y generar cierta constancia en la práctica del/la alumno/a (Reynoso, 2010).</p>			<p>Cuando las personas hagan referencia al proceso de aprendizaje musical de un hombre.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia al proceso de aprendizaje musical de una mujer.</p>
	<p>10-CLASIFICACIÓN DE INSTRUMENTOS POR GÉNERO</p>	<p>11-Fenómeno por el cual la estereotipación de género de los instrumentos puede impedir el acceso a experiencias con estos, y posiblemente, a profesiones musicales (Griswold y Chroback, 1981). Es producido por la influencia sobre niños y niñas por sus padres para elegir tocar instrumentos con base en estereotipos de género (Dibben, 2002).</p>			<p>Cuando las personas hagan referencia a los instrumentos que deben usar los hombres por ser hombres.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a los instrumentos que deben usar las mujeres por ser mujeres.</p> <p>Cuando las personas se refieran a la restricción de experiencias musicales a las mujeres por elegir determinados instrumentos.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a la influencia de los padres, madres y cuidadores/as sobre niños y niñas en la elección de un instrumento.</p>

OBJETIVO ESPECÍFICO	2. Visibilizar las diferencias de género que se evidencian en las vivencias de ser músico/a de intérpretes y/o compositores/as de Chillán.				
Conceptos clave	Cat. 1er nivel	Definición	Cat. 2do nivel	Definición conceptual	Definición operativa
<p>Diferencias de género</p> <p>Son el resultado del análisis de las relaciones de género, respecto a “cómo se originan, se legitiman socialmente y se construyen simbólicamente las relaciones entre las personas a partir de las ideologías de género” (Martin, p.50, 2008). Las desigualdades de género son un hecho no inmutable o natural, sino que algo que se crea a partir de las relaciones sociales de género que se han desarrollado a lo largo de la historia (Martin, 2008) y con las condiciones que crean los sistemas de sexo/género, en base a lo masculino y lo femenino (Martín, 2008).</p> <p>Esta construcción e interpretación de la diferencia entre hombres y mujeres es en sí un proceso histórico y social (Benhabib, 1992).</p>	<p>1-RELACIONES DE GÉNERO</p>	<p>1-Son las relaciones de dominación, conflicto o igualdad que se establecen entre los géneros en una sociedad determinada (Martín, 2008).</p> <p>“Las relaciones y los roles de género están contruidos social y culturalmente, es decir, son específicos de los contextos y las realidades que observamos” (Vieitez, 2014, p. 66).</p>			<p>Cuando las personas hagan referencia a las formas de relación entre hombres y mujeres en el contexto de la música.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a una relación de dominación entre hombres y mujeres en la música.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a una relación de conflicto entre hombres y mujeres en la música.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a una relación de igualdad entre hombres y mujeres en la música.</p>
	<p>2-MASCULINO/ FEMENINO</p>	<p>Separación que establece la ideología patriarcal dominante, basada y justificada en el sexismo, usando argumentos biológicos y naturales en vez de sociales, lo cual frenaba las transformaciones sociales respecto a la desigualdad de género (Martin, 2008).</p>	<p>2.1- Patriarcado</p> <p>2.2-Sexismo</p>	<p>2.1-Orden social basado en el género y en un modo de dominación centrado en los hombres, el cual asegura que estos sean superiores a las mujeres (Lagarde, 1996a).</p> <p>2.2-Refiere a formas de discriminación que encuentran su soporte en la afirmación de la determinación biológica de nuestra sexualidad, sobre nuestras facultades y comportamientos, y sobre la supuesta inferioridad de las mujeres (Lamas, 1996). Es ejercido sobre las mujeres en forma de protección o como exclusión de ciertos espacios (Cuadrado, 2007).</p>	<p>2.1-Cuando las personas se refieran a la dominación que ejercen los hombres sobre las mujeres en la música.</p> <p>2.2-Cuando las personas hagan referencia a formas de discriminación basadas en el sexo biológico de un hombre en la música.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a formas de discriminación basadas en el sexo biológico de una mujer que se dedica a la música.</p> <p>Cuando las personas se refieran a la supuesta inferioridad de las mujeres que se dedican a la música.</p> <p>Cuando las personas se refieran a la exclusión de las mujeres de ciertos espacios musicales.</p>

<p>Vivencias</p> <p>Son el contenido de significado que permanece en la memoria de manera inamovible (Gadamer, 1993).</p> <p>Las vivencias se enmarcan dentro del contexto de significado que tenga cada persona respecto de estas, es decir, parte de su significado subjetivo (Schütz, 1993).</p>	<p>4-SIGNIFICADO</p>	<p>4-Es la explicación comprensiva que muestra cómo una persona aprehende el motivo de una acción o acontecimiento desde su perspectiva y sus experiencias, siendo esta forma de ver las cosas sesgada de otros aspectos del contexto subjetivo por la propia naturaleza del ejercicio de comprender, obteniendo así una interpretación parcial del sentido (Toledo, 2012).</p>	<p>4.1- Significado subjetivo</p>	<p>Corresponde al sentido al que apunta una acción, estableciendo que este es comprendido por la interpretación que pueda tener el/la observador/a sin distorsión, tal como la intencionalidad del/la actor o actora fue concebida (Weber, 1993).</p> <p>Schütz (1993) afirma que el significado subjetivo abarca el contexto en el que la persona lo produce, de manera de tener una mirada más completa y comprensiva del mismo.</p>	<p>Cuando una persona se refiera a un contenido presente en su memoria, relacionado a una interpretación del mundo de la música.</p> <p>Cuando una persona refiera a la manera en que comprende un acontecimiento de la música que sucede a su alrededor.</p> <p>Cuando una persona se refiera a cómo vive el ser músico/a.</p> <p>Cuando las personas señalen el contexto de referencia para hablar de sí mismo/as como músicos/as.</p>
<p>El hecho de ser una experiencia totalmente subjetiva es parte también del significado que a la vivencia se le atribuye, por lo que se dice que estas poseen una experiencia para aquella persona que la ha vivido (Gadamer, 1993).</p>	<p>5-EXPERIENCIA</p>	<p>5-Proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de este proceso, una subjetividad se coloca a sí misma o se ve colocada en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo esas relaciones - materiales, económicas e interpersonales- que son de hecho, sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas. El proceso es continuo, y su final inalcanzable o diariamente nuevo (De Lauretis, 1992).</p>			<p>Cuando se haga referencia al proceso mediante el cual se producen elementos simbólicos y emocionales sobre qué es ser músico/a.</p> <p>Cuando las personas se refieran a las relaciones entre las producciones simbólico-emocionales y la realidad social de un/a músico/a.</p> <p>Cuando las personas hablen de episodios personales en su quehacer musical.</p>
<p>Músico/a</p> <p>Se considera músico o música a quien es capaz de comunicar un mensaje a través de un lenguaje musical, y que tenga posibilidad de implicarse musicalmente a través de la participación, la escucha, la creación y la información (Costa, 2015).</p>	<p>6-LENGUAJE MUSICAL</p>	<p>6-Sistema de códigos por medio del cual se expresa un/a músico/a, pudiendo cumplir la función de compositor/a o intérprete (Molina, 1998).</p> <p>Construcciones discursivas que nos ayudan a interpretar el mundo musical que nos rodea, los cuales son activamente creados y recreados, no sólo por oyentes y comentaristas, sino también por músicos, músicas y educadores/as de música, en nuestras prácticas musicales y a través de</p>	<p>6.1- Compositor/a</p> <p>6.2- Intérprete</p>	<p>6.1-Una persona que compone música es quien escribe una pieza musical con un mensaje determinado, ya sea en su letra o instrumentación (Molina, 1998).</p> <p>6.2-Un o una intérprete es quien lee y ejecuta el lenguaje musical escrito por una persona compositora para entregar el mensaje al público (Molina, 1998).</p>	<p>Cuando una persona se refiere a alguien que comunica un mensaje a través de la música.</p> <p>Cuando se haga referencia a la influencia de la cultura en la construcción de una identidad musical.</p> <p>5.1-Cuando las personas hagan referencia a alguien que escribe una pieza musical.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a alguien que compone una pieza musical.</p>

<p>El concepto de ser músico/a es social y culturalmente construido, y no está sujeto al estudio académico de la disciplina musical, por lo que el desarrollo de nuestras identidades musicales está influenciado netamente por el entorno social inmediato y en la forma en que nos relacionamos con las personas (Hargreaves, MacDonald y Miell, 2011).</p>		<p>nuestras experiencias musicales (Green, 1997, citado en Curtis, 2018).</p>			<p>5.2-Cuando las personas se refieran a quien lee y ejecuta una pieza musical.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a los discursos que producen los hombres a través de la música.</p> <p>Cuando las personas hagan referencia a los discursos que producen las mujeres a través de la música.</p> <p>Cuando las personas se refieran a la reproducción de discursos basados en prácticas y experiencias musicales.</p>
	<p>7- IDENTIDADES EN LA MÚSICA</p>	<p>7-Corresponden a roles que se pueden desempeñar en el arte musical, como “instrumentista”, “oyente” o “profesor de música (Costa, 2015). Se consideran roles definidos cultural y socialmente en tanto compositores/as e intérpretes no son entes solitarios/as en el proceso creativo e interpretativo, ni tampoco las personas que oyen música son pasivas, sino que consumidoras activas de un producto cultural que cumple distintas funciones dependiendo del contexto (Hargreaves, MacDonald y Miell, 2002).</p>			<p>Cuando las personas hagan referencia a alguien que se dedica a la música en cualquiera de sus áreas.</p> <p>Cuando se haga referencia a la relación que mantienen intérpretes y compositores/as con la sociedad.</p> <p>Cuando se haga referencia al rol activo de las personas consumidoras de la música.</p>

	8-MÚSICA EN LAS IDENTIDADES	8-Se refiere al uso de la música como recurso para desarrollar otros aspectos de nuestras identidades personales, como la identidad de género, la identidad de ser joven, identidad nacional y la discapacidad, pudiendo influir en gran o menor medida en las distintas aristas de la identidad (Hargreaves, MacDonald y Miell, 2002).			Cuando se haga referencia a la manera en que la música sirve para identificarse con un individuo o un grupo. Cuando se haga referencia a la valoración que otras personas hacen de la identificación de un individuo a través de la música.
--	------------------------------------	---	--	--	--

OBJETIVO ESPECÍFICO	3. Construir reflexiones sobre los roles de género en la música que expresan intérpretes y/o compositores/as de Chillán.				
Conceptos clave	Cat. 1er nivel	Definición	Cat. 2do nivel	Definición conceptual	Definición operativa
<p>Reflexión</p> <p>“Acto mediante el cual la interacción con el mundo circundante determina la aparición de la conciencia del mundo de los objetos” (De Potestad y Zuazu, 2007, p.63).</p>	<p>1-CONCIENCIA (CONSCIENCIA)</p>	<p>1-“Es aquélla que da, en definitiva, forma y contenido a cada una de las percepciones y vivencias del ser humano” (De Potestad y Zuazu, 2007, p. 23).</p> <p>Es resultante de una experiencia subjetiva, la cual constituye además la identidad de cada persona (Íñiguez, 2001).</p>	<p>1.1- Vivencias</p> <p>1.2- Experiencia</p>	<p>1.1-Son el contenido de significado que permanece en la memoria de manera inamovible (Gadamer, 1993).</p> <p>1.2-“Proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de ese proceso una subjetividad se coloca a sí misma o se ve colocada en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo esas relaciones -materiales, económicas e interpersonales- que son de hecho sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas. El proceso es continuo, y su final inalcanzable o diariamente nuevo” (De Lauretis, 1992, p.253).</p>	<p>Cuando las personas refieran ser conscientes acerca de los roles de género existentes en la música.</p> <p>Cuando una persona se refiera a un contenido presente en su memoria, relacionado a una interpretación de los roles de género.</p> <p>Cuando una persona refiera a la manera en que comprende los roles de género en la música.</p> <p>Cuando las personas se refieran a su relación con los roles de género en la música.</p>
<p>Roles de género en la música</p> <p>Corresponden a asignaciones de puestos de trabajo, espacios musicales, instrumentos, géneros musicales, -entre otros elementos-, según el género de la persona (Soler, 2017).</p> <p>C</p>	<p>2-ROLES DE GÉNERO</p>	<p>2-Los roles de género corresponden a las expectativas que guarda la sociedad respecto del comportamiento en hombres y mujeres (Myers, 2003)</p> <p>“Las relaciones y los roles de género están contruidos social y culturalmente, es decir, son específicos de los contextos y las realidades que observamos” (Vieitez, 2004, p. 66).</p>			<p>Cuando las personas se refieran a las expectativas que se tienen sobre el comportamiento de hombres que se dedican a la música.</p> <p>Cuando las personas se refieran a las expectativas que se tienen sobre el comportamiento de mujeres que se dedican a la música.</p> <p>Cuando las personas refieran que las expectativas sobre el comportamiento de hombres y mujeres depende del contexto en que se dan.</p>

	<p>3- GENERIZACIÓN DE LA MÚSICA</p>	<p>2-Fenómeno socialmente construido que se manifiesta desde un gusto musical hasta la elección de una carrera musical, considerando que el género influye en mayor medida en la formación de la identidad (Curtis, 2018).</p>			<p>Cuando las personas hagan referencia a que las mujeres presentan dificultades al hacer carreras musicales.</p> <p>Cuando las personas refieran que los hombres poseen espacios reservados de desarrollo en la música.</p> <p>Cuando las personas refieran que las mujeres poseen espacios reservados de desarrollo en la música.</p>
	<p>3-DIFERENCIAS DE GÉNERO EN LA INTERPRETACIÓN DE INSTRUMENTOS</p>	<p>3-Estereotipo de género que dicta qué instrumentos debe tocar cada género, el cual es reproducido por niños, niñas y adolescentes al momento de elegir un instrumento musical para estudiar (Wiedenfield, 2012).</p>			<p>Cuando las personas refieran que los hombres deben tocar determinados instrumentos.</p> <p>Cuando las personas refieran que las mujeres deben tocar determinados instrumentos.</p>
	<p>4-DIFERENCIAS DE GÉNERO EN EL DESARROLLO MUSICAL</p>	<p>4-Corresponden a condicionantes de género en el acceso a la música popular, manifestadas como obstáculos que enfrentan las mujeres cuando desean desarrollar un talento musical, ya sean materiales o ideológicos (Sosa, 2014).</p>	<p>4.1- Obstáculos materiales</p> <p>4.2- Obstáculos ideológicos</p>	<p>4.1-Corresponden a dificultades que se evidencian en el día a día de las mujeres que desean dedicarse a la música, como la falta de tiempo que produce que tengan otras labores que cubrir (Sosa, 2014).</p> <p>4.2-Se refieren a la disponibilidad de roles en la música a partir de los roles tradicionales que asumen las mujeres en su cotidianidad, quitándoles protagonismo y ajustándose a los estereotipos femeninos para ser aceptadas (Sosa, 2014).</p>	<p>Cuando las personas hagan referencia a las dificultades que enfrentan las mujeres para desarrollar un talento musical.</p> <p>4.1-Cuando las personas se refieran a dificultades concretas y cotidianas que enfrentan las mujeres al desarrollar un talento musical.</p> <p>Cuando las personas refieran que las mujeres tienen menos tiempo que los hombres para desarrollar un talento musical por tener que cubrir otras labores (domésticas, de cuidado, etc.).</p> <p>4.2-Cuando las personas se refieran a la existencia de roles tradicionales que tiene la mujer en la sociedad.</p> <p>Cuando las personas mencionen que las mujeres tienen el mandato</p>

					de ajustarse a ciertos roles pensados para ellas. Cuando las personas mencionen que hay ciertas características que son aceptadas en las mujeres y otras que no.
	5-DIVISIONES POR GÉNERO DEL TRABAJO MUSICAL	5-Estructuración por género de los distintos puestos de trabajo que se consideran dentro de la industria de la música, ya sea en grandes corporaciones transnacionales o sellos pequeño e independientes (Bayton, 1998).	Segregación horizontal/vertical	Forma de discriminación sexista que se basa en la exclusión de las mujeres de cargos de poder o altas remuneraciones (segregación vertical), y de las profesiones o puestos de trabajo que se alejan de la cultura organizacional masculina, en donde además son excluidas de redes sociales informales dominadas por hombres (Lyness y Thompson, 2000).	<p>Cuando se haga referencia a que hay ciertos trabajos en la música dedicados a los hombres.</p> <p>Cuando se haga referencia a que hay ciertos trabajos en la música dedicados a las mujeres.</p>

