



UNIVERSITAT<sup>DE</sup>  
BARCELONA

**TRAMUS:**  
**Una aproximación etnográfica a las trabajadoras  
de la música chilena durante el estallido social  
y la crisis del COVID-19**

Alma Delia Calderón López



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

**Doctorado Interuniversitario en Estudios de Género:  
Culturas, Sociedades y Políticas  
Instituto Interuniversitario de Estudios de Mujeres y Género**

**TESIS DOCTORAL**

**TRAMUS:**

**Una aproximación etnográfica a las trabajadoras de la música chilena  
durante el estallido social y la crisis del COVID-19**

**Alma Delia Calderón López**

Directora y tutora:

Dra. Anna Villarroya Planas

Facultad de Economía y Empresa

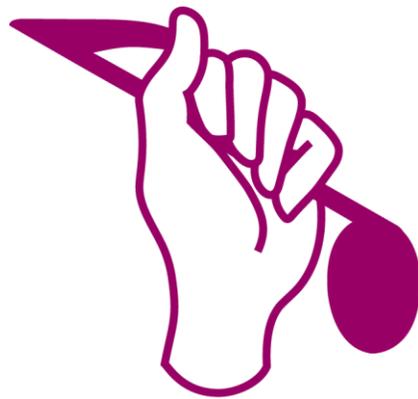
Universitat de Barcelona

2024



**TRAMUS:**

**Una aproximación etnográfica a las trabajadoras de la música chilena durante el estallido social y la crisis del COVID-19**



**TRABAJA  
DORAS DE  
LA MÚSICA**  
MUJERES Y DISIDENCIAS

Alma Delia Calderón López

Tesis Doctoral

Directora y tutora: Dra. Anna Villarroya Planas

Doctorado Interuniversitario en Estudios de Género: Culturas, Sociedades y Políticas

Universitat de Barcelona

2024



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



TRABAJA  
DORAS DE  
LA MÚSICA  
MUJERES Y DISIDENCIAS



Foto: NOA

**Alma Delia Calderón López**

**Tesis Doctoral**

TRAMUS:

Una aproximación etnográfica a las  
trabajadoras de la música chilena durante  
el estallido social y la crisis del COVID-19

Universitat de Barcelona

2024

# Dedicatoria

*A mi madre*

## **Agradecimientos**

Antes de comenzar, quisiera dedicar unas palabras de agradecimiento a muchas personas e instituciones que, sin su apoyo, esta tesis doctoral no hubiera sido posible. En primer lugar, quiero agradecer a mi directora de tesis Anna Villarroja Planas, por su invaluable guía, paciencia y soporte brindado a lo largo de este proceso, sus consejos han sido fundamentales para la culminación de este trabajo. También agradezco a la Comisión de Seguimiento cuyas observaciones epistemológicas y metodológicas han enriquecido significativamente este trabajo. A mis compañeras del grupo de “Metodología y Feminismo Interseccional” del doctorado a Coki, Cristina, Miluska, Mireia, Mónica, Lara y Paula, con quienes hemos intentado construir un espacio de epistemología y cuidados al emprender juntas este periplo doctoral. A la Universitat de Barcelona, por brindarme el espacio y los recursos necesarios para llevar a cabo esta investigación, y al Instituto de las Mujeres del Ministerio de Igualdad por el apoyo financiero del programa de Ayudas de Matrícula para Estudiantes del Programa de Doctorado Interuniversitario en Estudios de Género: Culturas, Sociedades y Políticas. Agradezco profundamente el respaldo de esta institución, cuya contribución ha sido fundamental para el desarrollo y la culminación de este proyecto académico. También aprovecho para agradecer a la Universidad de Talca y, en especial a Leyla Torres, Paulina y Ruth por acogerme durante mi estancia doctoral.

A la red de Trabajadoras de la Música -Mujeres y Disidencias- (TRAMUS), les agradezco profundamente por abrirme las puertas y confiar en esta investigación. Su colaboración no solo enriqueció este trabajo, sino que transformó esta investigación en un relato histórico de un momento crucial para Chile. Estoy segura de que, cuando las nuevas generaciones busquen conocer sobre las trabajadoras de la música en Chile, esta tesis será un valioso testimonio. Un agradecimiento especial a todas/es quienes participaron en las entrevistas y, con amor y paciencia, compartieron generosamente sus experiencias enriqueciendo profundamente este estudio. Gracias a Ania del Mar, Angélica Llankamil, Betania López, Blanca Aurora, Catalina Blanco, Catalina Pizarro, Cecilia Concha Laborde, Daniela Paz, Enya de la Jara, Erika Needs, Gab Plascencia, Libertad Hefaistos, Luna Lamilla, Manul,

Martina González, MilenaSax, Miloska, Natalia Cament, LaRox, Sol Evans, Valentina Bravo y a todas/es las/es Tramusas/es que de alguna u otra manera, me apoyaron en esta travesía.

Quiero expresar también mi gratitud a todas/os las/os compañeras/os que forman parte del Círculo de Estudios de Hip Hop, a Adriana, Agustina, Connie, Fran, María, Natalia, Lucia y también a los compas Martin, Nelson y Sebastián, gracias por invitarme a formar parte de esta comunidad. A las compañeras Marcela Perrone y la Red de Compositoras Latinoamericanas, espacios que fueron estimulantes en mi etapa formativa acercándome a la discusión teórica de la musicología latinoamericana, ampliando mi visión y comprensión en esta área en clave interseccional y de género. Asimismo, agradezco al Seminario de Música y Juventudes que, en esta última etapa, ha sido un espacio donde encontré un foro estimulante para continuar en el debate académico. A Pilar Huertos, por compartir generosamente sus reflexiones sobre las experiencias tecnológicas innovadoras en la industria musical chilena, las cuales iluminaron aspectos cruciales para mi investigación abriendo nuevas perspectivas para continuar por esta senda.

A mi esposo, Marcos, mi compañero incondicional en este largo periplo académico. Gracias por tu apoyo constante, por estar a mi lado en todo momento y por tu paciencia infinita. Pero, sobre todo, gracias por las enriquecedoras y nutridas discusiones teóricas que compartimos, las cuales fueron fundamentales para orientar y dar forma a muchos de los enfoques presentes en esta tesis. Tus reflexiones y tu visión crítica fueron un faro que me ayudó a encontrar el rumbo en esta investigación siendo este proyecto, un fruto de nuestra complicidad intelectual y afectiva. A mi familia que, a la distancia, siempre me han apoyado y han sabido comprender mi ausencia en los momentos más álgidos, tristes y complicados en los que no he podido estar presente debido a este proyecto. A mi fiel amigo y compañero de cuatro patas, Tomás, llegaste a mi vida en uno de los momentos más difíciles a los que una estudiante de doctorado enfrenta cuando emprende un viaje epistemológico, pero también geográfico ¡Gracias por estar a mi lado mi querido y peludo amigo!

A todas las personas que me han ayudado en este periplo, a mi comadre Vilma y su compañero de vida Cristián, por la acogida y ayuda en el momento clave para continuar este viaje. A Vincenzo, Ioana y Jorge (Cara), gracias por estar allí, brindándome su apoyo

incondicional a la distancia. A mis amigas Ingrid, Alejandra y mi querido amigo Julián, gracias por acompañarme con su paciencia y animarme en todo momento a no claudicar en esta lucha.

NO ME QUEDA MÁS QUE DECIR, ¡GRACIAS, GRACIAS, GRACIAS!

## Nota sobre el uso del lenguaje inclusivo y no sexista

En el presente trabajo de investigación he decidido adoptar el uso del lenguaje inclusivo y no sexista, definido como: “la manera de expresarse por cualquier medio, sin discriminar a un sexo, género social o identidad de género en particular y sin perpetuar estereotipos de género y de las sexualidades” (PROMEDU, 2023, p. 19). Para Ocaña Vallecillo (2021):

La identidad se constituye también a través del lenguaje, por lo tanto, las formas en las que lo empleamos son importantes en el momento de crear estrategias si pretendemos cambiar las normas sociales y estereotipos que se han encargado de situar a las mujeres, personas trans y no binaries como ausentes en los espacios públicos (p. 25)

En esta línea, esta elección no solo responde a una convicción personal sobre la importancia de la equidad y la inclusión, sino que también se fundamenta en tres dimensiones específicas que considero cruciales para la coherencia y el rigor de esta tesis:

- **Orientación del sentido del texto para la persona lectora:** El lenguaje es una herramienta que moldea nuestra percepción del mundo. Al utilizar un lenguaje inclusivo y no sexista, busco asegurar que todas las personas lectoras se sientan incluidas y respetadas. Esta práctica permite que el texto sea accesible para un público diverso, evitando la perpetuación de estereotipos de género y promoviendo una comunicación más equitativa. En este sentido, he optado por emplear desdoblamientos (como “músicas y músicos” (as/es), términos neutros (como “profesionales de la música”) y, cuando sea pertinente, el uso de la “e” (como "todes") para incluir a personas no binarias.
- **Coherencia con el caso estudiado:** El caso de estudio central de esta investigación se enfoca en las mujeres y las diversidades sexogenéricas (disidencias). Por lo tanto, el uso de un lenguaje inclusivo y no sexista no solo es una decisión lingüística, sino también un reflejo de la realidad y las experiencias

de las personas involucradas en el estudio. Este enfoque lingüístico es coherente con los objetivos de la investigación, que busca visibilizar y analizar las experiencias de mujeres y personas de diversas identidades sexogenéricas, subrayando la importancia de la equidad y la representación justa en la producción de conocimiento académico.

- **Cumplimiento de los protocolos de lenguaje inclusivo de la casa de estudios:** Esta tesis se adhiere a los protocolos de lenguaje inclusivo establecidos por la Universidad de Barcelona (Universitat de Barcelona). Estos protocolos no solo promueven una comunicación más inclusiva y respetuosa, sino que también reflejan el compromiso institucional con la diversidad y la igualdad. Siguiendo estas directrices, he procurado utilizar un lenguaje que evite el sexismo y la exclusión, y que favorezca la igualdad de género en todas las secciones del trabajo, desde la introducción hasta las conclusiones.

Adicionalmente, se tomó la decisión de implementar una comunicación inclusiva a través de la puesta en práctica de la descripción de imágenes incorporando el **#AltText** **#AccesibilidadInclusiva**, considerando la discapacidad auditiva y visual como parte de la diversidad humana (da Silva Paulo et al., 2021). De esta manera, la descripción detallada de imágenes no solo beneficia a las personas con discapacidades visuales, sino que también enriquece la comprensión y la accesibilidad del contenido en su versión electrónica, para todas las personas lectoras.

En conclusión, la adopción de un lenguaje inclusivo y no sexista en esta tesis es una decisión consciente y fundamentada, que busca contribuir a un entorno académico más justo e inclusivo. Esta práctica refleja mi compromiso personal y académico con la equidad y la diversidad, y espero que, a través de este trabajo, pueda aportar a una mayor visibilidad y reconocimiento de todas las personas, independientemente de su género, orientación sexual o condición de discapacidad.

## Resumen

Este trabajo tiene como objetivo analizar las prácticas musicales emergentes de la Red Chilena de Trabajadoras de la Música -Mujeres y Disidencias- (TRAMUS) durante el estallido social de 2019 en Chile y las transformaciones ocurridas entre 2020 y 2022 debido a las medidas sanitarias implementadas por la pandemia de Covid-19. Este análisis se centra en cómo estos eventos han reconfigurado la productividad musical, considerando el contexto pos-estallido y pandemia, dando lugar a nuevos entornos digitales para la producción y gestión musical, y consolidando nuevas estrategias que han permitido enfrentar la crisis sanitaria. Para llevar a cabo este estudio, se realizaron entrevistas semiestructuradas dirigidas a integrantes de TRAMUS y se utilizó la etnografía digital, un enfoque metodológico que permitió examinar las interacciones y prácticas de TRAMUS en entornos virtuales. Este método se aplicó para observar y analizar cómo los eventos del estallido social y la pandemia han afectado la relación entre género, música y tecnología en Chile, y cómo estos factores se han ensamblado en nuevos contextos sociotécnicos.

Esta investigación revela que la combinación de las protestas sociales y la pandemia ha impulsado el desarrollo de nuevas prácticas musicales, colaborativas y de apoyo mutuo. Asimismo, ha permitido identificar cambios significativos en los métodos de producción y gestión musical, con un aumento del uso de plataformas sociodigitales y la implementación de estrategias innovadoras para mantenerse activas/es en el sector durante la crisis sanitaria. Las transformaciones suscitadas durante el 2020-2022 dieron lugar a nuevos formatos de acción feminista en red. Estos cambios se ven reflejados en los procesos de adaptación de colectivas feministas como TRAMUS quienes supieron enfrentarse a los desafíos contemporáneos, destacando la resiliencia y creatividad de TRAMUS en la era digital.

## Resum

Aquest treball té com a objectiu analitzar les pràctiques musicals emergents de la Xarxa Xilena de Treballadores de la Música -Dones i Dissidències- (TRAMUS) durant l'estall social de 2019 a Xile i les transformacions que han tingut lloc entre 2020 i 2022 a causa de les mesures sanitàries implementades per la pandèmia de Covid-19. Aquesta anàlisi se centra en com aquests esdeveniments han reconfigurat la productivitat musical, tenint en compte el context post-estall i pandèmia, donant lloc a nous entorns digitals per a la producció i gestió musical, i consolidant noves estratègies que han permès afrontar la crisi sanitària. Per dur a terme aquest estudi, es van realitzar entrevistes semiestructurades dirigides a integrants de TRAMUS i es va utilitzar l'etnografia digital, un enfocament metodològic que va permetre examinar les interaccions i pràctiques de TRAMUS en entorns virtuals. Aquest mètode es va aplicar per observar i analitzar com els esdeveniments de l'estall social i la pandèmia han afectat la relació entre gènere, música i tecnologia a Xile, i com aquests factors s'han assemblet en nous contextos sociotècnics.

Aquesta investigació revela que la combinació de les protestes socials i la pandèmia ha impulsat el desenvolupament de noves pràctiques musicals, col·laboratives i de suport mutu. Així mateix, ha permès identificar canvis significatius en els mètodes de producció i gestió musical, amb un augment de l'ús de plataformes sociodigitals i la implementació d'estratègies innovadores per mantenir-se actives en el sector durant la crisi sanitària. Les transformacions suscites durant el 2020-2022 van donar lloc a nous formats d'acció feminista en xarxa. Aquests canvis es veuen reflectits en els processos d'adaptació de col·lectius feministes com TRAMUS, que van saber fer front als desafiaments contemporanis, destacant la resiliència i la creativitat de TRAMUS en l'era digital.

## **Abstract**

This work aims to analyze the emerging musical practices of the Chilean Network of Women and Dissident Workers in Music (TRAMUS) during the social outbreak of 2019 in Chile and the transformations that occurred between 2020 and 2022 due to the health measures implemented during the Covid-19 pandemic. This analysis focuses on how these events have reconfigured musical productivity, considering the post-outbreak and pandemic context, leading to new digital environments for musical production and management, and consolidating new strategies that have allowed them to cope with the health crisis. To carry out this study, semi-structured interviews were conducted with members of TRAMUS, and digital ethnography was utilized, a methodological approach that allowed for the examination of TRAMUS's interactions and practices in virtual environments. This method was applied to observe and analyze how the events of the social outbreak and the pandemic have affected the relationship between gender, music, and technology in Chile, and how these factors have assembled in new socio-technical contexts.

This research reveals that the combination of social protests and the pandemic has driven the development of new collaborative and mutual support musical practices. It has also allowed for the identification of significant changes in musical production and management methods, with an increase in the use of socio-digital platforms and the implementation of innovative strategies to remain active in the sector during the health crisis. The transformations that arose during 2020-2022 gave rise to new formats of feminist action online. These changes are reflected in the adaptation processes of feminist collectives like TRAMUS, who successfully faced contemporary challenges, highlighting TRAMUS's resilience and creativity in the digital age.

# Índice

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Nota sobre el uso del lenguaje inclusivo y no sexista .....	vi
Resumen .....	viii
Resum .....	ix
Abstract.....	x
Índice .....	xi
PARTE I: Introducción al campo .....	0
Primer movimiento .....	1
1. Obertura para una etnografía .....	2
1.1 Preludio.....	2
1.1.1 Motivaciones personales.....	5
1.1.2 Motivaciones coyunturales .....	7
1.2 Primeras notas.....	10
1.3 Introducción a la problemática .....	13
1.4 Trabajadoras de la música en Chile .....	16
1.5 Preguntas de investigación.....	18
1.6 Objetivo general y objetivos específicos .....	18
1.7 Etnografía musical .....	19
1.8 Estructura de la tesis .....	21
Segundo Movimiento.....	24
2. Desplazamientos conceptuales .....	25
2.1 Introducción .....	25
2.2 Aproximación social de la música .....	26
2.3 La tecnología de género en la música .....	28
2.4 Tecnologías en disputa.....	33
2.5 Mediaciones entre género, música y tecnología.....	37
2.6 Ensamblajes en red.....	41
2.7 Reensamblando el género en la música.....	43
2.8 Conclusiones del capítulo.....	53
Tercer Movimiento .....	56

3. Desplazamientos metodológicos.....	57
3.1 Introducción .....	57
3.2 Enfoque metodológico .....	58
3.3 Etnografía digital.....	59
3.3.1 Métodos de recolección de datos.....	66
3.3.2 Métodos digitales.....	70
3.4 Caso TRAMUS .....	79
3.4.1 Selección de las/es entrevistadas/es integrantes de TRAMUS.....	80
3.4.2 Consideraciones éticas.....	82
3.4.3 Consideraciones de accesibilidad .....	82
3.5 Conclusiones del capítulo.....	83
PARTE II: Polifonías situadas, el sonido más allá de la música .....	85
Cuarto Movimiento.....	86
4. Polifonías y contranarrativas.....	87
4.1 Introducción .....	87
4.2 Juntas abriendo caminos.....	88
4.3 Compositoras chilenas del siglo XIX.....	92
4.4 El cancionero.....	99
4.5 De compositoras a cantoras en el siglo XX.....	103
4.6 La revolución musical y tecnológica de Violeta Parra.....	109
4.7 Voces disidentes .....	115
4.8 Resonancias del género en la industria .....	121
4.9 Conclusiones del capítulo.....	125
Quinto Movimiento.....	128
5. Polifonía disruptiva -La enunciación-.....	129
5.1 Introducción .....	129
5.2 Se viene el estallido TRAMUS 2019 .....	130
5.3 Tejiendo redes .....	133
5.4 Red-TRAMUS .....	140
5.4.1 Perfil TRAMUS.....	144
5.5 Mediaciones TRAMUS.....	152
5.5.1 Estructura de la asamblea .....	155

5.5.2 Relato de una asamblea .....	159
5.6 Acciones TRAMUS .....	163
5.6.1 Incidencia sectorial .....	165
5.6.2 Formación y capacitación .....	172
5.6.3 Sostenibilidad laboral .....	175
5.6.4 Comunicaciones .....	178
5.6.5 Coordinación central.....	183
5.7 Disonancias de la organización .....	185
5.8 Conclusiones del capítulo.....	187
Sexto Movimiento.....	190
6. Polifonía transmedial -Feminismos en red - .....	191
6.1 Introducción .....	191
6.2 Feminismos en tiempos de pandemia.....	192
6.3 Entre resistencias y (re) existencias .....	194
6.4 <i>TRAMUSLAND</i> : Infraestructura sociodigital feminista .....	198
6.5 Resultados etnográficos de WhatsApp TRAMUS .....	204
6.6 Resultados etnográficos de Instagram TRAMUS .....	215
6.7 Narrativas transmedia: conectando mundos y plataformas.....	222
6.8 Conclusiones del capítulo.....	226
PARTE III: Polifonías ensambladas, músicas ciborg.....	230
Séptimo Movimiento .....	231
7. Otras Polifonías -Tecno-transgresiones – .....	232
7.1 Introducción .....	232
7.2 Prácticas musicales tecno transgresoras en la era digital .....	233
7.2.1 El espacio de MilenaSax.....	236
7.2.2 Betania y su proceso creativo .....	239
7.2.3 Angélica Llankamil entre la voz, el instrumento y la partitura .....	242
7.2.4 Luna y las tecnologías .....	247
7.2.5 El Home Studio de Enya .....	250
7.2.6 Cata y la educación en línea .....	252
7.3 Disonancias en el ecosistema .....	256
7.4 Conclusiones del capítulo.....	260

Octavo Movimiento .....	262
8. Polifonías tecnofeministas .....	263
8.1 Introducción .....	263
8.2 Hacklabs TRAMUS .....	264
8.3 Pedagogías conectadas .....	268
8.4 Soberanía tecnológica: desigualdades y desafíos.....	271
8.5 Experiencias subversivas: hackeando el cis-sistema.....	275
8.6 Hacia una Sororidad-Sonora: desafíos y perspectivas a futuro.....	281
8.7 Conclusiones de capítulo.....	285
PARTE IV: FINE .....	288
Noveno Movimiento .....	289
9. CODA .....	290
Movimiento final: Referencias y anexos .....	302
Referencias .....	303
Sitios web .....	332
Perfiles de redes sociales .....	332
Referencias de imágenes .....	333
Anexos.....	338
Anexo 1: Perfil sociodemográfico de las/es entrevistadas/es.....	338
Anexo 2: Guión de entrevista.....	341
Anexo 3: Guía de observación etnográfica.....	344
Anexo 4: Cuaderno de campo 2020-202 .....	345
Anexo 5: Encuesta “SOMOS TRAMUS” .....	352
Anexo 6: Formulario Playlist Spotify TRAMUS .....	360
Anexo 7: Manifiesto TRAMUS .....	361

## Índice de imágenes

<b>Imagen 1:</b> Registro de notas de campo en la plataforma Trello, Chile, 2020-2022 .....	73
<b>Imagen 2:</b> TRAMUS Espectacular #JUNTASABRIENDOCAMINOS .....	89
<b>Imagen 3:</b> Infografía #juntxs abriendo caminos .....	91
<b>Imagen 4:</b> Homenaje a Isidora Zegers.....	92
<b>Imagen 5:</b> Convocatoria escenario 1ra edición 8M y asamblea TRAMUS 2022 .....	100
<b>Imagen 6:</b> Escenario 8M TRAMUS 2022 en el GAM.....	101

<b>Imagen 7:</b> El Cancionero .....	102
<b>Imagen 8:</b> Homenaje a Margot Loyola.....	104
<b>Imagen 9:</b> Homenaje a Violeta Parra.....	110
<b>Imagen 10:</b> Homenaje a la Cantora Catalina Rojas .....	115
<b>Imagen 11:</b> Homenaje a la Banda MAZAPÁN.....	122
<b>Imagen 12:</b> Movilizaciones TRAMUS ¡Exigimos Paridad de Género! .....	130
<b>Imagen 13:</b> Talleres de Cuidado, Formación y Autodefensa Feminista.....	132
<b>Imagen 14:</b> Foto: NOA. Performance TRAMUS ¡El violador eres tú!:.....	134
<b>Imagen 15:</b> Convocatoria TRAMUS para participar en el estudio de ROMMDA 2020 ..	142
<b>Imagen 16:</b> Encuesta ¡Somos TRAMUS! .....	145
<b>Imagen 17:</b> Convocatoria primer TRAWÜN-TRAMUS en regiones .....	154
<b>Imagen 18:</b> Convocatoria asamblea de verano online TRAMUS .....	155
<b>Imagen 19:</b> Asamblea de invierno TRAMUS 2021 .....	158
<b>Imagen 20:</b> Asamblea de verano: presentación de la organización.....	159
<b>Imagen 21:</b> TRAMUS en Revólver Súbela Radio .....	161
<b>Imagen 22:</b> Plataforma y chat Spotify TRAMUS 2021 .....	162
<b>Imagen 23:</b> Festival online “Somos Patrimonio TRAMUS” 2021 .....	167
<b>Imagen 24:</b> Festival online "No hay orgullo sin justicia" 2021.....	168
<b>Imagen 25:</b> Eje Incidencia sectorial TRAMUS .....	169
<b>Imagen 26:</b> Infografía sobre las brechas de género en los Premios Pulsar .....	171
<b>Imagen 27:</b> Formación online TRAMUS .....	174
<b>Imagen 28:</b> Convocatoria “La Lucatón para Canastas” .....	177
<b>Imagen 29:</b> Herramientas digitales de gestión musical Spotify TRAMUS.....	180
<b>Imagen 30:</b> Mediaciones musicales TRAMUS .....	181
<b>Imagen 31:</b> Encuesta para apoyar la nueva constitución.....	184
<b>Imagen 32:</b> Organigrama TRAMUS 2021-2022.....	186
<b>Imagen 33:</b> Declaración respecto a la emergencia sanitaria por el COVID-19.....	193
<b>Imagen 34:</b> Ciclos de conciertos virtuales TRAMUS .....	194
<b>Imagen 35:</b> Plataforma Digital de Participación Popular .....	196
<b>Imagen 36:</b> Promoción de la campaña de APRUEBO por los derechos culturales .....	197
<b>Imagen 37:</b> Infraestructura sociodigital TRAMUS. ....	201
<b>Imagen 38:</b> Mediaciones WhatsApp TRAMUS 2021-2023 .....	204
<b>Imagen 39:</b> Convocatoria playlist Spotify TRAMUS .....	210
<b>Imagen 40:</b> Taller online sobre derechos de autoría en la música chilena .....	211
<b>Imagen 41:</b> Elección de constituyentes para la nueva constitución .....	213
<b>Imagen 42:</b> Mesa sectorial de cultura y música para la agenda de género.....	220
<b>Imagen 43:</b> Promoción de los derechos culturales en el marco de la nueva constitución. 221	
<b>Imagen 44:</b> Primera mujer en ganar en Producción Musical en los Premios Pulsar .....	233
<b>Imagen 45:</b> Polifonías y narrativas transmedia .....	235
<b>Imagen 46:</b> El espacio de @Milena Sax.....	237
<b>Imagen 47:</b> @Betanialopez y su proceso creativo durante la pandemia .....	241
<b>Imagen 48:</b> Tecnologías musicales: voz, instrumento y partitura en @angelikallankamil244	
<b>Imagen 49:</b> El espacio musical feminista de @lunalamilla.....	247

<b>Imagen 50:</b> El Home Studio de @enyadelajara .....	252
<b>Imagen 51:</b> @catapizarro y la educación en línea.....	254
<b>Imagen 52:</b> Taller online “cómo hacer un videoclip de bajo presupuesto” .....	265
<b>Imagen 53:</b> Taller online “cómo hacer un press kit” .....	266
<b>Imagen 54:</b> Plataforma Compromiso Morado.....	276
<b>Imagen 55:</b> Prototipado del metaverso Otherland.....	277
<b>Imagen 56:</b> Festival <i>AquelarreFest Otherland</i> .....	277
<b>Imagen 57:</b> Plataforma Cooperativa Local.....	280
<b>Imagen 58:</b> Escenario TRAMUS 8M 2da Edición. GAM .....	281

### Índice de gráficos

<b>Gráfico 1:</b> <i>Distribución de la identidad de género</i> .....	146
<b>Gráfico 2:</b> <i>Distribución geográfica según lugar de origen (comuna, región, país)</i> .....	147
<b>Gráfico 3:</b> <i>Distribución de oficios en la música</i> .....	148
<b>Gráfico 4:</b> <i>Distribución del mercado de trabajo en la música</i> .....	149
<b>Gráfico 5:</b> <i>Ingresos mensuales de las trabajadoras de la música activas en el sector</i> .....	150
<b>Gráfico 6:</b> <i>Conectividades</i> .....	203
<b>Gráfico 7:</b> <i>Nube de palabras TRAMUS</i> .....	222

### Índice de tablas

<b>Tabla 1:</b> Tramusas y sus géneros musicales .....	151
<b>Tabla 2:</b> Guía de observación de interacciones WhatsApp TRAMUS .....	207
<b>Tabla 3:</b> Resultados interacciones WhatsApp TRAMUS (enero 2021- diciembre 2022)..	208
<b>Tabla 4:</b> Guía de observación de interacciones Instagram TRAMUS .....	216
<b>Tabla 5:</b> Resultados interacciones Instagram TRAMUS (enero 2021- diciembre 2022)..	217
<b>Tabla 6</b> *Definiciones.....	340

## **PARTE I: Introducción al campo**

## Primer movimiento



# 1. Obertura para una etnografía

## 1.1 Preludio

En marzo de 2020, los medios informaron sobre la aparición de un nuevo virus conocido como COVID-19, que comenzó a propagarse y provocó la cancelación de eventos públicos a escala global. En un comunicado emitido el 21 de marzo, la Organización Mundial de la Salud (OMS) estableció una serie de medidas sanitarias que llevaron a un aislamiento social que duró hasta 2021, con la expectativa de un regreso a la normalidad en 2022 (Aguirre A., 2020). El período de aislamiento social y la suspensión de eventos públicos resultaron en pérdidas económicas considerables. Según Herrero (2020), para entonces la industria musical ya preveía una pérdida de más de 600 millones de euros solo en el negocio de la música en vivo en Europa, circunstancias que impactaron negativamente a los trabajadores de la industria cultural, afectando significativamente sus condiciones económicas y laborales.

En ese momento, me encontraba en las últimas etapas de mi trabajo de fin de máster sobre las brechas de género en la escena musical barcelonesa (Calderón López, 2020). En medio de este proceso, habitaba en la *Caracola Migrante*, un espacio liberado para mujeres racializadas, en su mayoría de edad avanzada, que por diversas razones se habían quedado sin opción habitacional. Este espacio, ubicado en el Raval, fue el resultado de la movilización que aglutinó a diversos colectivos como: *El Espacio del Inmigrante*<sup>1</sup>, *La Tancada*<sup>2</sup>, *Manteros*<sup>3</sup>, *EXMENAS* (menores no acompañado/as)<sup>4</sup>, y otras redes del barrio por el derecho a la vivienda. Además, esta etapa se suma a otras experiencias previas de activismo político que he acumulado con el tiempo y que me han hecho sensible a las luchas contra cualquier tipo de desigualdad social. Sin embargo, la perturbación global provocada por la prolongación del virus se pudo frenar el desalojo debido a las medidas sanitarias. En lo que respecta a la música, este contexto me planteó nuevas preguntas que me llevaron a investigar los desafíos a los que debían hacer frente las/es profesionales de la industria de la música en

---

<sup>1</sup> Centro Social Ocupado que nace en el 2012 en el barrio del Raval, Barcelona.

<sup>2</sup> Desde el 2018 Antigua Massana acogió a personas sin hogar en el centro del Raval.

<sup>3</sup> Término que se emplea en España para denominar a las personas que se dedican a la venta ambulante.

<sup>4</sup> Agrupación de jóvenes mayoritariamente de origen marroquí, que se conformó en el 2018 como un colectivo activista en defensa de los derechos de los menores migrantes.

lo que se ha denominado “la nueva realidad”, caracterizada por el aislamiento social y, en consecuencia, por la virtualización de la actividad musical.

En este contexto, tuve la oportunidad de presenciar el concierto *Astronomical*<sup>5</sup> del rapero Travis Scott en la plataforma *Fortnite*, un evento que, en abril de 2020, se erigió como una prometedora experiencia musical en línea y constituyó un caso exitoso en el panorama del entretenimiento durante la crisis sanitaria. Con la participación de 12,3 millones de personas, entre jugadores y espectadores con sus entradas virtuales, este innovador evento logró atraer una audiencia impresionante y generar ganancias que ascendieron a casi 20 millones de dólares<sup>6</sup>. El concierto de Scott en *Fortnite* supuso un gran avance sobre cómo la música se puede experimentar en línea, además de demostrar el poder de las plataformas digitales para impulsar la industria de la música incluso en tiempos de adversidad global.

El formato *Livestream* (en adelante LS) surgió en este contexto como una respuesta a los desafíos planteados por la crisis sanitaria y las medidas de distanciamiento social. Supuso un enfoque innovador en el desarrollo de entornos virtuales en donde los/as/es músicos/as/es podían realizar actuaciones e interactuar en tiempo real con su público en directo. En un artículo publicado en mayo de 2020 en “industriamusical.es” (Hernández Ruza, 2020) se ponían ya de relieve las fortalezas de este formato tras examinar el impacto de la transmisión en vivo en el contexto de la COVID-19. Según los datos recopilados por la plataforma de análisis musical *Charmetric*, artistas como Tory Lanez, Ty Dolla y Metallica destacaron por sus presentaciones en vivo, alcanzando hasta más de 360.000 espectadores simultáneos a través de plataformas como Facebook Live<sup>7</sup>. Al mismo tiempo, artistas como

---

<sup>5</sup> Scott (2020, de abril 26). *Concierto Astronomical del rapero Travis Scott evento que tuvo lugar el 24 de abril del 2020 en la plataforma de video juego Fortnite* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wYeFAIVC8qU>

<sup>6</sup> Fowler (2020, de diciembre 2). Travis Scott en *Fortnite*: La fortuna que cobró supera las ganancias de un concierto en vivo. *TELEHIT*. Recuperado el 4 de junio de 2020 de: <https://www.telehit.com/musica/travis-scott-en-fortnite-la-fortuna-que-cobro-supera-las-ganancias-de-un-concierto-en-vivo>

<sup>7</sup> Hernández R.J (28 de mayo de 2020) El efecto del covid-19 en el livestreaming. Recuperado el 28 de mayo de 2020 de: <https://industriamusical.es/elAefectoAdelAcovidA19AenAelAlivestreaming/>

la cantante Miley Cyrus tuvieron mayor visibilidad durante las transmisiones en vivo en comparación con la artista Charly<sup>8</sup>.

Así, las plataformas de Internet brindaron una oportunidad para la innovación de eventos retransmitidos. Facebook, por ejemplo, introdujo la función "VENUE", que facilitó una interacción más fluida entre artistas y la audiencia<sup>9</sup>. Además, Instagram se sumó a esta tendencia bajo las consignas #másquemúsica o #mequedoencasa (Castro-Martínez et al., 2020), consiguiendo ser un formato interactivo para la transmisión de conciertos, charlas y tutoriales en directo de manera sincrónica. A la vez, el LS permitía un posicionamiento en las redes sociales, cada vez más adaptadas a las necesidades de los/las/es artistas.

Si bien Internet ofreció la posibilidad de continuidad en las actividades de la industria musical, involucrarse en estas actividades requería el desarrollo de habilidades técnicas y digitales para operar los equipos necesarios, así como suficientes recursos financieros e infraestructura que posibilitaran el éxito de los proyectos musicales. Combinado con las presiones laborales a las que deben hacer frente las personas que trabajan en la industria musical y la enseñanza (Montes Anguita et al., 2021), estas circunstancias exacerbaron las dificultades ya existentes. Asimismo, la ausencia de una política estatal profundizó la severa crisis económica generada por la cancelación de eventos en vivo tuvo efectos significativos para el sector, lo que impulsó la búsqueda activa de soluciones para afrontar esta situación.

En consecuencia, el debate en línea se convirtió en un lugar clave para intercambiar ideas y encontrar nuevas formas de combatir los efectos negativos de la pandemia y, en general, la precarización del sector musical. A estas iniciativas se sumaron personas expertas en el mundo de la cultura en general, y de la industria musical en particular, que comenzaron a involucrarse en el gremio para la búsqueda de soluciones conjuntas que les permitieran

---

<sup>8</sup> Charmetric es una base de datos que reúne información sobre el consumo de música, históricos y en tiempo real a través de redes sociales, posiciones de gráficos, listas de reproducción y monitoreo para mejorar la gestión de proyectos, informes y búsqueda de artistas. Para más detalles, véase: <https://soundcharts.com/chartmetricAalternative>

<sup>9</sup> Isabel (2020, de junio 3) Facebook lanza "Venuu", su nueva app más enfocada a directos. [web] Recuperado el 9 de septiembre de 2020 de <https://industriamusical.com/Facebook-lanza-venue-su-nueva-app-mas-enfocada-en-los-directos/>

sobrevivir frente a la adversidad. Estas discusiones giraron en torno a la necesidad imperativa de adaptarse a los formatos digitales y, en concreto, al streaming como herramienta vital, particularmente a medida que transcurría el tiempo y se prolongaban las medidas de salud pública. De modo que estas adaptaciones se convirtieron en algo común en la industria musical al proporcionar una solución temporal para la interacción entre artistas y su público.

### **1.1.1 Motivaciones personales**

En mi caso, observar los desafíos a los que debía hacer frente la industria musical y cómo esta se veía afectada por la llamada “nueva realidad” comportó una nueva oportunidad que me llevaría a hacerme nuevas preguntas: ¿qué nuevas desigualdades podría implicar la inserción tecnológica y digital y cómo afectaría a las trabajadoras de la música? ya que más allá de la investigación, también soy música activa en el sector. Adicionalmente, lo que llamaron mi atención, por un lado, el rumbo que estaba tomando el debate gremial, en el que se evidenciaba la falta de medidas sociales que garantizaran la subsistencia de artistas y, por otro lado, la emergencia de un nuevo sector politizado que se orientaba a la organización colectiva. En este sentido, fue muy destacable el despliegue tecnológico del sector, caracterizado por el surgimiento de “ágoras virtualizadas” en las que comenzaron a emerger prácticas de participación ciudadana para hacer frente a la precarización, agravada por la crisis sanitaria derivada de la pandemia. Esto desencadenó una nueva forma de “ciudadanía digital” que, en opinión de Rendueles Menéndez de Llano (2016), se caracteriza por la habilidad de la sociedad de participar en línea a través del uso constante de Internet para conseguir el bienestar social. La configuración de estas ágoras cotidianas (Salamaña i Serra, 2013) permitió la creación y el fortalecimiento de redes que se desplazaron al entorno virtual.

El contexto social y sanitario ofreció un panorama que dice mucho de las transformaciones socio técnico-culturales y de sus prácticas (Lévy, 2007), que favorecieron la aparición de nuevas narrativas que intentaron insertarse en el diálogo colectivo, cada vez más politizado con miras a las mejoras sociales del sector. En Chile, este hecho se vio fortalecido por la coyuntura social, política y sanitaria marcada por hitos como el estallido social o el llamado “octubrismo del 2019”, y la pandemia decretada en marzo del 2020. En

los años posteriores, se desplegó una dinámica social y de participación política en el país sudamericano marcada por una búsqueda de cambio al modelo económico actual y a la constitución vigente<sup>10</sup>.

Otra de las motivaciones que me impulsaron a emprender esta nueva aventura fue la continuidad del proyecto de pareja, ya que mi compañero había ganado una beca posdoctoral. Esto se convirtió en una oportunidad y una promesa cumplida después de 19 años fuera de su país natal, Chile. Una vez allí, me encontré con un nuevo escenario político: el estallido social que inició en octubre de 2019 y una movilización social en medio de una pandemia. Todo comenzó cuando estudiantes secundarios y universitarios se organizaron masivamente contra el alza del transporte público<sup>11</sup> bajo la consigna “No son 30 pesos, son 30 años”, denunciando la desigualdad causada por el modelo hegemónico neoliberal. A partir de este acontecimiento, se desencadenaron una serie de hitos y movilizaciones ciudadanas que se extendieron a lo largo y ancho del país, tras el despliegue del cuerpo de carabineros que fue represivo tras la declaración de guerra del presidente Piñera<sup>12</sup>.

Llegué a este país en diciembre de 2020 y establecí mi residencia cerca de la Plaza Italia en Recoleta, una comuna ubicada en centro de Santiago, también conocida como la "Plaza Dignidad"<sup>13</sup>. Desde ese momento, tuve la oportunidad de presenciar cómo cada viernes la sociedad civil se reunía en esta plaza para manifestar su enojo contra la desigualdad estructural existente en el país. Fue allí donde comenzó mi periplo etnográfico, inmersa en un ambiente marcado por el descontento social, la presencia policial, en el que el arte callejero y la música se convirtieron en poderosos dispositivos simbólicos de observación que daban cuenta de la resistencia chilena en búsqueda de un cambio social. Para Bieletto y Spencer (2020), el sonido y la música han ocupado un papel central en la historia social de

---

<sup>10</sup> Gobierno de Chile (2024, de enero 22] Constitución de la República de Chile de 1980 [web] Versión actualizada. Recuperado el 20 de junio del 2024 [https://www.camara.cl/camara/doc/leyes\\_normas/constitucion.pdf](https://www.camara.cl/camara/doc/leyes_normas/constitucion.pdf)

<sup>11</sup> Urrejola (2019, de noviembre 25). La cronología del estallido social de Chile. [web] DW. Recuperado el 21 de agosto del 2023 de <https://www.dw.com/es/la-cronología-del-estallido-social-de-chile/a-51407726>

<sup>12</sup> Paul (2019, de octubre 20). Protestas en Chile: 4 claves para entender la furia y el estallido social en el país sudamericano [web] BBC News Mundo. Recuperado el 20 de noviembre del 2023 de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798>

<sup>13</sup> Nombre asignado por el movimiento social del 2019

Chile y, en este caso, la música ha sido un medio que, por un lado, canalizó el descontento social y, por otro lado, generó nuevas agencias, fortaleciendo afectos y orientándose hacia la transformación social.

### **1.1.2 Motivaciones coyunturales**

Para artistas y músicos/as/es de Chile, esta configuración adquiere mayor peso tras la propuesta de una nueva constitución, que detonó un proceso de diálogo colectivo con miras a mejorar la situación del sector cultural en el país. Este proceso derivó en tensiones y controversias suscitadas en este contexto, provocando distintos posicionamientos frente al proceso constituyente. El "plebiscito por una nueva constitución" aprobado en octubre de 2020 y la posterior campaña del "APRUEBO" trajeron consigo una movilización ciudadana integrada por diversos sectores y fuerzas políticas con el objetivo de presentar la propuesta de la nueva constitución.

Este proceso estuvo marcado por crecientes tensiones entre la izquierda y la derecha entorno a la campaña electoral para elegir al próximo presidente 2022-2026. Finalmente, Gabriel Boric, del movimiento “Apruebo Dignidad”, ganó con el 55.8% de los votos (Wikipedia, 2022). Sin embargo, en todo momento la atención pública estuvo marcada por la agenda política del plebiscito de la nueva constitución, celebrado el 4 de septiembre de 2022, donde el rechazo obtuvo el 62% de los votos<sup>14</sup>. Esto desencadenó un nuevo proceso que incluyó la formación de una comisión paritaria de expertas y expertos para redactar la constitución y la programación de un plebiscito final en diciembre de 2023 para su aprobación o rechazo.

En este contexto, diversos sectores de la cultura y la música experimentaron niveles significativamente altos de participación, que fueron aumentando a medida que la conversación política nacional iba ganando fuerza en el período 2020-2021. Sumado a ello, el aislamiento social favoreció la participación en línea de diversos sectores feministas en los

---

<sup>14</sup> Wikipedia (2024, de febrero) Plebiscito constitucional de Chile de 2022 [web] Recuperado el 18 de noviembre del 2023 de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Plebiscito\\_constitucional\\_de\\_Chile\\_de\\_2022](https://es.wikipedia.org/wiki/Plebiscito_constitucional_de_Chile_de_2022)

que las trabajadoras de la música mantuvieron un perfil activo. Además de promover y difundir eventos musicales, la Red Chilena de Trabajadoras de la Música -Mujeres y Disidencias- (en adelante TRAMUS) generaron nuevos formatos de interacción online en los que se desarrollaron charlas sincronizadas informando en todo momento sobre el proceso constituyente. Esta singularidad de TRAMUS propició las condiciones óptimas para documentar esta experiencia donde la participación ciudadana, el arte, la música y el feminismo confluyeron en una dirección que abogaba por el cambio social en Chile.

Por otro lado, la estrategia de inserción al trabajo de campo en los entornos virtuales comenzó a través de las comunidades de músicos/as/es en Chile. Mediante plataformas como Facebook, contacté a personas clave activas en la escena musical local, que poco a poco me condujeron a las redes de TRAMUS. En paralelo, observé la emergencia de propuestas colectivas en el plano internacional destinadas a paliar el aislamiento social mediante la creación de festivales que, posteriormente, fueron transmitidos en diversas plataformas digitales como Facebook, YouTube y Twitch. La singularidad de estos espacios, sostenidos por la mediación tecnológica de las plataformas, no solo fomentó la circulación y consumo de cultura de masas ( Scolari, 2017), sino que también logró impactar en el entorno musical yendo más allá del sonido. Por un lado, se propiciaron acciones colectivas de carácter social y, por el otro, se innovó en la creación y despliegue de nuevos formatos de producción y difusión de música que, en la actualidad, se desarrollan en el metaverso y en la web 3.0. Y todo ello con el objetivo de fomentar un ecosistema musical más equitativo y justo en la retribución del trabajo artístico.

Desde la perspectiva feminista, un caso ejemplar es Femnoise<sup>15</sup> que, a finales de 2020, impulsó la creación de una aplicación musical de código abierto<sup>16</sup>. El objetivo principal de esta iniciativa fue promover el talento femenino y fomentar la proximidad dentro de la comunidad de artistas y músicas. El proyecto nació con la intención de desafiar la

---

<sup>15</sup> Femnoise (2020, de junio) Plataforma impulsada con el apoyo del Ministerio de Cultura y Deporte del Estado Español, Barcelona Activa [web] Recuperado el 2 de junio del 2020 de: <https://www.femnoise.com/es/>

<sup>16</sup> Inicialmente, el término "open source" (o código abierto) se refería al software de código abierto (OSS). Este tipo de software está diseñado para ser accesible al público: cualquier persona puede visualizar, modificar y distribuir el código según lo desee para más detalle véase a Red Hat, 2023.

masculinización del ámbito musical digital buscando eliminar las desigualdades de género, además, de establecer un entorno colaborativo y seguro para la promoción de la música femenina. La plataforma logró posicionarse a nivel internacional, expandiéndose durante los años 2021 y 2022 hacia los entornos digitales del ecosistema musical<sup>17</sup> latinoamericano, en países como Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica y México.

A lo anterior cabe añadir la aparición de otro tipo de avances digitales que fomentaron el desarrollo de comunidades en línea, como el formato "*Webinar*" o "*Live Session*", que surgieron como un sustituto digital de las interacciones cara a cara, permitiendo el intercambio de ideas en tiempo real y fomentando el desarrollo de comunidades colaborativas en línea. Estos espacios virtuales funcionan como aulas o salas de reuniones donde se organizan debates, ideas y encuentros, asistidos por una figura central de coordinación que se encarga de organizar y sincronizar las actividades colectivas. Un ejemplo es el "Simposio Internacional de Mujeres y Músicas de la Universidad de Costa Rica", que fue un foro pionero en el campo de la música y género al explorar dichas herramientas. Desde 2018, esta iniciativa ha facilitado encuentros sincrónicos en línea entre profesionales de la industria musical y personas de la academia a través de plataformas como Facebook Live. De igual manera, en 2020, se sumaron a esta tendencia el "Seminario Permanente sobre Género y Música" y "la Colectiva Tsunami" de la Universidad Nacional Autónoma de México, "Mujeres y Música LATAM" con el objetivo de resaltar el papel activo que desempeñan las mujeres en la industria musical latinoamericana.

En Chile, este tipo de plataformas han demostrado ser un facilitador y fortalecedor de la red social conformada por muchas organizaciones locales, nacionales e internacionales que forman parte del ecosistema musical latinoamericano. Estas plataformas han servido como foros de intercambio de ideas y propuestas, generando opinión sobre la coyuntura política del país a raíz del estallido social, suscitado en octubre de 2019, y hasta la emergencia sanitaria, con la consiguiente precarización del sector durante la pandemia (Karmy y Urqueta, 2021). Sumado a este contexto, el movimiento feminista adquirió un papel destacado en las

---

<sup>17</sup> Se conoce como ecosistema musical el entorno digital de la industria musical integrado por sellos, productoras, y distribuidores digitales de música en streaming, como Spotify, Apple, o Deezer, entre otros.

acciones colectivas que, si bien venían articulándose desde el 2016 (Forstenzer, 2019; Lamadrid Alvarez y Benitt Navarrete, 2019), este movimiento cobró aún más fuerza a partir del 2018 como proyecto político que eclosionó durante el estallido social de 2019. En este contexto, la posterior aparición de colectivas como Las Tesis, con su performance “Un violador en tu camino”, establecieron un precedente que desplazó el repertorio callejero feminista hacia nuevos formatos de acción colectiva en el ámbito digital (Moreno et al., 2022, 2024).

Esta situación sentó, pues, las bases para el fortalecimiento interno de numerosas organizaciones musicales en Chile. Como resultado, estas organizaciones han seguido trabajando, de forma colaborativa y comunitaria en el mundo virtual en el desarrollo de ideas y enfoques ante la crisis económica ocasionada por el COVID-19 (De Fina et al., 2022). La experiencia del movimiento feminista y social ha influido en la capacidad de estas organizaciones para adaptarse, colaborar y articularse en el entorno digital, enfrentando los desafíos que afectan a las trabajadoras del arte, especialmente en la música, tema que abordaremos a lo largo de este libro.

## 1.2 Primeras notas

Chile es un país ubicado en la costa occidental de América del Sur, con una forma angosta que se extiende a lo largo de 4.300 kilómetros, desde el desierto de Atacama hasta el helado sur chileno, siendo Santiago la capital del país. En el último censo se registraron 19 millones de habitantes, según el Instituto Nacional de Estadísticas (Instituto Nacional de Estadísticas [INE], 2019). Sin embargo, para el año 2020, según DatosMacro, la población total era de 19.458.000 personas<sup>18</sup>. Según la encuesta CASEN, el 53,9% de esta población era femenina. La participación laboral de las mujeres pasó del 43,5% en 2006 al 52 % en 2022. Mientras tanto, la participación laboral de los hombres se ha mantenido, con fluctuaciones, en torno al 73% desde el inicio del período (Encuesta Casen, 2023).

---

<sup>18</sup> Datosmacro.com (2020, de febrero) Chile registra un incremento de su población. [web] Expansión. Recuperado el 22 de febrero del 2024 de: <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/chile?anio=2020>

La rica historia de Chile tiene un profundo impacto en la diversidad de su cultura, combinando las tradiciones indígenas de los pueblos originarios, como los mapuches, con las influencias europeas y africanas adquiridas durante la época colonial. La escena artística contemporánea en Chile es activa y se reconoce por sus artistas plásticos internacionales y por ser una tierra de poetas. La rica tradición literaria del país incluye a autores/as tan reconocidos como Pablo Neruda, Premio Nobel de Literatura, y Gabriela Mistral, la primera mujer iberoamericana en recibir este prestigioso galardón (Vida y Cultura, 2022).

La música juega un papel fundamental en la identidad chilena que ha evolucionado significativamente desde la década de 1920. El folklore, en particular, ha jugado un papel clave en el desarrollo de la industria cultural chilena (Ramos Rodillo, 2011). Durante la misma época, géneros de origen afroamericano, como el jazz, también llegaron a Chile sin lograr un impacto considerable en la identidad musical chilena. Inicialmente, tanto el jazz como la música docta eran considerados géneros musicales de élite, con una participación mínima de mujeres, lo que sigue siendo un desafío pendiente (Fugellie et al., 2023). Posteriormente, en los años sesenta y setenta, surgió un movimiento musical conocido como la Nueva Canción Chilena (NCCCh), que combinaba letras políticas y sociales con la música folclórica. Víctor Jara, Violeta Parra, Quilapayún e Inti-illimani fueron destacados intérpretes y referentes de este movimiento, llegando a ser reconocidos internacionalmente (Rodríguez Aedo, 2016).

El desarrollo de una escena musical durante la década de los noventa estuvo fuertemente influenciado por la música pop y el rock, ámbitos ampliamente masculinizados que representaron un firme desafío para las mujeres músicas (Becker, 2010). Actualmente, estos géneros se han consolidado en el mainstream de la escena musical local, logrando posicionar a artistas del pop y el rock en el plano internacional. Al mismo tiempo, estamos presenciando el surgimiento de nuevos géneros musicales dentro del pop rock e indie, con influencias del folk y jazz, en los cuales las mujeres están asumiendo un papel más prominente en la escena local (Goñi y López, 2020). Cabe señalar que la escena musical alternativa chilena ha estado en constante crecimiento, con bandas de indie, rock alternativo,

electrónica y urbana ganando popularidad a nivel internacional. Artistas como Gepe, Mon Laferte y Ana Tijoux son ejemplos de este fenómeno, destacándose por su innovación y por abrir nuevos caminos en la música chilena.

A pesar de la llegada de la música urbana y el hip hop en los años ochenta (Muñoz-Tapia y Rodríguez-Vera, 2022), no fue hasta 2011 cuando estos géneros comenzaron a consolidarse en el ámbito musical chileno, siendo Ana Tijoux una artista clave en este proceso, logrando visibilizar una compleja realidad social a través de sus letras en el género urbano (Lindholm, 2018). También cabe destacar la popularidad que la música electrónica está ganando entre los productores de la industria musical.

A todo lo anterior, cabe añadir cambios significativos en la industria musical chilena que han venido de la mano de la innovación tecnológica y que han impactado toda la cadena de valor (Observatorio Digital de la Música Chilena, 2020). La masificación de Internet ha sido un punto de inflexión en la industria musical, dando lugar a la proliferación de plataformas que han influido en nuevas formas de distribución y consumo musical (Arango Archila, 2021). Esto ha ido acompañado de la proliferación de sociedades de gestión colectiva que, según Mendoza Woodman (2018), tienen cuatro funciones principales: licenciar obras, monitorear su uso y recolectar pagos, distribuir ingresos como regalías y establecer acuerdos con entidades similares en el extranjero para proteger los derechos de sus miembros fuera del país y viceversa. En el caso chileno, la gestión de promoción y distribución musical es regulada por la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD), fundada en 1987<sup>19</sup>.

Sumado a ello, los esfuerzos de las instituciones en materia cultural, en general, y musical, en particular, en Chile se han orientado a fortalecer la identidad nacional a través de la música, especialmente a partir de la transición democrática en 1990, cuando la industria musical comenzó a proliferar. Sin embargo, hacia finales de esa década, factores como la crisis financiera en Asia, los avances tecnológicos que facilitaron la piratería digital y la presión de ventas de las compañías llevaron a que la mayoría de los artistas fueran expulsados

---

<sup>19</sup> SCD (s.f.) Plataforma [Web] Recuperado el 20 de diciembre del 2023 de: <https://www.filaie.org/scd/>

de los sellos transnacionales. Desde el Estado, a través de la creación de instituciones como el Consejo de Fomento de la Música Nacional en 2004, año tras año se destinan fondos para fortalecer la promoción y difusión de la música chilena (Leiva Gebhard, 2013).

En los últimos años, Chile ha sido testigo de cambios significativos marcados por el estallido social y la pandemia, los cuales han generado nuevos escenarios de acción para el sector musical (Bieletto y Spencer, 2020). Estos cambios han puesto de manifiesto y problematizado la situación de las mujeres y otras minorías dentro de la industria (Cobos et al., 2021; Cobos y Muñoz-Retamal, 2022; Karmy y Urqueta, 2021). Este tema ha cobrado mayor relevancia especialmente durante los años 2020, 2021 y 2022, períodos caracterizados por un intenso proceso político y social en el país, donde el debate y el consenso político se han desarrollado principalmente en el ámbito digital. Este contexto llevó a la presentación de un primer borrador de constitución que contemplaba mejoras para el sector musical, respaldadas en los artículos 9 y 12, referentes a los “Derechos culturales” (Convención Constitucional, 2022, p. 153).

### **1.3 Introducción a la problemática**

Tras las protestas que ocurrieron el 18 de octubre de 2019 en Chile, me gustaría compartir mi experiencia sobre cómo algunos grupos incorporaron sonidos y música que ocuparon el espacio público, generando conexiones emocionales innovadoras que me invitan a concebir y percibir nuevas dinámicas en las relaciones sociales (Bieletto-Bueno, 2020; Bieletto y Spencer, 2020). Posteriormente, estas expresiones se desplazaron al entorno virtual. Vale la pena señalar que este momento social e histórico ha potenciado las voces de mujeres y disidencias que, a través del arte y la música (Cobos y Muñoz-Retamal, 2022), lograron expresar las desigualdades de género experimentadas en el país. Esto cobra relevancia a la luz del estudio realizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en 2020, que revela una trama de brechas, inequidades y barreras de género presentes en la escena musical chilena.

De igual manera, mi travesía por estas tierras próximas a la cordillera, situadas a orillas del Pacífico, me ha brindado la oportunidad única de presenciar y vivir de cerca lo que se conoce como el “despertar chileno”. Este proceso, desencadenado tras el estallido social, marcó una serie de hitos en los que las mujeres se convirtieron en sujetos políticos (Martínez Ortega, 2023, p. 97) bajo el alero del movimiento feminista en América Latina (Revilla Blanco, 2019). En este contexto, las canciones han emergido como portadoras de información donde el sonido ha ocupado un papel central en la canalización de las demandas sociales (Bieletto y Spencer, 2020). Además, la música también ha sido un catalizador que ha permitido incluso cuestionar las normas de género (Troncoso y Stutzin, 2019). A través de las canciones, se iluminan las dinámicas estructurales subyacentes, proporcionando una comprensión más profunda de las motivaciones y desafíos enfrentados por los principales actores involucrados (Fazio et al., 2021).

De esta manera, el arte y el activismo convergieron en un momento histórico específico, marcando un antes y un después en la historia chilena. Además, este periodo coincidió con un evento de características inesperadas, como lo fue la crisis sanitaria desencadenada por el COVID-19. Este hecho representó un doble desafío para los/as/es trabajadores/as del sector cultural en general y de la industria musical en particular. Los datos recogidos por el Observatorio Cultural (2020) reflejan esta situación en las organizaciones culturales: de los 15.079 encuestados, el 79,4% de los que se declaran independientes contaban con una situación económicamente inestable, mientras que solo el 15,8% tenía ingresos estables. La pandemia tuvo un impacto aún mayor en la industria musical, con una caída del 76,5% en la venta de entradas durante 2020. La combinación de ambas crisis, político-social y sanitaria, condujo a un desplome del 86,7% en la venta de entradas (Observatorio Digital de la Música Chilena, 2022, p. 17). Por otro lado, el 50% de los/as/es músicos/as/es afirmó que sus pérdidas se situaban entre 0 y 400.000 pesos chilenos (CL), mientras que el 35% indicó haber dejado de percibir una cantidad entre 400,001 y 1.5 millones de CL. Además, un 13% reportó una pérdida de ingresos entre 1.5 y 6 millones CL, mientras que sólo un 3% mencionó haber dejado de percibir 6 millones o más (Observatorio Digital de la Música Chilena, 2020).

De este modo, la imposibilidad de realizar conciertos con público en vivo o presencial impactó profundamente en los ingresos de músicos/as/es y profesionales del ámbito técnico, así como en sus condiciones materiales. Para Karmy y Urqueta (2021), la sensación de abandono por parte del Estado y la ausencia de políticas culturales adecuadas a las características del trabajo artístico condujeron a un resurgimiento del apoyo mutuo entre las trabajadoras de la música. Las repercusiones de la crisis sanitaria en la industria musical fueron muy significativas, especialmente porque las/es músicas/es dejaron de percibir ingresos como consecuencia de las cancelaciones de eventos debido al estallido social y la pandemia.

Al mismo tiempo, en el ejercicio de rastrear esas conexiones cada vez más mediadas por las tecnologías, observé la emergencia de numerosas organizaciones que, a nivel de Latinoamérica, comenzaron a ocupar los entornos digitales para evidenciar las desigualdades de género existentes en el sector de la música. A su vez, observé cómo se sumaban otros grupos minoritarios, como pueblos originarios, afrodescendientes y migrantes, que configuraban otras intersecciones dentro de la escena local. En el caso de Chile, este proceso fue liderado por la Red de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias - (TRAMUS), que se consolidó en 2019 como una red referente de acción política en el ámbito de la música y la cultura.

Para las mujeres trabajadoras en el ámbito musical, este contexto ha representado un desafío significativo en la construcción de acuerdos y estrategias de acción en línea, donde las prácticas musicales y las nuevas formas de organización política se han entrelazado con mayor fuerza en medio de la pandemia (Calderón-López y Villarroja, 2023; Fazio et al., 2021). La transición hacia la participación y el activismo digital (Alonso-González, 2021) ha sido fundamental para abordar las inequidades y desafíos estructurales que enfrentan las mujeres y otras minorías en la industria musical chilena (Cobos et al., 2021), dando lugar a un proceso de empoderamiento y visibilización (Becker, 2011) que busca promover la inclusión y la igualdad de género en todos los ámbitos de la música.

## 1.4 Trabajadoras de la música en Chile

En el caso latinoamericano y, en concreto, en el caso chileno, ha sido la introducción de la categoría de género en el análisis musicológico en los últimos años la que ha suscitado la urgencia de implementar políticas destinadas a promover la igualdad de oportunidades en la industria musical. En la región latinoamericana, Argentina ha sido el país pionero en implementar la ley de cuotas, la cual, desde 2019, ha logrado incrementar en un 30% la participación de mujeres en festivales y eventos musicales (Liska, 2021).

En lo que respecta a Chile, el 7 de enero de 2004 fue aprobada la Ley 19.928 sobre el fomento a la música chilena<sup>20</sup>. Sin embargo, este marco normativo ha carecido de la implementación de una perspectiva de género que garantice la igualdad de oportunidades en la industria musical. Por ello, desde el tejido asociativo, entidades como *Ruidosa Fest* se han esforzado por visibilizar las desigualdades existentes a través de acciones que den seguimiento al comportamiento de la industria musical chilena, incorporando indicadores sensibles al género. En este sentido, dicha organización, pionera en recoger sus propios datos menciona que:

Analizamos 66 festivales de la región durante 2016, 2017 y la primera mitad de 2018 y la participación de mujeres no supera un cuarto de los números artísticos. Los números siguen siendo desalentadores con una baja participación de mujeres en la región (Ruidosa, s.f.).

Este hecho suscitó el interés institucional en conocer cómo se producen las desigualdades de género en el ámbito musical en Chile. Un estudio del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2020) revela de 551 empresas en el sector musical, solo un 17,7% de la/es trabajadores son mujeres y destaca la baja representación femenina en áreas técnicas, pues, según dicho estudio menciona que:

---

<sup>20</sup> Ministerio de Educación (2004 , de enero 31) Música Chilena, Consejo de Fomento de la Música Nacional, Fondo para Fomento de la Música Nacional, Ley no. 19.928 [web] Recuperado el 15 de noviembre del 2023 de: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idLey=19928&idVersion=2004-01-31>

Respecto a las carreras con menor porcentaje de mujeres matriculadas en 2019 están las de sonido y acústica con un 6%, producción musical con un 11% y dirección y/o composición con un 19%. En términos generales, en las carreras técnicas solo el 6% de la matrícula corresponde a mujeres, mientras que en las profesionales representan el 24%. Respecto a los cursos de diplomado o especialización en música, durante el 2019 hubo 28 de los cuales un 36% (10) correspondió a mujeres (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio 2020, p. 113).

En general, sólo el 6% de la fuerza laboral en carreras técnicas está formado por mujeres, frente al 24% en otras profesiones, lo cual refleja un sesgo de género entre las carreras técnicas y otras profesiones como la docencia, interpretación y composición. Por otro lado, la Red de Organizaciones en la Música, Mujeres y Disidencias Asociadas (en adelante ROMMDA) de Chile ha ido generando sus propios datos. En 2020, tras el estallido social y la pandemia, ROMMDA (2020) lanzó una encuesta dirigida a las trabajadoras de la música. A partir de una muestra de 384 personas, el 29% tenía algún tipo de contrato formal que les garantizó en ese momento un ingreso constante. Del mismo modo, el 51% mencionó que su principal fuente de ingresos provenía del sector de la música y solo el 35% lo consideraba como un ingreso adicional, mientras que el 6% había dejado de trabajar en el sector y el 8% aún no había podido comenzar. Estos datos reflejan una alarmante dependencia económica en el sector musical, lo cual subraya los desafíos que enfrentan las mujeres y las diversidades sexogenéricas en este campo. En la misma encuesta, de 384 respuestas, el 24% mencionó haber recibido un salario mínimo, mientras que el 30% recibió de uno a dos salarios mínimos, el 15% de tres a cuatro salarios mínimos y el 20% de dos a tres salarios mínimos. Se observa, pues, una significativa disminución de ingresos en comparación con fechas anteriores. Para agosto de 2019, el 29% no ganaba ningún sueldo o hasta el salario mínimo, cifra que aumentó al 47% tras el colapso social y la pandemia del COVID-19. Asimismo, el porcentaje de personas que no trabajaban en la industria musical aumentó del 2% al 13%. Por lo tanto, es relevante profundizar en las actividades que han surgido a raíz de estos datos y determinar si se han desarrollado dentro del mercado de la industria musical o si, por el contrario, han tenido que diversificar sus actividades. También es crucial conocer los cambios experimentados, las dificultades enfrentadas y las estrategias implementadas en este complejo contexto para Chile.

En conclusión, la música ha jugado un papel fundamental en la expresión de mujeres y personas de disidencias sexuales, proporcionando un espacio tanto para la acción individual como colectiva. Su relevancia se hizo evidente durante el auge del feminismo en el estallido social de 2019 y se ha mantenido significativa durante la pandemia, apoyada por avances tecnológicos.

### **1.5 Preguntas de investigación**

A partir de todo lo expuesto hasta ahora, me pregunto: ¿Cómo se han transformado las prácticas musicales de las trabajadoras de la música en Chile en el contexto del estallido social de 2019 y la crisis sanitaria del COVID-19, considerando la configuración de nuevos ensamblajes musicales y la relación con las tecnologías digitales desde una perspectiva de género? y ¿De qué manera estas transformaciones han impactado en la participación, visibilidad y progreso de las mujeres en la industria musical chilena?

Esta doble pregunta de investigación aborda, desde un enfoque de género, las transformaciones en las prácticas musicales, la formación de nuevos ensamblajes sociotécnicos y la influencia de las tecnologías digitales durante el período 2019-2022, considerando los desafíos y oportunidades presentes en la industria musical chilena.

### **1.6 Objetivo general y objetivos específicos**

A partir de las dos anteriores preguntas de investigación se han diseñado los siguientes objetivos general y específicos.

OG: Analizar cómo el estallido social de 2019 y la crisis sanitaria del COVID-19 influyeron en las prácticas musicales de las trabajadoras de la música en Chile, con un foco en la configuración de nuevos ensamblajes sociotécnicos musicales desde una perspectiva de género.

**OE1:** Analizar el impacto del estallido social de 2019 y la crisis sanitaria del COVID-19 en la configuración política de las trabajadoras de la música y cómo estos eventos influyeron en sus formas de organización, resistencia y activismo político en torno a la igualdad de género en la industria musical.

**OE2:** Investigar el rol de las plataformas sociodigitales en la organización de las trabajadoras de la música que surgieron tras las restricciones impuestas por la emergencia sanitaria del COVID-19, explorando cómo estas herramientas facilitaron nuevas formas de cooperación, visibilización y resistencia frente a las desigualdades de género.

**OE3:** Examinar cómo el activismo feminista se integró en las prácticas musicales y organizativas durante el periodo 2020-2022, analizando de qué manera influyó en sus formas de creación y colaboración.

**OE4:** Explorar cómo el uso de las tecnologías digitales ha reconfigurado las prácticas musicales de las trabajadoras de la música promoviendo su autonomía y empoderamiento en el desarrollo de una carrera profesional mediante la autogestión, visibilización, producción, distribución y gestión musical independiente.

**OE5:** Explorar los desafíos y oportunidades que enfrentan las trabajadoras de la música en el contexto de la digitalización y la crisis social y sanitaria desde una perspectiva de género.

## **1.7 Etnografía musical**

Para responder a las preguntas y objetivos de investigación, esta tesis se presenta como una "*etnografía musical*", proponiendo una aproximación que va más allá de la tradicional etnografía. Se emplean términos tomados del lenguaje musical para crear una estructura narrativa que se asemeje a una composición musical, desarrollándose como una partitura del texto. En este sentido, se utilizará el concepto de "*Polifonías Situadas*", resonando con la propuesta formulada por investigadoras/es latinoamericanas/os que abordan los saberes locales, como las "*Polifonías del Sur*", situadas en una epistemología feminista y

sus voces a través de un recorrido epistemológico/polifónico (Alvarado et al., 2017) y que, desde una perspectiva sociotécnica, también son ensambladas (Latour, 2008). Este enfoque permitirá desplegar una serie de conceptos a partir de las experiencias encarnadas en el contexto y servirán para explicar la realidad singular de las trabajadoras de la música en Chile. Para Alvarado, Pineda Muñoz y Correa Tello (2017), esta forma de comprender la realidad implica un compromiso con los movimientos sociales que emergen de realidades y epistemologías localizadas, denominadas "*polifonías de saberes situados*" o "*polifonías del sur*". En particular, Alvarado (2017, p. 8) señala que: "todo artista está hoy embarcado en la galera de su tiempo y todo científico social también está embarcado en la galera de su tiempo". Esta propuesta motiva a la investigación a explorar una perspectiva histórica situada en los procesos de organización colectiva dentro de condiciones históricas y materiales específicas, lo cual permite comprender y dar voces a los acontecimientos del presente y sus significados.

Desde la disciplina musical, el concepto de polifonía (del latín *poli*: muchos, y *phonos*: voz) proviene del canto gregoriano, la base para el desarrollo de la polifonía. En este contexto, se tomaron fragmentos de algunos de estos cantos para hacerles variaciones de gran complejidad rítmica (Nájera, s.f.). Desde sus inicios, la polifonía, como práctica musical, ha sido implementada como parte de la técnica desde finales del siglo IX, cuando, tras el surgimiento del canto gregoriano, se orientó hacia una nueva forma de composición que propiciaría el desarrollo del lenguaje musical (Díaz-Inostroza, 2007). De este modo, la polifonía ha venido a enriquecer el lenguaje musical, ofreciendo la posibilidad de ampliar sus posibilidades melódicas y sentando los principios estéticos de la música que evolucionó durante el siglo XII (Prensa Villegas, 2005):

Más allá de las propiedades implícitas en la conceptualización de la "polifonía" como práctica musical, esta noción ofrece un marco de referencia para realizar una interpretación que puede ser desplegada en otras áreas del arte, como la literatura, el teatro e incluso en las artes visuales, tal como se manifestó en la cultura brasileña y que, en palabras de Bitter, (2022), se manifiesta como "un arte armonial". Asimismo, en la literatura, la "polifonía" se refiere a la presencia de múltiples narradores o personajes que cuentan la historia desde sus perspectivas únicas, mejorando el flujo y la comprensión de los eventos, "es decir, a la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y

voces sociales e históricas en un mismo discurso e incluso en un mismo enunciado” (Puig, 2015, p. 80). Otras aportaciones han desarrollado una propuesta conceptual desde distintos enfoques, que han ido más allá de la dimensión artística para presentar una perspectiva cultural y social que les permita desarrollar su marco teórico.

Por último, es importante destacar que, aunque la tesis se presenta como un monográfico etnográfico, cumple rigurosamente con los estándares y normas científicas de presentación y citación (APA 7ma edición). A pesar de adoptar un enfoque etnográfico que puede diferir de los formatos académicos tradicionales, la estructura se adhiere a las exigencias normativas necesarias para asegurar una validación científica adecuada.

## **1.8 Estructura de la tesis**

Dicho lo anterior, la tesis se presenta como una partitura de texto estructurada en ocho capítulos, llamados “movimientos”, organizados en cuatro grandes partes.

En la primera parte de la tesis, se desarrolla un primer movimiento introductorio titulado “Obertura para una etnografía”, en el que presento los elementos clave del trabajo de campo, las motivaciones que impulsaron la investigación, así como los objetivos y las preguntas de investigación que guían este estudio. Este marco introductorio sienta las bases para la comprensión del fenómeno a analizar, proporcionando un contexto inicial para el trabajo etnográfico. El segundo movimiento, titulado “Desplazamientos teóricos”, aborda el marco teórico en el que se sustenta la investigación. Aquí, se exponen las aportaciones teóricas provenientes de la Teoría del Actor-Red (ANT) en relación con los estudios de Ciencia, Tecnología y Género (CTG), con el fin de examinar el caso de TRAMUS y la intersección entre género, música y tecnologías. Este enfoque teórico permite un análisis más profundo de cómo las trabajadoras de la música en Chile navegan y subvierten las estructuras tradicionales a través de sus prácticas musicales y tecnológicas. En el tercer movimiento, titulado “Desplazamientos metodológicos”, presento el marco metodológico utilizado en esta investigación, destacando la relevancia de la etnografía digital como herramienta principal para explorar el campo de estudio. En este apartado, se detallan los métodos de observación

y análisis implementados, subrayando la importancia de los métodos digitales en la recolección y análisis de datos, que resultaron esenciales para captar las dinámicas tecnofeministas y los procesos de creación musical en contextos digitales.

En la segunda parte de esta tesis, titulada “Polifonías situadas”, se presentan los resultados a través de una serie de movimientos que buscan captar diferentes ángulos del giro tecnológico de TRAMUS mediante la creación de una infraestructura sociodigital feminista, caracterizada por su dimensión política. El cuarto movimiento, denominado “Polifonía contranarrativa”, ofrece una breve genealogía de las mujeres y sus contribuciones a la historia de la música en Chile, destacando la importancia de visibilizar sus aportes a lo largo del tiempo, muchas veces invisibilizados en la narrativa hegemónica de la música. El quinto movimiento, titulado "Polifonía disruptiva", presenta la postura política de enunciación de TRAMUS como un movimiento compuesto por mujeres y disidencias dentro del ámbito musical, inscrito en las luchas feministas en Chile. Aquí se detalla el proceso de consolidación de la red TRAMUS, su surgimiento en el contexto del estallido social de 2019 y su expansión hacia el espacio virtual durante la crisis sanitaria del COVID-19. Esta sección destaca cómo la red se convirtió en un espacio relevante para la articulación de acciones colectivas y su impacto dentro del territorio virtual. El sexto movimiento, titulado "Polifonía transmedial", se enfoca en el despliegue de TRAMUS en los entornos sociodigitales, observando cómo la organización utiliza una narrativa transmedia basada en significados compartidos colectivamente. Esta estrategia ha permitido a TRAMUS posicionar las desigualdades de género en la agenda nacional, al tiempo que ha generado redes solidarias y espacios de cuidado mutuo, esenciales durante la pandemia.

En la tercera parte de la tesis, en la que prosigo con los resultados, a partir de la plataforma de Instagram @ensamblajesmusicales2022, se analizan las integrantes de TRAMUS y su relación con los artefactos tecnológicos y plataformas sociodigitales. A partir de la técnica del *storytelling* las experiencias compartidas permiten comprender todo el proceso de creación, producción y distribución musical, así como las implicaciones de las experiencias particulares y los desafíos que enfrentan. En el séptimo movimiento, titulado “Polifonía transgresión”, se profundiza en las prácticas tecnológicas cotidianas de algunas integrantes de TRAMUS, revelando cómo las desigualdades y barreras digitales continúan

afectando el desarrollo profesional en la industria musical. Finalmente, en el octavo movimiento, denominado “Polifonías tecnofeministas”, se analizan la configuración de nuevas conectividades feministas que tienen lugar a través de formatos pedagógicos e innovadores orientados a erradicar las desigualdades de género en el ámbito tecnológico.

Finalmente, la cuarta parte, en el noveno movimiento titulado “CODA” se realiza una discusión, a la luz de la literatura presentada en el marco teórico, evaluando las respuestas a las preguntas y objetivos de investigación que han guiado esta tesis, las aportaciones, así como las limitaciones y líneas futuras de investigación.

## Segundo Movimiento



## 2. Desplazamientos conceptuales

### 2.1 Introducción

En este segundo movimiento, se llevará a cabo un abordaje conceptual enfocado en la intersección entre género, música y tecnologías, con el fin de examinar cómo estas categorías inciden en la configuración de nuevos sectores feministas dentro de la música. En primer lugar, se presenta la dimensión social de la música para dar paso a una revisión crítica de la tecnología, entendiéndose no sólo como un concepto dinámico, sino también como una narrativa que forma parte de una ingeniería social que reproduce las estructuras del sistema hegemónico de género. A la vez, se problematiza la tecnología como un ámbito de tecnificación del que históricamente las mujeres han sido excluidas, consecuencia de un discurso patriarcal que las relega a espacios marginales dentro de las esferas tecnológicas.

Este análisis se enmarca en los estudios de Ciencia, Tecnología, Sociedad y Género (CTG), permitiendo una reflexión crítica sobre las contradicciones de estas narrativas, que tienden a perpetuar sesgos de género. Desde esta perspectiva, se examinará el concepto de redes como un elemento clave para entender cómo las infraestructuras digitales y las conectividades en línea han facilitado la articulación de las estrategias y prácticas musicales de TRAMUS en un entorno progresivamente digitalizado. Posteriormente, se presentará un panorama sobre las prácticas tecnofeministas contemporáneas que reflejan la forma en que las mujeres y disidencias han encontrado en los espacios digitales una plataforma para el activismo feminista, y que ilustran el carácter del trabajo de TRAMUS. Para contextualizar la singularidad de este caso, se revisará la literatura existente sobre cómo mujeres y disidencias experimentan, transitan y habitan las tecnologías y las TIC en el ámbito musical. Esto permitirá evaluar el impacto de las tecnologías en la música, así como los desafíos que enfrentan las mujeres y disidencias en un entorno que, aunque aparentemente democratizador, sigue siendo un espacio de disputa en términos de género.

## 2.2 Aproximación social de la música

En un primer recorrido analítico, en este apartado se optó por emprender una primera lectura sobre algunas posturas teóricas que, desde la sociología, la antropología y otras disciplinas, han reflexionado sobre la música. Desde esta óptica, se revisaron diversas perspectivas que abordan la música como un 'hecho social'. En particular, se ha revisado el enfoque de Simmel (2003), Weber (2015) y Adorno (2009), quienes han analizado la dimensión social de la música para explicar algunos fenómenos sociales de carácter político o cultural que tienen lugar en la sociedad. En este sentido, se destacan los aportes de Adorno y Horkheimer (1966), quienes abordaron la música desde una perspectiva crítica, destacando especialmente su papel dentro de la cultura de masas. Por ejemplo, para Adorno (2009), la música tiene un potencial crítico que se ve amenazado por la mercantilización dentro de la industria cultural, donde la música popular opera como un mecanismo de control social. En este sentido, los autores ven en la tecnología un medio de estandarización y homogeneización de la música, lo que refuerza su carácter alienante.

Asimismo, autores, como Hennion (2002, 2010), aunque influenciados por la Escuela de Frankfurt, introducen una perspectiva distinta, argumentando que la música no es solo un objeto autónomo, sino un fenómeno relacional centrado en las prácticas musicales identificadas por los procesos y acciones a través de los cuales se escucha, se valora y se experimenta la música. A diferencia de Adorno y Horkheimer, Hennion reconoce la tecnología como una mediación que puede transformar las relaciones con la música, permitiendo nuevas formas de interacción y apreciación, enmarcadas en un enfoque constructivista que participa en la creación del gusto y el placer musical. Por su parte, DeNora (1999, 2003; 2007), sigue una línea similar al mencionar que la música no tiene un valor social fijo, sino que es una herramienta que estructura la acción social y la experiencia diaria. Desde su perspectiva, la música es cocreada y utilizada por individuos para construir identidades. En este sentido, la contribución de DeNora (2007) es relevante en el contexto de la sociología musical, destacando las propiedades 'activas' de la música en relación con la acción social, la emoción y la cognición, superando así el antiguo paradigma de 'música y sociedad', en el que la música se interpretaba como algo separado de la estructura social. En relación con las tecnologías, también adopta una visión positiva, argumentando que la música

es una tecnología cultural que las personas utilizan para moldear su comportamiento. En lugar de ver la tecnología como un artefacto alienante, la autora la considera una herramienta que permite la autorregulación y la estructuración de experiencias y relaciones sociales.

Dicho lo anterior, surgen algunos cuestionamientos: ¿De qué manera el género influye en las prácticas de creación, producción y difusión musical? ¿Cómo se relacionan el género, la música y la tecnología? Y, si no lo hace, ¿cómo están las mujeres incorporándose a este debate, no solo como creadoras musicales, sino también en la intersección entre género, música y tecnología en un mundo cada vez más dependiente de las tecnologías? En la actualidad, el género sigue siendo un tema no resuelto en el ámbito de la música, ya que las mujeres continúan alzando la voz para conseguir un trato más igualitario en el ecosistema musical. Hoy en día, los oficios de creación, producción y gestión musical se han convertido en un espacio en disputa, en el que compositoras, instrumentistas, sonidistas e intérpretes han ido ganando cada vez más terreno. A la sombra de estas reivindicaciones, las diversidades sexo-genéricas también han comenzado a abrir caminos para enfrentar el patriarcado musical predominante en los escenarios, marcados por fuertes sesgos y estereotipos de género. A partir del autorreconocimiento como colectivos subalternos, han influido positivamente en la construcción de una lucha conjunta para subvertir los roles preestablecidos de género.

En consecuencia, se propone una exploración más profunda que trasciende la "tecnología del yo" planteada por DeNora (1999), situándonos en una perspectiva más cercana al análisis de la música en su dimensión social y de género, enmarcada en los estudios de ciencia, tecnología, sociedad y género. Esta elección se justifica por la complejidad inherente a la intersección entre género, música y tecnología, especialmente en contextos en los que estas dimensiones ocupan un papel central. Esta problematización nos lleva a retomar el planteamiento de Lauretis (1989), quien introduce la noción de "tecnología del género" para explicar cómo esta configura y posibilita la existencia de un sistema heteronormativo y patriarcal que, además, cobra visibilidad con la mediación tecnológica. Esta perspectiva también ofrece un marco de interpretación epistemológica que entiende la representación de las relaciones subordinantes y estructurantes de los sexos como elementos intrínsecamente vinculados a la organización de la desigualdad social. Asimismo, permite comprender el contexto social e histórico desde una mirada crítica del género, adoptando una postura parcial

y situada que posibilita un análisis conceptual en torno a la música. A continuación, profundizaré en la noción de la tecnología del género como una práctica social y cultural históricamente condicionada por una visión patriarcal hegemónica, que se materializa a través de la narrativa dominante en el campo de la música. Este enfoque también nos permitirá entender los vacíos y sesgos históricos que han llevado a la subvaloración y subrepresentación de mujeres y disidencias en el ámbito musical.

### **2.3 La tecnología de género en la música**

En las últimas décadas, ha surgido una corriente feminista en la musicología centrado en investigar cómo se configuran las dinámicas de género en la música. Este enfoque ha buscado comprender el rol y la importancia histórica de compositoras e intérpretes, incorporando la perspectiva epistemológica de género en el análisis de este campo. Esta corriente ha inspirado a autoras de la literatura anglosajona como Adkins Chiti (2006), Green (2001), Lorraine (1994), McClary (1991) y, en el contexto iberoamericano, a Armijo (2018), Lorenzo Arribas (2004), Piñero Gil (2003, 2008, 2019), Ramos López (1997, 2010, 2013, 2015), Zavala Gironés (2009), entre otras, que se han dedicado a explorar las condiciones en que las mujeres crean música. Estas autoras han examinado las disparidades de género en la música desde diversas perspectivas, incluyendo la sociología, la antropología y la historia. Sus análisis ponen de manifiesto cómo las mujeres han sido sistemáticamente relegadas a roles específicos y secundarios en el ámbito musical. Todas ellas coinciden en señalar que la música, como expresión artística, ha estado históricamente dominada por hombres, limitando el reconocimiento y la valoración de las contribuciones femeninas en este arte.

Entre estas autoras Lucy Green (2001) ha analizado cómo la construcción social del género en la sociedad se traslada al ámbito musical, donde los sesgos y estereotipos de género continúan siendo un tema relevante. La teoría del significado musical de Green (2001) es particularmente relevante en este contexto, ya que explora cómo las mujeres experimentan diversas tensiones en el entorno musical, identificándose en un proceso de afirmación, intermediación y amenaza. Al respecto, en el contexto de la afirmación, Green describe cómo el reconocimiento de las mujeres en la música ha supuesto una lucha por lograr la validación de su capacidad creativa y artística en un terreno históricamente dominado por hombres. En

el tratamiento de la intermediación musical, la autora aborda la necesidad de sortear obstáculos y desafíos, como la falta de representación y el cuestionamiento constante de su legitimidad en el ámbito musical, especialmente para las instrumentistas, donde el discurso de la negación tecnológica reproduce sesgos y estereotipos de género que las confinan a la actividad del canto y las excluye del control instrumental. Finalmente, la autora recurre a una última fase relacionada con la amenaza que representa el empoderamiento de las mujeres en el campo musical, refiriéndose a cómo las mujeres aún enfrentan tensiones entre retrocesos y resistencias en su búsqueda de igualdad y reconocimiento.

Para la autora, estas fases ilustran los desafíos a los que las mujeres deben hacer frente en un sistema sexo-género al que califica como patriarcado musical. Este sistema, a lo largo de la historia, ha confinado a las mujeres a roles específicos en el ámbito musical, limitando su potencial creativo como compositoras e instrumentistas y relegándolas principalmente al ámbito del canto o al educativo. El primero está relacionado con la sexualización de la voz y el cuerpo, y el segundo, asociado al cuidado. Al respecto, la autora destaca:

Mientras que la exhibición del canto reproduce la feminidad al encerrar a la cantante en una afirmación de la definición contradictoria de la feminidad como susceptible, natural, deseable, peligrosa, la interpretación instrumental de las mujeres amenaza con romper las definiciones patriarcales y ofrece una feminidad que controla, una feminidad que se aliena en un objeto y usurpa el mundo (Green, 2001, p. 60).

En este contexto, la noción de feminidad se despliega en dos direcciones en tensión, reflejadas en dos propuestas narrativas. Por un lado, se encuentra la feminidad construida por un discurso hegemónico y una tecnología de género socialmente establecida. Por otro lado, emerge una percepción de la feminidad que desafía este orden y repercute en todos los niveles de los espacios sociomusicales, definidos por Ramírez Paredes (2006, p. 264) en “los lugares donde se crea sociedad mediante el impulso musical”.

Por otro lado, estos espacios han estado históricamente condicionados por un sistema simbólico y de significados en el que “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la auto-representación” (de Lauretis, 1989, p. 15). Este

planteamiento se alinea con lo observado por Green (2001), quien identifica que estas tensiones dentro de los espacios sociomusicales operan a todos los niveles, generando narrativas, conductas y prácticas que infravaloran el trabajo y los aportes de mujeres y disidencias en este campo. Un ejemplo ilustrativo es la revisión de Vera Malhue (2023) sobre la música escrita por mujeres, en la cual se destaca cómo, a lo largo de los siglos, el oficio musical ha experimentado transformaciones que han establecido jerarquías perjudiciales para la producción artística de compositoras. En palabras de la autora:

En el caso de las mujeres, el fruto de su creación ha ocupado de manera sistemática espacios marginales dentro de las publicaciones, y para el caso de la música de tradición escrita, su presencia ha sido mucho más reducida dentro de programas de concierto y de formación (Vera Malhue, 2023, p. 205).

Como consecuencia, se observa una invisibilización que no solo se manifiesta en los espacios sociomusicales, sino que también impacta a nivel mediático. La ausencia de registros sobre música escrita por mujeres y disidencias refuerza la percepción de que existe una ingeniería social que, en mi opinión, perpetúa una tecnología del patriarcado musical. Esta apreciación, inspirada en los aportes de Green (2001) y de Lauretis (1989), me conduce a emplear este término para ilustrar cómo el patriarcado está presente en todos los aspectos de la música tanto narrativo como en la práctica. Este reproduce patrones basados en la división sexual del trabajo en los espacios de sociabilidad musical y se ve reforzado por un sesgo narrativo que excluye a las mujeres y disidencias del relato universal, desplegándose en otros aspectos relacionados con las tecnologías musicales.

Por ello, resulta comprensible la escasa documentación sobre el limitado número de mujeres creadoras que desafiaron las normas de género en el ámbito musical, logrando desarrollar carreras que, con frecuencia, pasaban desapercibidas debido a las restricciones ideológicas impuestas por el sistema (Rica Singer, 2005, p. 50). Pilar Ramos (1997, 2004, 2010, 2013, 2015) corrobora esta situación en sus estudios sobre la sociedad ibérica del siglo XVII, mostrando cómo las mujeres enfrentaron circunstancias desafiantes para construir una trayectoria profesional.

Historiadoras como Knighton (2013), Sanhuesa Fonseca (2016) y Vera Malhue (2023) subrayan la relevancia de las compositoras durante la Edad Media. Sin embargo, señalan que sus composiciones fueron, en su mayoría, registradas o preservadas gracias a la intermediación masculina, debido al control sobre los medios impresos y las restricciones impuestas a las mujeres en ese período. Un ejemplo notable es Hildegard von Bingen, quien destacó como una compositora prolífica y un referente en la música sacra. Aunque no controlaba directamente su producción, gracias a la intermediación de tres secretarios, von Bingen pudo componer setenta y siete cantos y un drama litúrgico musical (Aller Nalda, 2009), logrando así superar las limitaciones de su época.

Por otra parte, los sesgos históricos también han sido analizados desde otras perspectivas que problematizan la perpetuidad de estereotipos mediados por una narrativa que sostiene la tecnología del patriarcado musical, observándose una tendencia a la sexualización de las mujeres al tratarlas como objetos de consumo musical. Por ejemplo, en el campo de la música clásica, McClary (1991) analiza cómo la música se ha visto influenciada por narrativas de género sexualizadas que, a menudo, han sido pasadas por alto o ignoradas. La autora argumenta que la música se ha utilizado para expresar y reforzar las normas de género, y que las estructuras musicales, como la sonata, pueden ser interpretadas como narrativas sexuales. Sobre la construcción musical del género y la sexualidad, McClary afirma que:

En la mayor parte de la música dramática hay personajes tanto femeninos como masculinos, y normalmente (aunque no siempre) las expresiones musicales de los personajes se modifican según el género. A partir del surgimiento de la ópera en el siglo XVII, los compositores trabajaron minuciosamente para desarrollar una semiótica musical del género: un conjunto de convenciones para construir la "masculinidad" o la "feminidad" en la música (McClary, 1991, p. 7).

En este sentido, la autora examinó obras musicales específicas, como las óperas de Richard Strauss y Richard Wagner, para ilustrar cómo estas piezas contienen elementos que se pueden interpretar como representaciones de poder, deseo sexual y dominación en la música, a la vez que aportan información sobre la propia historia social. En esta línea, Citron

(1994) analiza la estética, la armonía y el ritmo de obras escritas por hombres, destacando el uso de metáforas de género en la música, especialmente en el análisis de un tema femenino y otro masculino en una composición. Los resultados muestran, por un lado, cómo estas metáforas reflejan nociones esencialistas de lo masculino y lo femenino en la sociedad y, por otro, cómo impactan en la interpretación musical. La autora explora también cómo la masculinidad se destaca y se idealiza, mientras que el tema femenino se representa de manera más negativa, reflejando estereotipos de carencia y otredad. En otras palabras, “Citron es capaz de analizar las propiedades del canon y su enorme poder cultural como instrumento capaz de perpetuar las ideologías dominantes de determinado grupo o grupos” (Piñero Gil, 2003, p. 52).

De este modo, se evidencia la constante perpetuación de una tecnología patriarcal en la música, cuyos mandatos de género, como han señalado Bronsoms y Franquet (2021) y Martínez García (2022) operan a través de la música y de diversos medios, restringiendo de manera significativa a creadoras, compositoras e intérpretes. Estas imposiciones han limitado el potencial creativo de las mujeres y han ensombrecido el legado de muchas que ya desafiaban los obstáculos abriendo caminos en el ámbito musical (Soler Campo, 2017). No obstante, las contribuciones de la musicología feminista han transformado el campo musical al proporcionar una visión crítica que otorga un papel central a mujeres y disidencias como generadoras de conocimiento. En este sentido, de Lauretis (1989, p.16) señala que:

El sujeto que veo emergiendo de los escritos corrientes y de los debates dentro del feminismo está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología de género y es consciente de estarlo, consciente de ese doble tironeo en direcciones opuestas, de esa división, de esa visión doble.

Este esfuerzo ha implicado desafíos epistemológicos que permiten comprender cómo la música y el ámbito musical han sido moldeados por las dinámicas de género a lo largo de la historia (Ramos, 1997, 2004, 2010, 2013, 2015). De manera similar, McClary (1994) destaca que la introducción del género en la musicología ha ampliado las áreas de investigación, haciendo que aspectos como las emociones y la representación pasen de ser periféricos a centrales en las investigaciones musicales. En esta línea, DeNora (1999) subraya

el papel de la música como una herramienta poderosa para gestionar emociones y modificar los niveles de energía. Además, la música se convierte en un dispositivo clave para el continuo trabajo de construcción de la identidad y para la creación de una narrativa biográfica que permita a las personas recordarse a sí mismas y situarse en su contexto vital.

Desde la óptica de los estudios de género y la musicología feminista, emerge una narrativa dicotómica en torno a la música y sus prácticas. Por un lado, se ha sostenido una arquitectura androcéntrica ideológicamente patriarcal que se esfuerza por mantener una hegemonía narrativa, reforzada por la tecnología de género dominante. Esta perspectiva ha perpetuado la exclusión y la invisibilización de mujeres y disidencias en la historia de la música, consolidando una estructura que marginaliza sus contribuciones.

Por otro lado, los estudios feministas han desarrollado un marco teórico y metodológico que no solo cuestiona esta hegemonía, sino que también actúa como un espacio de resistencia y reconfiguración. Este marco permite la autoconstitución y el reconocimiento de los llamados grupos subalternos en la música, proporcionando herramientas para subvertir la tecnología del patriarcado musical. En este contexto, mujeres y disidencias no solo desafían las imposiciones históricas, sino que se convierten en protagonistas de su propia historia, reescribiendo y reclamando su lugar en el ámbito musical. Esta tensión entre ambas narrativas refleja un proceso dinámico de transformación en el que las voces tradicionalmente silenciadas emergen con fuerza, abriendo nuevas posibilidades para la interpretación y la creación musical desde una perspectiva de género.

## **2.4 Tecnologías en disputa**

En el apartado anterior, se ha presentado un esbozo sobre cómo la narrativa funciona como una tecnología clave en la construcción social del género, siguiendo el enfoque de Green (2001) y de Lauretis (1989). Esta tecnología se despliega en prácticas hegemónicas basadas en la diferenciación sexual que, históricamente, han excluido a mujeres y disidencias del ámbito musical. En este orden de ideas, y sumado a la aproximación a las prácticas musicales contemporáneas, en este apartado se pretende ampliar la discusión observando cómo esta diferenciación sexual también ha trastocado el campo de la innovación

tecnológica, siendo también un espacio en disputa. De este modo, se pretende profundizar en este aspecto, al resultar de interés para la discusión y el desarrollo de esta tesis. El enfoque en relación con las ciencias y la tecnología puede ofrecer aportes teóricos y metodológicos que influyen en el diseño de espacios, lugares, infraestructuras y conexiones desde una perspectiva crítica de género, y que actualmente tienen un impacto sumamente importante en el campo de la música.

La Real Academia Española define la tecnología como un conjunto de teorías y técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico (Real Academia Española, 2024). Sin embargo, entre los debates actuales figuran cuestiones, como, por ejemplo: ¿Qué entendemos por tecnología? y ¿De qué forma nos aproximamos a las tecnologías? ¿Desde qué puntos de vista se consolida un cuerpo teórico de conocimiento sobre las experiencias humanas en relación con las tecnologías? Algunas autoras, como Harding (1992) y Haraway (1985, 1991; 1998), se han preocupado por responder a estos cuestionamientos, develando la perspectiva androcéntrica en los estudios de ciencia, tecnología y sociedad (STS), que ha sido moldeada por una visión hegemónica patriarcal, lo que provoca sesgos importantes en la comprensión de los avances tecnológicos y las ciencias.

Por ejemplo, Harding (1992) cuestiona las suposiciones y estructuras dominantes en la ciencia y aboga por un enfoque más inclusivo y equitativo, en el cual las mujeres también participen en la construcción del conocimiento. Por su parte, Haraway (1985) va un paso más allá con su "Manifiesto Cyborg", en el que plantea que la fusión entre organismo y máquina desdibuja las fronteras entre categorías binarias como naturaleza/máquina, permitiendo imaginar nuevas formas de identidad y relaciones sociales que no están limitadas por las jerarquías patriarcales y capitalistas. Al respecto, Haraway se muestra crítica con el feminismo tradicional marxista por no haber abordado adecuadamente la complejidad que la ciencia, la tecnología y la cibernética imponen en la vida moderna, haciendo más compleja la lectura del género en la sociedad contemporánea.

De manera similar, Braidotti (2013) tiene una postura crítica hacia el humanismo tradicional, que ha centrado su visión y perspectiva en la figura del hombre como una entidad racional, autónoma y separada de la naturaleza. En su lugar, propone un posthumanismo que

reconoce la interconexión y la interdependencia de todos los seres humanos y no humanos. En sus escritos, la autora plantea el “nomadismo” como una metáfora para describir una identidad fluida, múltiple y no fija. “El sujeto nómada” no es una figura atada a una identidad esencialista, sino que se mueve a través de diferentes identidades, roles y contextos, desafiando las categorías preestablecidas.

En esta línea, otras aportaciones que han robustecido el marco teórico en relación con las tecnologías desde una perspectiva de género son los trabajos de Fox Keller (1985), Suchman (2007), Star (1991) y Wajcman(1991, 2000), quienes han sido fundamentales para el desarrollo de los estudios feministas en los STS, contribuyendo significativamente al desarrollo de nuevas líneas de investigación en las que Ciencia, Tecnología y Género (CTG) aportan un aparato crítico más complejo que permite introducir al género como categoría para la construcción del conocimiento. Un ejemplo de ello son las aportaciones de Fox Keller (1985), quien argumenta que la ciencia ha sido históricamente construida en términos masculinos, lo que ha llevado a una visión sesgada del conocimiento científico. La autora propone integrar la perspectiva feminista en las ciencias para lograr una comprensión más completa y menos parcial en la aproximación científica al mundo natural y a la realidad social. Esta perspectiva contrasta con la crítica feminista de la ciencia de Star (1991), quien sugiere que el conocimiento es necesariamente parcial y situado, y que las dinámicas de poder y las jerarquías influyen en cómo se construye y comparte el conocimiento. La autora es reconocida por su contribución a los STS con el concepto de “objetos de frontera” (*boundary objects*), que explora cómo estos objetos facilitan la cooperación entre diferentes grupos con distintos niveles de conocimiento y experiencia, sin necesidad de un consenso total.

Otra referente de las CTG es Suchman (2007), quien desafía las suposiciones tradicionales sobre la interacción entre humanos y máquinas, argumentando que las acciones humanas no siguen planes preestablecidos de manera rígida, sino que están situadas y contextualizadas. Este enfoque sitúa a las tecnologías como actores dentro del entramado social más amplio, donde las prácticas y las interacciones son contingentes y dinámicas. Su trabajo ha sido fundamental en la redefinición de cómo entendemos la agencia y la interacción en contextos tecnológicamente mediados.

Algunos estudios se han centrado en analizar cuestiones más concretas relacionadas con el género y la tecnología (Casper y Clarke, 1998; Cockburn y Ormrod, 1993; Grint y Rosalind, 1995; Keller y Kirkup, 1992; Kramarae, 1988; Lie, 1998; Wajcman, 1991), que han sido cruciales para revelar cómo la influencia del género y las tecnologías está condicionada, o cómo su diseño está particularmente inspirado en la división sexual del trabajo. Así, por ejemplo, Wajcman (1991) explora cómo las tecnologías han sido diseñadas y utilizadas de maneras que refuerzan las desigualdades de género. La autora argumenta que la tecnología no es neutral, sino que está imbuida de valores y suposiciones que reflejan y perpetúan las jerarquías de género. Wajcman también aborda cómo las mujeres han sido históricamente excluidas del proceso de diseño tecnológico y aboga por una reconfiguración de las tecnologías desde una perspectiva feminista que incluya las experiencias y necesidades de las mujeres. Su trabajo es crucial para entender cómo las tecnologías pueden ser repensadas para promover la equidad de género. También alude a la importancia de los CTG en su aproximación desde una perspectiva crítica y advierte sobre no perder de vista cómo la relación entre género y tecnología se afecta mutuamente, dando lugar a dinámicas de subordinación que se pueden mantener ocultas. En una revisión sobre los feminismos y STS, Justo Suárez (2004) menciona que:

Donna Haraway ha venido reclamando también, al igual que Wajcman, una revisión de la tecnología como producto patriarcal del que han quedado excluidas las mujeres (adsritas a la naturaleza, y no a la cultura, en una dicotomía que considera obsoleta y constrictiva). En numerosas ocasiones ha advertido también de los peligrosos argumentos esencialistas procedentes de lo que ella denomina «mujerismo», que en cierto modo legitiman una vinculación de las mujeres con la naturaleza vía reproductiva (Justo Suárez, 2004, p. 319).

Por ejemplo, es común pensar en la relación de las mujeres con las tecnologías domésticas. Del mismo modo, muchos estudios tienden a tratar el género como algo fijo y preestablecido, en lugar de investigar cómo se construye y cambia en interacción con la tecnología. Desde esta perspectiva, Ormrod (1995) señala que se dan por sentadas las relaciones de género y sus significados, lo que limita el análisis de cómo la tecnología también puede impactar la construcción y evolución del género. Es por ello que Butler

(1990), Haraway (1985; 1991; 1998), Lagesen (2007), Ormrod (1995) y Wajcman (1991) reconocen que la tecnología está marcada por el género, pero se pasa por alto cómo esta interacción puede transformarse y afectar tanto al género como a la tecnología misma, por lo que abogan por una mayor inclusión en este campo.

## **2.5 Mediaciones entre género, música y tecnología**

Dado que la tecnología ha actuado históricamente como un agente transformador dentro de una estructura patriarcal, moldeando tanto las prácticas musicales como dominando los campos de la ciencia y la tecnología, es necesario abordar cuestiones que permitan un análisis metodológico más profundo de estos aspectos. Específicamente, siguiendo el marco de referencia de los Estudios de CTG es crucial realizar una exploración exhaustiva que permita observar e interpretar detalladamente la realidad de las trabajadoras de la música y, en concreto, el caso de TRAMUS. Este enfoque busca también comprender y evaluar los alcances de sus acciones y narrativas, que se entrelazan y contextualizan dentro de los feminismos y las tecnologías.

En este contexto, resulta pertinente incorporar la Teoría del Actor-Red (ANT), propuesta por Latour (2008). Esta teoría sugiere la necesidad de explorar más allá de las perspectivas teóricas convencionales, como el positivismo, el funcionalismo o el estructuralismo, para ampliar nuestra comprensión del impacto de las tecnologías en la esfera social. Para Mol (2010), la ANT no se trata tanto de una teoría en el sentido convencional, sino más bien de un conjunto de herramientas conceptuales y sensibilidades flexibles. Según Hughes (2001) en *Historia de la tecnología* (p. 6857, traducción propia), la ANT, tuvo sus inicios en la década de 1980 con Michael Callon y Bruno Latour, ofrece una perspectiva histórica de las tecnologías, centrándose en la "materialidad relacional", donde todas las entidades adquieren significado a través de sus relaciones con otras. A través de distintos ensayos, Hughes revisa esta teoría, mostrando cómo, desde la ANT, la ciencia se concibe como una red de elementos heterogéneos interconectados dentro de un conjunto diverso de prácticas.

Ensayos de autores como Pinch y Bijker, Hughes, Callon, Law ('Tecnología e ingeniería heterogénea: el caso de la expansión portuguesa'), y MacKenzie ('Missile Accuracy: A Case Study in the Social Processes of Technological Change') se recogen en *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology* (1989, MIT Press, Cambridge, MA). A partir de este volumen, se ha difundido un lenguaje de análisis que incluye términos como "red fluida", "sistemas", "actores", "red", "cierre", "estabilización", "innovación conservadora y radical", "impulso tecnológico", "constructor de sistemas", "ingeniero heterogéneo", "salientes inversos", "flexibilidad interpretativa", "traducción" y "caja negra" (Hughes, 2001, p. 6857).

En consecuencia, la ANT propone una indeterminación radical del actor y conceptualiza la ciencia como un proceso heterogéneo de ingeniería, en el que "lo social" y "lo técnico", así como "lo conceptual" y "lo textual", se entrelazan, transforman y traducen (Latour, 2008). En la ANT, cualquier entidad, ya sea individual o colectiva, que pueda ser asociada o disociada es considerada un "actor" o "actante". La teoría pone énfasis en las asociaciones en red, las cuales no solo definen y etiquetan a los actores, sino que también les otorgan intención y subjetividad. Las redes se entienden como actividades procesuales, construidas y modeladas por los actantes, en las que cada nodo y vínculo tiene un significado semiótico, lo que las hace contingentes, locales y variables. Latour sostiene que "lo social, tal como se define comúnmente, no es más que un momento en la extensa historia de los ensamblajes, situado entre la búsqueda de un cuerpo político y la exploración del colectivo" (2008, p. 346).

En el ámbito de la música, existen pocos estudios que adopten un enfoque crítico desde la ANT. Sin embargo, uno de los trabajos más notables es el de Piekut (2014), quien ofrece una exploración detallada de las implicaciones y potencialidades de la ANT en el contexto de la historiografía musical. Piekut argumenta que la ANT se asemeja más a una metodología que a una teoría y realiza una revisión exhaustiva del trabajo de teóricos asociados con la ANT, como Bruno Latour, Georgina Born y Anna Tsing. Posteriormente, desde una perspectiva etnográfica, Born y Devine (2015) investigaron cómo la intensificación del uso de medios de producción musical digitales, el consumo y la

circulación de música, especialmente desde mediados de la década de 1990 con la expansión del acceso a Internet, ha alterado tanto la naturaleza de la experiencia musical como las alfabetizaciones musicales, en relación con el género y las tecnologías.

Asimismo, la ANT ha influido en otras investigaciones como las de DeNora (1999), que, a partir de sus múltiples estudios, concluye que la música funciona como un andamiaje esencial para la autoconstitución de los individuos. Para Miranda Suárez et al. (2020, p. 217):

Su análisis parte del estudio de la agencia afectiva de la música, integrando el concepto de 'asequibilidad-dad' de Gibson (1966) para poder rastrear los grados de engranaje que se dan entre la música y la modulación de estados de ánimo, bienestar, seguridad, energía y acción.

Este enfoque sobre los usos específicos de la música y las experiencias individuales destaca cómo la música contribuye a la organización de la subjetividad, poniendo especial énfasis en la agencia que surge a través de la mediación tecnológica, en este caso, facilitada por los entornos digitales. Aunque el marco de referencia sugiere que es crucial observar cómo la interacción entre diversos actores que intervienen simétricamente en un mismo plano de acción genera un impacto social, surge la necesidad de cuestionar si la categoría de género tiene un impacto distinto o incluso mayor en estos ensamblajes sociotécnicos. En este sentido, como menciona Latour (2008, p.337):

Los mediadores finalmente nos han dicho sus nombres verdaderos: "Somos seres allí afuera que reunimos y ensamblamos lo colectivo tan exhaustivamente como lo que hasta ahora ustedes han llamado lo social, limitándose a solo una versión estandarizada de los ensamblados; si quieren seguir a los actores mismos, también tienen que seguirnos (p. 337).

Si bien en el ámbito musical este concepto se aplica a la continuidad de la práctica entre el pianista, su piano, el solfeo como código y la partitura, posteriormente se puede complejizar el análisis de la cadena de interacción al involucrar elementos adicionales, como la sala de conciertos, el disco y una amplia variedad de actores relacionados. Adicionalmente, debe considerarse la agencia de quienes participan dentro de esa conexión, como intérpretes,

profesores, teóricos, críticos, productores, vendedores, editores, técnicos de sonido, organizadores de conciertos y aficionados. Entendiendo las conexiones establecidas, es importante examinar cómo se estructuran los sistemas y desde qué perspectiva se están analizando para identificar las tensiones y controversias que surgen de estos hechos observables. Cada uno de estos elementos y actores desempeña un papel fundamental en la creación, interpretación, difusión y apreciación de la música. Desde la sociología de la mediación, la red de interacciones se extiende más allá del simple acto de tocar un instrumento, abarcando una comunidad diversa que contribuye a la riqueza y complejidad del mundo musical.

Un ejemplo de ello son las aportaciones de Hennion (2002,2010), que profundiza en el amalgamiento de los gustos musicales y subraya la importancia de la "co-producción" y "co-formación" de un objeto musical en la construcción de dicho gusto musical de manera equilibrada (Hennion, 2010, p. 32). Esta noción implica la participación de varios agentes, como intérpretes, críticos, productores y oyentes en la creación y consolidación de lo que se considera estéticamente valioso en la música, dotándola de una agencia que va más allá de su capacidad compositiva. Según Prensa Villegas (2005), esta interrelación entre estética y narrativa se conjuga para dar lugar a nuevas formas polifónicas.

De este modo, mientras Hennion (2002,2010) aborda la mediación desde una perspectiva más específica, centrándose en la música y la estética y explorando cómo los objetos culturales, como la música, actúan como mediadores en las interacciones sociales que influyen en la construcción de valor y significado en contextos culturales específicos, Latour (2008) se centra en la mediación como un proceso clave que transforma las relaciones entre diversos actores, sean humanos o no humanos. Su teoría del actor-red resalta cómo los intermediarios, como artefactos tecnológicos, desempeñan un papel activo en la construcción de redes sociales y en la formación de asociaciones entre diversos actores, permitiendo así entender cómo se construyen el conocimiento y la realidad en general.

En base a todo lo anterior, la propuesta de la ANT sugiere explorar más allá de los enfoques tradicionales, planteando el desafío de rastrear las conexiones que emergen entre la música y el género. La ANT propone un enfoque que considera la mediación como un

proceso central en la construcción de realidades, lo cual es particularmente relevante al abordar la intersección entre la música y las dinámicas de género. Al adoptar la perspectiva de la ANT, se busca comprender cómo diversos actores, tanto humanos como no humanos, contribuyen a la configuración de las relaciones entre la música y el género. Esto implica examinar los elementos mediadores, como las tecnologías, las prácticas culturales y los objetos estéticos, y cómo estos actúan para construir redes sociales en el ámbito musical. La ANT busca ir más allá de las explicaciones simplificadas, reconociendo la complejidad de las interacciones y destacando la importancia de cada elemento en la formación de asociaciones. La propuesta de la ANT ofrece un marco teórico que insta a explorar las conexiones emergentes entre la música, el género y las tecnologías de una manera más profunda y detallada, desafiando las narrativas convencionales y fomentando un análisis más matizado de las interacciones en este contexto específico.

## **2.6 Ensamblajes en red**

Después de haber revisado y analizado la relación entre CTG en el marco de la ANT, observamos cómo estas interacciones despliegan prácticas de acción colectiva, con el género y la música como ejes articuladores. En este contexto, la música, como un agente estético-musical y socio-musical, se convierte en un medio para profundizar en cómo se construyen esas mediaciones que, posteriormente, derivan en redes sociotécnicas con motivaciones y subjetividades propias, donde la narrativa adquiere una nueva dimensión social y política que impacta en la emergencia de estos nuevos formatos como lugar de enunciación. En este sentido, los feminismos se convierten en un ente articulador que genera dinámicas, tensiones y controversias, expresadas en el ciberespacio, el cual se configura como un territorio en disputa del género.

Del mismo modo, estas prácticas, tendentes en mayor medida hacia la mediación tecnológica, posibilitan la creación de redes conectivas expresadas en las plataformas sociodigitales. Según Ferrari Muñoz Ledo (2023), el concepto de red comprende ciertas características que articulan a distintos grupos en los que se forman lazos y redes sociales, y establece una diferenciación con respecto a las redes sociodigitales:

Una red sociodigital se diferencia de las redes sociales del mundo real en tres aspectos: 1) las redes sociales por sí mismas no necesitan ser enfáticas acerca de lo social, en cambio la red sociodigital insiste en ello; 2) las actividades al interior de las redes sociales no se codifican, mientras que en las redes sociodigitales requieren codificación y uso de algoritmos; y 3) en las redes sociodigitales la interacción social está mediada por dispositivos tecnológicos, puesto que la presencia física de los individuos no es necesaria para la interacción social, como lo plantea Karin Knorr-Cetina (2009) con los tipos de situación sintética (Ferrari Muñoz Ledo, 2023, p. 249).

Al abordar las tecnologías desde los estudios feministas y de género se revela una dimensión en la que el ciberespacio se convierte en un espacio democrático de participación ciudadana. En este entorno, no solo se manifiestan las desigualdades estructurales de género, sino que también se recrean y refuerzan, permitiendo que los feminismos encuentren nuevas formas de empoderamiento. Así, las comunidades en línea, al habilitar infraestructuras digitales feministas, no solo evidencian estas desigualdades, sino que también transforman el ciberespacio en un campo de acción donde se despliegan prácticas de resistencia y subversión del género en red.

Para Velasco Rodríguez (2024), las redes sociales se han convertido en herramientas indispensables que determinan la manera en la que nos relacionamos con el mundo al brindar “la oportunidad de conectar con personas de todo el planeta y de formar comunidades digitales” (p. 124). Según Rovira Sancho (2007, 2017) si bien el Internet tiene sus orígenes en intereses capitalistas, esta utopía tecnológica ha hecho posible el desarrollo de un repertorio de acción colectiva inspirado en los movimientos altermundistas y el zapatismo. Este hecho ha heredado una práctica rizomática de activismo digital, viabilizada por la promesa del Internet como un espacio cada vez más democrático. En un artículo posterior, la misma autora recupera “una declaración de independencia del ciberespacio” (p. 95, traducción propia) en la que menciona:

Estamos formando nuestro propio Contrato Social. Este gobierno surgirá de acuerdo con las condiciones de nuestro mundo, no las de ustedes. Nuestro mundo es diferente. El ciberespacio consiste en transacciones, relaciones y el pensamiento mismo,

dispuestos como una onda estacionaria en la red de nuestras comunicaciones. [...] Debemos declarar nuestro yo virtual inmune a tu soberanía, aun cuando sigamos dando consentimiento a tu gobierno sobre nuestros cuerpos. Nos extenderemos por todo el Planeta para que nadie pueda detener nuestros pensamientos. Crearemos una civilización de la Mente en el Ciberespacio. Que sea más humano y justo que el mundo que sus gobiernos han hecho antes (Perry Barlow, 1996 citado por Rovira Sancho, 2019, p. 95).

En este contexto, el desarrollo del activismo feminista en línea ha permitido un giro tecnológico gracias a la emergencia y evolución de las TIC y al surgimiento de plataformas sociodigitales que tienen un impacto creciente en la creación de redes y en la cultura digital. De este modo, el activismo feminista en red nos conduce a observar nuevas prácticas tecnofeministas, donde *tecno/hacker/ciberfeminismo* adquiere una nueva dimensión política cargada de significados que les confieren agencia, posibilitando nuevas narrativas que Scolari (2014) denomina “transmedia” por su presencia en distintos medios. Este fenómeno es significativo, al indicar que el género está adquiriendo visibilidad y generando nuevos formatos de acción colectiva. Ejemplos destacados de este impacto incluyen la emergencia global del #8M y el #MeToo, que han cobrado protagonismo en los entornos digitales desde el año 2000 (Calvo et al., 2020; Díaz Torres, 2023; García-González y Bailey Guedes, 2020; Miño Viteri y Mera Cañinez, 2022; Moreno et al., 2022, 2024; Portillo Sánchez et al., 2022; Valcarcel et al., 2019). Estos movimientos han utilizado el ciberespacio para amplificar sus demandas y movilizar una acción colectiva significativa a nivel global.

## **2.7 Reensamblando el género en la música**

En lo que respecta a la música, desde que Internet asumió un papel central en la creación, promoción y distribución de la música, varias autoras han señalado cómo la mediación tecnológica puede reproducir desigualdades de género que afectan a los proyectos musicales liderados por mujeres y disidencias. Por ejemplo, Waters (2016) explora cómo la tecnología de género influye en la experiencia de género y revela que los estereotipos tanto masculinos como femeninos siguen siendo prevalentes e ineficaces en el ámbito profesional. Armstrong (2001), Essl (2003), McCartney (2002, 2003), Schulz (2001), Tzantzara y

Economides (2010) han documentado cómo estas desigualdades emergen y se perpetúan a través de las plataformas digitales. Por ejemplo, Tzantzara y Economides (2010) han explorado cómo las diferencias de género influyen en la distribución de música digital, afectando la visibilidad y el acceso a la música en estas plataformas. De manera similar, Gauvin et al. (2010) han investigado las disparidades de género en el uso de MySpace resaltando cómo estas diferencias impactan en el diseño y la funcionalidad de las plataformas de redes sociales. Además, Putzke et al. (2014) han examinado las diferencias de género en el uso de plataformas de redes sociales, centrándose en Last.FM para entender cómo estas diferencias se manifiestan en la adopción y el uso de dichas plataformas a nivel transcultural. Por su parte, Eriksson y Johansson (2017) han centrado su investigación en la influencia del género en las listas de reproducción en línea, analizando los patrones de género en las recomendaciones de música de Spotify mediante experimentos con *bots*. Aunque no se hallaron pruebas definitivas de que Spotify ajuste los perfiles de gusto según el género de los usuarios, se observó una sobrerrepresentación de artistas masculinos en las recomendaciones, en tanto que el género y los gustos musicales pueden ser modelados por la interacción entre usuarios y procesos algorítmicos, afectando las relaciones de género y las desigualdades de poder en la industria musical. Por su parte, Danielsen et al. (2018) han analizado la representación de género en el festival Øya en Noruega, descubriendo que, a pesar de avances en la visibilidad de las mujeres, persiste una desigualdad en la selección de artistas. Mientras los medios editoriales tradicionales siguen mostrando un dominio masculino, los medios controlados por usuarios, como redes sociales y servicios de transmisión, presentan una representación más equilibrada y una imagen más positiva para las artistas femeninas tras el festival siendo las TIC, una alternativa de visibilizar los proyectos de mujeres en la música. En línea con esta idea, en su análisis sobre el predominio del sexismo tanto en la música como en las tecnologías, Waters (2016) explora el impacto de éstas, incluso en el ámbito laboral. Al respecto, destaca la importancia de introducir la mirada interseccional en el análisis, ya que puede contribuir a relatos menos binarios y más enriquecedores sobre la otredad en sus diversas formas. En este sentido, diversas investigaciones han profundizado en cómo las tecnologías digitales en la música han servido para subvertir la situación de desigualdad adoptando prácticas activistas que permiten incorporar la perspectiva interseccional y de género (Herrera Quintana, 2021).

Por ello, se hace necesario ampliar esta comprensión hacia el análisis de las tecnologías lo que implica un desafío aún mayor, especialmente cuando se consideran las TIC y las plataformas sociodigitales (Ferrari Muñoz Ledo, 2023). Estas herramientas impactan en la transformación continuada de las prácticas musicales en particular, y de la industria musical en general, marcada por la creciente tendencia hacia el uso de tecnologías digitales (Cohnheim et al., 2008). Para explorar este aspecto, se revisaron estudios previos que analizan la intersección entre música, género y tecnologías. Estos trabajos examinan diversos niveles de interacción y tipos de tecnología, mostrando cómo las prácticas musicales de las mujeres y, en menor medida, de las diversidades sexogenéricas, se han visto impactadas por las tecnologías en distintos formatos durante las últimas dos décadas.

Si bien se ha venido mencionando la desigualdad que se puede suscitar en el ámbito de lo musical y lo tecnológico, esto pone de manifiesto el abierto interés por explorar como desde los CTG y los feminismos se propone una revisión a la exploración de prácticas subversivas en torno al género y los feminismos, orientadas hacia los tecnofeminismos (Egaña Rojas, 2013), hackfeminismos (Soria Guzmán, 2016; 2017; 2020; 2021; 2022) y ciberfeminismos (Bañón-Reverter, 2013; Benítez-Eyzaguirre, 2019; Calvo et al., 2020; Cruells et al., 2014; Natansohn, 2021; Zafra, 2011, 2014, 2018; Zafra y López-Pellisa, 2019). Esta tendencia se orienta hacia la apropiación tecnológica en diversas modalidades, trascendiendo el ámbito sonoro para enriquecer la experiencia desde una perspectiva de tecnología musical situada. Este enfoque no solo busca ampliar las posibilidades creativas, sino también avanzar hacia una integración más democrática en relación con las tecnologías digitales, promoviendo una participación más equitativa y diversa en el uso y desarrollo de herramientas tecnológicas.

A continuación, examino algunas experiencias que proporcionan datos empíricos y demuestran una preocupación por profundizar y subvertir las desigualdades de género, particularmente en el ámbito tecnológico (Vergés Bosch, 2009; 2012). Asimismo, se evidencia la capacidad de generar conocimiento y nuevas formas de agencia en los campos tecnológico, digital y musical, donde mujeres y diversidades sexogenéricas adoptan una postura activa. Estas experiencias incorporan prácticas colaborativas que, en su conjunto, buscan desafiar y subvertir las normas de género en el ámbito tecnológico.

### **a) Prácticas de educación musical en línea**

Resulta interesante profundizar en la relevancia que han adquirido los formatos educativos basados en la utilización de las TIC. En este sentido, autores como García Aretio (2017) destacan que las TIC han generado una disrupción significativa en este ámbito educativo, transformando no solo los soportes, sino también los métodos de enseñanza y aprendizaje a distancia. Este cambio ha tenido un impacto considerable en la vida de las personas, facilitando el acceso a la educación desde diferentes contextos geográficos y socioeconómicos, promoviendo la flexibilidad y adaptabilidad. En el campo musical, la educación a distancia ha comenzado a generar efectos importantes, pues introduce nuevas opciones para el aprendizaje que se ajustan a las necesidades contemporáneas de las/os estudiantes y docentes. Así estas plataformas ofrecen la posibilidad de acceder a contenidos musicales, clases magistrales, y colaboraciones con músicas/os de diferentes partes del mundo eliminando las barreras físicas. Además, esto ha presentado una oportunidad para introducir la perspectiva de género en el análisis en las prácticas educativas en relación con la música y TIC.

Autora/es como Armstrong (2001), Fara (2017), McCartney (2002, 2003), Simoni (2003), han explorado diversas experiencias educativas en formatos online que reflejan las oportunidades y desafíos para la promoción de la enseñanza musical en entornos online. Por ejemplo, Amstrong (2001) explora cómo las cuestiones de género influyen en la composición musical dentro de los entornos educativos digitalizados, sugiriendo mantener una postura crítica sobre estas dinámicas que pueden reforzar o subvertir jerarquías de género y transformar el aprendizaje en la creación musical en los entornos digitales. Por su parte, McCartney (2002, 2003) ofrece una perspectiva crítica sobre las intersecciones entre el género, la música y las tecnologías en el que destaca los desafíos y oportunidades al explorar estos campos. La autora centra su análisis en el aprendizaje y la enseñanza de la música electroacústica por parte de mujeres compositoras, señalando las barreras y estereotipos de género que existen en este campo al mismo tiempo que aboga por un enfoque más inclusivo y accesible en la enseñanza de la composición dentro de la mediación tecnológica.

Del mismo modo, Simoni (2003) ha abordado las experiencias y desafíos de las compositoras electroacústicas en el Reino Unido, destacando la brecha de género en este género musical y la necesidad de un mayor apoyo para las mujeres compositoras. En esta línea, la autora lidera el proyecto Lovelace, que utiliza la tecnología para ampliar el acceso a la educación musical y examinar cómo superar las limitaciones y desafíos en este ámbito. De igual manera a través de *Minerva Scientifica*, un proyecto dirigido por la soprano Frances M Lynch, Fara (2017) ha investigado la relación entre ciencia, música y género destacando los logros en el ámbito educativo de las mujeres en el campo de la ciencia y la música.

Dicho lo anterior, observamos cómo se va ampliando el interés en el campo de la experimentación educativa en línea, donde compositoras, instrumentistas e intérpretes adoptan una actitud crítica frente a las barreras existentes. Estas mujeres no solo desafían las limitaciones históricas en acceso a la educación musical, explorada por Green (2001), sino que también enfrentan los retos que implica la adaptación de formatos educativos digitales. Como señaló García Aretio (2017), a medida que tecnología redefine las formas de aprendizaje y enseñanza musical, se abren nuevos caminos para cuestionar las desigualdades de género en el entorno digital educativo y artístico que se alineándose con nuevas prácticas de hackeo tecnofeminista que permiten revertir las asimetrías de género en entre lo musical y lo tecnológico.

## **b) Prácticas de hackeo musical**

El término hackfeminismos se refiere a una vertiente del feminismo que se involucra activamente en la cultura hacker y en la práctica del hacking. Los hackfeminismos no solo critican las estructuras de poder dentro del ámbito tecnológico, sino que también participan directamente en la creación y modificación de tecnologías. Su enfoque incluye el hacking como una forma de resistencia y una estrategia para desafiar las normas establecidas, con el objetivo de generar nuevas posibilidades para el cambio social y la igualdad de género. Para Soria Guzmán (2020, p. 58), la cultura hacker tiene presencia en los Estados Unidos desde los años sesenta y nace en “oposición al control tecnológico por medio de la cultura del código fuente y el uso de los programas de cómputo”. Al mismo tiempo, desde una revisión situada del género, inspirada en los trabajos de Wajcman (1991), la autora denuncia el sesgo

de género en el ámbito tecnológico y propone abordar las diversas prácticas y saberes de las mujeres en este campo desde una perspectiva hackfeminista (Soria Guzmán, 2017).

De este modo, la práctica del hackeo irrumpe en el ámbito musical al introducir una nueva percepción que desafía la narrativa consolidada a partir de una tecnología del género (de Lauretis, 1989) impuesta por la sociedad patriarcal y reproducida en el terreno virtual. Un ejemplo de ello es el trabajo de Schulz (2001), que revela cómo los videos musicales influyen en las percepciones culturales de masculinidad y feminidad en el contexto urbano de Mali, destacando que estas imágenes refuerzan las normas tradicionales de género que perpetúan la violencia y discriminación contra las mujeres. Por ello, resulta interesante explorar las prácticas subversivas que, a través del hackeo, permiten reconfigurar las dinámicas de poder que tradicionalmente han excluido a mujeres y disidencias en el uso y diseño de tecnologías.

En esta línea, los trabajos de Berkers y Schaap (2015) y Hoad (2017) destacan cómo estas prácticas se despliegan en las infraestructuras sociodigitales, implementadas estratégicamente para subvertir los mandatos de género en el ámbito online, abriendo espacios de resistencia y visibilización para las mujeres en la música. Por ejemplo, Berkers y Schaap (2015) analizan cómo las mujeres metaleras utilizan YouTube para superar las barreras de género que suelen enfrentar en la escena del metal, tradicionalmente dominada por hombres. A través de esta plataforma, las mujeres pueden difundir su música sin estar sujetas a las mismas dinámicas de exclusión y discriminación que predominan en los espacios *offline*, donde los roles de género son más rígidos y prevalece la hegemonía masculina. En la misma línea, Hoad (2017) investiga cómo los *fandoms* (comunidades) del heavy metal ofrecen un espacio para desafiar las normas de género dominantes. Su análisis de la *ficción slash* (relaciones masculino/masculino) demuestra cómo estas comunidades cuestionan la masculinidad hiperheterosexual que predomina en la cultura del heavy metal. A través de estas representaciones alternativas de masculinidad, los fans no solo exploran dinámicas de género y sexualidad más fluidas, sino que desmantelan las normas que perpetúan la exclusión de las mujeres y otras identidades no hegemónicas. Adicionalmente, desde una perspectiva crítica, Armitage (2018) examina la falta de diversidad en la comunidad *Algorave*, a pesar de su imagen inclusiva, y explora cómo las estructuras

tecnológicas y culturales influyen en la participación de género, destacando los esfuerzos por mejorar la diversidad, como talleres y tutorías para mujeres. Además, sugiere que la codificación en vivo podría evolucionar hacia una práctica más inclusiva, promoviendo una mayor participación y representación de diversos géneros. La autora también aborda las barreras históricas que han limitado la inclusión femenina en la música electrónica.

Así pues, las prácticas hackfeministas representan un camino que emerge en respuesta a las estructuras patriarcales que han dominado tanto los ámbitos musicales como los digitales. Al desafiar las normas de género tradicionales impuestas por la sociedad patriarcal, reproducidas en los entornos virtuales, estas prácticas no solo cuestionan el statu quo, sino que también crean nuevos espacios de resistencia y empoderamiento para mujeres y disidencias. El hackfeminismo no solo sirve como una herramienta técnica, sino que también se convierte en una forma de subversión cultural, permitiendo a las mujeres y a otros grupos marginados configurar las dinámicas de poder y acceso en el ámbito musical. A través de plataformas digitales y comunidades en línea, se abre un horizonte donde se visibilizan nuevas formas de expresión y se desafían los estereotipos de género.

### **c) Prácticas ciberfeministas y comunidades en línea**

Esta perspectiva se pone en discusión con otras prácticas relacionadas con el despliegue de los feminismos en el ámbito tecnológico. Autoras como Binder (2020) y Natansohn (2021) señalan que, con el soporte tecnológico del Internet, las TIC y las plataformas sociodigitales, ha sido posible desplegar prácticas hackfeministas y ciberfeministas, articulando comunidades virtuales orientadas a la denuncia de la violencia de género y las diversas desigualdades estructurales. Un ejemplo de ello son las radios comunitarias en las que la agenda feminista se ha ido introduciendo a través de emisoras que operan en el ámbito digital desde el sur (Binder, 2020).

Los ciberfeminismos se enfocan en cómo las mujeres y otras identidades de género minoritarias pueden utilizar el ciberespacio y las tecnologías digitales para desafiar las estructuras patriarcales. Estos enfoques examinan cómo la tecnología puede servir como herramienta de empoderamiento y visibilidad, a la vez que abordan las formas en que el

ciberspacio puede reproducir desigualdades existentes. Los temas comunes en los estudios ciberfeministas incluyen la representación en línea, la violencia digital y la creación de comunidades de apoyo, resaltando tanto las oportunidades como las limitaciones que presenta el entorno digital en términos de igualdad de género. En el ámbito de las comunidades en línea y la colaboración musical, se destacan los trabajos de Colomina-Molina (2021), Hennekam et al. (2019), Lane (2016), Morgan (2017), Ruberg y Lark (2021), Semati y Behroozi (2021), Thompson (2016), Zhukov (2016).

Al respecto, Zhukov (2016) analiza la visibilidad de la música hecha por mujeres en colaboraciones durante el proceso de grabación y examina cómo el género, la edad, la identidad nacional y las influencias culturales impactan estas colaboraciones, abordando también los desafíos financieros que enfrentan las creadoras. Asimismo, Hennekam et al. (2019) exploran cómo las comunidades de práctica (CoP) en línea influyen en el desarrollo profesional de la música. Su investigación revela que, en un campo dominado por hombres, las compositoras encuentran en estos espacios en línea apoyo, mentoría y retroalimentación, además de considerarlos como entornos seguros. Otro estudio por destacar es el de Colomina-Molina (2021), quien investiga cómo las representaciones femeninas se manifiestan en el fenómeno "Flashmood" en Instagram, potenciando el empoderamiento de las mujeres en India y el Sudeste Asiático. Considerando aspectos como género, ubicación, música y vestimenta, su análisis muestra cómo estas manifestaciones artísticas, dirigidas por mujeres asiáticas, contribuyen al empoderamiento en sus contextos específicos. Por su parte, Ruberg y Lark (2021) analizan cómo los videojugadores en Twitch utilizan espacios domésticos, como dormitorios, para crear identidades en línea. Descubren que, mientras los dormitorios son comunes en transmisiones de categorías como "Solo charlar" y "Música", suelen estar ausentes en las transmisiones de juegos. Las mujeres transmisoras son más propensas a mostrar sus dormitorios, lo que revela implicaciones de género en la representación de estos espacios y en la construcción de identidades en la plataforma.

En cuanto a la colaboración y experimentación musical, que también se enmarcan en prácticas de hackeo y ciberfeministas, autoras como Thompson (2016) señalan que el concepto de "ruido" ha estado históricamente vinculado con lo femenino y su "exceso", especialmente en géneros musicales como el pop convencional. A través de iniciativas

historiográficas y curatoriales recientes, analiza cómo se ha visibilizado el trabajo de las mujeres en la música experimental y electrónica, cuestionando las narrativas tradicionales sobre el "ruido" musical. Tal es el caso del Reino Unido, donde Morgan (2017) explora la influencia de Delia Derbyshire (1937-2001) en la música electrónica contemporánea, destacando su legado como pionera. A través del análisis del discurso mediático tras su muerte, Morgan examina cómo su identidad de género se entrelaza con su reconocimiento póstumo e introduce el concepto de "hauntología" para contextualizar su impacto en la música electrónica y dance. En este sentido, la baja participación femenina en el arte sonoro y la tecnología musical se plantea como un desafío que, por ejemplo, Lane (2016) encontró, al examinar la participación de las mujeres en la música electrónica en el Reino Unido, que es necesario un cambio cultural profundo para desafiar las normas establecidas y promover una mayor diversidad en estas áreas. Estudios más recientes, enmarcados en la emergencia sanitaria, en los que la conformación de comunidades en línea ganó más relevancia, incluyen el de Semati y Behroozi (2021). Este estudio explora cómo la pandemia de COVID-19 agudizó las desigualdades de género en la industria musical iraní. Analizan cómo las restricciones estatales y la dependencia de los conciertos en vivo revelaron dificultades para el sector musical afectando especialmente a las mujeres. En lugar de centrarse solo en las restricciones estatales, el estudio destaca la importancia de considerar las estrategias y acciones de las mujeres músicas, enfatizando su agencia y resiliencia en un contexto de desafíos exacerbados por la pandemia.

#### **d) Prácticas de diseño y cocreación musical**

En las prácticas de diseño y cocreación tecnológica en el ámbito musical, se examina la intersección entre la tecnología y el feminismo, prestando especial atención a cómo las tecnologías emergentes afectan a las mujeres y a las identidades de género diversas. Se analiza de qué manera las innovaciones tecnológicas pueden ser diseñadas y utilizadas para promover la igualdad de género, al tiempo que se cuestiona cómo estas tecnologías pueden perpetuar estereotipos de género. Además, se aborda la inclusión y la diversidad dentro de los campos de la ciencia y la tecnología, evaluando cómo la participación de diversos géneros puede influir en la creación y aplicación de nuevas tecnologías.

Al respecto, se destacan los trabajos de Essl (2003), James (2008,2017, 2018), Bell (2015), Bosma (2016) y Vesey (2020), quienes han explorado diversas prácticas relacionadas con el diseño e implementación de prototipos tecnológicos en el ámbito musical. Sus estudios subrayan la importancia de incorporar una perspectiva inclusiva en la producción musical, evidenciando cómo la integración de enfoques feministas diversos en la creación tecnológica puede desafiar las normas patriarcales y promover una mayor equidad en la industria musical. Un ejemplo de ello es el expuesto por Vesey (2020) sobre la experiencia de Clark en el diseño de la guitarra eléctrica "St. Vincent Signature Collection" para Music Man, en el que se analiza cómo la marca se centró en hacer la guitarra más accesible para las niñas, desafiando el esencialismo de género y ofreciendo una perspectiva valiosa sobre la relación entre género, música y diseño de instrumentos. En este sentido, se profundiza en la importancia de la participación de personas marginadas en el proceso de cocreación y diseño para la elaboración de instrumentos musicales, contribuyendo así a erradicar la exclusión de mujeres y personas no binarias en la ejecución musical. En este contexto, por ejemplo, Essl (2003) examina las cuestiones de género en el desarrollo y uso de nuevas tecnologías de interfaz musical y explora cómo estas han sido diseñadas y, a su vez, cómo diseñan las experiencias de los/as usuarios/as a través de la lente de género, subrayando la importancia de que las mujeres participen en la creación y diseño de estas tecnologías. En caso contrario, podrían perpetuarse estereotipos de género. En esta línea, James (2008,2017, 2018) también explora diferentes dimensiones de la intersección entre género, música y política, enfocándose en cuestiones de raza, feminidad, postfeminismo y las construcciones teóricas del género en la música.

Otro ejemplo es el trabajo de Bell (2015), quien analiza la falta de diversidad en la producción de música electrónica y cuestiona si la democratización de las estaciones de trabajo de audio digital (DAW) ha logrado realmente una representación más diversa en este campo. Igualmente Bosma (2016) explora la relación entre género y tecnología en la música electrovocal, destacando cómo los avances tecnológicos han influido en las percepciones de género y cómo los artistas han utilizado la tecnología para desafiar las convenciones de género en la música. En este sentido, la autora examina los roles de género asociados a voces en vivo, pregrabadas y sintetizadas, señalando la frecuente asociación entre compositores

masculinos y vocalistas femeninas. También aborda temas como los roles de intérpretes y compositores, la (des)corporeización, la relación entre feminidad y tecnología, y examina los patrones de género en un contexto más amplio, considerando el papel multifacético de la vocalista femenina y las voces de los *cyborgs* en relación con los patrones establecidos y las nuevas posibilidades en la música electroacústica.

Otro ejemplo es el trabajo de Bell (2015), quien analiza la falta de diversidad en la producción de música electrónica y cuestiona si la democratización de las estaciones de trabajo de audio digital (DAW) ha logrado realmente una representación más diversa en este campo. Igualmente, Bosma (2016) explora la relación entre género y tecnología en la música electrovocal, destacando cómo los avances tecnológicos han influido en las percepciones de género y cómo los artistas han utilizado la tecnología para desafiar las convenciones de género en la música. La autora examina los roles de género asociados con voces en vivo, pregrabadas y sintetizadas, señalando la frecuente asociación entre compositores masculinos y vocalistas femeninas. También aborda temas como los roles de intérpretes y compositores, la (des)corporeización, la relación entre feminidad y tecnología, y examina los patrones de género en un contexto más amplio, considerando el papel multifacético de la vocalista femenina y las voces de los *cyborgs* en relación con los patrones establecidos y las nuevas posibilidades en la música electroacústica.

## **2.8 Conclusiones del capítulo**

Este capítulo ha abordado la intersección crítica entre género, tecnología y música que, desde la perspectiva de la ANT, permite explorar cómo las teorías tecno-feministas y ciberfeministas han contribuido a desafiar y reconfigurar las estructuras patriarcales que han dominado históricamente tanto la tecnología como la producción musical. A través del análisis de diversas prácticas musicales feministas, se ha evidenciado un movimiento tendiente a la creación de infraestructuras feministas en el ámbito de lo digital (SPIDERALEX, 2024), lo que ha propiciado espacios más inclusivos, en los que las mujeres y otras identidades de género marginadas pueden subvertir las normas tradicionales y acceder a redes de colaboración y apoyo.

En primer lugar, se ha subrayado la importancia de considerar la dimensión social de la música, lo que nos permite enmarcar nuestro análisis no solo como un fenómeno estético-artístico, sino también como un fenómeno social. Esto nos ayuda a cuestionar y comprender las condiciones específicas del género en este ámbito. En este sentido, se ha explorado la relación entre género, tecnología y música, destacando cómo los estudios de género han cuestionado la narrativa androcéntrica predominante, visibilizando el trabajo de mujeres en campos históricamente dominados por los hombres. Este enfoque inspirado en de Lauretis (1989) y Green (2001) ha permitido analizar la tecnología como un elemento central en la construcción social del género, problematizando cómo las relaciones de poder y las jerarquías de género han influido en el desarrollo de las tecnologías musicales.

En segundo lugar, se ha profundizado en los aportes teóricos enmarcados en los estudios de género y los estudios de ciencia y tecnología para demostrar el dinamismo de la categoría de tecnología con agencia que se despliega a través de una infraestructura social y cultural que impacta el género, la música y la tecnología en su conjunto. Este marco teórico ha conducido a una revisión de la literatura que ha revelado cómo las prácticas musicales feministas han logrado subvertir las imposiciones patriarcales, permitiendo a las mujeres y disidencias crear formas de expresión artística y tecnológica. En este contexto, se ha dado una rápida revisión al concepto de red para comprender como estas inciden en la creación de comunidades en línea desde un enfoque tecno-feminista. Las redes no solo permiten la creación de vínculos entre las trabajadoras de la música, sino que también habilitan nuevas formas de colaboración y visibilización, contribuyendo a la expansión del alcance del colectivo. En este sentido, se ofrece un marco teórico que facilita la autoconstitución y el reconocimiento de los grupos subalternos, promoviendo una visión más equitativa y diversa de la producción musical.

En tercer lugar, han abordado las prácticas ciberfeministas y las comunidades en línea, subrayando cómo estos entornos digitales han servido como plataformas de visibilización y empoderamiento para las mujeres en la música. Las comunidades en línea han permitido superar barreras tradicionales de género, facilitando el acceso a mentoría, colaboraciones y el desarrollo profesional de mujeres compositoras, músicas e intérpretes en un entorno históricamente dominado por los hombres. Además, se ha resaltado la

importancia de las iniciativas que buscan aumentar la participación femenina en campos como el arte sonoro y la tecnología musical, proponiendo un cambio cultural necesario para lograr una mayor inclusión y diversidad. Finalmente, en esta perspectiva nos da cuenta de un proceso de infraestructuración de los movimientos sociales evidenciando su transición de la presencialidad a lo digital, lo que nos permite observar los activismos tecnológicos feministas que se desarrollan en una infraestructura digital. Este enfoque no solo clarifica la interpretación de los datos en los estudios de género, tecnología y feminismos, sino que también se enfoca específicamente en el caso de TRAMUS, proporcionando una comprensión más profunda de estas dinámicas.

## Tercer Movimiento



### 3. Desplazamientos metodológicos

#### 3.1 Introducción

En este movimiento titulado “Desplazamientos metodológicos”, se expone el enfoque utilizado para llevar a cabo la investigación centrada en TRAMUS, un colectivo de trabajadoras de la música en Chile que ha desempeñado un rol crucial durante el estallido social de 2019 y la posterior crisis sanitaria del COVID-19. A través de una combinación de etnografía digital y enfoques metodológicos tradicionales, como la observación participante y las entrevistas semiestructuradas, este capítulo detalla cómo se ha abordado el estudio del impacto de las tecnologías y su influencia en los formatos de acción colectiva como respuesta a las desigualdades de género en un contexto de alta tensión social y política, especialmente en relación con el sector musical y las tecnologías. Asimismo, se profundiza en las experiencias de producción, difusión y gestión musical.

En primer lugar, se explica el enfoque metodológico, que en este caso es de carácter cualitativo, basado en la etnografía digital. Se describe el uso de la etnografía digital como una herramienta clave para acceder y analizar las dinámicas de TRAMUS en espacios virtuales, lo que permite una comprensión más profunda de su organización y de sus prácticas musicales en línea. A continuación, se detalla la estrategia metodológica para la recolección de datos en las distintas fases. En una primera aproximación, se hace uso de métodos tradicionales como: a) la observación participante y, b) notas de campo, que fundamenta la etnografía digital; c) el análisis documental, en el que se recopila información de fuentes primarias y secundarias; d) la entrevista semiestructurada, dirigida a integrantes de TRAMUS, junto con la implementación de la Teoría Fundamentada para identificar patrones que guiarán la organización y presentación de los resultados.

En la segunda fase, se implementaron métodos digitales clave para la recolección y sistematización de información, utilizando diversas herramientas digitales como Trello para la organización y sistematización de datos, además de *Ghephi* para el mapeo de plataformas digitales TRAMUS. También se utilizó la cuenta de Instagram *@ensamblajesmusicales2022* para recopilar historias a través de la técnica *storytelling*. Se empleó Atlas. ti 9 para el análisis

de entrevistas semiestructuradas dirigidas a integrantes de TRAMUS aplicando la Teoría Fundamentada. El enfoque activista influyó tanto en el diseño de los métodos como en la interpretación de los resultados. Finalmente se presentan algunas consideraciones sobre la pertinencia de la etnografía digital para registrar, sistematizar y analizar la comunidad de TRAMUS y, así, aproximarnos a sus prácticas sociales en torno a la música en un contexto significativo para Chile.

De todo lo anterior, y a través de la etnografía digital, me propongo explorar cómo TRAMUS está contribuyendo a redefinir las relaciones entre género, música y tecnología mediante un enfoque etnográfico basado en el compromiso situado. Esta estrategia metodológica obedece al interés de comprender cómo estos nuevos paisajes musicales han sido moldeados por la mediación tecnológica y la interacción entre la agitación social, la política y la academia. Asimismo, la selección del caso TRAMUS se enmarca en el cambio del panorama cultural y musical de Chile durante este tiempo histórico, en el que han surgido estructuras digitales complejas que sustentan formatos de acción feminista, colaboración, apoyo y producción musical.

### **3.2 Enfoque metodológico**

Esta investigación se centrará en un estudio de caso que examina a TRAMUS, un colectivo de trabajadoras de la música en Chile que ha jugado un rol crucial durante el estallido social de 2019 y la crisis sanitaria del COVID-19. La elección de este estudio de caso se justifica por la singularidad de TRAMUS como una organización que ha logrado trasladar su infraestructura de acción colectiva, inicialmente presencial, al entorno digital. Este enfoque permite analizar en profundidad la manera en que TRAMUS ha enfrentado las desigualdades de género en el sector musical, adaptándose a las condiciones cambiantes del contexto social y político.

Para llevar a cabo esta investigación, se utilizaron múltiples técnicas metodológicas con el objetivo de obtener una visión integral de las prácticas de TRAMUS. En primer lugar, se recurrió a la etnografía digital, lo que permitió observar la evolución de las actividades del colectivo en los entornos online, documentando sus interacciones en plataformas digitales y

redes sociales. Esta técnica fue fundamental para comprender cómo la organización logró trasladar su acción colectiva al espacio virtual, manteniendo la capacidad de movilización y visibilidad.

Junto a la etnografía digital, se emplearon técnicas tradicionales de investigación cualitativa como la observación participante y las entrevistas semiestructuradas. La observación participante se realizó tanto en encuentros presenciales como en eventos online, lo que facilitó una comprensión directa de las dinámicas internas del colectivo. Las entrevistas se llevaron a cabo con diversas integrantes de TRAMUS a través de *Zoom*, permitiendo explorar sus experiencias personales y profesionales, así como sus percepciones sobre la organización y los desafíos del sector musical en relación con el género.

Este enfoque metodológico mixto, que combina la observación participante en diferentes espacios virtuales y técnicas complementarias de recolección de datos, permite una comprensión detallada y contextualizada del rol de TRAMUS. A través de este estudio de caso, se destacan las estrategias de adaptación y resistencia de las trabajadoras de la música en un momento de alta tensión social y política, iluminando la relación entre la música, el género y las tecnologías en el Chile contemporáneo.

### **3.3 Etnografía digital**

Este estudio de caso adopta un enfoque cualitativo basado en la etnografía digital debido a su naturaleza inductiva y descriptiva que se ajusta al estudio de caso. El objetivo principal fue sumergirme en las prácticas musicales de TRAMUS, centrándome específicamente en las actividades en línea realizadas por mujeres que trabajan en el ámbito musical. Es crucial destacar que estas interacciones están cada vez más influenciadas por las TIC y, en particular por las redes sociales como Facebook, Instagram y WhatsApp, entre otras. En la actualidad, estas herramientas se han convertido en una parte fundamental de la vida cotidiana (Cruz y Harindranath, 2020) y desempeñan un papel esencial en el desarrollo laboral y profesional de las personas involucradas, particularmente en el mundo de la música.

Diversos autores, como Ardèvol y Gómez Cruz (2012), Ardèvol et al.(2008), Estalella y Ardèvol (2007), Hine (2004) y Sumartojo y Pink (2017), han empleado la etnografía digital para observar y analizar el comportamiento de comunidades en línea, así como para comprender las interacciones en el mundo online. Así, la etnografía digital ha resultado ser un aporte metodológico valioso para la observación participante en línea. No obstante, llevar a cabo esta investigación implicó enfrentar varios desafíos para evitar los dilemas éticos particulares que surgen en este tipo de estudios (Estalella y Ardèvol, 2007). En otras palabras, como principio, busqué evitar el extractivismo epistémico, una mentalidad que no promueve el diálogo ni la conversación horizontal de igual a igual entre los pueblos (Grosfoguel, 2016, p. 38). Opté por una etnografía situada que, en conjunto, problematiza desde una realidad contextualizada en los entornos digitales de la red TRAMUS.

Por ello, retomé la propuesta de Estalella y Sánchez Criado (2020) sobre las comunidades epistémicas, que introduce la noción de “acompañantes epistémicos”. Esto propone un formato de acción colaborativa que “se desarrolla mediante el diseño de una infraestructura digital que construye el campo etnográfico y forma parte constitutiva de este” (2020, p. 154). De esta forma, se apuesta por generar una etnografía encarnada que se inspira en los postulados epistémicos y metodológicos de Haraway (1995, 1998) quien enfatiza en la importancia de la objetividad científica parcial y situada, construida a partir de los puntos de vista desde una realidad situada, en este caso, en la red TRAMUS.

En un entorno en el que el aislamiento social fomentó una mayor inclinación hacia la vida en línea, la participación en los grupos de WhatsApp de TRAMUS fue crucial para la intervención en el trabajo de campo. Desde esta perspectiva, es fundamental comprender el papel clave que desempeñan las tecnologías digitales en la investigación social, especialmente al explorar las dinámicas interculturales asociadas con su uso. En este sentido, cabe destacar cómo estas herramientas pueden influir significativamente en la producción y circulación del conocimiento (Ardèvol y Gómez Cruz, 2012).

Al fusionar la tradición antropológica con herramientas y enfoques digitales, la etnografía digital facilita una comprensión profunda de las dinámicas culturales y las interacciones sociales que tienen lugar, en este caso, en el entorno digital de TRAMUS. Es

importante destacar que, a pesar de la naturaleza digital, la noción de co-presencia sigue siendo fundamental en la investigación en línea, permitiendo una inmersión significativa en el contexto virtual y un análisis más completo de las experiencias de los participantes. Para Estalella (2018, p. 48), esto implica "re-aprender y re-describir nuestro método etnográfico", al convertir a los demás en pares en el proceso de investigación, lo que permite desarrollar una etnografía reflexiva que, en opinión de Rappaport y Ramos Pacho (2005), genera una experiencia colaborativa de diálogos y aprendizajes colectivos.

Al respecto, antropólogos como Hammersley y Atkinson (2022), se refieren a la etnografía como una técnica de investigación que tradicionalmente se ha centrado en el estudio de las culturas y comportamientos humanos en contextos específicos, y que, con el tiempo, se ha adaptado al entorno digital. Los autores destacan cómo la expansión de la tecnología ha transformado radicalmente las formas en que las personas interactúan se comunican y construyen significados en línea. Asimismo, abordan las complejidades de llevar a cabo la investigación etnográfica en un mundo digital, donde las interacciones no están limitadas por las fronteras físicas. En este contexto, Hammersley y Atkinson (2022) discuten los desafíos y oportunidades que presenta la etnografía digital. En concreto, analizan cómo los investigadores pueden participar y observar las comunidades en línea, comprender las dinámicas de grupo y capturar las interacciones sociales digitales. También exploran las cuestiones éticas relacionadas con la observación no intrusiva y la privacidad en un espacio donde las barreras entre lo público y lo privado son difusas. Asimismo, subrayan la importancia de adaptar las metodologías tradicionales de la etnografía para abordar las particularidades del mundo digital. Esto implica el uso de herramientas y técnicas digitales para capturar datos, así como una comprensión profunda de las dinámicas culturales y sociales en línea. Los autores también destacan cómo la etnografía digital no solo ofrece una oportunidad para estudiar comunidades en línea, sino que permite analizar cómo estas interacciones en línea se entrelazan con la vida cotidiana fuera de la pantalla, generando un entendimiento más completo de las experiencias humanas en el mundo digital contemporáneo (Hammersley y Atkinson, 2022).

Siguiendo esta idea, resulta interesante e innovadora la instrumentalización de dispositivos tecnológicos, como los móviles, para la captura y almacenamiento de datos, pero

también para la observación de la configuración de las comunidades virtuales y el seguimiento de sus actividades en línea. Para Gómez Cruz (2017), esto plantea la necesidad de renovar los métodos etnográficos y exige a las/os investigadoras/es ser creativos/as e innovadores/as para estar a la altura de los desafíos de la sociedad contemporánea. Uno de los desafíos es la construcción de dispositivos de observación etnográfica que permitan la recogida de datos en un abordaje multimodal. En relación con esto, Hammersley y Atkinson (2022) señalan que:

Los recursos de tecnología digital permiten recopilar, trabajar y combinar diferentes tipos y fuentes de datos en un mismo entorno de investigación. Aunque la etnografía siempre ha sido esencialmente multimodal (en el sentido de que todos los sentidos del investigador estaban involucrados), la grabación digital hace posible un enfoque multimodal más explícito y consciente (p. 228).

A lo anterior cabe sumar que las interacciones cotidianas que definen las relaciones sociales se encuentran cada vez más mediadas por las tecnologías (Ardèvol et al., 2008) y el Internet de las cosas (*Internet of Things*, IoT), lo cual obliga a incorporar una nueva óptica y manera de hacer etnografía, en la que la interacción entre lo humano y lo no humano cobra mayor fuerza y significado. Para Di Próspero (2017) y Di Prospero y Daza Prado (2019), los estudios etnográficos sobre objetos digitales han evolucionado a lo largo del tiempo, pasando por tres fases distintas. En primer lugar, durante la década de los noventa, se enfocaron en las comunidades y prácticas emergentes en el ciberespacio, entendido como el entorno virtual en el que las personas interactúan a través de redes informáticas y que se expandió significativamente con el desarrollo de la web 2.0. Posteriormente, a partir del año 2000, se consolidaron las etnografías de Internet, centradas en las interacciones sociales en plataformas en línea. Finalmente, a partir aproximadamente de 2005, surgió la categoría de etnografías de lo digital, que amplió el alcance para incluir una gama más amplia de fenómenos digitales, como el uso de dispositivos móviles y entornos de realidad virtual.

Al respecto, Hine (2004) presentó una primera aproximación de la *etnografía virtual* como dispositivo de observación, que implementó en el seguimiento del caso de homicidio y juicio a Louise Woodward. Más que en los aspectos legales que suscitaron el debate sobre

el caso, la autora profundiza en el fenómeno mediático que surgió en torno a Internet como artefacto cultural. Según la autora, “el desarrollo de Internet sería visto como el resultado de una serie de contingencias ocurridas en procesos sociales, más que como consecuencia necesaria de una lógica técnica o de deseo humano” (Hine, 2004, p. 47).

Estas contingencias pueden incluir factores históricos, políticos, económicos y culturales que han influido en la configuración y adopción de la tecnología digital. Para la autora, el desafío de la etnografía virtual radica en comprender cómo se establecen los límites y las conexiones, especialmente entre lo "virtual" y lo "real", lo cual implica una inmersión personal en la interacción mediada. Sin embargo, esto ha resultado problemático para interpretar las relaciones mediadas por Internet, ya que a menudo se perciben como "menos reales" y se descuidan los contextos locales offline. Por otra parte, también han emergido otros enfoques que abordan las interacciones online, como la etnografía “hipermediada”, que apunta a desentrañar las dinámicas que suscitan las interacciones de comunidades centradas en la hipertextualidad multimedia (Scolari, 2008). No obstante, Estalella y Ardèvol (2007) proponen emplear el término "lo digital" para referirse a prácticas relacionadas con el uso de Internet y otras tecnologías digitales, donde se conocen realidades multisituadas. En este sentido, el desafío es cómo abordar las consideraciones éticas para desempeñar un buen trabajo de campo.

Para Mosquera Villanueva (2008), este método implica un desafío en el ámbito de la investigación en línea, en el que, según el autor, es necesario tener en cuenta algunas consideraciones en la práctica de lo que él denomina "ciberetnografía":

La inmersión se da con la interacción y socialización con los sujetos seleccionados tomando en cuenta el contexto cultural del internauta, sumergiéndose entre sus informantes con empatía, siguiendo los códigos de conducta establecidos, dominando el mundo simbólico y su lenguaje particular, definiendo la cibercultura de la comunidad en estudio, entendiendo el ciberespacio como unidad de observación tempo-espacial diferente, tejiendo una red de informantes, estableciendo el compromiso y negociación y teniendo cuidado con la subjetividad e intersubjetividad (Mosquera Villanueva, 2008, p. 544).

Esta metodología se centra en entender cómo las personas interactúan en el ciberespacio, prestando especial atención al lenguaje y los símbolos que utilizan. Según el autor, esto permite adentrarse en las "comunidades imaginadas" que existen en línea, reconociendo que Internet ofrece un entorno único para la observación social. En este sentido, Ardèvol y Gómez Cruz (2012) destacan la importancia de la relación entre la obtención de datos en entornos en línea y fuera de línea, reconociendo y teorizando desde diversos enfoques para conseguir una perspectiva integral en los trabajos etnográficos pues, en su opinión, "la mediación tecnológica se utiliza para intentar comprender fenómenos más amplios de la cultura y su relación con las prácticas digitales" (Ardèvol y Gómez Cruz, 2012, p. 196).

Para ello, es necesario, en primer lugar, comprender la etnografía como una disciplina que busca entender la complejidad de un mundo lleno de significaciones que alguna vez antropólogos como Geertz (1973), impulsaron en su práctica investigativa para comprender las interacciones humanas y las imbricaciones culturales que forman parte de un sistema orgánico. En segundo lugar, es fundamental estudiar cómo, en el contexto de confinamiento/aislamiento, estas interacciones son mediadas por una mayor dependencia de las tecnologías. Esto nos lleva a observar una realidad más virtual que no solo se basa en la reproducción y descarga de contenidos, sino también en la exploración de nuevos formatos de difusión musical, como los conciertos transmitidos en vivo (livestream) e incluso la emergencia del metaverso. Esta modalidad es una tendencia que, hipotéticamente, cobrará relevancia durante la pandemia y en los años posteriores, y que obliga a repensar tanto el modelo de consumo, descarga/streaming y la brecha de acceso al consumo (democratización cultural), como el de creación/producción y la brecha de producción (democracia/diversidad cultural).

A todo lo anterior, cabe añadir la aportación de van Dijk (2005), quien sugiere una aproximación sistemática al objeto de estudio a partir de una serie de categorías personales (edad/generación, sexo/género, raza/etnia) y posicionales (situación laboral, nivel de formación, etc.). Estos factores determinan los recursos materiales, temporales, sociales y culturales que influyen en la utilización de las tecnologías. De esta manera, se opta por un

análisis desde la perspectiva de la etnografía virtual, que implica tres posibles dimensiones de análisis:

- a) La presencia de las mujeres en el uso de las plataformas digitales.
- b) Las estrategias de producción, distribución y gestión musical.
- c) Formatos colaborativos en las plataformas sociodigitales.

Esta perspectiva ofrece una aproximación sistemática al estudio de la utilización de tecnologías digitales, considerando una variedad de categorías personales y posicionales como determinantes clave en la forma en que las personas interactúan con estas tecnologías. Al incorporar elementos como la edad, el género, la etnia, la situación laboral y el nivel educativo, se reconoce la diversidad de recursos materiales, temporales, sociales y culturales que influyen en el uso de las tecnologías. Además, estas dimensiones proporcionan un marco integral para comprender cómo diferentes grupos demográficos y contextos sociales interactúan con las tecnologías digitales y participan en la producción y distribución de contenidos en línea, e identificar posibles dificultades que puedan evidenciar brechas y desigualdades en el futuro.

Para identificar cómo las brechas digitales pueden amplificar las injusticias existentes en la sociedad, el estudio de Pandolfi (2024) profundiza en las posibles causas que generan estas brechas en el ámbito digital, identificando tres factores principales: los cambios demográficos que afectan a toda la población, el proceso de envejecimiento de cada individuo y la combinación de ambos. Estos factores influyen en la edad en la que cada individuo atraviesa diferentes períodos del acontecer social, afectando su relación con la tecnología digital. Por otro lado, Lemus (2021) plantea ciertas consideraciones epistemológicas y sugiere orientar la aproximación desde la perspectiva de las desigualdades relacionadas con las Tecnologías Digitales (TD) y las TIC. Según su opinión, esta perspectiva se centra en las carencias de servicios, bienes, capital tecnológico, alfabetización digital y acceso al desarrollo de habilidades, lo que dificulta la apropiación simbólica y material de la tecnología y, por lo tanto, contribuye a aumentar la desigualdad.

### **3.3.1 Métodos de recolección de datos.**

Siguiendo a Ardèvol et al. (2008), quienes plantean que la cámara puede convertirse en un dispositivo que orienta la mirada del/la investigador/a y actuar como un objeto teórico y mediador en las relaciones de campo, en una primera fase de aproximación, se utilizó el smartphone como herramienta principal para la observación y recolección de datos. A través de este dispositivo, se registraron y monitorearon las actividades de TRAMUS en los entornos digitales, permitiendo un seguimiento detallado de sus interacciones, eventos y estrategias en un contexto de digitalización acelerada.

Un ejemplo clave fue el uso del livestream, una práctica central durante la pandemia de COVID-19. Esta herramienta, consolidada como un recurso esencial para la interacción en tiempo real entre los mundos físico y virtual, fue desplegada en plataformas sociodigitales como Facebook Live, Instagram Live, YouTube Live y Zoom. Estas plataformas facilitaron la conexión con audiencias deslocalizadas, configurando una cultura virtual y permitiendo el acceso a públicos más amplios. En particular, TRAMUS adoptó activamente estas tecnologías, destacando Instagram y WhatsApp como los medios más efectivos para fomentar la interacción dentro de la comunidad. A través del uso de *hashtags*, se identificaron palabras clave que permitieron un seguimiento sistemático de la información, lo que posibilitó organizar y comprender las dinámicas cotidianas de comunicación y participación colectiva, enmarcadas en el contexto social, político y sanitario de Chile.

Dicho lo anterior, las técnicas para la recolección de datos que se emplearon en esta investigación incluyeron:

#### **a. Observación participante en mediación tecnológica**

Se llevó a cabo observación participante a través de las plataformas de comunicación digital ocupando un papel central el WhatsApp e Instagram TRAMUS. Estas aplicaciones consideradas “tecnologías de vida” por autores como Cruz y Harindranath (2020), permitieron observar y dar seguimiento que se registró en todo momento en base a la guía de observación (véase anexo 3) a la interacción constante en la vida cotidiana de TRAMUS,

facilitando el acceso a sus experiencias y dinámicas dentro del campo de la música. También, a través de las asambleas virtuales de TRAMUS y otros foros de discusión que conforman los distintos grupos de trabajo TRAMUS, fue posible la recolección de la información en la que se recogieron aspectos claves sobre la realidad de las trabajadoras de la música enmarcadas en la realidad político-social y sanitaria durante el 2020-2022. Esta técnica facilitó la interacción entre las participantes y permitió explorar las dinámicas colectivas en torno a la música.

La guía fue diseñada con la finalidad de explorar los motivos e intereses subyacentes que brindaban un sentido de pertenencia al grupo y arrojaban luz sobre las motivaciones que impulsaban a la comunidad de WhatsApp TRAMUS. Entre las categorías identificadas destacan las acciones colectivas, propuestas, información, asesorías y servicios, y la promoción de la igualdad de género en el ámbito musical. El análisis etnográfico subraya la importancia de comprender no sólo las interacciones superficiales en línea, sino también los motivadores profundos que impulsaron la participación y la construcción de identidad dentro de este espacio digital. Esta guía me permitió realizar un seguimiento de manera transversal y sistematizada de los temas de interés que se suscitaron en los diferentes grupos de WhatsApp TRAMUS, siendo centrales las comunicaciones en el grupo “WhatsApp mercado central TRAMUS”, que inicialmente llegó a integrar a 300 personas y que, hoy en día, se mantiene con 178 integrantes.

De igual manera, la guía permitió recopilar y sistematizar la información proveniente de Instagram, donde, a través de publicaciones e historias, se documentaron las actividades de TRAMUS en el ámbito digital. El objetivo de esta guía fue observar las acciones y discursos que promovían la equidad de género en el ámbito musical, enfocándose en mujeres y disidencias. A su vez, permitió identificar los temas de interés que luego se materializaron virtualmente a través de los diversos canales de comunicación de TRAMUS. Posteriormente, se llevó a cabo la agrupación de las categorías y temas emergentes de la guía de observación, analizados con un enfoque cualitativo. Este análisis se estructuró en torno a los hitos observados en las interacciones en WhatsApp e Instagram durante los años 2021-2022, utilizando el software Atlas.ti 9. Esto permitió identificar patrones, temas clave y relaciones entre las diferentes actividades observadas en TRAMUS.

## **b. Notas de campo**

Siguiendo las contribuciones de Hine (2004), Ardèvol (2003), Ardèvol. et al. (2008), Ardèvol y Estalella (2007,2010), y Ardèvol y Gómez Cruz (2012) sobre la instrumentalización de la etnografía digital como un método de referencia para estudiar cómo las personas se comportan e interactúan en el mundo digital, se hace necesario construir insumos que permitan registrar y sistematizar la información de manera rigurosa. En este contexto, las notas de campo juegan un papel fundamental, pues, no solo ayudan a captar las dinámicas y comportamientos en línea, sino que también permiten reflexionar sobre el proceso etnográfico, facilitando la interpretación de las prácticas digitales y sociales. Siguiendo esta idea, esta técnica me ha permitido describir las interacciones entre el proceso creativo y la tecnología, así como los modos de producción y distribución que se acompañan de activismo feminista en el sector musical. A partir de la observación participante se pudo recopilar 150 notas registradas en el cuaderno de notas de campo (véase anexo 4) correspondientes al seguimiento durante los años 2020, 2021 y 2022. Mi salida del campo se produjo el 8M de 2023. Mi permanencia en el campo me permitió registrar los hitos más importantes ocurridos en Chile en el contexto del estallido social, la pandemia y el proceso constituyente, durante el cual TRAMUS mantuvo una intensa actividad en red.

## **c. Análisis documental**

Se analizaron fuentes secundarias, como los informes promovidos por el Observatorio Digital de la Música, el catastro del Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio y otros informes elaborados por organizaciones del sector musical chileno. Esto permitió obtener una comprensión contextual y estructural de la situación actual de la música en Chile, así como las condiciones y desafíos del sector. También es importante mencionar que se realizó una revisión sistemática de literatura a partir de consultar las bases de datos de WOS y Scopus del 2000-2022 dando como resultado 66 artículos que dan cuenta del estado del arte.

## **d. Entrevistas semiestructuradas**

Se realizaron 21 entrevistas semiestructuradas virtuales, mujeres y disidencias profesionales del sector (véase anexo 1) con duración de 45 min a 1hr a través de la

plataforma de Zoom. Se incluyeron instrumentistas, compositoras, intérpretes y técnicas de sonido. El criterio de selección se basó en la participación en el ámbito musical, lo cual permitió obtener una perspectiva amplia y detallada de sus experiencias. Además, con el propósito de tener una perspectiva integral sobre el camino que está teniendo el sector de la música chilena, así como las oportunidades y desafíos que comportó la llamada “nueva realidad” se incorporó una entrevista a profundidad dirigida a experta en el sector de la cultura y la innovación tecnológica. Para la recolección de los datos sociodemográficos se adoptó en parte un enfoque interseccional inspirado por Viveros Vigoya (2016) con el propósito de ampliar el marco de investigación e incluir puntos de vista diversos. En todo momento, me dirigí a profesionales de la música, mujeres y disidencias de 20 años en adelante, tanto chilenas como extranjeras, evaluando su trayectoria, formación y actividad actual, además de considerar otras variables relacionadas con la conciliación de la vida laboral y profesional. Asimismo, se incluyó el punto de vista de profesionales del sector tanto con relación a las políticas públicas como impulsoras de innovaciones tecnológicas en este ámbito.

El guión de la entrevista semiestructurada (véase anexo 2) estuvo organizada de la siguiente manera. En el primer apartado, se exploraron aspectos como la caracterización y los datos personales, considerando variables antes mencionadas: género, la etnia/raza, origen, la edad, diversidad funcional, el nivel de formación, los años de trayectoria en el sector y situación familiar y cuidados. En la segunda parte de la entrevista, se profundizó en los desafíos que experimentan como trabajadoras de la música frente a los nuevos procesos de ensamblajes sociotécnicos entre género, música y tecnologías, abordando estas cuestiones de manera más individualizada en el ámbito profesional. En el tercer apartado, se exploró el impacto del contexto post estallido social y la emergencia sanitaria en estos nuevos ensamblajes, con el objetivo de identificar cómo ambos acontecimientos propiciaron la configuración de los nuevos ensamblajes sociotécnicos. Por último, se profundizó en la actuación de TRAMUS en medio de este contexto chileno, explorando su rol y acciones en respuesta a los cambios y desafíos que surgieron a raíz de estos acontecimientos.

El tipo de análisis empleado en las entrevistas y la guía de observación etnográfica se basó en la Teoría Fundamentada (TF), utilizando el Método de Comparación Constante

(MCC). Este enfoque permitió observar y analizar las propiedades y dimensiones del material mediante un proceso de codificación y categorización. Siguiendo los procedimientos básicos de Strauss y Corbin, (2002), se realizó la recolección de datos, la codificación y la reflexión analítica a través de notas, lo cual facilitó tanto la codificación abierta como la codificación selectiva, permitiendo el surgimiento de una teoría emergente. Además, se utilizó el programa de análisis cualitativo ATLAS.ti versión 9 con soporte de la Inteligencia Artificial (IA) que facilitó el cruce de categorías y variables, permitiendo la reducción y organización de la información, lo que contribuyó a generar resultados que respondieron de manera precisa a las preguntas de investigación.

### **3.3.2 Métodos digitales**

En una segunda fase, se incorporaron otras estrategias para la recolección de información soportadas por herramientas digitales. En la investigación social contemporánea, los métodos digitales han emergido como herramientas fundamentales para explorar fenómenos complejos que se desarrollan en entornos virtuales. Estos métodos permiten no solo recolectar y analizar datos generados en el ciberespacio, sino que también ensamblar relatos que capturan la riqueza y la diversidad de las experiencias humanas en el mundo digital.

En este estudio, se diseñaron métodos digitales de carácter experimental con el objetivo de implementar la etnografía digital y observar cómo la comunidad TRAMUS utiliza plataformas digitales y así responder a objetivos como explorar, identificar y analizar las formas de organización colectiva, así como los desafíos impuestos por el estallido social en Chile y la posterior crisis sanitaria del COVID-19. A través de esta metodología, se accedió a las dinámicas internas del colectivo, revelando cómo las trabajadoras de la música se adaptan y transforman sus prácticas en un contexto donde las infraestructuras digitales han asumido un rol cada vez más central. Este enfoque permitió un análisis detallado de sus estrategias de resistencia y organización en entornos virtuales.

Siguiendo a Piñón (2020, p. 20) “los estudios de infraestructuras se han caracterizado como espacios de flujos e intercambios centrales para la operación de la economía moderna, y sistemas sociales, que se encuentran en el centro de la organización de la vida cotidiana”,

planteamiento que refuerza la elección del diseño de métodos que posibiliten el desarrollo de la etnografía digital como clave para el seguimiento de la infraestructura digital TRAMUS. Esta perspectiva permite no solo observar las interacciones en línea, sino también analizar cómo las tecnologías, plataformas y herramientas digitales configuran y son configuradas por las relaciones de poder, las identidades de género y las prácticas culturales de las participantes. En otras palabras, no solo se trata de estudiar lo que sucede en el espacio, sino de entender cómo este espacio es construido, mantenido y utilizado por TRAMUS para alcanzar sus objetivos.

A través de estas herramientas, se ha logrado ensamblar el relato que refleja la complejidad y las múltiples capas de la experiencia de las trabajadoras de la música en Chile, capturando cómo se interconecta sus luchas, sus logros y desafíos. A continuación, se explica cómo se emplearon los métodos digitales para analizar, en un primer momento, como se despliega una narrativa transmedia a través de la infraestructura digital TRAMUS, y en segundo momento, se presentan algunas experiencias sobre cómo se desarrolla esa intersección entre género, música y tecnología en la creación, producción y distribución de la música.

#### **a. Reensamblando el relato**

Dada la naturaleza de la investigación basada en la etnografía digital, donde se mantuvo una observación participante activa y, de manera continuada, se recogió un volumen considerable de información dada las características del contexto observado, lo que requirió de un soporte digital para su seguimiento y análisis en tiempo real. Durante el 2020-2022, se utilizó un dispositivo móvil para la captura de pantallas y el registro de notas de campo, permitiendo un seguimiento detallado de las interacciones en las plataformas digitales. Además, la plataforma Trello<sup>21</sup> en versión escritorio y a través de la aplicación que se

---

<sup>21</sup> Trello es una herramienta de gestión de proyectos que utiliza una interfaz web y cuenta con clientes para iOS y Android. Se emplea para organizar proyectos, facilitando la colaboración y la visualización de tareas a través de tableros virtuales.

descargó en el móvil, y que desempeñó un papel fundamental al facilitar la organización y el monitoreo del comportamiento de la infraestructura de TRAMUS.

En principio, esta plataforma me permitió organizar el proyecto en fases creando tarjetas para cada nota de campo que posteriormente pude agrupar por temáticas y categorías permitiéndome, además, hacer seguimiento riguroso, así como registrar un volumen considerable de notas de campo dada la cantidad de interacción suscitada en TRAMUS durante dicho periodo. La utilización de notas de campo, combinadas con la plataforma Trello, permitió un registro detallado de los eventos y actividades en la infraestructura TRAMUS. La aplicación Trello, instalada en el dispositivo móvil, me proporcionó un medio eficaz para la reflexión continua sobre hitos importantes que generaron interacciones en la organización digital. Asimismo, esta estrategia metodológica me permitió un seguimiento riguroso de las actividades en línea de TRAMUS proporcionando una base sólida para la reflexión y el análisis en el contexto de la investigación.

Este enfoque se alinea con la metodología etnográfica aplicada a entornos digitales, permitiendo una gestión eficaz de los datos y un análisis más profundo de las dinámicas observadas. En este contexto, surgieron diversos foros y actividades que abordaron la problemática de la precarización en el sector musical. Simultáneamente, se iniciaron exploraciones de alternativas, como los conciertos transmitidos en vivo, y se comenzaron a investigar nuevos formatos, como la realidad virtual y aumentada. El objetivo principal era encontrar soluciones que permitieran la monetización de los conciertos mientras la crisis sanitaria estuviera presente. Estos hitos se vieron influenciados por un contexto social y político, un periodo que fue testigo de esfuerzos significativos por parte de la industria musical para adaptarse a las circunstancias, explorar opciones innovadoras y encontrar vías económicas sostenibles en medio de los desafíos.

**Imagen 1:** Registro de notas de campo en la plataforma Trello, Chile, 2020-2022



Fuente: Elaboración propia

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** En la primera imagen, se observa su utilización durante el desarrollo de la etnografía en la que se realizaron notas de campo y etiquetas organizadas por categorías y temas durante el periodo 2020-2022

La organización de las notas de campo se llevó a cabo categorizando la información en relación con el género, la música y las tecnologías, explorando el impacto de una coyuntura política, económica y social, también afectada por la crisis sanitaria del COVID-19. De manera general, el grupo de WhatsApp de TRAMUS fue el entorno con mayor interacción que, a su vez, se articuló con otros subgrupos de acción organizados por ejes de trabajo.

Otro entorno de vital importancia fue Instagram de TRAMUS, donde se difundían todas las acciones, lanzamientos, promociones y, en general, información sobre el proyecto individual y colectivo de TRAMUS. Asimismo, se utilizó la plataforma Zoom para la celebración de reuniones que contaron con la participación de nuevas integrantes. En estas reuniones se informaba sobre las actividades realizadas por cada uno de los ejes de trabajo, se construían consensos y se pautaba la agenda a seguir hasta la próxima asamblea, que generalmente se celebraba cada cuatro meses. Estas plataformas de comunicación y colaboración desempeñaron un papel crucial en la coordinación y ejecución de las acciones de TRAMUS.

De esta manera, las notas de campo online y offline facilitaron la organización y el seguimiento sistemático de las acciones de TRAMUS, tanto en entornos virtuales como presenciales, considerando hitos importantes marcados por el 8M, el estallido social y la pandemia. Cabe destacar que, para la realización de la tesis, se contó con la aprobación del

comité central de TRAMUS, que fue informado en todo momento sobre la observación a la que estaba sometida la organización. En este sentido, se obtuvieron consentimientos informados debidamente firmados por las participantes más activas en los ejes de trabajo. Así, se aseguró la obtención del consentimiento de manera adecuada y que, en todo momento, se respetaran los derechos y la privacidad de las participantes involucradas en la investigación, cumpliendo con los estándares éticos necesarios para llevar a cabo un estudio en el que participan personas.

## **b. Gephi**

Para el mapeo y análisis de las conexiones entre las plataformas sociodigitales y los medios de comunicación utilizados por TRAMUS, se empleó la herramienta Gephi. Esta herramienta permitió comprender cómo se configuran y organizan las redes de comunicación en el ciberespacio, así como aproximarse a los patrones de interacción entre sus integrantes. Este método facilitó la identificación de nodos clave, tendencias y dinámicas internas dentro de la comunidad virtual de TRAMUS, brindando una visión detallada de cómo se estructuran y gestionan las interacciones digitales en el colectivo.

En el gráfico 7 se presenta un análisis de conexiones entre diferentes nodos, representando plataformas digitales, redes sociales y canales de comunicación asociados a TRAMUS. Cada nodo representa una plataforma o canal, como WhatsApp, Instagram, Facebook, y Spotify entre otros y los vínculos entre ellos muestran las interacciones y relaciones de uso entre esos espacios digitales. La visualización permite identificar la centralidad de ciertos nodos, que refleja su importancia dentro de la red de comunicación de TRAMUS. Dentro del análisis de la red, se mide por la centralidad, que se caracteriza por aquellos nodos con más conexiones directas y, por tanto, ocupan un papel central en la red; el modularidad que detecta comunidades dentro de la red, es decir, grupos de nodos que están más conectados entre sí que con el resto; y el diámetro de la red, que mide la distancia máxima entre dos nodos en la red. Por ejemplo, en los nodos de WhatsApp, Instagram y Facebook están fuertemente conectados con otros nodos, lo que sugiere que juegan un papel

central en la infraestructura comunicativa, mientras que la página web de TRAMUS refleja menos interacción.

En este sentido, en un primer momento, se organizó la identificación de nodos a partir de la recolección de datos obtenidos de las entrevistas que sugirieron las plataformas y canales de comunicación relacionados y más usados por TRAMUS. En segundo lugar, se definieron las relaciones entre nodos como la interacción entre plataformas (por ejemplo, usuarias/os que comparten información por uno o varios canales) y, a continuación, se realizó la asignación de atributos que se refiere al proceso de añadir información adicional a los nodos o aristas más allá de simplemente representarlos como punto o conexiones. Estos atributos permiten un análisis más profundo sobre el comportamiento dentro de la red. Por ejemplo, mientras los atributos pueden ser con relación al género, edad, rol, ubicación o participación dentro que influyen en su uso y frecuencia, las aristas, se relacionan más a la amistad, colaboración y, en general, a los flujos de información intercambiada entre plataformas o la frecuencia de interacción.

### **c. Historias transmedia**

En un segundo nivel, para la producción de datos, se diseñó espacios de experimentación colaborativa en línea a través de Instagram<sup>22</sup> y TikTok<sup>23</sup> @ensamblajesmusicales2022 que permitió registrar a través cinco historias compartidas por integrantes de TRAMUS y que se recogen en el séptimo movimiento. Durante el 2022, el proyecto @ensamblajesmusicales tuvo como objetivo registrar algunas experiencias de las trabajadoras de la música en relación con las tecnologías y así aproximarnos a los nuevos formatos de producción, difusión y gestión musical, así como el proceso de autonomía y empoderamiento de las mujeres y disidencias en esta intersección entre género, música y tecnologías. A través de la técnica de *storytelling*, se recopilaron y compartieron cinco historias en un formato de 60 segundos de duración, en las que integrantes de TRAMUS

---

<sup>22</sup> Polifonías ensambladas [@ensamblajesmusicales2022] (2022, enero 4) Laboratorio colaborativo [Instagram] Plataforma. Recuperado el 30 de junio del 2023 de: <https://www.instagram.com/ensamblajesmusicales2022/>

<sup>23</sup> Ensamblajes Musicales [@ensamblajesmusicales2022] (2022, enero 9) Laboratorio colaborativo [TikTok]Plataforma. Recuperado de 30 de junio del 2023: <https://www.tiktok.com/@ensamblajesmusicales>

mostraron cómo produjeron, difundieron y gestionaron sus proyectos musicales durante un periodo marcado por el aislamiento social, que afectó gravemente a la industria musical. Estas narrativas reflejan las estrategias adoptadas para adaptarse a las nuevas dinámicas impuestas por la pandemia y las formas en que las trabajadoras continuaron desarrollando sus actividades en entornos digitales.

Según Scolari (2009,2014) y Scolari y Establés (2017), el *storytelling* permite expandir historias a través de diferentes plataformas posibilitando la creación de espacios para una mayor interacción con audiencias fomentando, además, entornos participativos. Adicionalmente Scolari introduce el concepto de 'consumidores implícitos', para identificar a quienes participan en la creación y expansión de narrativas en una dimensión colaborativa como parte de esta nueva cultura. En esta línea, autores como Costa-Sánchez y López-García, (2021) han profundizado en esta herramienta como técnica de investigación y destacan que el *storytelling* ha evolucionado en la era digital, convirtiéndose en una práctica expansiva que involucra a múltiples plataformas y formatos. En este sentido, Hack et al. (2024) han explorado la construcción de relatos en educación a distancia y, desde un enfoque feminista, Nagar (2013) considera esta herramienta como un espacio de coautoría de historias que resulta útil para visibilizar experiencias y escribir en contra las relaciones de poder que perpetúan la violencia social, además de imaginar y promover sus propias visiones y éticas que impulsen el cambio social. De igual manera, Carrera Álvarez et al. (2013) mencionan que el *storytelling* se convierte en un medio poderoso para visibilizar las experiencias de las mujeres, permitiendo no solo la narración de sus vivencias, sino también la creación de un espacio para la reflexión colectiva y la acción transformadora.

El concepto mismo de storytelling transmedia sigue siendo una acuñación de contornos muy difusos, y que acostumbra a utilizarse más para dar cuenta de fenómenos puntuales (supuestamente representativos de una nueva dinámica comunicativa), que para caracterizar a un emergente ecosistema mediático. (Carrera Álvarez et al., 2013, p. 536)

Siguiendo esta idea, se registraron algunos de los casos proporcionados por integrantes de TRAMUS, alojados en dicha plataforma. Estos casos se llevaron a cabo con el objetivo de conocer cómo experimentaban y habitaban el proceso creativo en relación con las tecnologías. Desde un relato situado, busqué mostrar cómo la música puede actuar como mediador que facilita la creación de historias y narrativas que otorgan identidad y promueven nuevos formatos sonoros. Asimismo, esto me permitió consolidar una figura en línea, un "avatar," cuya identidad facilitó el seguimiento y la interacción con los perfiles en redes sociales a través de la etiqueta @TRAMUS en Instagram, Facebook, Twitter, YouTube y Spotify, además de la página web. Esta metodología se inspira en estudios como los realizados por Castro-Martínez et al. (2020) quienes en un análisis de festivales en redes durante la pandemia hicieron seguimiento a los distintos perfiles activos en los entornos digitales.

Esta idea se inspira, por un lado, en la etnografía colaborativa (Briones, 2013; Rappaport, 2022), definida como un enfoque caracterizado por la colaboración deliberada y explícita en todas las fases del proceso etnográfico, y, por otro lado, en la propuesta de Juris (2007) sobre la etnografía militante como método de investigación alternativo vinculado a la praxis política en la experiencia del movimiento global de resistencia en Barcelona. Este enfoque implica una observación participante comprometida y colaborativa desde dentro de los movimientos, buscando superar la división entre investigación y práctica. En esta línea, Velásquez Prestán et al. (2018) también presentan una etnografía comprometida en su intervención en el conflicto armado en Colombia concluyendo que esta debe ser colaborativa, establecer relaciones a largo plazo con las comunidades investigadas. Sumado a ello, en lo que respecta a los entornos digitales, es necesaria la ejecución de una etnografía ética dentro de la comunidad epistémica para generar complicidades y relaciones simétricas en la investigación (Estalella y Ardèvol, 2007)

En el caso de TRAMUS, esta idea se traduce en la creación de dispositivos de colaboración que van más allá de la observación visible y las notas de campo, especialmente en el contexto en el que se desarrolla esta investigación. Así, los desafíos no solo se centran en los novedosos formatos tecnológicos y de organización colectiva que emergieron en la música en Chile, sino que también este contexto supuso un reto para la recolección y el

análisis de datos mediados por las TIC durante la pandemia. Al respecto, Hennion (2002) menciona que “la mediación no es una operación teórica que decide el investigador, sino el trabajo práctico más constante de los actores que observa, y hay que convertir estas atribuciones en el objeto mismo de la investigación” (Hennion, 2002, p. 220). En este sentido, la mediación ofrece un marco óptimo de soporte, tanto como categoría analítica como metodológica, que brinda la posibilidad de alcanzar una comprensión más completa para el abordaje del caso de TRAMUS.

#### **d. Uso del Atlas.ti 9 con IA**

En el desarrollo de esta investigación, se utilizó el software Atlas.ti 9 como herramienta clave para el análisis de las entrevistas (Codina, 2023; Lopezosa et al., 2022). Este software facilitó la organización y codificación de los datos recogidos, guiando la estructuración de la tesis en función de la narrativa emergente. Si bien la Inteligencia Artificial (IA) integrada en Atlas.ti permitió un análisis masivo y sistematizado de los datos, proporcionando una visión general y rápida de los patrones y temas principales, es importante reconocer las limitaciones de esta herramienta en el contexto de investigación cualitativa. A pesar de su capacidad para procesar grandes volúmenes de información, la IA de Atlas.ti tiende a realizar interpretaciones de los datos que pueden pasar por alto la riqueza y la complejidad del proceso de interpretación inductiva. Este proceso, fundamental en la investigación etnográfica, requiere una inmersión profunda en los datos y una reflexión continua por parte de quién investiga, aspectos que no pueden ser completamente reemplazados por una herramienta automatizada. Así, aunque Atlas.ti 9 fue útil para organizar y estructurar los datos, el análisis final y la interpretación de los resultados se basaron en una revisión crítica y reflexiva por parte de quién investiga. Este enfoque permitió captar matices y significados que la IA, por naturaleza, podría haber simplificado o incluso omitido.

### 3.4 Caso TRAMUS

Fundada en Santiago de Chile del 2019, TRAMUS nació con la misión de exponer el sexismo y la desigualdad de oportunidades en la industria musical. A través de diversas acciones, la red ha ido adquiriendo protagonismo en la escena local y nacional por su postura crítica frente a los sesgos de género en la industria musical y la política cultural. Asimismo, otro de los objetivos subyacentes fue la creación de una red de apoyo en la que la colaboración y el apoyo mutuo se hicieron efectivos durante la pandemia. En esta coyuntura, la relevancia de los entornos digitales y las TIC emergió como un factor determinante en la configuración de la identidad colectiva en el ámbito virtual de TRAMUS.

A medida que me fui integrando de manera activa en la organización, fui testigo de cómo se desplegaba una infraestructura digital que adquirió mayor protagonismo en las acciones para enfrentar la pandemia. Las nuevas dinámicas de interacción colectiva mediadas por las TIC fortalecieron la red TRAMUS, contribuyendo a la consolidación de la organización. En un corto periodo de tiempo, se produjeron nuevas incorporaciones con distintas expectativas: mientras que para algunas se trataba de mantenerse informadas sobre convocatorias y lanzamientos, para otras, era una manera de afrontar una situación de inestabilidad económica. Asimismo, fue interesante observar cómo la mediación tecnológica facilitó la proximidad, logrando integrar a trabajadoras de la música de otras regiones chilenas.

En este contexto, me centré en observar cómo las prácticas musicales se trasladaron hacia nuevas formas de participación ciudadana, donde el enfoque interseccional y la perspectiva de género emergieron como temas centrales en el debate online dentro de la organización. Mi primer objetivo fue mapear las organizaciones dedicadas al sector de la música en el contexto chileno, con especial atención a aquellas conformadas por mujeres y disidencias. Paralelamente, exploré fuentes secundarias, como estudios, investigaciones, artículos y toda la documentación disponible sobre la industria musical chilena, con el fin de indagar sobre el estado del arte, además de establecer contacto con personas expertas en el sector. Como sugiere Valles Martínez (2011, p.147), “el investigador es a la vez un activo entrevistador y un analista de archivos, que contrasta, sobre unos mismos temas, los datos

producidos a partir de encuestas, entrevistas, documentos, observación y experiencia participativa” (p. 147).

Mi inserción en el campo, en medio de un contexto de aislamiento social, representó un desafío para la investigación, obligándome a establecer estrategias concretas para facilitar mi entrada al terreno. En un primer momento, me sumergí en la búsqueda de comunidades de músicas chilenas a través de páginas de Facebook, rastreando posibles redes de contacto. Siguiendo la propuesta de Latour (2008) sobre el rastreo de conexiones, establecí una “*ruta de hormiga*” que me permitiera diseñar un camino para conectar con bandas y proyectos musicales en el entorno musical chileno. Esto, además, me permitió conocer de primera mano la realidad local.

De igual modo, fui rastreando y estableciendo conexiones a través de las redes sociales con músicas profesionales, lo cual facilitó, de manera importante, mi entrada al campo. Los primeros contactos siempre se realizaron desde un posicionamiento de enunciación, como mujer y música, lo que favoreció mi contacto y posterior incorporación a TRAMUS. Así, contacté a Milena Sax, una profesional de la música de 36 años, originaria de Valparaíso y afincada en Santiago. Milena es una saxofonista con una amplia trayectoria profesional y cuenta con una notable presencia en redes como Instagram, YouTube y Facebook, además de un perfil en Spotify. Su proyecto personal gira en torno a sonidos jamaicanos, funky y reggae<sup>24</sup>. A través de Milena, empecé a realizar mis primeras exploraciones con mi instrumento y la música, lo cual me permitió situarme en el contexto musical chileno, a pesar de las restricciones de movilidad y el riesgo que ello implicaba.

### **3.4.1 Selección de las/es entrevistadas/es integrantes de TRAMUS**

A pesar de las dificultades que supone llegar a un país como extranjera, sin conocer el funcionamiento del entorno y en medio de una pandemia, pude ponerme en contacto con mujeres músicas chilenas. Poco a poco, y bajo mis primeras exploraciones como observadora

---

<sup>24</sup>MilenaSax. [Perfil Spotify] (2015-2022) *Discografía* [lista de reproducción] Plataforma. Recuperado el 20 de enero del 2021 de: [https://open.spotify.com/intl/es/artist/4cKuS9fTVkOOFBTKuglgV?si=KPcTdt\\_tTaejCH\\_yOrZ2pg](https://open.spotify.com/intl/es/artist/4cKuS9fTVkOOFBTKuglgV?si=KPcTdt_tTaejCH_yOrZ2pg)

visible que según Junker (1960) “se refiere a actividades de observación encargadas o apoyadas por los mismos miembros en situación de estudio” (Junker, 1960, citado por Valles Martínez, 2011, p. 153), implementé la técnica de "bola de nieve", consistente en la incorporación aleatoria de informantes clave que participan en TRAMUS. Así, comencé con un muestreo aleatorio de personas pertenecientes a una comunidad de interés y, posteriormente, solicité a cada una de ellas que facilitaran el contacto con otras de su círculo de amigas o conocidas (Valles Martínez, 2011, p. 215). Paralelamente, fui descubriendo la intensa actividad musical y el activismo de mujeres y disidencias en la escena musical chilena.

En enero de 2021, llegué a TRAMUS a través de Luna, una música cantautora de 34 años y parte activa del eje de formación y de la coordinación central de TRAMUS, siendo una de las referentes más destacadas de la red. Establecí contacto a través de WhatsApp con la asamblea virtual del 23 de enero de 2021 y, posteriormente, fui invitada a sumarme a la manifestación del 8M, que se llevó a cabo de manera presencial en las calles de Santiago y concluyó en el edificio del Ministerio de Cultura. En la reunión, me presenté como música bajista y también como investigadora, explicando los objetivos del proyecto y validando mi presencia como "observadora visible" (Valles Martínez, 2011). Expresar mi interés en participar en la red TRAMUS me permitió desarrollar una estrategia para el diseño del caso de estudio y conocer de cerca las problemáticas del sector, manteniendo siempre claros mis límites como investigadora.

De este modo, me incorporé como colaboradora voluntaria en la comisión de curaduría, encargada de la creación de las listas de *Spotify de TRAMUS*<sup>25</sup>, un formato clave en el cambio de la industria musical hacia un capitalismo de plataforma (Masís González, 2021) y en *Compromiso Morado*<sup>26</sup>, un proyecto de carácter asociativo destinado a erradicar las desigualdades de género en el sector musical chileno. Esta participación me permitió

---

<sup>25</sup>TRAMUS-Mujeres y disidencias-[TRAMUS] (2020-2022). Playlist TRAMUS [Lista de reproducción] Plataforma. Recuperado el 27 de marzo de 2021 de: <https://open.spotify.com/user/0fb8u2zokzi6x17cr16not6kl?si=c282c68eea4c4df3>

<sup>26</sup> Realizado durante el 2021-2023 con el apoyo en su fase piloto por el Instituto Goethe Brasil-Chile y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes es el programa de Fondos de Cultura FONDART [web]. Recuperado de 8 de marzo del 2023 de: <https://compromisomorado.cl/somos-rommda/>

conocer en profundidad el funcionamiento interno de la red, así como entablar un proceso dialógico y reflexivo con mis informantes clave. En el momento de mi incorporación, según la coordinación central de la red, TRAMUS contaba con aproximadamente 210 integrantes, quienes formaban parte del grupo de WhatsApp *Mercado Central* que se caracteriza por ser el espacio abierto a toda la comunidad TRAMUS. A partir de aquí, consideré pertinente realizar entrevistas con una duración de 45min-1hrs que se realizaron a través de la plataforma *Zoom*, seleccionando como informantes clave que, en primer lugar, fueran profesionales de la música, mujeres y disidencias de 20 años en adelante, tanto chilenas como extranjeras, con trayectoria, formación y actividad actual, además de considerar otras variables relacionadas con la conciliación de la vida laboral y profesional y, en segundo lugar, que se mantuvieran activas en distintos ejes de trabajo: formación, sostenibilidad, incidencia sectorial, comunicaciones, curaduría de Spotify, coordinación central y vocería, además de aquellas que participaban de manera puntual en algunas actividades. De este modo, obtuve una muestra de aproximadamente el 10% de las participantes en un grupo de WhatsApp.

### **3.4.2 Consideraciones éticas**

Para que esta investigación fuera posible se contó con el consentimiento informado de las/es participantes para que parecieran su nombre en cada uno de los relatos que incorporan el cuerpo del texto. Sumado a esto, esta investigación ha sido debidamente validada por la Comisión de Bioética de la Universidad de Barcelona, garantizando que se cumpliera con todos los principios éticos y normativos vigentes para la protección de los derechos y la privacidad de las personas involucradas.

### **3.4.3 Consideraciones de accesibilidad**

Como se señaló al inicio de la tesis, como parte del compromiso ético con la inclusión y la equidad, además de adoptar el lenguaje inclusivo para referirme a las/les entrevistadas/es, se adoptaron medidas para garantizar que esta investigación sea accesible a una audiencia diversa, incluyendo personas con discapacidades visuales. Todas las tablas, gráficos e imágenes presentes en este trabajo cuentan con descripciones en formato de texto #AltText y #AccesibilidadInclusiva que permiten su correcta interpretación a través de tecnologías de

asistencia, como lectores de pantalla. Asimismo, el formato digital de la tesis ha sido optimizado para garantizar la compatibilidad de herramientas accesibles, asegurando que todo contenido, tanto las secciones principales como los anexos, sea comprensible para personas videntes y no videntes por igual. Este enfoque no solo responde a los principios éticos, sino que también a estándares de accesibilidad universal, asegurando que todas las personas tengan acceso equitativo a la información contenida en esta investigación.

### **3.5 Conclusiones del capítulo**

Desde una perspectiva metodológica, es relevante analizar el fenómeno social de las interacciones en línea, especialmente en relación con las prácticas musicales. Estas han ido incorporando, de manera creciente, herramientas digitales que permiten la interacción en tiempo real entre el espacio físico y el virtual. Este estudio busca responder a las preguntas y objetivos planteados a través de la observación, exploración y un análisis profundo de las interacciones y el activismo tecnológico que ha desarrollado TRAMUS. En este contexto, se han identificado formatos de acción colectiva y narrativas transmedia que se despliegan a través de tecnologías digitales, creando un campo fértil para analizar estas dinámicas.

El enfoque adoptado resalta la complejidad que implica investigar en entornos digitales, enfatizando la necesidad de una aproximación cuidadosa y sensible para entender de manera integral las prácticas culturales y las interacciones en línea de las personas. Tomando como punto de partida el caso de TRAMUS y su relación con el uso de plataformas digitales, esta investigación se destaca por explorar las preguntas emergentes, los debates y las reflexiones que surgen en torno a la digitalización de la música en la industria. En particular, se examina cómo las trabajadoras de la música han utilizado estas plataformas no solo para crear y circular su obra musical, sino también para establecer infraestructuras singulares que les permitieron desarrollar estrategias de acción colectiva en respuesta a la crisis política y sanitaria que enfrentó Chile en los últimos años.

A través de este enfoque, la investigación evidencia cómo las tecnologías digitales han potenciado y otorgado agencia a TRAMUS, consolidándolo como un referente clave para las trabajadoras de la música dentro del movimiento feminista chileno durante el período

2020-2022. Los hallazgos presentados a lo largo de los capítulos revelan cómo estas herramientas han facilitado tanto la visibilidad como la organización de este colectivo, subrayando el impacto de la tecnología en la transformación del activismo musical hacia un giro tecnológico con perspectiva de género en Chile.

## **PARTE II: Polifonías situadas, el sonido más allá de la música**

*"diversas polifonías configuran los territorios"*

*Vida online*

## Cuarto Movimiento



## 4. Polifonías y contranarrativas

### 4.1 Introducción

En este movimiento titulado "Polifonía y contranarrativa", me propongo una exploración etnográfica y analítica de la evolución y el impacto de las mujeres y disidencias en la música chilena, y cómo esta historia es reinterpretada por TRAMUS en el contexto actual. La exposición de estos resultados da cuenta de la importancia de la retribución histórica como un acto de posicionamiento político que se enmarca en el “despertar chileno”. En este capítulo, se recoge la visión y el esfuerzo colectivo por rastrear, recuperar y visibilizar a referentes de la música chilena a través de la campaña #JUNTASABIENDOCAMINOS, organizada por TRAMUS en 2021 a través de sus plataformas sociodigitales.

El primer apartado, “Juntas abriendo caminos”, introduce la campaña emblemática de TRAMUS de 2021 y establece el contexto para la exploración de la influencia histórica de las mujeres en la música. Este apartado proporciona una base para comprender cómo la organización utiliza su plataforma para reivindicar y recontextualizar la historia musical. En el segundo apartado, titulado “Compositoras chilenas del siglo XIX”, se analiza el papel de las pioneras Isidora Zegers y Delfina Cruz en la música chilena, examinando su impacto y los obstáculos que enfrentaron en un análisis histórico que sirve para situar a las mujeres y disidencias dentro del marco cultural y social de la época. A continuación, en el tercer apartado, se examina la influencia del repertorio musical del canto popular a través de “El cancionero”, resaltando su relevancia y la forma en que sus obras reflejan las dinámicas de su tiempo, siendo recuperadas en la actualidad durante el “despertar chileno”. El siguiente apartado, “De compositoras a cantoras en el siglo XX”, traza la evolución de las compositoras hacia el rol de cantoras, destacando figuras clave como Margot Loyola y Violeta Parra, y su impacto en la música chilena durante el siglo XX. A continuación, en el apartado titulado, “La revolución musical y tecnológica de Violeta Parra” se explora cómo la cantora innovó en la música y la tecnología, y cómo su influencia perdura en el panorama musical chileno. En el siguiente apartado, en “Voces disidentes” se aborda la participación de mujeres y disidencias que desafiaron las normas establecidas y su impacto en la evolución de la música chilena, emergiendo la figura de la frontwoman en un rol activo de la época. En “Resonancias

del género en la industria” se examina cómo las representaciones de género han influido en la industria musical y cómo estas resonancias se manifiestan en el presente. Finalmente, en “Conclusiones del capítulo”, se sintetizan los hallazgos, reflexionando sobre el papel de TRAMUS en la revalorización histórica y la creación de una contranarrativa que fortalece la identidad colectiva de la organización.

A través de esta estructura, el capítulo ofrece una visión integrada de cómo el pasado y el presente se entrelazan en la música chilena, y cómo TRAMUS ha consolidado una contranarrativa que empodera a las figuras históricas y visibiliza sus contribuciones en el contexto contemporáneo. En este sentido, se destacan acciones orientadas a la retribución histórica como clave para la consolidación de una contranarrativa situada desde TRAMUS, ya que se enmarcan en sus lineamientos y objetivos, visibilizando a las referentes de la música chilena, lo que contribuye al empoderamiento y fortalecimiento de una identidad colectiva dentro de la organización.

## **4.2 Juntas abriendo caminos**

El 8 de marzo de 2021 asistí a la manifestación convocada por TRAMUS. El ambiente estaba muy animado, pero también cargado de tensión y desconfianza, ya que se desafiaban las medidas sanitarias y de distanciamiento social impuestas por el gobierno chileno. Antes de la protesta, por la mañana, hubo detenciones y represión por parte de carabineros, especialmente dirigidas a grupos de la comunidad LGBTIQ+<sup>27</sup>. En este contexto, conocí a algunas integrantes de la red de trabajadoras de la música TRAMUS, con quienes me uní para expresar mi solidaridad y preocupación frente a la falta de medidas para apoyar al sector musical durante la etapa inicial de la crisis causada por el COVID-19. Pero también perseguía un objetivo personal: establecer el contacto inicial. Después de encontrarnos a las puertas de la Biblioteca Nacional, ubicada en el centro de Santiago, nos desplazamos hacia el Ministerio

---

<sup>27</sup>Vivanco (2021, de marzo 9) Crónica del 8M: Resistir en medio de la represión [Blog] *LOD*. Recuperado el 4 de abril del 2024 de <https://laotradiaria.cl/2021/03/09/cronica-del-8m-resistir-en-medio-de-la-represion/>

de Cultura, donde se realizó una demostración musical con pancartas para hacer visible la precarización de las trabajadoras de la música.

**Imagen 2:** TRAMUS Espectacular #JUNTASABRIENDOCAMINOS



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen 2, titulada “TRAMUS Espectacular #JUNTASABRIENDOCAMINOS”, muestra un espectacular publicitario fotografiado desde una azotea en el Barrio de Bellavista, en el centro de Santiago. El espectacular incluye el *hashtag* #abriendocaminojuntas y fue compartido en la cuenta de Instagram de TRAMUS el 9 de marzo de 2021. La elección de lugares visibles y estratégicos, como este en una zona céntrica, refleja el compromiso de TRAMUS en visibilizar sus actividades y eventos, utilizando espacios urbanos clave como parte de su estrategia de conexión y alcance con la comunidad local.

Durante esta actividad, algunas integrantes de TRAMUS me compartieron que estaban llevando a cabo otras iniciativas en el contexto del 8M. Una de ellas fue la campaña #JUNTASABRIENDOCAMINOS, que tenía como objetivo resaltar los aportes de las mujeres y disidencias en la historia de la música chilena. Esta campaña se desarrolló

principalmente en sus plataformas de Instagram<sup>28</sup> y Facebook<sup>29</sup>, utilizando la estrategia comunicativa del *hashtag* #8MTRAMUS. Este homenaje responde a uno de los objetivos fundamentales de la organización consistente en visibilizar las mujeres y disidencias de la música chilena y en TRAMUS encuentra un espacio óptimo para poder ejecutar estas acciones. Así y lo expresa una de la entrevistada:

Fue en marzo de 2021 cuando lanzamos la campaña. Lo publicamos en las plataformas y una compañera se encargó de la edición de las imágenes y la infografía. Aunque fue un trabajo sencillo, quedó bonito. Y en eso estamos; teníamos que continuar con las biografías (que aún nos quedaban algunas pendientes), nos pidieron tenerlas listas lo cual, se ha complicado pero bueno, hay que seguir adelante (Entrevistada 8, cantautora popular y gestora cultural e integrante del eje de incidencia sectorial, 21 de diciembre del 2021).

En el homenaje realizado por TRAMUS (Imagen 3), se destacaron las biografías de compositoras como Isidora Zegers (1869), Rosa Renard (1920), reconocida pianista y profesora, Luz Eliana (1939), artista de la nueva ola, Colombina Parra (1979), cantante, compositora y multiinstrumentista que formó parte del grupo Los Ex, Palmenia Pizarro (1941), cantante chilena nominada por las radioemisoras nacionales como la mejor intérprete del folclore chileno, Nadine Voullime (1969), productora de sonido que trabajó como sonidista para el cine de ficción, publicitario y documental, Cecilia Pantoja (1943), referente de la emancipación femenina y pionera en la fusión del rock y el folclore chileno, Catalina Rojas (1948), artista que ha conjugado las raíces campesinas con escenarios urbanos desde la década de los setenta hasta la fecha, Javiera Tapia Flores (1988), periodista especializada en la música popular, Javiera Mena (1983), cantautora, productora musical y activista chilena, Rayen Quitral (1979), primera soprano de origen mapuche, Lola Kiepja (1966), chamana y curandera a través del canto, Juana Parra (1970), baterista del grupo Los Jaivas,

---

<sup>28</sup>TRAMUS [@TRAMUS]. (marzo 2021). *CAMPAÑA #JUNTASABRIENDOCAMINOS* [La serie de imágenes biográficas presenta a mujeres y disidencias que son referentes en la historia de la música chilena]. Instagram. Recuperado el 30 marzo del 2021 de <https://www.Instagram.com/trabajadorasmusica/>

<sup>29</sup>TRAMUS [Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias] (marzo del 2021) #JUNTASABRIENDOCAMINOS [Página de Facebook]. Recuperado el 30 de marzo del 2021 de <https://www.Facebook.com/trabajadorasmusica/photos/pb.100064789720382.-2207520000/269702601200691/?type=3>

Mazapán (Carmen Lavanchy, Cecilia Echenique, Lulú Curcuera, Cecilia Álamos, Verónica Prieto, Victoria Carvallo y Michelle Salazar, 1979) y se rindió un especial homenaje a Violeta Parra (1917).

**Imagen 3:** Infografía #juntxs abriendo caminos



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen 3, titulada “Infografía #juntxs abriendo caminos”, incluye los hashtags #JUNTASABRIENDOCAMINOS y #8MTRAMUS. La infografía presenta a referentes, compositoras, instrumentistas, cantoras y cantautoras de la música chilena del siglo XX. Esta imagen forma parte de la campaña “Juntas Abriendo Caminos”, llevada a cabo en marzo de 2021, cuyo objetivo fue visibilizar y reconocer el papel fundamental de las mujeres en la música chilena. La campaña destaca las contribuciones de estas artistas y promueve la igualdad de género en la industria musical.

Esta actividad estuvo coordinada por el eje de incidencia sectorial, que entre sus objetivos tiene el de trabajar en la visibilización de referentes y proyectos liderados por mujeres y disidencias. A través de esta campaña, y desde una perspectiva histórica, se querían

destacar sus contribuciones y logros en la música. Por otro lado, la importancia de esta actividad se alinea en la perspectiva de la retribución histórica de Ramos López (1997, 2010, 2013, 2015) que en el caso de TRAMUS, además, refuerza una narrativa que visibiliza las desigualdades de género en el ámbito musical y abre camino a un mayor protagonismo de las trabajadoras de la música en un contexto social y político marcado por una crisis sanitaria que ha impulsado cambios mediados por la tecnología.

### 4.3 Compositoras chilenas del siglo XIX

*ISIDORA ZEGERS estudió arpa, guitarra, piano y canto, también se destacó en la composición de obras instrumentales. Protagonista activa de la vida cultural santiaguina, revolucionó el incipiente panorama musical de las primeras décadas del siglo XIX. Usualmente brindaba pequeños conciertos en donde impactó a los santiaguinos con sus bellas interpretaciones vocales; influidas por ella, empezaron a surgir agrupaciones musicales. Isidora junto con dar conciertos, escribía artículos sobre música, apoyaba a grupos emergentes y propiciaba actividades musicales en distintas ciudades del país. Participó activamente en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Santiago, centro clave del movimiento artístico de la época. Creó y editó el Semanario Musical, primera revista especializada en música de nuestro país. Además, participó en la fundación del Conservatorio Nacional de Música y de la Academia Superior de Música, de la que sería nombrada presidenta honoraria por el presidente Manuel Bulnes (Campaña Juntas Abriendo Caminos, 21 de marzo de 2021. Instagram TRAMUS).*

**Imagen 4:** Homenaje a Isidora Zegers



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen 4 muestra a la compositora Isidora Zegers como parte de la campaña #JUNTASABRIENDOCAMINOS y #8MTRAMUS, realizada por TRAMUS en marzo de 2021 en su página de Facebook. Isidora Zegers, reconocida compositora chilena, es destacada en esta campaña que tiene como objetivo visibilizar y reconocer el trabajo de las mujeres en la música chilena del siglo XX. Además, la campaña busca promover la igualdad de género en la industria musical, resaltando el legado y las contribuciones de figuras femeninas influyentes como Zegers.

En este punto, propongo indagar en la experiencia de creadoras chilenas desde finales del siglo XVIII, haciendo un breve recorrido por los siglos XIX y XX para dar cuenta de las primeras experiencias de las mujeres en el campo de la música chilena y los hechos que se suscitaron en medio de una incipiente industria musical que comenzaba a emerger. En este contexto, destaca la formación de jóvenes compositoras, especialmente aquellas “que provenían de familias de músicos o de alta adscripción social” (Vera Malhue, 2023, p. 206). Según Merino (1979), los primeros signos de actividad compositora en Chile fueron documentados por el reconocido musicólogo chileno Eugenio Pereira Salas (1904-1979), quien destacó “la presencia de al menos dos compositoras: Isidora Zegers y María Luisa Sepúlveda” (Merino, 1979 citado por Arce, 2015, p. 38).

Isidora Zegers fue una promotora de la vida cultural en Chile que, desde 1823, impulsó, con éxito, un circuito cultural activo a través de encuentros sociales entre artistas (Pereira-Salas, 1946). También fue reconocida como compositora de música de salón del siglo XIX, formación que recibió en París antes de su llegada a Chile en 1823. Según Blondel (1969), el escritor y crítico musical José Zapiola Cortés escribía en su crónica “Recuerdos de 30 años” en 1826 lo siguiente:

La Sra. Zegers, en todo el vigor de su talento musical, era la admiración de los inteligentes, y puede asegurarse que en cuanto a ejecución no ha tenido hasta ahora rival. Respecto de su prodigiosa facilidad para leer música a primera vista, acompañándose al piano, está fuera de toda comparación con lo que hemos visto después (Blondel, 1969, p. 10).

Su residencia se erigió como un destacado epicentro cultural, albergando tertulias con reconocidos intelectuales y artistas de la época. Además, Isidora Zegers desempeñó un papel fundamental en la promoción de la ópera y contribuyó activamente en la creación de la

Sociedad Filarmónica de Santiago en el año 1826 (Pereira-Salas, 1946). También fue una de las cofundadoras de la primera revista musical chilena, conocida como “El Semanario Musical”. Su legado ejerció una influencia perdurable en la música clásica chilena del siglo XIX (Blondel, 1969).

Por su lado, María Luisa Sepúlveda tiene igual importancia en la historiografía musical chilena. Siendo la primera compositora titulada y directora de orquesta, también fue recopiladora de folclore chileno y, por lo tanto, considerada una mujer música. Para Vera Malhue et al. (2020), "su presencia dejó rastros de memoria en diversos escritos como crónicas de prensa, revistas de música, libros y publicaciones académicas especializadas" (p. 42).

En opinión de Eugenio Salas Pereira, las compositoras han merecido especial atención y han ocupado durante mucho tiempo el espacio editorial de la *Revista Musical Chilena* desde sus primeras publicaciones. No obstante, el musicólogo chileno enfrentó críticas en su tiempo por prestar poca atención a otras compositoras que también desempeñaron un papel fundamental en la música chilena, dejando vacíos para la investigación sobre las prácticas musicales efectuadas por mujeres durante los siglos XVIII y XIX.

En un esfuerzo por compensar la historia de las mujeres en la música, Becker (2011) ha hecho frente este desafío indagando en los aportes de figuras notables como:

Carmela Mackenna (1879-1962), Ema Ortiz (1891-1975) y Marta Canales (1895-1986), como una primera generación, Lucila Céspedes (1902- 1983) e Ida Vivado (1913-1989), una segunda, Estela Cabezas (1921), Leni Alexander (1924-2005), Sylvia Soublette (1923) e Iris Sangüesa (1933), en otra, Cecilia Cordero (1945), solitariamente, Francesca Ancarola (1971), Eleonora Coloma (1971), Diana Pey, Paola Lazo (1969), Carmen Aguilera (1969), Pina Harding, Gloria López, Carolina Holzapfel, el creciente número de egresadas de las carreras de composición, a quienes se suma una copiosa lista de compositoras de música popular, como Lidia Urrutia (1913), Lily y Mercedes Pérez Freire, Scottie Scott (1942), Laura Fuentes (1964), Catalina Claro (1968), Daniela Conejera (1979), y compositoras de electroacústica

como Karla Schüller (1983), entre muchas otras que puedan haber sido torpemente omitidas, deja un gran silencio en la comunidad (Becker, 2011, p. 3).

Y aunque todavía es un tema incipiente, cada vez más la musicología chilena se interesa en profundizar en este aspecto y subsanar la deuda histórica sobre las mujeres en la música. Al respecto, revistas especializadas en la musicología chilena, como la *Revista Musical Chilena*, *Resonancia* y *Neuma*, han fomentado el interés en la comunidad académica para generar un rico acervo de información sobre las mujeres en la música chilena desde distintos ángulos y disciplinas. A la par, se han generado publicaciones especializadas que buscan establecer un referente de investigación sobre el trabajo de mujeres en la música.

Un ejemplo de ello es Raquel Bustos, quien en 2013 publicó "*La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*", resultado de una laboriosa investigación que abarcó más de tres décadas. Dicho estudio explora la presencia y el aporte de compositoras chilenas de finales del siglo XIX y principios del XX, períodos en los que se registra una intensa actividad artística de las mujeres en las áreas de composición, interpretación y docencia, a pesar de las situaciones adversas a las que, según Peña Fuenzalida (2013), debieron afrontar para abrirse camino en el campo musical chileno de la época.

Del mismo modo, el libro de Bustos (2013) explora el siglo XIX a partir de dos figuras clave en la musicología chilena: Isidora Zegers y Delfina de la Cruz Zañartu, también conocida por su seudónimo Delfina Pérez Collar. Al respecto, Peña Fuenzalida (2013) menciona que la práctica del seudónimo ha generado dificultades en el momento de rastrear las obras y los registros históricos existentes sobre la compositora, lo que podría conducir a posibles errores históricos. En esta línea, Vera Malhue (2022) señala que el uso de seudónimos ha complicado establecer una línea precisa entre las contribuciones de las compositoras del siglo XIX, generando confusión en las aproximaciones historiográficas.

El caso de Delfina Pérez es particularmente notable debido a la creación de obras para piano y su papel como educadora musical:

Conocida en los círculos intelectuales bajo el pseudónimo de Delfina Pérez, sus composiciones de tipo filarmónico y sentimental brotaban espontáneamente de su imaginación de mujer culta y refinada. Sus primeras obras fruto del entusiasmo juvenil fueron *La Noche*, redowa para piano y *La Estrella de la tarde*, polka de salón (Vera Malhue, 2022, p. 93).

En este sentido, es posible que la práctica del seudonimato sea una evidencia de las estrategias que emplearon las compositoras de la época en respuesta a las barreras y desafíos que enfrentaban en el ámbito musical. En ese contexto, la inclusión de la mujer y la creación musical escrita por mujeres estaban limitadas por las normas de género prevalecientes en la sociedad chilena del siglo XIX. Así lo refiere Montero Merino (2010):

El período comprendido entre 1810 y 1855, en que la creación musical escrita por mujeres quedó absolutamente fuera del ámbito público, en el período comprendido entre 1856 y 1869 dieciocho mujeres hicieron circular públicamente su obra, a las que se agregan otras tres mujeres que lo hicieron de manera anónima, hasta alcanzar un total de 39 obras publicadas (p.56).

Así observamos que, en primer lugar, la identidad velada puede haber sido una forma para que las compositoras superaran los prejuicios de género y accedieran a oportunidades que de otro modo les serían negadas. Este enigma presente en los registros resalta los desafíos que tuvieron las mujeres para lograr reconocimiento en la música y cómo algunas recurrieron a estrategias innovadoras y, en ocasiones, ambiguas para participar en la creación artística. Aunque complica la tarea de las/os investigadoras/es, el uso de seudónimos también refleja la persistencia y determinación de las mujeres en superar las limitaciones impuestas por el patriarcado musical, señalado por Green (2001), dejando así su huella en la historia de la música chilena. En segundo lugar, las oportunidades de visibilizar los repertorios creados por mujeres estuvieron condicionadas por la mediación masculina. Un ejemplo de ello es el “Álbum para señoritas” de Eustaquio Guzmán, publicado en 1856, consistente en literatura y música dirigida a un público femenino (Biblioteca Nacional de Chile, 2018). Y, por último, los estereotipos de género imperantes en los círculos musicales del siglo XIX, en los que las obras de mujeres compositoras que circulaban en el medio musical eran etiquetadas como

“música de mujeres”, lo cual, en opinión de Ramos (2010), reforzaba los cánones y estereotipos de género que aún persisten en la música llamada docta o clásica. Por añadidura, y para contrarrestar la narrativa hegemónica de la historia musical, en los últimos años ha emergido un mayor interés en abordar la musicología chilena desde una perspectiva de género (Fugellie et al., 2023), siendo la dimensión histórica un hito que contribuye a recuperar los aportes y experiencias de las mujeres en la música chilena.

Para Becker (2011), el estado actual del arte en la música conlleva una deuda histórica que debe ser subsanada en el campo de la investigación, a través de la sistematización rigurosa de la literatura dedicada a las compositoras chilenas y sus obras. La autora explica que, al igual que en el continente europeo, la música creada por mujeres en Chile se vio afectada debido a la escasa circulación de sus obras. En consecuencia, los desafíos para rastrear los registros son enormes y esto afecta la reproducción actual de sus composiciones. Para Becker (2011), “las obras mayores de mujeres, como óperas, conciertos, sinfonías, cantatas, etcétera, sufrían grandes impedimentos para su montaje y publicación” (p. 5).

De ahí la importancia del libro de Bustos (2013) al constituir un antecedente bibliográfico que recupera de manera sistemática los aportes de grandes compositoras que hoy en día son canónicas de la música docta. Dicha obra, además de destacar los logros de las mujeres en la música del siglo XX, ofrece una perspectiva sociológica sobre la incidencia de estas músicas en la vida pública chilena, aportando al desarrollo de la cultura local<sup>30</sup>. Del mismo modo, el libro recoge las experiencias de las prácticas musicales de mujeres en Chile durante los siglos XIX y XX, destacando la composición y la enseñanza, así como su aporte en la vida social y cultural del país.

---

<sup>30</sup> Bustos (2013) también detalla la trayectoria de catorce mujeres compositoras, agrupadas en dos categorías principales. En la primera categoría, denominada “dedicación preferente o parcial a la disciplina”, se mencionan nombres como Carmela Mackenna Subercaseaux, María Luisa Sepúlveda Maira, Marta Canales Pizarro, Ida Vivado Orsini, Estela Cabezas Espinoza, Leni Alexander Pollack, Silvia Soublette Asmussen, Iris Sangüesa Hinostroza y Cecilia Cordero Simunovic. En la segunda categoría, conocida como “compositoras con enfoque eventual en la disciplina”, incluye a Emma Watcher Ortiz, Eleonora Sgoglia Maurinaz, María Eugenia Romo, Gloria López Barrera y Juana Terrazas.

A la par, también han emergido otros estudios, entre los que destaca "*La composición de obras musicales en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX*", realizado por Cristián Rojas (2013). Este estudio examina la presencia de 800 compositores/as e intérpretes que recibieron menciones en la sección crítica de la Revista Musical Chilena entre 1945 y 2011. Además, el estudio destaca por su foco en la organización sistemática de los perfiles profesionales de las principales figuras musicales nacionales, teniendo en cuenta sus otras actividades profesionales, como la docencia y la formación en composición. El estudio también analiza otros aspectos, como la inclusión de artistas internacionales en los escenarios de la música local chilena y la participación de artistas nacionales en el exterior. En este sentido, los hallazgos presentados por Rojas (2013) muestran que hubo pocas mujeres a cargo de orquestas durante los períodos que abarcan desde 1845 hasta 2011. El autor presenta un listado de compositoras, instrumentistas e intérpretes:

- Karem Ruiz Martínez, instrumentos de viento (1979).
- Pianistas como Carolina Holzapfel Barrenechea (1978), Karla Schüller Ide (1983), Cecilia García-Gracia (1968), Iris Sangüesa Hinostroza (1933), Paola Lazo Varas (1969) y Carmela Mackenna Subercaseaux (1879–1962).
- Elena Corvalán Espinoza, 1949, en percusión
- En cuerda: Alejandra Santa Cruz Bolívar (1968) como contrabajista y Ángela Acúa Vera (1974) como violinista.
- Natalie Santibáez Pellegrini (1971) es mencionada como bajista en géneros de música popular como jazz, rock y otros géneros contemporáneos, mientras que Carmen Aguilera Vargas (1969) y la música española Mandia Araya Pérez (1983) son mencionadas como pianistas.
- Ximena Matamoros Figueroa (1958) y Ana María Reyes Barrios (1953-2007) en composición e interpretación.
- Artistas y creadoras como Violeta Parra Sandoval (1917–1967), Cecilia la incomparable (1943) Francesca Ancarola Saavedra (1968), Elizabeth Morris Keller (1972), Diana Rojas O'Shee (1978), Josefina Echenique Subiabre (1980), Marcela Mahaluf Recasens (1985), y acordeonistas como Pascuala Ilabaca Argandoa (1985) están representados en la música popular y convencional.

Aunque el estudio recoge de manera cronológica algunos perfiles sobresalientes en la música chilena, no proporciona información sobre compositoras que se aventuran en la experimentación de la música electroacústica, la cual combina la tecnología con el sonido. En general, estos hallazgos resaltan la variedad del arte femenino y sus aportes en la historia de la música chilena. No obstante, cabe mencionar cuestiones pendientes de problematización en el campo de la práctica musical, como la masculinización y feminización de instrumentos. Por un lado, esto genera sesgos en el ámbito sinfónico y, por otro lado, perpetúa una distribución desigual, afectando el acceso a cargos de liderazgo en distintas secciones, una práctica que se ha mantenido a lo largo del tiempo hasta finales del siglo XX (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019). Por otro lado, es importante destacar el papel que tuvo la música folclórica como resultado de las transformaciones culturales que influyeron en la musicología chilena, donde las mujeres también ocuparon un papel central. A pesar de que la música regional chilena se distinguió por su conservadurismo e incluso sus tendencias machistas, a mediados del siglo XX experimentó un nuevo giro musical de grandes proporciones para la identidad del país, influyendo incluso en la creación de la Nueva Canción Chilena. En este sentido, figuras como Violeta Parra (1917), Margot Loyola (1918), Margarita Chocobar (s.f.) y Gabriela Pizarro (1932) tuvieron un papel importante en la configuración de la nueva identidad chilena que trascendió posteriormente más allá de las fronteras nacionales.

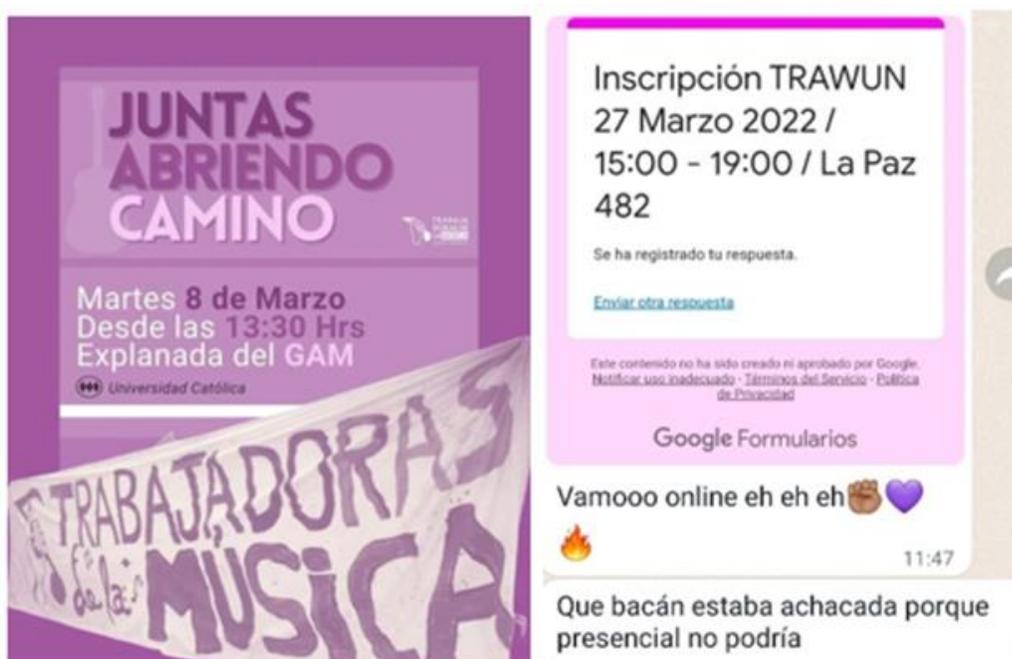
#### **4.4 El cancionero**

El 8 de marzo de 2022, me encontré junto a compañeras trabajadoras de la música montando lo que sería la primera edición del "escenario TRAMUS", gracias al Centro Cultural Gabriela Mistral. Para entonces, ya había pasado un año desde el contacto inicial con la organización, en la cual me había ido involucrando de manera activa, generando confianza con la colectiva. Mi participación en varias comisiones y ejes de trabajo, como la curaduría de Spotify, el eje de comunicaciones y el eje de incidencia sectorial, me permitió comprender más a fondo el funcionamiento de la organización y conocer a sus integrantes, a quienes posteriormente entrevisté. Durante 2021 y 2022, estuve muy activamente involucrada en la militancia en línea, ya que Chile experimentaba un periodo convulso, marcado por el proceso de redacción de la propuesta del primer borrador para la nueva

constitución, que debía someterse a votación ciudadana a través de un plebiscito el 4 de septiembre de ese año.

Previo al 8 de marzo, nos reunimos de manera híbrida, en formato online y presencial, en el *Citylab* de Santiago. En esta reunión abordamos temas como la preparación de la convocatoria para la primera edición del “escenario TRAMUS” y la asamblea de verano, conocida como encuentro TRAWÜN, que tuvo lugar el 27 de marzo en el espacio cultural Independencia Ciudadana.

**Imagen 5:** Convocatoria escenario 1ra edición 8M y asamblea TRAMUS 2022

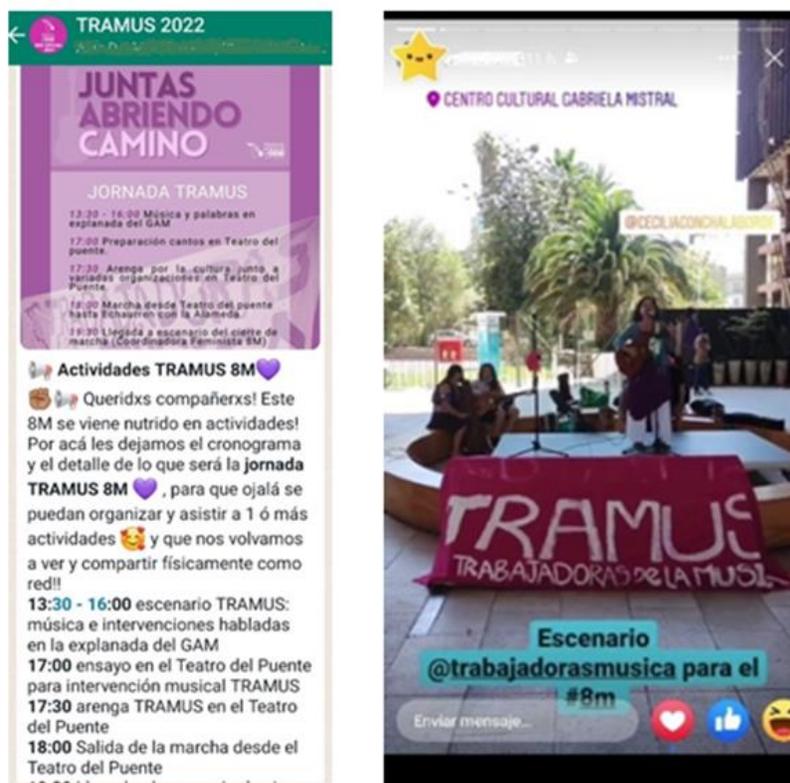


**Fuente:** TRAMUS (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen 5 consta de dos partes. La primera muestra el anuncio de la "primera edición 8M", celebrada en febrero de 2022. Este evento, organizado y promovido por TRAMUS a través de su cuenta de Instagram, se llevó a cabo en conmemoración del Día Internacional de la Mujer (#8M). Refleja el compromiso de TRAMUS con la promoción de eventos que fomentan la igualdad de género y los derechos de las mujeres en la música. La segunda parte de la imagen presenta una captura de pantalla de la convocatoria para el próximo TRAWÜN, un encuentro convocado por las trabajadoras de la música. Esta convocatoria, en formato híbrido, combina encuentros presenciales y online, invitando a participar a través de un formulario de Google Forms, en el cual se especifican los detalles del día, hora y lugar del evento.

En un espacio reducido de unas tarimas de 5 metros cuadrados, invitamos, a través de una convocatoria en el grupo de WhatsApp *Mercado Central TRAMUS*, a cantoras y cantautoras para participar en esta primera jornada. Esta actividad posteriormente culminaría en la manifestación masiva en la que participaron diversas organizaciones feministas.

**Imagen 6:** Escenario 8M TRAMUS 2022 en el GAM



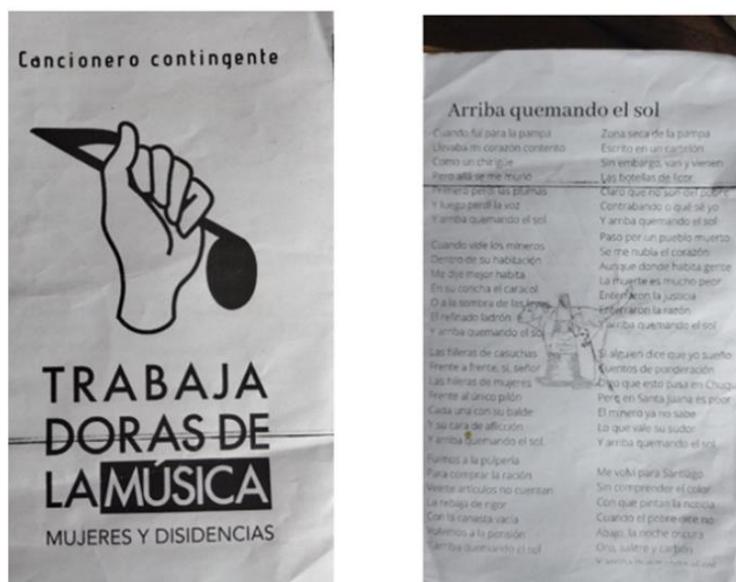
**Fuente:** TRAMUS (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen 6 titulada “Escenario 8M TRAMUS 2022 en el GAM” captura aspectos destacados de las actividades de TRAMUS durante marzo de 2022. A la izquierda, se presenta la "Convocatoria a la jornada Juntas Abriendo Camino TRAMUS 8M", la cual fue difundida a través del grupo de WhatsApp Mercado Central TRAMUS 2022. A la derecha, se muestra el "escenario TRAMUS en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)", cuya promoción se realizó en Instagram. Ambas imágenes reflejan el compromiso continuo de TRAMUS con la promoción de la música y la cultura, así como su activa participación en eventos sociales y culturales en espacios significativos como el GAM.

Una vez finalizado el evento, nos unimos al contingente como trabajadoras de la música, junto con otras colectivas como: Nosotras Audiovisuales (NOA) y la Red de Actrices Chilenas, entre otras agrupaciones. Desde nuestro colectivo, compartimos un cancionero del

cual habíamos hecho copias para distribuir en el contingente. Uno de los temas incluidos en este cancionero fue “Arriba quemando el sol” de la legendaria Violeta Parra, que hace referencia a la vida de los mineros y las mujeres y las dificultades que estos enfrentan en su día a día en el norte de Chile (Torres Alvarado, 2004). Esto se presentó como una forma de protesta colectiva a través del cancionero, un elemento del folclore en Chile.

**Imagen 7:** El Cancionero



**Fuente:** TRAMUS (2020). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen 7 muestra el "Cancionero del contingente", un tríptico diseñado por TRAMUS que recopila composiciones de músicas chilenas destacadas, como Violeta Parra. Este tríptico fue elaborado de manera autogestiva por iniciativa de la organización. Se utiliza en el bloque feminista 8M TRAMUS, funcionando como una herramienta para difundir y promover la música de artistas femeninas chilenas durante las actividades y manifestaciones en torno al Día Internacional de la Mujer (#8M).

Ello revela la importancia del cancionero como elemento simbólico en el cual se articula la música y la lucha histórica de clase, rescatando de manera artística y narrativa las desigualdades estructurales que ha atravesado el pueblo chileno durante décadas. En este caso, referentes como Margot Loyola y Violeta Parra han sido artífices del rescate del repertorio de canciones tradicionales. Para Ruiz (2004), el cancionero tradicional ha comportado un elemento mediatizador del folclore y la música popular chilena, contrarrestando así:

(...) el desarrollo y mantención de un imaginario-país donde las figuras excluyentes del huaso y la china -hombre y mujer campesinos de la zona central de Chile constituían un referente social único e idealizado de nacionalidad, afirmando con ello una noción hegemónica y centralista que establecía en el discurso estético la unificación del ser nacional (Ruiz, 2004, p. 58).

De este modo, el componente de género y clase adquiere un carácter central en la problematización de las desigualdades estructurales que enfrenta la ciudadanía chilena desde hace décadas. Por otro lado, el cancionero como artefacto cultural posibilita la recuperación de una narrativa que interconecta clase y género a través de la mediación musical. Desde la perspectiva de Hennion (2010), el cancionero puede condicionar el consumo y gusto musical, ya que, 'el gusto constituye una práctica corporal, colectiva e instrumentada, regulada por métodos discutidos sin cesar, orientados en torno a la percepción apropiada de efectos inciertos. Es por ello por lo que preferimos hablar de <vinculaciones>' (Hennion, 2010, p. 26).

#### **4.5 De compositoras a cantoras en el siglo XX**

*MARGOT LOYOLA Folclorista, compositora, guitarrista, pianista, profesora, recopiladora e investigadora del folclore chilena. “Yo nací con el folclor en el vientre de mi madre y en el bailar cueca de mi padre”, “Me encanta hacer clases, porque veo a Chile en el alumno”. Mujer que reúne innovación, erudición y comunicación. Descubridora de la riqueza y variedad de la música y el baile en Chile. El grueso de su trabajo y su legado se vinculan con la música popular tradicional (folclore), ella supo valerse de los nuevos medios para comunicar y difundir la tradición musical chilena (radio, televisión, etc.). Editó libros y participó en ciclos de televisión, dio entrevistas y promovió el folclor de manera vital, comprometida con una idea de sociedad y de patrimonio que estaba lejos de la solemnidad y muy cerca de la vida de la sociedad, de los seres anónimos y las personas corrientes. Una vida larga casi como un siglo, una vida de encuentro entre tradición y saberes ancestrales y desafíos e innovaciones de la modernidad, una vida dedicada por entero a la música, el baile y la enseñanza generosa. La discografía de la folclorista abarca más de una quincena de álbumes, además de participaciones en discos colectivos y colaboraciones con*

otros artistas. Su primer grupo musical: "Las Hermanas Loyola". De sus cursos dictados surgieron los ballets folclóricos: Loncurahue y Pucará y a la vez grupo Millaray. Posteriormente de allí también surgieron el Ballet Folclórico Nacional Aucaman, antecesor del Bafona y el Conjunto Folclórico Cuncumén. (Campaña Juntas Abriendo Caminos, 12 de marzo de 2021. Instagram TRAMUS).

### Imagen 8: Homenaje a Margot Loyola



**Fuente:** TRAMUS (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen 8 rinde homenaje a Margot Loyola, reconocida folclorista, compositora, investigadora y docente chilena. La imagen incluye una fotografía o ilustración de Margot Loyola, acompañada de información sobre su trayectoria y contribuciones significativas en la música chilena. Este homenaje resalta las diversas habilidades y roles de Loyola, y refleja el compromiso de TRAMUS con la promoción y reconocimiento de artistas y profesionales influyentes en la historia de la música chilena.

Con carácter previo, es importante establecer una definición del folclore<sup>31</sup> contextualizado en Chile, que permita vislumbrar sus desplazamientos e implicaciones sociales y culturales en este género popular. En su libro *"El Canto Nuevo de Chile"*, la musicóloga Patricia Diaz-Inostroza (2007) argumenta que "el folclore abarca varias áreas del

---

<sup>31</sup> Wikipedia (s.f.) Folclore [web] Recuperado el 11 de enero del 2024 de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Folclore>

saber popular en las que se recoge la historia de vida de un pueblo, creencias y costumbres que son transmitidas de manera oral” (Díaz-Inostroza, 2007, p. 26). Desde un punto de vista musical, agrupaciones como Quilapayún definen el folclore como “un compromiso de la música y del artista con el pueblo y de este con su música” (Rodríguez Aedo, 2016, p. 67), hecho que demuestra cómo la música tiene implicaciones más allá del lenguaje musical y refleja un contexto social.

En este sentido, Silbermann (1954) menciona que aproximarnos a los estudios de la música sugiere dos líneas: por un lado, entenderla como un producto social que refleja la dinámica de poder, las estructuras sociales y las ideologías de una sociedad y, por otro, también puede ser un elemento con cierta autonomía que le permite funcionar como producto y crítica de la sociedad en la que se crea.

En el caso chileno, la cultura popular musical se cimentó a través de un cancionero que se ha ido nutriendo desde el siglo XVII. Para Ledezma y Cornejo (2020, p. 37), “ha sido una herramienta para la conformación de la cultura porque ha puesto en relación a la música con la sociedad y ha permitido reafirmar, por medio de ella, la memoria colectiva”. Sin embargo, la música, como hilo conductor del saber popular, también reprodujo estructuras patriarcales instaladas culturalmente en el medio rural y que eran expresadas a través de una lírica en forma de verso en los espacios de sociabilidad musical. En este sentido, la irrupción de las cantoras en estos espacios también implicó desafíos. En palabras de Batlle y Martínez (2021):

En las sociedades coloniales hispanoamericanas la mujer ha desempeñado un rol fundamental dentro de la vida festiva. Sin embargo, tal preponderancia ha existido en una problemática relación con las dicotomías de género que operan en el orden patriarcal. Ya en el mundo hispanoárabe e hispanojudío o sefardí se le atribuyeron a la mujer las tareas de transmitir e interpretar tradiciones poético-musicales, y de amenizar los espacios familiares y comunitarios de fiesta y distensión social. En el Chile colonial, las cantoras campesinas se han ocupado de tareas similares, además de desempeñar labores esenciales de cuidado comunitario, desde la crianza hasta la

curandería pues como señaló Margot Loyola, decir “cantora” no es distinto a decir “mujer campesina” (p. 115).

Asimismo, mientras que en los círculos aristocráticos del siglo XVIII emergieron compositoras de alto nivel dentro de la música docta, al mismo tiempo, las cantoras surgieron en un contexto adverso dentro del folclore chileno, logrando hacerse un lugar en los círculos festivos del medio rural. La cantora se distinguió por su labor productiva en el ámbito del comercio artesanal en un entorno rudimentario que le permitió participar de la vida cultural. Su vena emprendedora se destacó por brindar alojamiento y bebidas alcohólicas, además de ofrecer un ambiente festivo de entretenimiento musical con vihuela a los comerciantes y recolectores que venían de paso, tal y como lo describen Salazar y Pinto (1999):

La mujer de “bajo pueblo”, en tanto dueña de rancho y productora de tejidos, mistelas, chichas, frutas, hortalizas y “servicios varios” para huéspedes al paso (comida, alojamiento, entretenimiento, sexo), administraba micropoderes, tanto en el espacio privado de su sitio y rancho como, al mismo tiempo, en el espacio público formado por el ir y venir de sus clientes, vecinos y camaradas de clase (...) la mujer popular se convirtió en el eje central de una amplia red social, que incluía intercambios económicos, sociales, culturales y -también- delictuales (Salazar y Pinto, 1999, p. 118).

Por añadidura, se infiere una mayor libertad de las cantoras en el medio rural, a pesar de las limitaciones inherentes a ejercer como música en la época. Estas limitaciones afectaron en mayor medida a los espacios de sociabilidad del medio rural. Fahrenkrog (2011) destaca la importancia de estos espacios de socialización musical, entre los que se incluyen las pulperías y bodegones, como lugares de reunión social donde se desarrollaba una práctica musical única. Esta práctica contribuyó a la cultura popular y eventualmente dio origen a las chinganas del siglo XIX. El musicólogo Pereira Salas las describía de la siguiente manera:

Las chinganas, las tonadas y los bailes comenzaban su carrera al son del arpa y la vihuela, ascendiendo a veces hasta el Palacio, como en tiempos de García Carrasco “que hizo venir a un mulato con sus hijas que le mantuvieron una música lúbrica para irritar más al pueblo con esta insultante tranquilidad (Pereira Salas, 1941, citado por Fahrenkrog, 2011, p. 81).

Asimismo, la descripción brinda una visión reveladora de estas prácticas, permitiendo comprender cómo se insertaba la música en la vida cotidiana y en los lugares de socialización de la época, especialmente cuando la música era una práctica reservada a los hombres o a mujeres de la alta aristocracia. Sin embargo, en los bodegones, fiestas y conventillos, "las cantoras, mujeres campesinas que cantaban acompañadas por la guitarra, fueron las responsables de reproducir músicas, textos, símbolos e ideas propias hasta entrado el siglo XX" (Becker, 2011, p. 9). En consecuencia, se produjeron cancioneros donde las mujeres supieron construir una narrativa propia y cuestionar, incluso, los valores patriarcales que posteriormente predominaron en los textos de las cuecas chilenas (Solís Poblete, 2013).

Por otro lado, es importante señalar la estigmatización que experimentaron las cantoras del medio rural, quienes, en su misma práctica musical fueron señaladas como causantes de disturbios en el espacio público, tal y como consta en algunos testimonios judiciales recogidos por Fahrenkrog (2011) que datan de 1791:

Porque su hermano pidió a la mujer del confesante que tocase una guitarra y cantase como lo ejecuto, habiendo llegado a su casa suscitaron la conversación, reconviendo al hermano que por qué había hecho cantar a su mujer le replicó entonces que en aquello no le había ofendido, y que últimamente allí tenía a su mujer (ANH.RA, vol. 2456, pieza 5, citado por Fahrenkrog, 2011, p. 80).

Estos acontecimientos suscitados en el espacio público popular sirvieron como argumento para que la institución eclesiástica limitará la práctica musical al ámbito religioso. Para Fahrenkrog (2011), "el oficio de cantante o de cómico entraba en la categoría de oficios considerados por la élite como viles" (p. 83). Por lo tanto, dicho comportamiento era considerado inmoral por la sociedad de la época, que incurría en la censura de cantoras o las forzaba a actuar en espacios de élite sin recibir compensación económica. Así quedó registrado en un testimonio sobre la cantora más conocida como la "cantora mulata":

Si saben o han oído decir que algunas ocasiones que Da Dolores obligada de las importunas súplicas con que se le instaba frecuentemente a fin de que cantara en una

que otra casa de honor, se veía precisada a condescender, bien que, guardando aquel decoro y debida honestidad a una niña de recato, [...].

Se desea aclarar también, que Dolores no recibía dinero alguno como intérprete, es decir, que no tenía el oficio de cantora, lo que la ponía al mismo nivel de las agraciadas señoritas de la élite que animaban musicalmente las tertulias. Para reforzar este alegato, continúa como sigue: “Tampoco perjudica la buena reputación de Doña Dolores el haber cantado en algunas casas de honor pues si lo hacía era obligada de las instancias con que le suplicaban lo ejecutará, según lo asientan en la séptima pregunta los testigos presentados (Fahrenkrog, 2011, p. 84).

En este sentido, fue hasta el siglo XX que se dieron las condiciones para una transición a una carrera de cantante profesional y la posterior interpretación del baile como “la zamacueca con sangre y garbo” (Batlle y Martínez, 2021, p. 116). Esta expresión se refiere a la forma apasionada y elegante de ejecutar esta danza. Esto hizo posible años después “el canto a la rueda”, que se consolidó mediante la construcción de estructuras dramáticas fuera de la ciudad. Al mismo tiempo, la zamacueca experimentó una evolución musical que posteriormente dio origen a la cueca, género que se convirtió en el más representativo de Chile y que se desarrolló adquiriendo características propias en cada región.

A la par del proceso evolutivo musical, surgieron los cancioneros populares. En este contexto, figuras referentes como Margot Loyola emergieron con gran relevancia. Loyola ingresó al género de la música popular como folclorista, compositora, recopiladora e investigadora de la música, consolidando una estética performativa propia. Algunos musicólogos argumentan que esto se debe a que “lo que ocurre es que el repertorio de Margot Loyola no es popular-urbano sino folclórico-rural” (Ruiz, 2004, p. 58). Adicionalmente, Margot Loyola descentralizó el imaginario del chilenismo que, en ese entonces, se basaba en la representación heteronormada del baile de la cueca. Loyola puso en el centro otras sonoridades del campesinado, en un contexto donde el nacionalismo local estaba siendo moldeado por los sonidos que emanaban del centro del país como símbolo del imaginario colectivo (Ruiz, 2004).

Las cuecas consolidaron la representación estético-política de la chilenidad con mayor impacto durante la dictadura (Sotoconil, 2009). Al contrario del relato oficial, los importantes aportes del folclore chileno de la recopiladora y creadora Violeta Parra (1917-1967), Margot Loyola (1918) y Gabriela Pizarro (1932-1999) han sido cruciales (Becker, 2011) para visibilizar la identidad cultural de un Chile profundo en este resurgir musical.

#### **4.6 La revolución musical y tecnológica de Violeta Parra**

*Violeta del Carmen Parra Sandoval (San Carlos, Chillán, 4 de octubre 1917 - 5 de febrero Santiago, 1967) Cantautora y folclorista chilena. La infancia de Violeta y sus hermanos fue muy dura y triste a la vez. Debieron enfrentar precarias condiciones de vida, lo cual los obligó a trabajar desde muy temprana edad, despertando en ellos sus inclinaciones artísticas. En Chillán trabajaron en circos, chicherías y casas particulares bailando, disfrazándose, cantando, montando shows por algo de comida o techo. Por orden de Nicanor se traslada a Santiago para continuar sus estudios en la Escuela Normal, dos años después deja los estudios para siempre por la guitarra. Impulsada por su hermano Nicanor comienza a rescatar, recopilar e investigar la auténtica música folclórica chilena y termina abandonando su antiguo repertorio recogiendo las canciones anónimas que después repetiría y transformaría. En Europa realizó actuaciones en diversos países. En 1964 tuvo la oportunidad de organizar una exposición individual de su obra plástica en el Museo del Louvre, la primera realizada por un artista latinoamericano. Su labor de difusora de la expresión del pueblo campesino la volcó en composiciones musicales icónicas, muchas de las cuales han sido grabadas por destacados intérpretes, desde Víctor Jara hasta Joan Baez. Su creatividad la llevó también a cultivar la cerámica, la confección de tapices, la pintura y la poesía. Desgraciadamente, como consecuencia de una fuerte depresión, Violeta Parra acabó con su vida el 5 de febrero de 1967, momentos antes de salir a un escenario. "Yo no tomo la guitarra por conseguir un aplauso, yo canto la diferencia que hay de lo cierto a lo falso. De lo contrario, no canto. (Campaña Juntas Abriendo Caminos, 31 de marzo de 2021. Instagram TRAMUS).*

### Imagen 9: Homenaje a Violeta Parra



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen 9 rinde homenaje a Violeta Parra, destacada compositora, cantora e investigadora chilena, como parte de la campaña #JUNTASABRIENDOCAMINO y #8MTRAMUS, llevada a cabo por TRAMUS en marzo de 2021 a través de su página de Facebook. Violeta Parra, una figura icónica de la música chilena y latinoamericana, es resaltada en esta campaña que tiene como objetivo visibilizar y reconocer el trabajo de las mujeres en la música. Parra es reconocida por su inmensa contribución al folclore chileno y su labor de investigación en el ámbito de la cultura popular, siendo una fuente de inspiración para muchas mujeres en el campo de la música y la cultura.

Es especialmente importante dejar un espacio a la figura de Violeta Parra como pionera que supo combinar la tradición del canto con grabaciones caseras recuperadas del campo, permitiéndole desarrollar un sonido propio y situar al canto chileno en el panorama sonoro internacional. Como referente artístico, cantora e investigadora, es una figura que supo desarrollar su talento musical y llevar su práctica más allá de las fronteras, preservando una comprensión moderna de la música para su época (Stagkouraki, 2019).

Antes de profundizar en las razones de su importancia, es necesario situarnos en los cambios que estaban teniendo lugar en el ámbito artístico a principios del siglo XX, cambios que derivaron en tensiones que, de acuerdo con Orrego-Salas (1964), implicaron el “divorcio existente entre el intérprete profesional, el público y la creación” (p. 55). Para Orrego-Salas

(1964), esta fragmentación se debió, por un lado, a la invención de géneros nuevos basados en la electroacústica o “música electrónica”, que plantearon desafíos a las formas tradicionales de componer e interpretar la música. Además, el autor señala que la introducción del repertorio contemporáneo trajo consigo el desarrollo de un nuevo lenguaje musical, fundamentado en armonías, colores, texturas y estilos de escritura musicales innovadores, que cambiaron el concepto estético de la creación musical.

Este nuevo enfoque incluyó la investigación del folclore nacional e implicó el desarrollo de nuevos conjuntos y formaciones musicales que incorporan la voz humana como un elemento adicional. Sumado a ello, la introducción de nuevos artefactos tecnológicos trajo consigo la producción de una música serial, donde “se descubre la gradual exploración de disonancias, modulaciones y desplazamientos de centros tonales” (Orrego-Salas, 1964, p. 49), resultando en un cambio significativo en el desarrollo de la música contemporánea, así como en la forma en que los/as compositores/as y músicos/as abordaron la expresión musical nacional. Según Maya Franco (2011), este planteamiento ya venía siendo desarrollado por Adorno y Horkheimer quienes percibieron cómo el rumbo de la música se movía hacia una estandarización del sonido, resultado de una industria cultural que influía en la creación musical.

En esta línea, a mediados del siglo XX se iniciaron estimulantes debates sobre el rumbo que estaba tomando la música chilena. En una primera instancia, estos debates se centraron en la introducción de una nueva perspectiva en la musicología latinoamericana que renunció a reforzar el canon establecido por el juicio estético del viejo continente (Merino Montero, 2006). Al poner el foco en la emergencia de los cambios culturales en el país, la academia resaltó la importancia de fortalecer la identidad musical nacional, hecho que condujo al surgimiento del Instituto de Investigaciones Musicales, fundado en 1946, con el objetivo de fortalecer las bases de la creación musical chilena en ese entonces. En una segunda instancia, el refuerzo de la institucionalidad de la música chilena propició el surgimiento de la Dirección de Información y Cultura y otros grupos que se dedicaron a explorar la identidad musical única de Chile a través de la recopilación de diversos materiales del folclore del país (Editorial, 1952), entre los que se encontraban recopilaciones de Margot Loyola y Violeta Parra. Finalmente, este hecho también influyó en la vasta producción

académica comenzaba a dar visibilidad al papel de la mujer en las prácticas musicales tradicionales. Un ejemplo de los primeros hallazgos son los de Vicuña Grebe (1973) en relación con las Machi y el Kultrún mapuche.

Los desplazamientos que estaban teniendo lugar tanto en la música docta como en el folclore vinieron de la mano de la aparición de casas editoriales<sup>32</sup> y la incorporación de nuevos artefactos tecnológicos que posteriormente influyeron en las formas de producción y difusión sonora en Chile. Según los registros de la Biblioteca Nacional de Chile (2018), la introducción de los fonógrafos en 1890 marcó un punto de inflexión en la difusión de la música grabada en todo el país.

Desarrollado en 1877 por el empresario e inventor estadounidense Thomas Alva Edison (1847-1891), el fonógrafo fue el primer invento capaz de grabar y reproducir sonido a través de cilindros de cartón y luego de cera. Este invento rápidamente se convirtió en un fenómeno a nivel internacional, constituyéndose en el primer eslabón de la producción discográfica industrial posterior. El interés inmediato que suscitó esta nueva tecnología en todo el mundo y, en particular, en Chile, encontró uno de sus antecedentes en 1878, cuando Arturo Salazar, empleado del Telégrafo Trasandino, construyó, de manera casera, su propio fonógrafo” (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.).

Según Canio Llanquino y Pozo Menares (2014), este artefacto posibilitó el registro sonoro de las primeras grabaciones de cantos mapuches, abriendo un nuevo terreno para la exploración musical, y suscitando un interés mayor en la comunidad académica, incluidos campos como la musicología, la etnomusicología y la antropología. Así, este dispositivo de registro sonoro no solo revolucionó la percepción de la música, sino que también moldeó las prácticas de investigación y producción a través de grabaciones que hicieron posible

---

<sup>32</sup> Como la fundación de la Casa Editorial de Eduardo Niemeyer, Carlos Brandt y la Casa Editorial de Carlos Kirsinger en Valparaíso en 1851, la música y las publicaciones musicales en Chile comenzaron a florecer a fines del siglo XIX. Posteriormente, en 1884, Carlos Doggenweiler instaló un piano y almacén de música en el pabellón de la exposición automovilística Quinta Normal (Biblioteca Nacional de Chile, 2018).

preservar una variedad de interpretaciones musicales en todas sus facetas y contextos culturales.

Como resultado, a partir de principios del siglo XX, no solo se comenzaron a grabar canciones orquestales y populares, sino que, con la invención del fonógrafo, la musicología también comenzó a recopilar grabaciones de conversaciones con músicos/as de tradición oral, permitiendo su grabación a través de las primeras tecnologías de audio como dispositivo de almacenamiento. Al igual que los pioneros que la precedieron, Parra utilizó el fonógrafo para registrar no solo canciones populares, sino también relatos y tradiciones del Chile profundo. Ella no solo utilizó el fonógrafo para preservar la tradición musical popular chilena, sino que también lo integró profundamente en su práctica artística y musicológica. Según Montero (2018), Parra destacó no solo como una cantautora de renombre, sino también como una investigadora apasionada del canto popular, demostrando un interés profundo por las raíces culturales de Chile. En este sentido,

Violeta Parra se desplaza entre diversos registros; se mueve desde la alta cultura hasta la cultura popular campesina con bastante frecuencia. Producto de sus múltiples viajes por Chile recopilando el folklore de distintas regiones, ella se puso en contacto con diversas realidades sociales y culturales, las cuales se fueron sedimentando en su propia voz poética y musical. De esta forma, construyó un imaginario simbólico y discursivo de alta complejidad, desde donde pudo nombrar las múltiples capas que coexisten en Chile (Montero, 2018, p. 133).

Así queda demostrado que Violeta Parra fue una figura musical vanguardista en un contexto de emergencia del nacionalismo musical chileno, coincidiendo con el apogeo de Pedro Humberto Allende ( Arce, 2015). Del mismo modo, Parra desafió esta noción al crear compilaciones sonoras en las zonas rurales más remotas del país gracias al fonógrafo. Este proceso destaca no solo por grabar el cancionero popular, sino también por contribuir al registro de la tradición oral a través de grabaciones del campesinado rural, realizadas en la naturaleza de su propio entorno, en lugares inhóspitos de difícil acceso y carentes de infraestructura tecnológica. En este sentido, Montero (2018) afirma que:

Más allá de ver en la grabadora una herramienta que registre fidedignamente una “voz” popular, las prácticas de grabación y las reflexiones en torno a éstas demuestran que hay de parte de Parra y de los informantes, una conciencia crítica con respecto al medio, en la medida que se entiende que éste modifica y altera el estatuto del contenido que se está registrando (p. 133).

Estos desafíos llevaron a Parra a consolidarse como una destacada investigadora etnomusicóloga y coleccionista popular en Chile. Asimismo, logró elevar la música popular chilena a nivel mundial durante sus diversos viajes a Europa entre 1954 y 1965. Su búsqueda de una identidad musical propia tuvo una profunda influencia que cambió la concepción estética en la composición musical y le permitió “relocalizarse ella misma frente a un mundo musical cosmopolita” (Rodríguez Aedo, 2023, p. 41), alejándose de la estandarización sonora ya planteada por Adorno (2009). Esto le otorgó una autenticidad creadora que la posicionó incluso en escenarios extranjeros.

Adicionalmente, Montero (2018) menciona que la experiencia migratoria de Violeta Parra influyó en su percepción musical como compositora e intérprete, convirtiéndola en una promotora cultural de la música chilena en el extranjero. Montero (2018) argumenta que estos desplazamientos estuvieron marcados por varios aspectos significativos: en primer lugar, una de las motivaciones personales de Parra fue consolidar una identidad musical propia, la cual experimentó durante su proceso migratorio, donde enfrentó barreras idiomáticas, de género, oportunidades, entre otras dificultades (Facuse y Franch 2019). Sin embargo, supo adecuarse a los desafíos de su tiempo, lo que derivó en su papel innovador dentro de la música folclórica chilena. En segundo lugar, la incorporación del cancionero popular rural la llevó a desarrollar una sonoridad propia y auténtica, ajena al canon estético europeo. En este contexto, la experimentación paisajística y el entorno jugaron un papel central, destacando una interesante combinación sonora entre la voz humana, los instrumentos y el entorno. En tercer lugar, también se destaca su papel innovador en la utilización de artefactos tecnológicos para el desarrollo de contenidos destinados a promover el nuevo cancionero popular a través de programas radiales, tanto a nivel local en Chile como en el extranjero (Montero, 2018). De ahí la importancia de su legado en la historia musical, donde supo combinar el folclore, la innovación tecnológica y la creación artística, incluyendo además el uso de medios visuales

para la producción de contenidos (Aránguiz Pinto, 2006). Los desplazamientos experimentados en su propia práctica musical, mediados por la música, posibilitaron una serie de agenciamientos e innovaciones musicales que enriquecieron el acervo cultural de la música chilena.

#### 4.7 Voces disidentes

*Catalina Rojas, Cantora popular. 30 abril 1948; Lontué - Maule. Ha conjugado raíces campesinas y ciudad desde los '70, en la Vega, poblaciones y peñas; junto a Roberto Parra y otros grandes del folclore. Voz de canciones emblemáticas como "Puerto Esperanza", hoy con La Filarmónica de la Cueca, es infaltable en fondas y cumbres guachacas "Catalina Rojas" 1986; "Música de nuestra tierra" 1992; "Décimas de nuestra tierra" 1993; "A Fray Andrecito" 1997; "Ya salió el sol" 2001. "Una de las últimas cantoras chilenas que nos van quedando. Verdad. Una de las primeras. (Nicanor Parra, Conchalí, 2 XI 81") (Campaña Juntas Abriendo Caminos, 4 de marzo del 2021. Instagram TRAMUS).*

**Imagen 10:** Homenaje a la Cantora Catalina Rojas



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen diez presenta a la cantora Catalina Rojas como parte de la campaña #JUNTASABRIENDOCAMINO y #8MTRAMUS, realizada por TRAMUS en marzo de 2021 en su página de Facebook. Catalina Rojas, reconocida cantora chilena, es destacada en esta campaña que tiene como objetivo visibilizar y reconocer el trabajo de las mujeres en la música chilena del siglo XX. La campaña resalta el talento y las contribuciones de artistas femeninas como Rojas, subrayando su importancia en la promoción de la música tradicional chilena.

Aunque la bibliografía sobre el tema es reducida, los antecedentes que hemos explorado hasta ahora muestran cómo las mujeres han mantenido una actividad creativa constante, dejando de lado su condición de musas inspiradoras (Becker, 2011, p. 4). En apartados anteriores, hemos hecho referencia a figuras de gran trascendencia como Isidora Zegers, Margot Loyola y Violeta Parra, quienes han realizado un gran aporte a la cultura y la música popular chilena. Sin embargo, la música popular que emergía, gracias en parte a la fortaleza del folclore, se vio absorbida por una industria cultural que, a mediados del siglo XX, enfrentaba diversas tensiones relacionadas con el género y la clase, además del impacto del imperialismo cultural desatado por el golpe cívico-militar en 1973.

En este contexto, se promovió la figura del “huaso chileno”<sup>33</sup> como símbolo de identidad nacional, en el que surgen agrupaciones como Los Cuatro Huasos (1927-1966), Los Huasos Quincheros (1973), Los Provincianos y otras agrupaciones que promovieron la cultura “huasa” integrada por la cultura mestiza (da Costa Garcia, 2009). Posteriormente, esta cultura fue adoptada en las ciudades y utilizada en el ámbito universitario. González y Rolle (2005) señalan que, en este contexto, también surgieron figuras femeninas en el género popular que llegaron a hacerse un lugar en la industria musical con un número indeterminado de grabaciones. En su investigación sobre el consumo musical chileno, mencionan que

Bajo el mismo enfoque, dos mujeres fueron fundamentales en los años veinte: Rosa Cataldo, que desde 1922 cantaba tonadas y cuecas en teatros de Santiago, y Blanca Tejada, que en 1927 hizo veinte grabaciones para el sello Víctor en Buenos Aires con tonadas, canciones y cuecas, tanto de su autoría como tradicionales, acompañadas por piano o por dúos de guitarra (González y Rolle, 2005, p. 371).

---

<sup>33</sup> Fritz (2009) señala que el término “huaso” se usa de manera peyorativa para ofender la torpeza de alguien, principalmente si no pertenece a la ciudad.

Según Becker (2011), las nuevas cantoras supieron abrirse camino en la naciente industria musical, ganando protagonismo como compositoras, instrumentistas e intérpretes, y poco a poco, se fueron haciendo un nombre dentro de la escena musical chilena. Sus aportaciones contribuyeron a la consolidación de una identidad nacional a través de la proyección musical del folclore chileno, que se vio fortalecido por el surgimiento de una nueva ola de artistas femeninas a mediados del siglo XX:

Magdalena Matthey y Francesca Ancarola, cantantes y compositoras, la guitarrista y compositora Elizabeth Morris, precedidas por Isabel y Tita Parra y su gran legado, Carmen Prieto, Sol Domínguez, Clarita Parra, Rosario Salas, Mariela y Cristina González, Charo Jofré, Tita Munita, Katty Fernández, Silvia Urbina, Capri, Isabel Aldunate y otras cantautoras e intérpretes que han encontrado en los géneros del folclore inspiración para expresar sus inquietudes musicales (Becker, 2011, p. 10).

Posteriormente, con la evolución de la industria musical y la presencia de los sellos discográficos Víctor y Odeón, en la década de los cincuenta, se realizaron un sinnúmero de grabaciones a artistas femeninas, al mismo tiempo que se abrieron paso a otros géneros de la música popular como el rock y el jazz. La incorporación de las mujeres en estos géneros musicales comportó dinámicas sociales y culturales distintas, marcadas por una industria cultural caracterizada por el consumo musical de masas, donde, según Adorno (1967), “el consumidor no es el sujeto sino el objeto” (p. 35). Por ejemplo, en la escena del jazz, Vera Cifras (2018) menciona que las mujeres que se adentraron en este nuevo sonido incorporaron nuevos patrones de estandarización cultural definidos por estereotipos de género reproducidos por las cantantes de jazz. En palabras de Vera Cifras (2018),

Haciendo un recuento muy breve, podríamos decir que en conjunción y en intersección con lo anterior, las cantantes cruzaron tres espacios de acción, tres etapas o modelizaciones en su desarrollo vocal y acercamiento al jazz: el modelo español de la cupletista (impostación vocal lírica y corporalidad recatada, elegante), el modelo francés de la vedette (voz atiplada, chillona, y cuerpo impúdico semidesnudo), y finalmente, el modelo norteamericano de lady crooner (voz sin estrés lírico, natural, cuerpo elegante, semidescubierto y sensual) ( p. 80).

En base a lo dicho, se infiere que la introducción de nuevos géneros musicales en Chile ha estado asociada a la importación de modelos de representación femenina en la música, donde “las voces creativas de las mujeres se desdibujan bajo la imagen dominante de la ‘cantante’” (Fonseca, 2010, p. 2). Esta situación contrastaba con la imagen tradicional de la cantora chilena, caracterizada por una estética y una sonoridad musical distintivas, en donde el canto a lo poeta y la paya sirvieron para subvertir los roles de género (Rivera Volosky, 2011).

Con la influencia del rock y el jazz en la escena local chilena durante la década de los sesenta y setenta (Delgado, Hernán y Álvarez, 2015) también se produjeron “enormes asimetrías en términos de género” (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020, p. 10) que moldearon la imagen, el comportamiento y la representación de las mujeres en la incipiente industria musical. Al respecto, Adorno (2009) menciona que “la conducta valorativa se ha convertido en una ficción para quien se encuentra rodeado de mercancías musicales estandarizadas” (p. 16). Esto concuerda con el diseño de una industria cultural y musical estandarizada de producción y consumo que fetichiza y condiciona el comportamiento de las mujeres en los escenarios, restándoles protagonismo en la música.

Para Green (2001), la fetichización no solo objetiva e hipersexualiza a las mujeres en la música, sino que también dificultan que puedan desarrollar una carrera. No obstante, a pesar de estas barreras, surgieron referentes femeninos en el ámbito artístico que ocuparon los escenarios. Según Lamadrid Álvarez y Baeza Reyes (2017), estas *frontwomen* chilenas dieron origen a la “Nueva Ola” de mujeres en la música. Un ejemplo de ello es Cecilia “la incomparable”, Nadia Milton, Fresia Soto, Luz Eliana, Gloria Aguirre, Rita Góngora, Maggie o Mayita Campos, María Teresa, Gloria Benavides e Isabel Adams. En opinión de Becker (2011),

(...) se podría decir que las jovencitas de la “Nueva Ola” establecieron un nuevo perfil de mujer pública, manipulando algunas de ellas su imagen femenina como objeto sexual, marcando con ello nuevos territorios para las mujeres en la opinión y, por, sobre todo, en los medios de comunicación (p.14).

De este modo, la frontwoman chilena llegó a transgredir la norma de género al irrumpir en la escena local, generando tensiones y cuestionando el modelo de feminidad hegemónico en medio de la explosión cultural del momento. A nivel estético y musical, propiciaron la creación de nuevos géneros en los que fusionaron el rock con el folklore, que más adelante adquiriría un carácter ideológico considerado una amenaza en el contexto de la dictadura. Igualmente, las rockeras llegaron a arriesgar su vida para defender un ideal de libertad bajo el lema “Totalmente o nada”. Así lo describe Becker (2011):

Las cantantes y compositoras pudieron comenzar un punto de expansión para entablar un movimiento femenino de rock con raíces del folclore chileno y latinoamericano, tomando fuerza en la potencia del género y un protagonismo de la creatividad femenina, la dictadura cerró toda posibilidad para gran parte de la música nacional, sobre todo para el folclore (p.14).

Como consecuencia del golpe cívico-militar de 1973, se produjeron años de represión en la vida social y cultural del país, con graves repercusiones en el ámbito musical. Artistas ya consolidadas en ese momento, como Cecilia "la incomparable", fueron detenidas. Cecilia fue acusada supuestamente de estafa, pero en realidad, se trataba de una represalia política por haber cantado “Plegaria a un Labrador” de Víctor Jara, quien ese mismo año fue asesinado. Cecilia "la incomparable" llegó a ser un referente que escandalizó al sector conservador chileno por la imagen que proyectaba: “El uso de pantalones, el pelo corto, los pasos de baile provocadores y su histriónica performance, dieron que hablar a los más conservadores de la época. No obstante, fue transformándose en un ícono para las organizaciones LGBTIQ+”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Peña (2023, de julio de 25) El día que Cecilia, la incomparable fue detenida en la dictadura y pasó 28 días presa por grabar y cantar "Gracias a la vida" de Violeta Parra. *Cambio 21*. Recuperado el 20 de enero del 2024 de: [https://cambio21.cl/pais/el-dia-que-cecilia-la-incomparable-fue-detenido-en-la-dictadura-y-paso-28-dias-presa-por-grabar-y-cantar-gracias-a-la-vida-de-violeta-parra-64bfef764111761ba307efd#google\\_vignette](https://cambio21.cl/pais/el-dia-que-cecilia-la-incomparable-fue-detenido-en-la-dictadura-y-paso-28-dias-presa-por-grabar-y-cantar-gracias-a-la-vida-de-violeta-parra-64bfef764111761ba307efd#google_vignette)

Tras el asesinato de Víctor Jara en septiembre de 1973 continuó la cancelación de la vida pública y de toda manifestación artística y cultural, lo que provocó el exilio de músicos/as y la destrucción de cuantioso material audiovisual y discográfico:

Tito Escárte menciona –por ejemplo– el caso del grupo de rock La Mariposa, cuyo LP fue grabado en 1973 en IRT, se extravió, junto a muchas producciones del sello. Más adelante, abundantes grabaciones “no proselitistas” de Víctor Jara fueron eliminadas (Jordán, 2009, p. 84).

El Estado chileno prohibió cualquier tipo de material intelectual, audiovisual y artístico y ordenó la persecución de artistas, como Quilapayún, Nicanor y Violeta Parra, el grupo Cuncumén, Osvaldo Díaz, entre otros nombres que figuraban en “la lista negra”. En este sentido, Jordán (2009) señala como:

(...) un mecanismo primordial para llevar a cabo la represión fue la elaboración de listas negras. Éstas vetaban tanto las músicas en su dimensión material como a los músicos acusados de izquierdistas; así, implicaron la persecución y la censura en diversos espacios laborales y circuitos de difusión musical (Jordán, 2009, p. 84).

El florecimiento cultural que experimentó Chile previo a la dictadura fue apagado por el golpe militar pinochetista, al que le siguió un largo período de represión, desaparición forzada, censura y violencia, acompañado del cierre de teatros, la destrucción de libros, el exilio de artistas y la persecución de artistas identificados con la Nueva Canción Chilena (González, 2016; Rodríguez Aedo, 2016). En este sentido, no solo se vulneraron los derechos humanos, sino que el sector cultural también experimentó efectos negativos tras la política cultural implementada por Pinochet, que buscó erradicar el proyecto de desarrollo cultural instaurado por la Unidad Popular en los años 1970-1973, acabando así con el legado de Allende. Así lo refiere Errázuriz (2006):

En este contexto, expresiones como la pintura mural, el folclore, el teatro y la canción de protesta, entre otras, y organismos dependientes del Estado tales como Chile Films, Editorial Quimantú y el sello discográfico IRT, se constituyeron en medios claves de difusión en el plano ideológico, no sólo con el objeto de reivindicar las creaciones

artísticas nacionales y democratizar el acceso a la cultura, sino fundamentalmente con el propósito de crear una mayor conciencia y adhesión en pro de los cambios sociales que buscaba promover la vía democrática hacia el socialismo (p. 66).

En consecuencia, el dispositivo represivo no solamente fue de orden militar sino también de carácter ideológico, prohibiendo cualquier manifestación cultural relacionada con la cultura latinoamericana o la música andina al asociarse con movimientos de izquierda (Jordán, 2009). Asimismo, se llevó a cabo “una destrucción masiva de obras de arte e imposición de censura literaria a materiales considerados como prohibidos” (Freire, 2014, p. 83). De este modo, logró imponerse una nueva conciencia nacionalista del folclore chileno, producto de las nuevas políticas culturales implementadas por el régimen militar (Fritz, 2009).

Sumado a ello, se aplicó una política de Estado que se caracterizó por sus propósitos nacionalistas, mesiánicos y geopolíticos (Errázuriz, 2006, p. 74), constituidos como dispositivos de coacción ideológica, política y social, acompañados de un clima de violencia, toques de queda y desapariciones forzadas. En otras palabras, la política cultural implementada durante la dictadura posibilitó la creación de una infraestructura institucional que fungió como soporte de los mecanismos de control y represión, canalizando tanto la creatividad como los estilos colectivos de vida (Miller y Yúdice, 2004).

#### **4.8 Resonancias del género en la industria**

*Mazapán (Carmen Lavanchy, Cecilia Echenique, Lulú Curcuera, Cecilia Álamos, Verónica Prieto, Victoria Carvallo, Michelle Salazar).1979, Santiago. Mazapán acercó la música a grandes y chicos a través de sus canciones, las cuales estaban llenas de humor, fantasía e ingenio. Las letras están trabajadas desde la perspectiva del mundo infantil y en el aspecto musical incursionaron en diferentes estilos y con las más diversas sonoridades. Fue el primer grupo infantil, fusión y folclore conformado por mujeres músicas entre ellas compositoras, instrumentistas, cantantes y productoras. Grabaron 17 discos y llegaron a tener su propio programa infantil en la televisión chilena llamado Mis amigos y Mazapán Animado. Ganaron el premio al mejor programa infantil en 1984 y 1985. Sumaron miles de seguidores en la década*

del 80 y 90, coronándose como el grupo de música infantil más importante del país. "Siempre en nuestra carrera hemos dado el mismo mensaje. Siempre hemos apuntado a la cosa positiva, artística, a tenerle amor a los animales y la naturaleza. (...) pese a todo, por alguna razón vale la pena vivir. #8MTRAMUS #8M2021#MASMUJERESENLAMUSICA#JUNTXSABRIENDOCAMINOS." (Campaña Juntas Abriendo Caminos, 11 de marzo de 2021. Instagram TRAMUS).

### Imagen 11: Homenaje a la Banda MAZAPÁN



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen once presenta a la banda MAZAPÁN como parte de la campaña #JUNTASABRIENDOCAMINO y #8MTRAMUS, llevada a cabo por TRAMUS en marzo de 2021 a través de su página de Facebook. MAZAPÁN es una banda chilena ampliamente reconocida por su música infantil y por su significativa contribución a la cultura musical del país. La inclusión de MAZAPÁN en esta campaña subraya su impacto y relevancia en la escena musical nacional, destacando el importante legado que han dejado en la música chilena, especialmente en la educación y entretenimiento de las generaciones más jóvenes.

El florecimiento cultural durante la década de los sesenta y principios de los setenta estuvo influenciado por la emergencia de una abundante programación en la radio y revistas culturales dentro de la escena local. El paisaje sonoro musical previo al golpe de estado constituía un crisol de géneros musicales que fusionaron el folclore chileno, la Nueva

Canción Chilena, la canción melódica latinoamericana, la canción melódica europea, el rock clásico norteamericano y europeo, el rock and roll latinoamericano, el cancionero latinoamericano de influencia folclórica, la trova, el rock latinoamericano, la música tropical, el bolero, el R&B y el Neofolk (Lamadrid Álvarez y Baeza Reyes, 2017).

Con el "apagón cultural", estos estilos, particularmente la Nueva Canción Chilena, desaparecieron de la programación radial, siendo reemplazados por música norteamericana como el rock y el jazz (Álvarez, 2023). No obstante, antes de dicho apagón, la radio ya ocupaba un papel central en la vida de Chile. A su vez, había generado nuevas oportunidades para que las mujeres ocuparan un lugar importante, actuando como cantantes y locutoras, ampliando paulatinamente su presencia. Figuras como Margot Loyola y Violeta Parra aprovecharon estos espacios para difundir su música, consiguiendo un impacto mediático. Según Ruiz (2004):

Se orientaron al público urbano a partir de plataformas mediales, principalmente vinculadas a la industria discográfica y la actividad radial, y en donde intervinieron propuestas interpretativas muy cercanas al teatro moderno, fijando y cimentando pautas que posteriormente dieron contenido a movimientos políticos de amplia repercusión social (p. 59).

Las mujeres lograron abrirse camino en la creciente industria musical, posicionándose en el terreno gracias a la evolución de la música, los medios y la tecnología. Asimismo, desafiaron la narrativa dominante que las presentaba como una amenaza en el panorama musical. Esto llevó a los medios a adoptar una estrategia que etiquetaba las creaciones musicales femeninas como “música de mujeres” y empleaba el término “*frontwoman*” en la promoción de las vocalistas principales de las bandas:

Fortalecida por los medios de prensa que tienden a buscar este ángulo de promoción, este tratamiento diferenciado de la “música femenina” termina reforzando la condición excepcional de las mujeres en la música, esencializando sus atributos e inhibiendo la participación igualitaria de las mujeres en la amplitud del repertorio musical (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020, p. 11).

Sin embargo, y al margen de la industria musical chilena, la *frontwoman* emerge como un símbolo de resistencia y transformación frente a los mitos propagados en la música que reproduce prácticas sexistas y estereotipos de género como parte de una “episteme patriarcal” (Arce,2015). A medida que las mujeres asumen roles de liderazgo en bandas y proyectos musicales, cuestionan las nociones tradicionales de género y desafían audazmente la percepción de género en el espacio sociomusical (Ramírez Paredes, 2006), subvirtiendo las normas de género (Butler, 2006) en la interpretación y la creación musical como en la instrumentación y el uso de tecnologías.

En este sentido, Becker (2011) señala cómo las mujeres experimentaron varias fases para abrirse camino en la industria musical. En primer lugar, considera “la transgresión” como una práctica situada en la década de los sesenta, en la que las mujeres debieron hacer frente al desafío de la creación musical en tiempos difíciles. En segundo lugar, “el empoderamiento musical”, que se dio una vez iniciada la transición democrática hacia la década de 1990 a 1998, durante la cual comenzaron a tener mayor presencia en la industria musical. Y, por último, “la potenciación” que logró abrir caminos en la industria musical durante el periodo de 1998 a 2010.

Desde esta perspectiva, el potencial de la *frontwoman* radica en su capacidad para rediseñar los espacios previamente dominados por figuras masculinas, acompañado de un nuevo espíritu en las bandas femeninas. Esto se logró, en parte, gracias a la mediación tecnológica, que potenció la creación de espacios para mujeres en la música. Este impacto se reflejó en la proliferación de festivales destinados a visibilizar los proyectos musicales liderados por mujeres. Un ejemplo de ello es el FEMFEST y el "No de las niñas", surgidos en 2004 con el objetivo de reivindicar los espacios históricamente masculinizados.

Por otra parte, para enfrentar la censura impuesta en el país como consecuencia del golpe cívico-militar, las mujeres, especialmente las rockeras, llevaron a cabo la circulación clandestina de material musical en forma de casetes (Jordán, 2009). Paralelamente, se difundieron nuevas propuestas musicales autogestionadas protagonizadas por mujeres, lo que posteriormente inspiró la organización de artistas en la escena local. En palabras de Becker (2010):

Durante los sesenta y setenta se pueden encontrar bandas como The Shaggs, Fanny, The Runways, The Slits, The Raincoats, Catholic Girls o Go-Gos, por sólo nombrar algunas, dentro de un universo extenso. Para los años noventa este fenómeno toma cuerpo en asociaciones y festivales, tales como, a manera de ejemplo, Riot Grrrrl en Estados Unidos, movimiento que marcó todos los ámbitos de la actividad cultural feminista underground en adelante, el Ladyfest, festival de bandas femeninas, y otras instancias (Becker, 2010, p. 105).

Para Becker (2010) estas bandas sentaron las bases que influenciaron el surgimiento del rock femenino chileno, representado primero por la banda pionera Venus, Besos con Lengua y Purdy Rocks. Mujeres como Climene Solis Puleghini, Denise y Cecilia "la Incomparable" se vieron influenciadas por estas bandas extranjeras. Venus es una banda chilena de rock compuesta exclusivamente por mujeres que estuvo activa entre 1992 y 2000. Durante esos años, la banda experimentó con varios estilos musicales y cambios en su formación. "Años después, en la década de 2000, tuvieron un breve regreso a la escena musical"<sup>35</sup>. La banda se caracterizó por propiciar un escenario transgresor no necesariamente asociado al feminismo, pero sí a una manera particular de experimentar la música. Por su parte, Purdy Rocks fue una banda vanguardista que se sitúa en la intersección entre el performance y las tecnologías, con un lenguaje propio estético musical.

#### **4.9 Conclusiones del capítulo**

La perspectiva histórica presentada a lo largo del capítulo ha permitido comprender la trascendencia de músicas, compositoras, instrumentistas, intérpretes, productoras, investigadoras y folcloristas en todo el país. La campaña #JUNTXSABRIENDOCAMINOS, promovida por TRAMUS durante el 2021, demuestra su compromiso en dar visibilidad a figuras prominentes de la música chilena desde finales del siglo XIX, trazando las biografías de mujeres y disidencias hasta la actualidad. Este recorrido ha demostrado cómo, a lo largo del tiempo, las mujeres han mantenido un papel activo y han logrado reconocimiento tanto a

---

<sup>35</sup> Leiva (2018) Venus. MP. *Música Popular.cl*. Recuperado de 15 de enero del 2024 de <https://www.musicapopular.cl/grupo/venus/>

nivel local como internacional. Parafraseando a Ramos (2010), he intentado iluminar las sombras históricas que han mantenido en el anonimato la trayectoria profesional de las mujeres y disidencias creadoras en la música. En este sentido, en el capítulo he destacado figuras como Isidora Zegers, Delfina Pérez, Margot Loyola y Violeta Parra, así como referentes de la nueva ola, como “Mazapán” o “Cecilia la Incomparable”, hasta las nuevas generaciones en la música chilena como Camila Moreno, Pascuala Ilabaca, entre otras, que se han consolidado como referentes y que hoy disfrutan de mejores condiciones para desarrollar una carrera profesional en Chile. También he puesto de relieve la importancia de estas referencias con relación a la consolidación de un relato que permaneció dormido durante 30 años y que despertó durante el estallido social de 2019. Como señalan Bieletto y Spencer (2020), “algunos intelectuales describen este proceso como el surgimiento de un 'nuevo sentido común', la formación de un 'nuevo pueblo' o la 'recuperación de la soberanía'” (p. 6), potenciado a través de las redes sociales con *hashtag* #ChileDespertó.

Un aspecto a destacar de este análisis ha sido observar cómo a través de las plataformas sociodigitales de TRAMUS se ilustran aspectos sociohistóricos en los que la música se plantea como un hecho social que refleja las tensiones y controversias suscitadas por los cambios políticos, sociales, culturales, económicos y tecnológicos que tuvieron lugar en Chile, especialmente durante el siglo XX. Para comprender mejor estos eventos, he considerado algunos hitos históricos clave en una línea de tiempo: una explosión cultural previa al golpe, seguida de años de "apagón cultural" marcados por un estricto control institucional que, según Rodríguez Aedo (2016), llevó a prácticas clandestinas de producción y circulación de música. Asimismo, la transición a la democracia se caracterizó por la presencia de grandes compañías discográficas extranjeras que impulsaron nuevas prácticas de producción, distribución y consumo. Así, la industria musical ha evolucionado significativamente en respuesta a estos cambios, alcanzando un punto donde las plataformas sociodigitales juegan un papel central en la cadena de valor y se caracterizan por ser espacios alternativos donde se experimenta la música más allá del sonido.

Para TRAMUS, estas herramientas se presentan como un nuevo formato democrático que facilita la articulación de nuevas narrativas, como lo ejemplifica la campaña #JUNTASABRIENDOCAMINOS. Esta acción se alinea con el compromiso de la

compensación histórica, contribuyendo a la consolidación y sentido de pertenencia colectiva como instrumentos ontológico-políticos que se ensambla en el devenir político (Araiza, 2020), acompañado del giro tecnológico que se destaca desde la creación de repertorios feministas como el "cancionero", hasta el despliegue de la retribución histórica a través de la infraestructura sociodigital de TRAMUS.

## Quinto Movimiento



## **5. Polifonía disruptiva -La enunciación-**

### **5.1 Introducción**

En este movimiento, titulado “Polifonía disruptiva”, analizo el movimiento de mujeres y disidencias en la música chilena, centrándome en la experiencia de TRAMUS como una organización que ha sabido desafiar las normas hegemónicas de género. Este movimiento se inscribe en la emergencia de un feminismo que se enmarca en un proceso histórico de enunciación, entendido como lugar de afirmación disruptiva que transgrede y subvierte las normas patriarcales. Este proceso cobró especial relevancia durante el estallido social chileno de 2019, contexto en el cual TRAMUS jugó un papel crucial en la visibilización de las desigualdades de género en la música chilena.

El objetivo de este movimiento es, por un lado, analizar el impacto del estallido social de 2019 y la crisis sanitaria del COVID-19 en TRAMUS, mostrando cómo estas circunstancias extraordinarias afectaron su alcance, participación y visibilidad dentro del sector musical desde una perspectiva de género. A medida que TRAMUS navegaba por las restricciones impuestas por la pandemia, nuevas formas de colaboración comenzaron a emerger, innovaciones que permitieron a las trabajadoras de la música mantenerse conectadas y organizadas a pesar del confinamiento y la crisis sanitaria. En este capítulo se exploran estas nuevas dinámicas y formatos colaborativos, que redefinieron la forma en que las mujeres y disidencias del sector cultural se organizaban y apoyaban mutuamente.

En los apartados iniciales, como “Se viene el estallido TRAMUS 2019” y “Tejiendo redes”, se detallan las circunstancias que llevaron a la formación de TRAMUS, revelando cómo el contexto del estallido social catalizó su surgimiento como un espacio de acción y visibilidad feminista en la música. A partir de ahí, en “Red-TRAMUS”, se describe el desarrollo de esta red de apoyo mutuo que evolucionó hacia una plataforma clave para la articulación de la organización fortaleciendo su presencia en el ámbito público y virtual. También se destaca el perfil de sus integrantes a partir de una encuesta realizada por iniciativa de sus propias integrantes. Asimismo, cabe mencionar que durante la crisis del COVID-19, TRAMUS no solo enfrentó los desafíos de una industria paralizada, sino que logró articular

respuestas colectivas que abordaron no solo los temas laborales, sino que también problemáticas sociales y de género, temas que fueron centrales en las acciones de la organización entre 2020-2022. Por último, en el apartado titulado “Disonancias de la organización” se abordan las tensiones y retos que TRAMUS enfrentó a nivel interno, analizando los desafíos para consolidar a la organización que, al mismo tiempo, busca ser inclusiva, feminista y capaz de enfrentar las estructuras de poder patriarcales en la industria musical chilena.

## 5.2 Se viene el estallido TRAMUS 2019

El 18 de diciembre de 2019, la llamada fue firme y resonó en cada nota. La Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias (TRAMUS) - elevó sus voces en un video que se volvió viral. Utilizando los *hashtags* #JuntasSomosMás, #ParidadAhoraYa y #ParidadDeGénero hicieron de las redes sociales no solo un escenario virtual, sino un espacio de expresión y solidaridad (Imagen 12). El registro audiovisual se convirtió en un testimonio de su demanda, tejida con la urgencia y la pasión que únicamente la música puede infundir.

**Imagen 12:** Movilizaciones TRAMUS ¡Exigimos Paridad de Género!



**Fuente:** TRAMUS (2019). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen doce presenta un mensaje claro y contundente a la izquierda: "Exigimos Paridad de Género". Este mensaje fue publicado en diciembre de 2019 en la cuenta de

Instagram de TRAMUS, y subraya la necesidad de promover la igualdad de género dentro de la industria musical y cultural. La demanda de paridad de género resalta la importancia de asegurar una representación equitativa de mujeres y hombres en todos los ámbitos de la vida cultural y artística. A la derecha de la imagen, se observa una manifestación organizada por TRAMUS, que demuestra el papel activo de las trabajadoras de la música en la lucha por una industria musical más inclusiva y equitativa.

Así, todo comenzó a finales de 2019 en las calles de Valparaíso y Santiago, y en los años siguientes se convirtieron en un punto de encuentro y participación política crucial que desembocó en el llamado "Pacto Social". Según Santander Cepeda (2020), este pacto resultó en "el acuerdo por la paz y la nueva constitución", donde resonaron las voces de mujeres y disidencias en las calles chilenas. Este proceso subrayó la importancia de la inclusión de género y la representación equitativa en las decisiones fundamentales dentro de la coyuntura política del país. Durante este tiempo, artistas independientes ocuparon un lugar importante de visibilización, contribuyendo significativamente con su arte y su voz a los movimientos sociales y políticos en Chile.

El estallido social fue crucial para la creación de la red de TRAMUS que comenzó antes, con el 8M de 2019, surgiendo inicialmente como una red para salir a la calle y formar un grupo de amigas. Posteriormente, se sumó el tema del estallido social, lo que provocó una explosión muy grande y rápida. Muchas mujeres músicas y personas de la disidencia se unieron, deseando reunirse para actuar y luchar contra la injusticia de género, específicamente en el sector musical (Entrevistada 17, flautista, investigadora e integrante del eje de incidencia sectorial, 4 de febrero del 2021).

Fue así como, a partir de enero de 2020, comenzaron a perfilarse una serie de acciones que poco a poco empezaron a delinear los objetivos de la red TRAMUS. Dos de sus primeras acciones fueron la "Jornada de Autoformación Feminista" y el "Encuentro de Cuidado y Autodefensa Feminista" (Imagen 13). Enero de 2020 se convirtió, pues, en un hito que evidenció la capacidad transformadora de las acciones colectivas.

### Imagen 13: Talleres de Cuidado, Formación y Autodefensa Feminista



Fuente: TRAMUS (2020). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen trece muestra un anuncio sobre los "Talleres de Cuidado, Formación y Autodefensa Feminista", realizados en enero de 2020 y compartidos en la cuenta de Instagram de TRAMUS. Estos talleres estaban dirigidos a mujeres y disidencias sexuales interesadas en adquirir conocimientos sobre cuidado personal, formación en temas feministas y técnicas de autodefensa. La imagen de la izquierda proporciona detalles sobre el contenido de los talleres, incluyendo prácticas de autocuidado y estrategias de autodefensa. La imagen de la derecha se enfoca en los talleres de formación y educación sobre el feminismo. Estas actividades probablemente formaron parte de las iniciativas de TRAMUS para empoderar a mujeres y disidencias en la industria musical y promover la igualdad de género. La publicación en redes sociales habría servido para difundir información sobre los talleres y fomentar la participación de la comunidad.

El clima de verano ayudó en el desarrollo de una jornada de cuidado y autodefensa feminista, una iniciativa que trascendió las expectativas y se convirtió en un faro de empoderamiento en medio de la agitación social. El eco de la jornada resonó en los pasillos de "Casa Toda Vida", el espacio que abrazó esta manifestación de solidaridad. Las paredes de este refugio vibraron con la energía de las mujeres y disidencias que se unieron para explorar las dimensiones del autocuidado y la autodefensa, preparándose para enfrentar un clima hostil plagado de vulneraciones en pleno contexto de estallido social. Las imágenes capturadas durante el evento se convirtieron en testigos visuales de un día lleno de aprendizaje, empoderamiento y, sobre todo, de comunidad.

El formato de la jornada se tejía con cuidado y atención de todas las personas asistentes. No era solo un encuentro, sino una experiencia completa para quienes se sumergieron en talleres, charlas y prácticas que trascendían lo físico. Era un recordatorio

constante de que la autodefensa no solo reside en el cuerpo, sino también en la mente y el espíritu. Al final, las palabras de agradecimiento resonaron, expresando la gratitud hacia las mujeres y disidencias sexogénicas que contribuyeron a la realización de esta jornada. Las observaciones atestiguan que esta intensa actividad no se desarrolló en un vacío, sino en el contexto de una coyuntura política que comenzaba a atravesar el país. En medio de la incertidumbre y la agitación, esta jornada emergió como un oasis de fortaleza y solidaridad, una respuesta activa a las tensiones que se manifestaban en el tejido social.

Del mismo modo, la invitación a unirse a las próximas actividades resonó como un llamado a la continuación de esta sinfonía colectiva. Las palabras “todes invitades” no solo eran inclusivas en género, sino también un recordatorio de que la resistencia y el cuidado son empresas compartidas. Con un cálido “¡Únanse!", la jornada no se despidió, sino que extendió sus brazos acogedores hacia el futuro, donde nuevas experiencias de empoderamiento y comunidad esperaban florecer. Así, estos eventos no solo marcaron el inicio de iniciativas concretas, sino que también demostraron el compromiso de TRAMUS con el empoderamiento y la solidaridad entre las mujeres y disidencias en Chile.

### 5.3 Tejiendo redes

La enunciación política de TRAMUS comenzó con mayor fuerza en noviembre de 2019, cuando respondió al llamado a la acción colectiva para denunciar la represión en Chile como consecuencia del estallido social. En este contexto, LAS TESIS, un colectivo conformado por mujeres y diversidades sexogénicas ganaron protagonismo en el escenario político al realizar por primera vez la performance "Un violador en tu camino" <sup>36</sup> que, posteriormente, se hizo viral (Moreno et al., 2024). El colectivo se caracterizó por su potencial poético-artístico, donde la *performer* “puede perseguir nombrar algo que no está nombrado” (Eriz, 2021, p. 201), y durante el estallido social sirvió para denunciar la represión del gobierno del presidente Piñera.

---

<sup>36</sup> Las Tesis (2019, noviembre de 25) Performance: Un violador en tu camino en la Plaza Sotomayor. [video]. YouTube. Recuperado el 20 de enero del 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=9sbcU0pmViM>

En este contexto, en una fotografía realizada por NOA (Imagen 14) se observa un despliegue de repertorios de acción feminista en el espacio público que Moreno et al. (2024) identifican como "pañuelazo," al que TRAMUS se sumó durante diciembre de 2019. Este acto se centró en la denuncia de la vulneración de los derechos humanos en el contexto del estallido social, mostrando además su compromiso con la defensa de los derechos de las mujeres y la denuncia de la violencia de género. Este performance fue viralizado y registrado en los entornos digitales de TRAMUS.

**Imagen 14:** Foto: NOA. Performance TRAMUS ¡El violador eres tú!:



**Fuente:** TRAMUS (2019). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen catorce, capturada por Nosotras Audiovisuales y compartida en una publicación de Instagram de TRAMUS en noviembre de 2019, destaca una manifestación en la que se corea la frase "Y la culpa no era mía". Esta frase, popularizada por el colectivo chileno "Las Tesis", se ha convertido en un símbolo de resistencia contra la violencia de género y la culpabilización de las víctimas. La imagen y el mensaje difundidos por TRAMUS reflejan su compromiso con la defensa de los derechos de las mujeres y disidencias, no solo en el ámbito de la música, sino también en la sociedad en general. Esta representación subraya la importancia de la visibilización y el apoyo colectivo en la lucha por la igualdad y la justicia social.

Para comprender esta capacidad de reacción coordinada, es esencial destacar cómo, años atrás, el movimiento feminista ya se venía gestando con una serie de reivindicaciones

que evidenciaban las desigualdades estructurales. Sin embargo, a pesar de que algunas demandas sobre la paridad de género fueron incorporadas por el gobierno de Bachelet, este no dejó de enfrentar críticas por la falta de una agenda de género sólida y, por el contrario, reproducía el modelo económico neoliberal imperante (Lamadrid Alvarez y Benitt Navarrete, 2019). En respuesta, en los entornos universitarios, se venía gestando una fuerza organizativa frente a la mercantilización educativa, centrada en la ocupación del espacio público donde el movimiento feminista comienza a orientar su propia agenda de acción política basada en una democracia directa (Berroeta y Sandoval, 2014) que logró dar visibilidad a la violencia de género en el ámbito educativo. Al respecto, Forstenzer (2019) presenta una aproximación cronológica de las movilizaciones previo al mayo feminista del 2018 y a la Huelga General Feminista del 2019:

En una analogía con la cronología de activismos feministas descoloniales precursores del #MeToo y del mayo feminista que plantea Muñoz-Saavedra, se puede plantear un marco cronológico análogo para la removilización social y el cambio en la percepción de la opinión de las nociones de justicia social, de indignación y de contestación. Esta cronología partiría con la revolución de los y las pingüinos.as del 2006, seguiría con la indignación y las protestas de rechazo a la decisión de 2008 del Tribunal Constitucional de prohibir la pastilla del día después y todos los métodos anticonceptivos constituidos de levornogestrel, por su carácter abortivo. El movimiento secundario y estudiantil del 2011 es un hito mayor, momento en que la opinión pública se vuelca hacia un apoyo masivo a la movilización de la juventud chilena que exige una educación gratuita y de calidad (p. 45).

En esta línea del tiempo, bajo la influencia del movimiento *#MeToo*, las estudiantes lograron movilizar a más de 150 mil mujeres en las calles de Santiago de Chile bajo el lema "*contra la violencia machista, educación no sexista*", consiguiendo un impacto mediático y resonancia en las organizaciones de base feminista (Sepúlveda, 2019). Posteriormente, el movimiento feminista encontró eco consolidándose en la Coordinadora Feminista 8M cuyo propósito se centraba en organizar la convocatoria a la Huelga General Feminista que tendría lugar el 8M del 2019 y que, con posterioridad, sentaría las bases de la organización feminista previo al estallido social (Moreno Arredondo y Salazar Navia, 2021).

En el ámbito musical, estas reivindicaciones también resonaron en el sector musical en donde, de igual manera, emergieron situaciones de acoso dentro de la industria musical y, desde entonces, ha sido un tema que ha ganado mayor fuerza en la última década. Este movimiento ha propiciado la implementación de medidas para abordar y visibilizar casos de abuso y discriminación laboral. A través de medios digitales como POTQ, se dio voz a las denuncias individuales de artistas cuyos derechos eran vulnerados, encontrando eco en demandas colectivas. Al respecto, la periodista musical Tapia (2018) menciona cómo esta dinámica influyó en la organización dentro del gremio, propiciando el surgimiento de colectivas como Muchacha:

A raíz de este reportaje también sucedió algo maravilloso. Muchas mujeres, trabajadoras de la música, comenzaron a organizarse. Por fin se comenzó a aceptar de manera colectiva que las violencias a las que nos exponemos no son solamente sexismo, discriminación laboral o menosprecio por nuestros talentos. También hay violencia física, violencia sexual. *Muchacha* nació para juntar todos estos problemas y exigir resolverlos. Nació para trabajar juntas y sentirnos menos solas.<sup>37</sup>

De este modo, el movimiento feminista chileno logró influir en las denominadas “industrias creativas”, incluyendo el ámbito musical, que abrió el diálogo y adoptó una actitud autocrítica. Esto llevó a la implementación de medidas y protocolos (Arce et al., 2021) que permitieron a las mujeres y diversidades desarrollar sus trayectorias y carreras profesionales dentro del sector cultural. Posteriormente, las demandas colectivas por una mayor paridad de género en la música se vieron reforzadas por estudios que proporcionaron datos concretos sobre la situación de las mujeres en la industria musical (AUCH, NOA, TRAMUS, 2021).

Por ejemplo, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2020) promovió el estudio titulado *"Mujeres Artistas en el Campo de la Música: Barreras y Brechas de Género en el Sector Artístico Chileno"*, en el que se describen, a partir de datos estadísticos, las dificultades y estereotipos de género que enfrentan las mujeres en la industria musical

---

<sup>37</sup> Tapia (2018). 8 de marzo: el cambio ya comenzó (también en la música). *POTQ Magazine*. Recuperado de: <https://www.potq.net/articulos/8-marzo-cambio-ya-comenzo-tambien-la-musica/>

chilena. Este estudio se basó en dieciséis entrevistas detalladas y seis grupos focales llevados a cabo en las regiones Metropolitana y de Valparaíso, involucrando a una variedad de profesionales dentro de la industria musical.

El Premio Nacional de Artes Musicales, creado en 1992, ha entregado un total de 28 reconocimientos, de los cuales solo 3 han sido otorgados a mujeres: a Margot Loyola en 1994, a Elvira Savi Federici en 1998 y Carmen Luisa Letelier en 2010. El Consejo de Fomento de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y Patrimonio, por su parte, está compuesto por 15 integrantes de los cuales 13 son hombres y solo dos, mujeres: una con el cargo de secretaria ejecutiva y otra como consejera, lo que representa un 13,3%. De la misma forma, la presencia obtenida a través de las preferencias populares consagra esta brecha de género: del ranking histórico de descargas de Portaldisc, por ejemplo, solo el 19,25% proviene de una artista mujer o una banda/conjunto compuesta solo por mujeres, en contraste con el porcentaje de artistas masculinos o bandas/conjuntos compuestas solo por hombres (57,25%) Sumado a lo anterior, las cifras de producción de discos son menos alentadoras, según el catastro realizado por el investigador Jorge Leiva y publicado por la SCD, el 11,4% de los discos publicados en el 2018 fueron de solistas y/o bandas integradas sólo por mujeres y el 11,6% de bandas mixtas (con al menos una integrante mujer) (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020, p. 29).

Estos datos evidencian cómo la desigualdad en la industria musical chilena ha sido una asignatura pendiente. Esta situación ha provocado la emergencia de organizaciones del gremio musical, y como primer mapeo, el estudio mencionado destaca el tejido asociativo emergente con perspectiva de género en el campo de la música chilena, que ha ido consolidando durante la última década. Entre las organizaciones referentes del panorama musical chileno se encuentra la *Red MUCHACHA*, una entidad formada por diversas agentes que abarcan toda la cadena de valor en la industria musical, incluyendo músicas, productoras, periodistas, organizadoras de conciertos, integrantes de sellos discográficos, fotógrafas y profesionales del audiovisual, que se unieron en respuesta a las situaciones de vulnerabilidad que experimentan las mujeres en los espacios de interacción musical.

De manera similar, en el mapeo de organizaciones se menciona a Udara, que, fundada en 2016, tiene la misión de promover proyectos musicales liderados por mujeres en el género del rock. Además, esta organización busca crear oportunidades de colaboración para fomentar una mayor participación de mujeres en la escena del rock chileno. Durante 2023, Udara se ha consolidado como una cooperativa, fortaleciendo así sus esfuerzos por impulsar la presencia femenina en el ámbito del rock en Chile.

Otra organización que se ha consolidado como referente es *Ruidosa Fest*<sup>38</sup>, una red activista y feminista que, a través de su plataforma, promueve una mayor representación de las mujeres en los escenarios de Chile y Latinoamérica. Tal como se expresa en su manifiesto:

Ahora somos un festival, una plataforma de conversación, una red de activistas, y un sitio web. Haremos todo aquello que esté a nuestro alcance para que el feminismo deje de ser una mala palabra, y se transforme en el diagnóstico compartido de que el género puede ser una fuente de diversidad, pero nunca de exclusión (Manifiesto Ruidosa).

Igualmente, esta iniciativa colaborativa ha comenzado a ser un referente que ha transformado la percepción del sector, proponiendo la igualdad de oportunidades en el ámbito musical. Esto se refleja en un estudio realizado en 2016:

Cuando iniciamos Ruidosa Fest en el año 2016, las cifras sobre participación de hombres y mujeres en los escenarios latinoamericanos no estaban disponibles, por lo que decidimos obtenerlas nosotras mismas. Con este fin, en nuestro primer estudio analizamos 25 festivales en 2016 y 17 en 2017 en países de la región, concluyendo que el porcentaje de números artísticos de mujeres (tanto solistas o bandas exclusivamente de mujeres) correspondía sólo a un 9,5% del total, aumentando a un modesto 22,5% si se consideran las bandas mixtas. Este análisis permitió demostrar con números reales un diagnóstico generalizado que se comenzaba a visibilizar en la industria musical: la falta de mujeres sobre los escenarios (Ruidosa Fest, s.f.).

---

<sup>38</sup>Ruidosa Fest (2016) Somos Ruidosa [web] Recuperado el 20 de junio del 2021 de: <https://somosruidosa.com/manifiesto/>

A partir de 2018, profesionales de la música y expertas en el tema se han ido uniendo a este esfuerzo colectivo para alzar sus voces en conjunto, fomentando la igualdad de oportunidades, un mayor reconocimiento y mejores condiciones para el desarrollo de una carrera profesional desde una perspectiva de género dentro de la industria musical chilena.

Asociaciones de trabajadoras de la música, agrupaciones de mujeres técnicas y disidencias, festivales de mujeres como Ruidosa y Matria, orquestas de mujeres, colectivos y programas de investigadoras de la música, ciclos que programan exclusivamente mujeres, son algunas de las instancias que nos hablan de que la asociatividad femenina ha sido un camino significativo para promover la inclusión y visibilización de las mujeres en el mundo música” (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020, p. 66).

No obstante, es importante no perder de vista que, previo a estos esfuerzos, ya existían organizaciones en el circuito musical chileno que estaban abriendo camino e implementando un activismo feminista en el sector. Un ejemplo notable de esto es *FEMFEST*, que tuvo su origen en 2004 como un espacio dedicado a promover y respaldar proyectos musicales liderados por mujeres, contribuyendo a la creación de espacios seguros y libres de violencia para mujeres y personas con identidades de género diversas<sup>39</sup>. Otro ejemplo importante es *Resonancia Femenina*<sup>40</sup>, fundada en 2012, con el propósito de promover la música creada por mujeres en el género de la música clásica. Desde 2017, esta organización ha estado organizando el “Encuentro de Mujeres en la Música”, un evento pionero que destaca el repertorio compuesto por mujeres como una de sus primeras acciones de reivindicación. Su objetivo principal es visibilizar las prácticas musicales de las mujeres en este género musical. En este sentido, su Manifiesto dice así:

Nuestro colectivo de mujeres en la música nace el año 2012 en la ciudad de Valparaíso, Chile, como un proyecto que busca reivindicar la situación y presencia de la mujer en la música, principalmente desde la composición, transformándose con los años en una

---

<sup>39</sup>FemFest (2004) Coordinadora FemFest [web] Recuperado el 30 de agosto del 2021 <https://www.femfest.cl/nuestra-historia/>

<sup>40</sup>Resonancia Femenina (2012) Colectivo de compositoras chilenas [web] Recuperado el 22 de junio del 2021 de: <https://www.resonanciafemenina.com/>

plataforma de difusión y promoción del trabajo musical realizado por mujeres (Manifiesto Resonancia Femenina).

De igual manera, el 8 de marzo de 2019 surgió la Red de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias - (TRAMUS), que se integró al tejido asociativo de redes con una influencia a nivel nacional. Un referente en este ámbito es la Red de Música: Mujeres y Disidencias Asociadas (ROMMDA), que nació durante los meses posteriores e incorporó a más organizaciones como Udara<sup>41</sup>, Satélite Lat<sup>42</sup>, Stage Ninja<sup>43</sup>, AMIK<sup>44</sup>, Ruidosa Fest, La Matria Fest<sup>45</sup> Resonancia Femenina, entre otras.

#### 5.4 Red-TRAMUS

Cómo se ha mencionado, TRAMUS tiene sus inicios el 8 de marzo de 2019 y nació con el objetivo principal de destacar las disparidades de género y fomentar la igualdad en la distribución de recursos en el ámbito cultural, en general, y en la industria musical chilena, en particular. Tal como se indica en su manifiesto (véase anexo 7):

La Red de Trabajadoras de la Música: Mujeres y disidencias es una red transfeminista, apartidista, inclusiva, colaborativa, sin fines de lucro. Está constituida por compositorxs, intérpretes, fotógrafxs, técniqxs de sonido, técniqxs audiovisuales, productorxs musicales profesorxs de música, managers, periodistxs, y en general, todxs quienes se desempeñan, en el ámbito de la música. El primer impulso organizacional fue la marcha feminista del 8 de marzo del 2019 (8M), después de la cual se realizaron encuentros y actividades colectivas, siendo la situación político social que atravesamos actualmente

---

<sup>41</sup>Udara [2016] Cultura, mujeres y rock. [web] Recuperado el 30 de abril del 2021 de: <https://www.udararock.com/>

<sup>42</sup> Satélite Lat (2019) Mujeres de la Industria Musical Latinoamericana [Instagram] Recuperado el 28 de abril del 2021 de: <https://www.Instagram.com/satelitelat/>

<sup>43</sup> Stage Ninja [Instagram] Recuperado en 10 de mayo del 2021: de: <https://www.Instagram.com/stageninjas.cl/>

<sup>44</sup> AMIK (2022) Agentes de la Música Independientes Kuir AMIK [web] Recuperado el 20 de septiembre del 2022 de <https://somosamik.com/>

<sup>45</sup> La MatriaFest (2018) Plataforma y festival de música de mujeres y disidencias [web] Recuperado el 20 de junio del 2021 <https://www.independenciacultural.cl/tag/la-matria-fest/>

(movimiento social desde octubre 2019) detonante para conformarnos concretamente como una red organizada (Manifiesto TRAMUS).<sup>46</sup>

Aunque algunas de sus integrantes ya destacaban por su activismo con anterioridad a esta fecha, no fue hasta el año 2019 que decidieron actuar de manera organizada para visibilizar la violencia y el acoso en el sector artístico. En este sentido, la organización cobró fuerza debido al contexto político en el que logró unir al sector cultural y musical, que respondió al llamado frente al "despertar chileno". Así lo relata el siguiente testimonio:

TRAMUS es una organización conformada por trabajadoras de la música, mujeres y disidencias, que surge en el contexto de los procesos sociales que han marcado nuestro país. Su principal objetivo es reducir las brechas existentes para este grupo de trabajadores de la cultura en los espacios disponibles. La esencia de la organización ha sido precisamente disminuir estas brechas para mujeres y disidencias, reflejando una realidad muy marcada. En el ámbito del arte y la cultura, especialmente en el mundo de la música, siempre ha habido un rezago en términos de organización, y TRAMUS ha buscado enfrentar esta problemática (Entrevistada 16, cantora y gestora cultural e integrante del eje de incidencia sectorial, 27 de enero del 2022).

Con el tiempo, la red reveló la discriminación y la falta de oportunidades a las que mujeres y disidencias debían enfrentarse dentro de la cadena de valor que conforma la industria musical. Así lo ilustra el siguiente testimonio:

En 2018, experimenté un momento clave cuando asistí a un evento masivo donde vi por primera vez a figuras destacadas como Consuelo Schuster, Denis Rosenthal y Francisca Valenzuela, junto con otras actrices. Fue un hito para mí, y en 2019, recibí un mensaje en WhatsApp de una mujer del gremio, lo que evidenció la red de conexiones que nos une. Con el tiempo, conocí a más personas y surgió la idea de crear un grupo de apoyo inicialmente centrado en víctimas de violencia doméstica. Sin embargo, el grupo cambió su dinámica cuando se compartió un caso de violencia laboral protagonizado por una fotógrafa. Esto nos hizo conscientes de la arraigada presencia del patriarcado en nuestro

---

<sup>46</sup> TRAMUS (2020) Red de Trabajadoras de la música-mujeres y disidencias- [web] Recuperado el 15 de abril del 2021 de: <https://www.tramus.cl/>

entorno laboral y nos motivó a abordar la discriminación. Decidimos tomar acción para enfrentar estas barreras, como en el caso de las riggers (personas que montan escenarios), donde las mujeres enfrentan rechazo simplemente por ser mujeres. Nos comprometimos a promover la igualdad y desafiar estas barreras en todos los roles laborales, desde cargadoras hasta sonidistas y monitoristas, donde las mujeres están sistemáticamente subrepresentadas (Entrevistada 13, periodista musical y vocera e integrante del eje de comunicaciones, 5 de enero del 2022).

Así, TRAMUS, junto con otras organizaciones del sector musical, comenzó a coordinar acciones para exigir igualdad de oportunidades en la industria musical. En el año 2020, nace la *Red de Organizaciones en la Música, Mujeres y Disidencias Asociadas* (ROMMDA), la cual impulsó, junto con otras entidades, el estudio titulado “Mujeres y disidencias en la industria musical chilena: obstáculos, oportunidades y perspectivas” (ROMMDA, 2020). El principal propósito del estudio (véase convocatoria Imagen 15) era identificar las desigualdades presentes en el sector desde cinco años antes del estallido social de 2019 hasta la actualidad, incluyendo el impacto de la crisis social y la emergencia sanitaria del COVID-19<sup>47</sup>.

**Imagen 15:** Convocatoria TRAMUS para participar en el estudio de ROMMDA 2020



**Fuente:** TRAMUS (2020). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen quince muestra una convocatoria para participar en el estudio titulado "Mujeres y Disidencias en la Industria Musical Chilena: Obstáculos, Oportunidades y

<sup>47</sup> Ceguera Records (2020, julio) Participa del estudio de mujeres y disidencias en el mundo de la música en Chile [web] Recuperado el 20 de enero del 2021. <https://www.ceguera.cl/2020/07/estudio-de-mujeres-y-disidencias-musica-chile/>

Perspectivas", compartida en julio de 2020 a través de las cuentas de Facebook e Instagram de TRAMUS. Este estudio tiene como objetivo explorar y comprender los desafíos, oportunidades y perspectivas que enfrentan las mujeres y personas disidentes en la industria musical chilena. La convocatoria proporciona detalles sobre los objetivos del estudio, los criterios de participación, el proceso de investigación y las instrucciones para participar mediante una encuesta. Esta iniciativa de investigación subraya el compromiso de TRAMUS con la igualdad y equidad de género, reflejando su interés en abordar las necesidades y preocupaciones específicas de las mujeres y disidencias en la música chilena.

El enfoque temporal permitió capturar los cambios y las tendencias en el panorama laboral de las mujeres y personas disidentes en la música, ofreciendo una visión completa de los desafíos que enfrentan a lo largo del tiempo. Además, el diseño y aplicación de una encuesta dirigida a profesionales de la música, mujeres y personas disidentes fue una de las primeras acciones impulsadas y coordinadas en entornos digitales. En relación con este estudio, Valentina Bravo, música e investigadora a cargo de este diagnóstico, menciona:

Necesitamos con urgencia visibilizar las precariedades que mujeres y comunidad LGTBIQ+ viven en esta sociedad, sobre todo cuando nos desenvolvemos en ambientes ya precarizados como la música y la cultura (ROMMDA, 2020, p. 5).

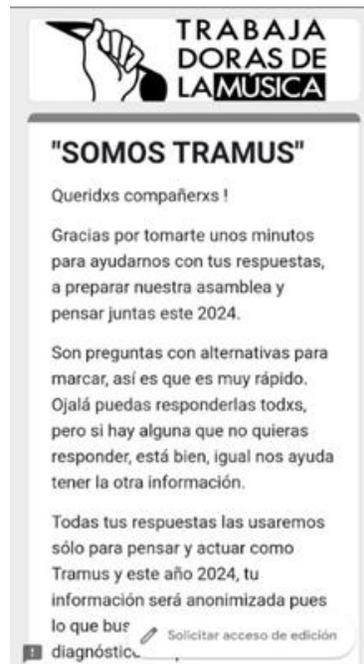
La encuesta impulsada por TRAMUS en coordinación con otras organizaciones de ROMMDA reveló un esfuerzo significativo para arrojar luz sobre la realidad de las trabajadoras y disidencias en la industria musical chilena. Los datos proporcionados a través de la plataforma [surveymonkey.com](https://www.surveymonkey.com) revelaron una situación preocupante en términos de estabilidad laboral y formalización de contratos. Solo el 29% de las personas que respondieron la encuesta (un total de 559) indicó tener algún tipo de contrato formal que les proporcionara un ingreso estable. Además, el 9% se encontraba en aquel momento sin trabajo o proyecto, lo que subraya la inseguridad laboral de estas trabajadoras independientes y emprendedoras del sector (ROMMDA, 2020). Del estudio también se desprende la importancia de los entornos digitales en la colaboración con organizaciones internacionales, como DATA SIM de Brasil (SIM São Paulo, 2019), lo que refuerza la intención de contextualizar los hallazgos locales en un marco global, permitiendo un análisis comparativo con estudios similares realizados en España (MIM; UC3M, 2020; Rodríguez y Sánchez Raposo, 2022) y Argentina (Liska, 2015; Mel Gowland et al., 2016).

En definitiva, el proyecto se presentó como una oportunidad para explorar en profundidad aspectos clave, como la identificación de quienes forman parte de estas comunidades en la industria musical y sus proyecciones a futuro. Un aspecto central de este diagnóstico fue observar cómo, gracias a la mediación tecnológica a través de las plataformas sociodigitales (Pérez Reséndiz y Montoya Gastélum, 2020), se logró dar visibilidad a los resultados, que mostraban la urgencia de políticas destinadas a fomentar la igualdad de oportunidades en el sector musical. Asimismo, también evidenció cómo la incorporación de herramientas sociodigitales favoreció la conformación de redes orientadas a generar alianzas en el medio musical, constituyéndose como referente tras el estallido social y la pandemia.

#### **5.4.1 Perfil TRAMUS**

En marzo de 2024, la coordinadora central de TRAMUS lanzó una encuesta dirigida a las integrantes de la organización, con el propósito de obtener una comprensión más detallada del perfil actual de la comunidad. La encuesta, denominada “Somos TRAMUS” (Imagen 16) y promocionada en el grupo de WhatsApp “*Mercado Central*”, logró atraer la participación de 51 personas (véase anexo 5), lo que representó el 28,65% de 178 integrantes que conformaban el grupo en ese momento. Cabe destacar que este número refleja una disminución en el total de participantes en comparación con el periodo 2020-2022. El objetivo principal era recabar información sociodemográfica mediante un enfoque cuantitativo y cualitativo. Los resultados arrojaron una caracterización diversa y detallada de las participantes, lo que proporciona a TRAMUS una visión más completa de su base de miembros y les permite adaptar mejor sus iniciativas y programas para satisfacer las necesidades y preferencias de su comunidad.

### Imagen 16: Encuesta ¡Somos TRAMUS!

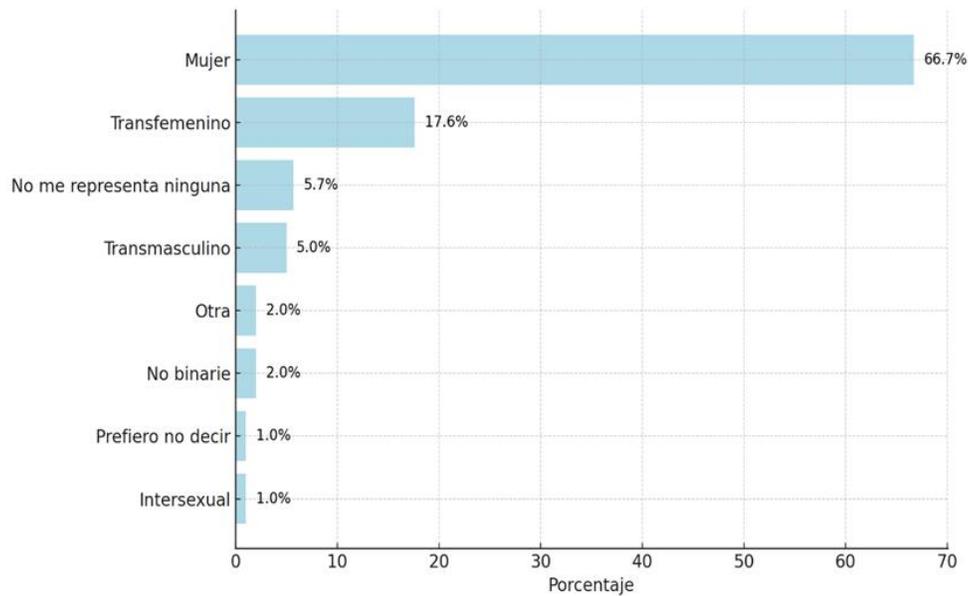


**Fuente:** TRAMUS (2024). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen dieciséis es una captura de pantalla de la "Encuesta Somos TRAMUS", llevada a cabo por TRAMUS en marzo de 2024. Esta encuesta está diseñada para recopilar información y opiniones de las integrantes de TRAMUS sobre diversos temas relacionados con la organización. La imagen muestra el contenido de la encuesta, que incluye preguntas sobre la satisfacción de las integrantes, sus necesidades, y sugerencias para mejorar la organización, entre otros temas relevantes. La realización de esta encuesta refleja el compromiso de TRAMUS con la participación de sus integrantes en la toma de decisiones y en la mejora continua de sus actividades y proyectos.

El gráfico 1 proporciona datos importantes sobre la composición identitaria de la comunidad relacionada con la organización (véase anexo 1 Tabla 6). En esta distribución, se muestra la identidad de género en porcentajes, ordenados de forma ascendente. La categoría predominante es "Mujer", con un 66,7%, seguida por Transfemenino con un 17,6%. Otras identidades incluyen "No me representa ninguna" con 5,7%, Transmasculino con 5,0%, "Otra" con 2,0%, No binarie con 2,0%, "Prefiero no decir" con 1,0% e Intersexual con 1,0%. Este gráfico subraya la predominancia de la identidad "Mujer" en la comunidad, mientras que otras identidades de género están representadas en menor proporción. La diversidad identitaria reflejada en los datos muestra la amplitud de identidades de género dentro del grupo encuestado, aunque con una representación más notable de mujeres.

**Gráfico 1:** *Distribución de la identidad de género*



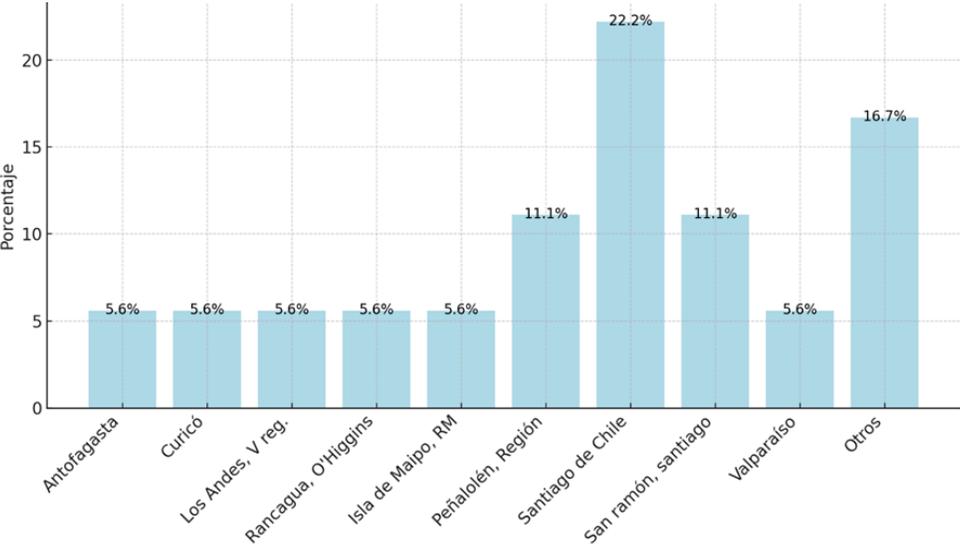
Fuente: Resultado de la encuesta SOMOS TRAMUS (2024)

El gráfico anterior muestra un perfil identitario claramente orientado hacia las mujeres y las disidencias de género, lo que indica que la organización tiene una base diversa e inclusiva. Este perfil identitario puede influir en las prioridades, las políticas y las acciones de la organización, reflejando el compromiso con la igualdad, la equidad de género y la inclusión de la diversidad sexual y de género.

Otro aspecto por destacar es el rango etario de las participantes de TRAMUS, que oscila entre los 20 y los 45 años, con una minoría de personas que superan esta cohorte, lo que indica una diversidad generacional dentro de la comunidad. En cuanto al origen geográfico, el gráfico 2 muestra la distribución de los lugares de origen de las personas encuestadas. Santiago de Chile presenta el mayor porcentaje con un 22,2%, seguido por “Otros” con un 16,7% y San Ramón, Santiago con un 11,1%. Otras comunas como Antofagasta, Curicó, Los Andes, Rancagua, Isla de Maipo, Peñalolén y Valparaíso representan un 5,6% cada una. Es importante destacar la movilidad hacia distintas comunas dentro de la Región Metropolitana, donde muchas/os participantes han establecido su residencia. Este fenómeno resalta la diversidad geográfica y el dinamismo de la comunidad

de TRAMUS, lo que puede tener importantes implicaciones en términos de la representatividad y las necesidades de los miembros en diferentes áreas geográficas.

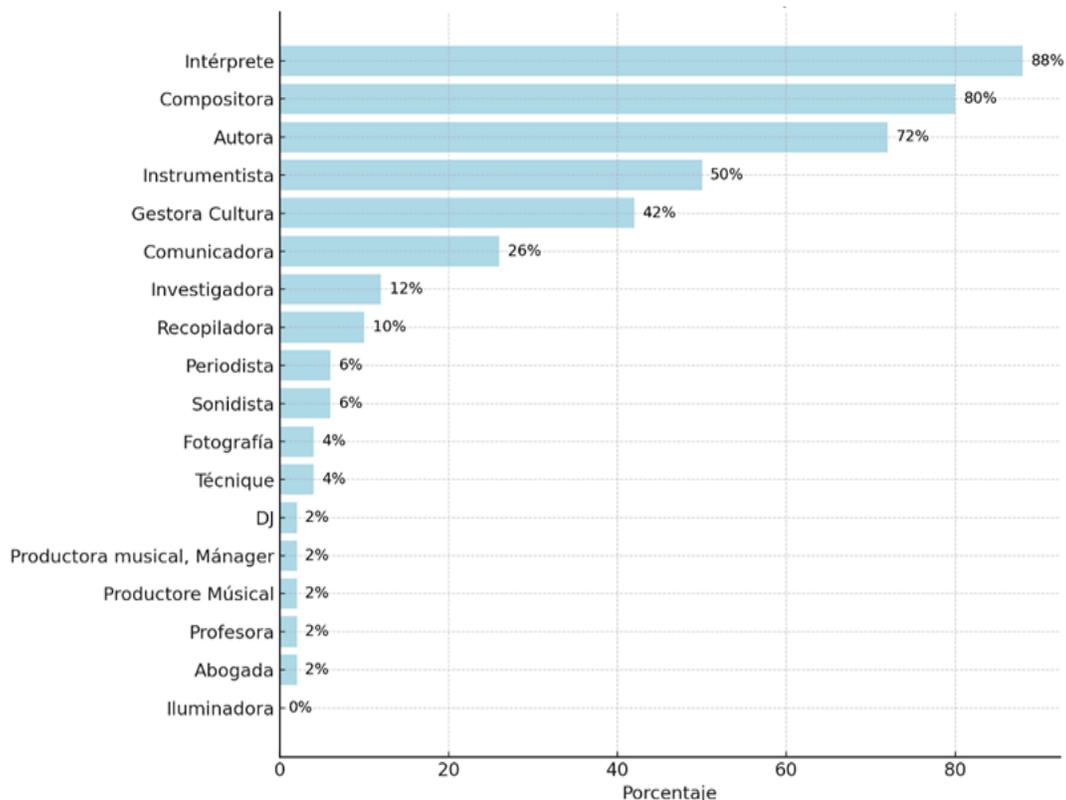
**Gráfico 2:** Distribución geográfica según lugar de origen (comuna, región, país)



Fuente: Resultado de la encuesta SOMOS TRAMUS (2024)

El gráfico 3 ofrece una visión detallada de la diversidad de oficios representados en la comunidad de TRAMUS, destacando que el 72% de los 51 participantes se identifican en múltiples roles dentro de la industria musical. Los porcentajes más altos corresponden a intérpretes (88%), compositoras (80%) y autoras (72%), seguidas por instrumentistas (50%) y gestoras culturales (42%). Otros roles, como comunicadoras (26%), investigadoras (12%), y recopiladoras (10%), tienen una representación menor, mientras que profesiones técnicas como sonidistas (6%), fotógrafas (4%) y técnicas (4%) son menos frecuentes, y oficios como iluminadoras (0%) no están representados. Esto refleja una fuerte presencia femenina en los roles creativos, pero evidencia una brecha en los ámbitos técnicos, resaltando la necesidad de equilibrar la representación en estos sectores.

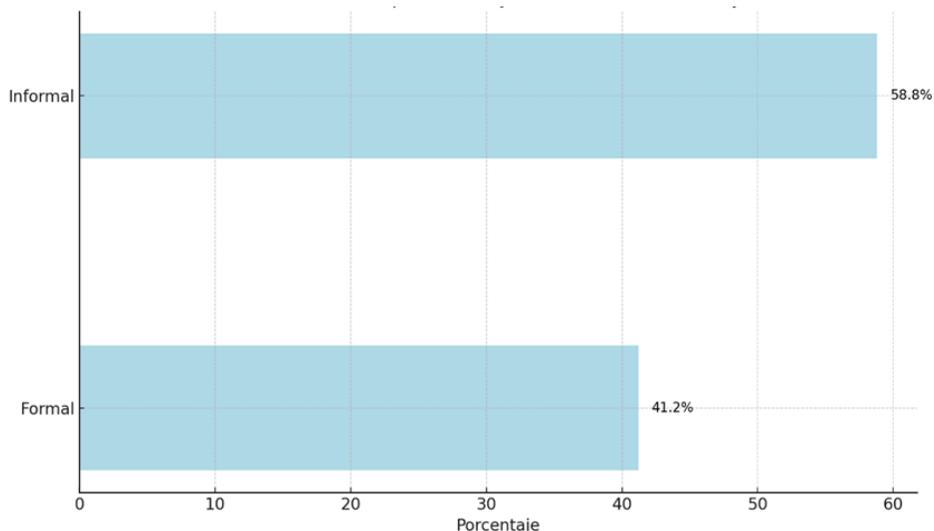
**Gráfico 3: Distribución de oficios en la música**



Fuente: Resultado de la encuesta SOMOS TRAMUS (2024)

Además, los datos revelan una presencia minoritaria de mujeres en roles técnicos y de producción, con solo el 4% identificándose como técnicas y el 6% como sonidistas. Esto pone de relieve la persistencia de los sesgos de género en ciertas áreas de la industria musical chilena, con una representación desproporcionadamente baja de mujeres en roles técnicos y de producción. Sumado a las condiciones limitantes previamente mencionadas, es crucial tener en cuenta que el 51% de las encuestadas considera la música como su principal fuente de trabajo. Además, el gráfico 4 revela que el 58,8% de estas personas trabajan en condiciones de informalidad. Esta situación refleja un desafío significativo para la estabilidad laboral y económica de quienes se dedican a la música en Chile.

**Gráfico 4:** *Distribución del mercado de trabajo en la música*



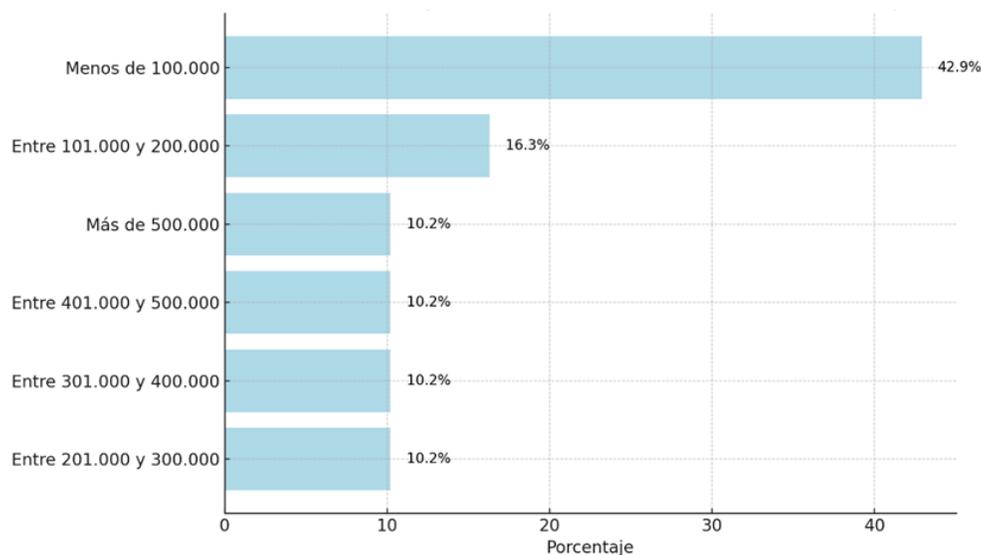
Fuente: Resultado de la encuesta SOMOS TRAMUS (2024)

La informalidad laboral puede implicar la falta de acceso a beneficios y protecciones básicas, como seguridad social, atención médica y pensiones. De manera que esta precariedad laboral puede afectar negativamente el bienestar y el desarrollo profesional de los artistas, dificultando su capacidad para invertir en su carrera, acceder a oportunidades de formación y proyectar un futuro sostenible en la industria musical.

Por su parte, los datos reflejados en el gráfico 5 muestran una distribución desigual en los ingresos de las encuestadas. Los ingresos de la comunidad están divididos en seis rangos: el 42.9% de las personas reportan ingresos de menos de 100.000 pesos, seguido por un 16.3% que se encuentra en el rango de 101.000 a 200.000 pesos. Los siguientes rangos, con una participación igual del 10.2% cada uno, corresponden a ingresos de más de 500.000 pesos, 401.000 a 500.000 pesos, 301.000 a 400.000 pesos, y 201.000 a 300.000 pesos. En este sentido, es notable que el 42,9% gane menos de 100.000 pesos chilenos, lo que sugiere que una parte significativa de los participantes enfrenta dificultades económicas importantes. En contraste, el 10,2% se encuentra en cada uno de los rangos salariales que van desde 201.000

hasta más de 500.000 pesos chilenos. Esto indica una minoría que disfruta de ingresos más sustanciales dentro de la comunidad.

**Gráfico 5:** *Ingresos mensuales de las trabajadoras de la música activas en el sector*



Fuente: Resultado de la encuesta SOMOS TRAMUS 2024

Estas disparidades en los ingresos pueden reflejar no solo las diferencias en términos de éxito profesional y oportunidades laborales dentro de la industria musical, sino también las desigualdades estructurales más amplias en la sociedad chilena.

Por otro lado, en lo que respecta a los géneros musicales, según los datos proporcionados por sus integrantes durante el período 2020-2021 (véase anexo 6), la distribución de géneros musicales revela un perfil con una amplia gama de influencias musicales (Tabla 1). De una muestra de 150 proyectos musicales independientes se observa el predominio del pop y sus subgéneros, que constituyen el 28,6% del total, lo que indica una preferencia por géneros accesibles y comerciales, reflejando la influencia de los medios de comunicación y su capacidad para llegar a una audiencia amplia y heterogénea. A este género le sigue el “rock y subgéneros” (16,5%) demostrando, por un lado, que el rock sigue manteniendo las preferencias en el desarrollo de los proyectos musicales y, en segundo, que

las mujeres y disidencias se atreven cada vez más a incursionar en este género aún masculinizado. A continuación, el tercer lugar lo ocupa la música folclórica y sus fusiones (13,5%), lo que sugiere una valorización de las tradiciones culturales y un esfuerzo por preservar la identidad cultural en un contexto contemporáneo. Y a continuación le sigue la música latinoamericana (11,3%) mostrando una sólida presencia cultural, seguido de la música experimental y otros géneros ambos con un 10,5% lo que sugiere una diversificación en los gustos musicales y otro 10,5% para otros géneros por mencionar algunos. En conjunto, estos datos revelan una tendencia de los géneros musicales predominantes lo que permite comprender el perfil de sus integrantes, así como las influencias estético-musicales que nos sitúan en los intereses del colectivo, orientados al reconocimiento dentro de la industria musical.

**Tabla 1:** Tramasas y sus géneros musicales

<b>Categoría</b>	<b>Porcentaje</b>
Pop y sus subgéneros	28,6
Rock y sus subgéneros	16,5
Música Folclórica y sus fusiones	13,5
Música Latinoamericana	11,3
Música Experimental y Alternativa	10,5
Otros Géneros	10,5
Música Urbana	6
Jazz y sus fusiones	3

Fuente: Playlist Spotify TRAMUS 2020-2021.

Cabe señalar que, aunque TRAMUS es una organización de carácter asociativo, la dimensión cuantitativa siempre ha sido una práctica y un aspecto importante, ya que continuamente recogen información sobre sus integrantes y así conocer más sobre quienes forman parte de la organización. Así lo menciona una de sus integrantes:

La organización de TRAMUS incluye un universo amplio de diversidad y disidencia. Si este aspecto no se integra de manera adecuada con otros colectivos, como el heterocisgénero u otros grupos, puede representar una amenaza, ya que la energía del movimiento podría dispersarse. Es crucial lograr un consenso sobre lo que significa ser

parte de TRAMUS, ya sea como mujeres y disidencias, mujeres y diversidades, o simplemente mujeres y cómo este aspecto lo integramos en nuestra práctica y acciones (Entrevistada 16, cantora y gestora cultural e integrante del eje de incidencia sectorial, 27 de enero del 2022).

En este sentido, se destaca la utilización de diversas plataformas digitales que ofrecen recursos y herramientas amigables para el diseño e implementación de instrumentos que facilitan la recolección de la información.

## **5.5 Mediaciones TRAMUS**

El 23 de enero de 2021 asistí a la primera asamblea virtual de TRAMUS. En esta ocasión, las compañeras propusieron los puntos a tratar en la sesión, que duró aproximadamente una hora. Asistieron alrededor de 35 mujeres y disidencias sexogénericas, que se conectaron desde distintas regiones de manera virtual y sincrónica. Aunque las primeras asambleas y encuentros denominados Trawün<sup>48</sup>, se desarrollaron de manera presencial (Imagen 17), tras el decreto de emergencia sanitaria (Ministerio de Salud, 2022), estas asambleas se trasladaron al formato virtual. Contar con un computador o dispositivo móvil, conectividad a Internet y el enlace a la invitación facilitó la participación en estos espacios, independientemente de la ubicación geográfica. Acerca de esta experiencia de participación virtual, una integrante comenta:

Siento que sirve y funciona, porque en el fondo todos estamos haciendo muchas cosas y así es más cómodo organizarse y decir “ya bueno juntémonos por Zoom, a las 7 ya dale”. Ya sabes, siento que sí es una solución, es fácil y desde Punta Arenas, Talca o Santiago nos sentimos juntas, unidas y podemos conversar y traspasar las vivencias y toda la cuestión. Pero también creo que funciona mejor cuando somos menos personas que cuando somos muchas, porque a veces es difícil escucharse, hablar, nos interrumpimos, a veces se cae el Internet o lo que sea. No sé, siento que es más fácil y funciona mejor o es más funcional cuando hay menos personas que muchas, quizás si fuéramos muchas mejor y claro, cómo pucha, no sé. Pero no sé, prefiero el tema

---

<sup>48</sup> Palabra que en mapudungún significa reunión o encuentro.

presencial (Entrevistada 10, compositora y cantante e integrante de TRAMUS, 22 de diciembre del 2021).

La entrevistada refleja la complejidad y las ventajas percibidas en la dinámica de las reuniones virtuales, específicamente en el contexto de su participación en TRAMUS. Su apreciación en torno a las reuniones por Zoom sugiere que estas plataformas brindan una solución práctica y eficiente para conectar a personas que se encuentran geográficamente dispersas, facilitando la organización y la coordinación de actividades. La comodidad de poder reunirse virtualmente a una hora acordada, incluso con participantes desde distintas ciudades, destaca la flexibilidad y accesibilidad que ofrece la tecnología. La capacidad de compartir experiencias y conversar a pesar de las distancias físicas es un aspecto positivo que señala la utilidad de estas herramientas en la colaboración y comunicación entre miembros de un grupo.

No obstante, la entrevistada también expresa algunas limitaciones de las reuniones virtuales, especialmente cuando se trata de gestionar la participación de un grupo grande. En concreto, menciona dificultades como las interrupciones, el habla superpuesta y los problemas técnicos, que pueden afectar la eficacia de la comunicación. Su preferencia por reuniones presenciales subraya el valor de la interacción directa, la conexión humana y la capacidad de percibir las sutilezas de la comunicación cara a cara.

Desde otra perspectiva, las redes sociales desempeñan un papel crucial en la estructura de TRAMUS, destacando especialmente el papel central de su perfil de Instagram. En primer lugar, porque sirvió como plataforma de conexión y difusión de la obra de las artistas, estableciendo nuevos territorios musicales con formas de hacer, pensar y comunicar la música (Arango y Correa, 2017). En segundo lugar, porque, dado que las integrantes de la red eran generalmente seguidoras de este perfil, les brindaba la posibilidad de participar en diversas actividades de carácter feminista impulsadas por la organización.

**Imagen 17:** Convocatoria primer TRAWÜN-TRAMUS en regiones



**Fuente:** TRAMUS (2020). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen diecisiete presenta una convocatoria para el primer TRAWÜN de Trabajadoras de la Música, Mujeres y Disidencias en Regiones, realizado entre febrero y marzo de 2020. Esta convocatoria fue compartida a través de las cuentas de Instagram y Facebook de TRAMUS. El evento fue una iniciativa destinada a reunir a mujeres y personas disidentes de la industria musical en diversas regiones de Chile, con el fin de discutir temas relevantes, compartir experiencias y fortalecer la comunidad. La convocatoria incluye detalles sobre la fecha, ubicación y el programa del TRAWÜN, además de información sobre cómo participar en el evento.

Para Murúa Losada (2020), estas interacciones mediadas entre humano-máquina-humano, abre nuevas perspectivas de análisis que buscan explorar el impacto de las tecnologías y las plataformas sociodigitales en la configuración de comunidades en línea:

(...) la virtualidad en un primer momento nos repliega a nuestros hogares, abandonando tal vez esas manifestaciones en el calor de la vía pública, pero llevándonos a cartografiarnos en un mundo posmoderno que ha puesto al objeto en el centro de la escena (Murúa Losada, 2020, p. 122).

En el caso de TRAMUS, esta transformación permitió ampliar su alcance y adaptarse a las nuevas realidades, consolidando una red de apoyo más amplia y diversa.

A continuación, en los siguientes apartados (5.5.1, 5.5.2, 5.6 y 5.7) explicaré la experiencia organizativa de TRAMUS y cómo ésta tiene lugar gracias a la mediación de las plataformas sociodigitales, que, parafraseando a Benedict Anderson (Maino, 2005), crea una

comunidad política imaginada. El desafío de este apartado es explicar el tránsito de TRAMUS hacia la virtualidad en un acompañamiento ligado al feminismo en red (Díaz Torres, 2021). Por tal motivo, en este apartado presento a TRAMUS, profundizando en su funcionamiento interno y la puesta en práctica de una asamblea en formato virtual, con el propósito de situar a la persona lectora en la complejidad que, de manera voluntaria, se lleva a cabo dentro de la organización. A continuación, presento la estructura y funcionamiento de la asamblea online, donde se exponen la misión, visión y objetivos de TRAMUS, a manera de relato. Posteriormente, presento las acciones de TRAMUS que son posibles gracias a los “ejes de trabajo” que se estructuran en base a los objetivos de la organización y que constituyen parte fundamental de TRAMUS.

### 5.5.1 Estructura de la asamblea

Desde enero de 2021, las asambleas convocadas por TRAMUS (Imagen 18) se trasladaron al territorio de lo virtual y se realizaron a lo largo del año siguiendo el calendario estacional (primavera, verano, otoño e invierno). Este calendario proporciona un marco temporal para la planificación de las acciones colectivas, además de establecer un flujo eficaz de las actividades. En este sentido, la instancia de la asamblea busca, por un lado, organizar las acciones de la organización y, por otro, fomentar la participación, la transparencia y la inclusión en el proceso de toma de decisiones.

**Imagen 18:** Convocatoria asamblea de verano online TRAMUS



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen dieciocho muestra una convocatoria para la asamblea de verano en formato online de TRAMUS, compartida en enero de 2021 a través de la cuenta de Instagram de TRAMUS. Esta convocatoria invita a la comunidad e integrantes de TRAMUS a participar en una reunión de asamblea que se llevará a cabo de forma virtual, en respuesta a las circunstancias de la pandemia. La publicación proporciona detalles sobre la fecha y hora de la asamblea, así como instrucciones claras sobre cómo unirse en línea, ya sea mediante una plataforma de videoconferencia o algún otro medio digital. Las asambleas representan una oportunidad crucial para la participación democrática y la toma de decisiones dentro de TRAMUS, y esta convocatoria subraya el compromiso constante de la organización con la transparencia y la inclusión activa de sus integrantes.

Desde Coordinación Central, órgano en donde confluyen integrantes representantes de cada uno de los ejes de trabajo, se establecen los puntos a tratar y la dinámica de la asamblea. En esta ocasión, la agenda de la asamblea se dividió en tres partes: primero, compartimos las acciones que llevamos a cabo durante el año; posteriormente, nos sumergimos en la propuesta orgánica y, finalmente, abrimos la ronda para consultas.

En general, cada una de las asambleas mantiene la estructura que se desarrolla de la siguiente manera:

- a. Bienvenida y explicación: Cada asamblea daba inicio con una cálida bienvenida, estableciendo una atmósfera acogedora y colaborativa. La explicación detallada sobre la pauta de desarrollo de la sesión proporcionaba una guía clara para todos los participantes, asegurando que todas estuviéramos alineadas con los objetivos y procesos que se llevarían a cabo.
- b. Mesa de facilitación y acuerdos: La asignación de roles, especialmente de facilitador o facilitadora, era un tema clave para asegurar una conducción efectiva de la asamblea. La creación de una mesa de facilitación encargada de tomar nota de los acuerdos era garantía de un registro organizado, así como de la continuidad en la implementación de las decisiones tomadas.
- c. Ronda de presentaciones: La apertura de una ronda de presentaciones evidenciaba el valor que se otorgaba a cada participante. Este momento servía no solo para establecer conexiones personales, sino también para contribuir a la construcción de un ambiente de confianza y camaradería dentro del grupo.

- d. Presentación por ejes, avances y acuerdos: La asamblea seguía con la presentación detallada de cada uno de los ejes de trabajo, permitiendo que los avances y acuerdos se compartieran de manera transparente y comprensible. De esta manera, se garantizaba que todos los aspectos de la red fueran abordados y que los participantes estuvieran informados los progresos realizados.
- e. Invitación a nuevas integrantes: La inclusión de un espacio destinado a invitar a nuevas personas a participar reflejaba un compromiso con el crecimiento y la diversidad de la red. La utilización de un formulario como puerta de entrada al grupo de WhatsApp TRAMUS y a los ejes de trabajo facilitaba la integración y participación efectiva de las recientes incorporaciones.

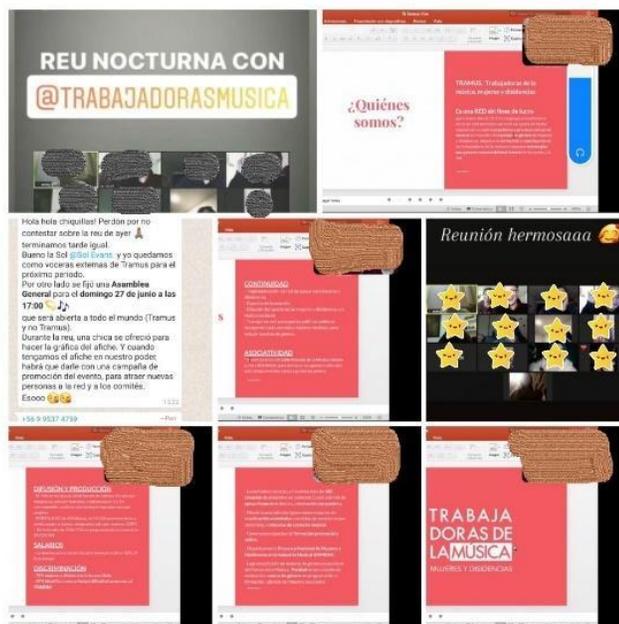
En este sentido, para una de las entrevistadas, el formato de la asamblea virtual comporta una oportunidad para mantener una participación que, en su percepción, para algunas/es resulta más cómodo que participar en un espacio físico. Menciona que la fortaleza de los distintos canales como el chat como una herramienta positiva que incentiva la participación de las/es asistentes:

Si una persona no puede expresarse verbalmente, se sugirió que escribiera en el chat, algo que en reuniones presenciales no era tan sencillo, porque ¿dónde lo escribirías? Se abrieron nuevas opciones para facilitar la participación, como el uso de reacciones con emojis en Zoom, o la realización de votaciones. Y si no se podían reunir en persona, todo se gestionaba a través de documentos compartidos, por ejemplo, en Google Drive (Entrevistada 19, guitarrista, cantautora y compositora e integrante del eje de comunicaciones, 15 de febrero del 2022).

Si bien TRAMUS y sus integrantes han venido construyendo escenas musicales que Bennett y Peterson (2004) definen como “translocales” y que tienen lugar en el ámbito virtual, en el relato se observa la puesta en práctica de nuevas formas de participación orientadas a prácticas ciudadanas que se despliegan a través de espacios asamblearios, reconocido como el órgano rector del funcionamiento de TRAMUS y que también se articulan en la virtualidad. Para Rendueles Menéndez de Llano (2016), estos espacios

fomentan la creación de ágoras virtuales que propicia la puesta en práctica de una ciudadanía digital que, en el caso de TRAMUS, es posible a través de una agenda colectiva (Imagen 19).

**Imagen 19:** Asamblea de invierno TRAMUS 2021



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen diecinueve muestra el formato de historias de Instagram utilizado para narrar visualmente la asamblea de invierno de TRAMUS, compartido por integrantes de la organización en junio de 2021 a través de su cuenta de Instagram. Este formato de historia puede incluir una serie de publicaciones, imágenes o videos que relatan las experiencias, discusiones y decisiones tomadas durante la asamblea de invierno. La historia destaca momentos significativos, temas abordados y acciones implementadas, proporcionando una visión general de los eventos y el ambiente de participación. Estas historias sirven como una herramienta para involucrar a la comunidad de TRAMUS, ofreciendo una perspectiva sobre las actividades y el proceso de toma de decisiones de la organización.

Además de fomentar el interés y participación de sus integrantes, esta agenda se ve potenciada por la creación de contenidos e historias que tienen visibilidad a través de las plataformas de TRAMUS. También es relevante destacar cómo se comienza a tejer una narrativa textual y visual que potencia la presencia de TRAMUS en las plataformas sociodigitales. En este sentido, las historias (*storytelling*) juegan un papel importante en la construcción de una narrativa transmedia (Scolari, 2009) situada, que se teje a través de las etiquetas o “*hashtags*”. Esta estrategia mediática ayuda en la articulación de una narrativa en la que “confluye el arte, el activismo político, la organización comunitaria y ciertos usos

tecnológicos, a partir del cual se proyectan acciones públicas” (Polti, 2022, p. 4), y que, explicaré con detalle en los siguientes movimientos o capítulos.

### 5.5.2 Relato de una asamblea

La puesta en común de los informes y avances de los ejes de trabajo se realizó mediante herramientas como *PowerPoint*, que eran compartidas en la plataforma Zoom (Imagen 20). A través de la función de pantalla compartida, las compañeras exponían los trabajos realizados en cada uno de los ejes, mostrando avances y propuestas, así como las dificultades que enfrentaban en la realización de las acciones programadas.

**Imagen 20:** Asamblea de verano: presentación de la organización



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veinte muestra una captura de pantalla de la Asamblea de Verano de TRAMUS, realizada en enero de 2021 en formato online a través de la plataforma Zoom. En la imagen, se observa la presentación inicial de la organización, en la cual se describen los objetivos y ejes de trabajo de TRAMUS para el próximo período. Esta presentación incluye detalles sobre la misión y visión de TRAMUS, sus áreas de enfoque, proyectos destacados y metas estratégicas. La asamblea representa una oportunidad clave para que TRAMUS comparta sus planes y estrategias con la comunidad en general, involucrando a las partes interesadas en los ejes de trabajo y en el proceso de toma de decisiones de la organización.

En este caso, la presentación inicial de una de las asistentes versó sobre las colaboraciones del año 2020, especialmente con la organización ROMMDA, que, cómo se ha mencionado, agrupa a más de 11 redes y organizaciones feministas. Desde estas instancias de colaboración se trabajó para influir en el Consejo de la Música y en distintos niveles gubernamentales, abogando por cuotas en la concesión de fondos, representación en festivales y formaciones, y asegurando “la presencia de mujeres y disidencias en roles decisivos del sector”. La asistente también informó sobre el levantamiento de la encuesta y los resultados obtenidos, que ayudaron a comprender mejor las condiciones de las mujeres en la música, considerando el impacto del estallido social y la pandemia (ROMMDA, 2020).

También se mencionó el plan de contingencia de TRAMUS frente a la crisis sanitaria, que incluía la implementación de talleres de formación sobre producción musical y la grabación de videos en casa. Asimismo, se realizaron festivales virtuales para recaudar fondos destinados a compañeras afectadas. Entre las acciones emprendidas, se destacó la formación de equipos que llevaron a cabo entregas de canastas alimentarias en la Región V y la Región Metropolitana.

Además, la interviniente señaló que se había colaborado estrechamente con la Sociedad Chilena de Autores en pro de la mejora de las oportunidades laborales, presentando propuestas en eventos para transmisiones en vivo (*Livestream*). Esta iniciativa contó con el respaldo de Radio *Los 40 Principales*, facilitando la creación de un ciclo de música en línea. En este sentido, es importante mencionar que desde el festival de “Udara”, también se impulsaron iniciativas de visibilización relacionadas con la promoción y la difusión de los proyectos liderados por mujeres y disidencias a nivel local e internacional. Así lo comenta la siguiente entrevistada, líder del proyecto Udara y participante activa en la red de TRAMUS:

En la primera temporada, promovimos a más de 150 bandas con presencia femenina, cubriendo 150 temas distintos. Además, recibimos bandas de otros países como Argentina, Colombia, España y de diversas regiones de Chile. Entrevistamos a aproximadamente 60 mujeres de la industria musical, tanto a nivel nacional como internacional (Entrevistada 3, cantante, gestora cultural, educadora y productora, integrante de TRAMUS y Udara, 16 de diciembre del 2021).

Adicionalmente, desde TRAMUS se promovieron iniciativas destinadas a destacar proyectos liderados por mujeres y personas disidentes, estableciendo alianzas en diversos espacios como la Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD) y la Fundación Teatro a Mil, Laboratorio Escénico (Imagen 21). Estas acciones muestran cómo la cultura y el arte pueden unirse con propósitos solidarios y sociales. La iniciativa no solo se centró en compartir música y conversación, sino que también tuvo un objetivo altruista al organizar una colecta en beneficio de Geraldine Alvarado, una joven de 15 años afectada por la represión en las manifestaciones sociales del país.

**Imagen 21:** TRAMUS en Revólver Súbela Radio



**Fuente:** TRAMUS (fecha desconocida). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veintiuno presenta una publicación destacando el papel y la contribución de mujeres y disidencias en la industria musical chilena, reconociendo sus esfuerzos por abrir nuevos espacios y desafiar las barreras de género y discriminación en distintos medios de comunicación. Esta publicación refleja el compromiso de TRAMUS con la inclusión y la diversidad en la música, así como su apoyo a iniciativas que promueven la igualdad y equidad de género dentro de la industria musical.

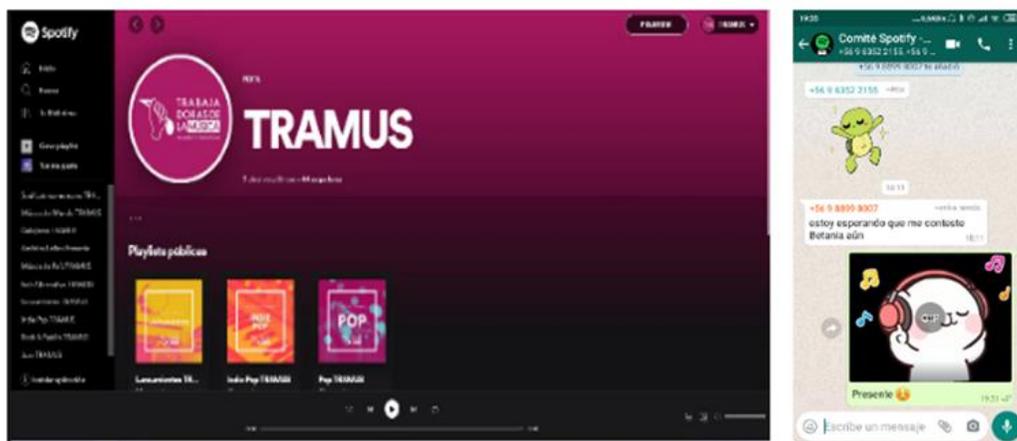
En la misma sesión se informó de la creación, a lo largo del 2020, de distintos comités de trabajo, siendo el Comité “S.O.S” el más crucial en el contexto de la pandemia. Asimismo, el Comité “Amor” jugó un papel importante en el acompañamiento orientado a maternidades o a personas que sufrieron alguna crisis durante el encierro, o simplemente para acompañar y tejer vínculos de solidaridad y de afectos de carácter feminista (Ahmed, 2015) que fortalecieron a la red frente a la pandemia. Así lo señaló el siguiente testimonio:

En algún momento, propuse crear un espacio de apoyo para mamás, donde pudiéramos discutir la falta de leyes y la poca rigurosidad en Chile respecto a los derechos de las madres. Por eso, formamos un grupo llamado “Montramus”, en el que participaron alrededor de ocho mamás. Este grupo surgió cuando empezamos la primera formación [TRAMUS]. Desde entonces, comenzamos a reunirnos semanalmente de forma virtual debido a la pandemia (Entrevistada 9, cantante, compositora y docente, integrante de TRAMUS, 22 de diciembre de 2021).

La formación del grupo “*Montramus*” como comité y sus reuniones virtuales semanales evidencian la importancia de crear espacios de diálogo y apoyo, especialmente durante la pandemia. La aparición de dudas por parte de las mamás resalta las preocupaciones específicas y las barreras que pueden surgir en el equilibrio entre la maternidad y la carrera profesional, subrayando la importancia de abordar estas cuestiones en un entorno de apoyo.

Por otro lado, en la ronda de presentaciones tuvo un papel relevante el eje de comunicaciones y el Comité Spotify, que, a través de la Comisión de Comunicación, presentó su proceso de formalización e invitó a otras participantes a sumarse (Imagen 22). La necesidad de más personas en el equipo de curaduría me llevó a inscribirme en el mismo a lo largo del año 2021.

**Imagen 22:** Plataforma y chat Spotify TRAMUS 2021



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veintidós muestra una captura de pantalla de un encuentro virtual realizado en marzo de 2021, a través de la plataforma Zoom y coordinado mediante el chat de Spotify de TRAMUS. En la imagen se resalta la incorporación de nuevas integrantes al Eje de Comunicación y Redes Sociales, así como a la Comisión de Curaduría de Spotify de TRAMUS. Esta inclusión sugiere un proceso de selección o designación de nuevas integrantes para fortalecer estas áreas de trabajo dentro de la organización. La imagen refleja el compromiso de las integrantes de TRAMUS en la gestión y promoción de la música chilena, demostrando su interés en colaborar con plataformas como Spotify para aumentar la visibilidad de artistas locales y fomentar la diversidad musical.

La asamblea también incluyó la presentación de diapositivas y la explicación del protocolo de comunicación a través del chat oficial. Al final de la sesión, se proporcionó un formulario para quienes quisieran unirse y participar en esta colectiva y, posteriormente, adherirse a los distintos grupos de trabajo y al chat de WhatsApp Mercado Central y de lectura TRAMUS. Según Cruz y Harindranath (2020), WhatsApp se transforma en una plataforma que sostiene y configura diversas actividades, abarcando desde lo personal y económico hasta lo espiritual y político. En este caso, implica la creación de un espacio en el que confluyen opiniones, puntos de vista y hace posible la existencia de los distintos ejes de trabajo de TRAMUS.

En cuanto a mi participación, presenté de manera breve el proyecto y los objetivos de la investigación, lo que me abrió el camino para integrarme en la organización y comenzar a colaborar activamente en los distintos ejes de trabajo, con el fin de conocer a fondo la dinámica de trabajo virtual de TRAMUS.

## **5.6 Acciones TRAMUS**

Desde sus inicios en 2019, la organización se centró en participar en marchas presenciales. Durante estas manifestaciones, la “comisión de marcha” se encargó de coordinar la elaboración de pancartas, la organización de cánticos y la seguridad de sus integrantes. Dado el contexto político represivo del estallido social y los meses posteriores, las personas que asistieron a las protestas asumieron los riesgos inherentes a estas actividades. Desde sus comienzos, fue vital velar por el bienestar de las participantes y atender las necesidades particulares de ciertos grupos. Así lo comparte una de las fundadoras de la organización:

Al principio, nos reunimos en asambleas presenciales en un centro cultural. Ahí discutimos cómo queríamos organizar la asociación y compartimos nuestras opiniones. Organizamos las marchas dividiéndonos en comités. Por ejemplo, el “Comité de marcha” se encargaba de los lienzos, el megáfono, el agua y otros cuidados necesarios. También teníamos una comisión para los cánticos y otra comisión llamada S.O.S, que se creó posteriormente. Una de las comisiones más bonitas era la de “Amor”, donde pasábamos lista de quién iba a marchar y Posteriormente verificábamos que todos llegaran bien a casa, ofreciendo apoyo si alguien lo necesitaba. Realizamos muchas labores de apoyo en este sentido. Con el tiempo, nos dimos cuenta de la responsabilidad que implicaba nuestra organización. Comenzamos a trabajar en el territorio y generamos comités para las disidencias sexuales, reconociendo la importancia de darles espacio dentro del grupo. Identificamos las necesidades y buscamos maneras de colaborar para resolver problemas o situaciones. Formamos varios comités, algunos de los cuales todavía existen, aunque en menor número, debido a la disponibilidad de tiempo actual (Entrevistada 13, periodista musical y vocera e integrante del eje de comunicaciones, 5 de enero del 2022).

La entrevistada proporciona una visión detallada y evolutiva del proceso de organización dentro de TRAMUS, destacando cómo la iniciativa comenzó con asambleas presenciales en un centro cultural, que propiciaron el debate en torno a cómo debía estructurarse la organización. La orientación inicial hacia la organización de marchas refleja una preocupación activa por la participación y la visibilidad en eventos públicos, dinámica que se extendió a diferentes territorios a medida que la virtualización se convirtió en una oportunidad organizativa concreta, manifestándose en la formación de diversas comisiones de trabajo. Así, la dinámica de trabajo de TRAMUS empezó a tomar forma en diversos entornos digitales, siendo el uso de WhatsApp central para la organización de distintas áreas que respondían a situaciones específicas dentro de la red.

Como observadora desde la copresencia y en el terreno de lo digital (Di Próspero, 2017; Di Prospero y Daza Prado, 2019), tuve la oportunidad de profundizar en la dinámica interna de TRAMUS y, como “hormiga” (ant) rastreadora y colectiva (Latour, 2008), me sumergí en la complejidad organizativa de la red, asumiendo el rol de “una hormiga que escribe para otras hormigas” (Latour, 2008, p. 24), registrando y analizando las estructuras y

procesos que dan vida a esta red-TRAMUS. Esta perspectiva me permitió apreciar cómo la dedicación y el trabajo colectivo de TRAMUS se materializan en su estructura interna y en sus múltiples ejes de trabajo, cada uno orientado hacia la transformación social y laboral en el sector musical. La observación de sus dinámicas tanto en entornos físicos como digitales me reveló una organización diversa, en constante evolución y adaptada a las necesidades de sus integrantes, siempre con el objetivo de alcanzar una mayor equidad de género en la música chilena.

A nivel interno, la organización se estructura en los siguientes ejes de trabajo: Incidencia sectorial, Formación y capacitación, Sostenibilidad laboral, Comunicación y el eje de Spotify.

### **5.6.1 Incidencia sectorial**

Este eje destaca por su firme propósito de influir de manera coordinada en las políticas públicas y ámbitos privados del sector musical en términos de igualdad. En este sentido, se mantenían reuniones sincrónicas con una frecuencia mensual a través de la plataforma Zoom, además de contar con un grupo de WhatsApp en el que se coordinaban y gestionaban todas las actividades y reuniones. En cuanto a su funcionamiento, en la página web se lee la siguiente descripción:

Esta área tiene por objetivo incidir de forma organizada en políticas públicas como en espacios privados del sector musical en relación con a la igualdad y la equidad de género de mujeres y disidencias, fomentando el conocimiento y valoración de su trabajo, su participación en espacios de decisión y el fomento de buenas prácticas. Hasta el momento esta área ha sido liderada por lxs integrantes de TRAMUS en ROMMDA. Queremos que nuestra red tenga su propio espacio. ¿Has trabajado en organizaciones, instituciones o empresas del sector musical o vinculadas al género? Te necesitamos para desarrollar desde TRAMUS la discusión respecto a nuestra vinculación con el proceso constituyente, darles seguimiento a nuestras demandas al Fondo de la Música MINCAP y definir nuevas demandas 2021 en función de nuestras necesidades, diseñar el Hito 8M 2021 con mayor presencia TRAMUS que nunca; y organizar una biblioteca TRAMUS con materiales que nos permitan compartir saberes

respecto al sector y al género (Trabajadoras de la Música: Mujeres y disidencias (TRAMUS), 2021).

Tal y como se recoge en la página web, este eje mantenía conexión con ROMMDA y otros agentes del sector musical con el objetivo de incidir políticamente en los espacios y en el gremio musical desde la colaboración y apoyo mutuo de todas las organizaciones de carácter musical feminista. Esta estrategia de colaboración y apoyo mutuo no solo fortaleció la red interna de TRAMUS, sino que también amplió su influencia y capacidad de impacto en el sector musical. Al trabajar con otras organizaciones feministas, TRAMUS pudo abordar desafíos comunes y promover cambios estructurales tendentes a favorecer la equidad de género. Las reuniones mensuales en Zoom y la coordinación constante a través de WhatsApp facilitaron la gestión eficiente de sus actividades, asegurando una comunicación fluida y una organización efectiva para alcanzar sus objetivos. Así lo comparte una integrante de incidencia sectorial:

Por YouTube e Instagram se hizo un estreno y se armó un concierto virtual. En ese momento, hicimos un llamado abierto a las miembros de la red para que enviaran sus trabajos con el objetivo de visibilizar el rol de la mujer dentro del patrimonio. Por ejemplo, 'patrimonio' es una palabra tan patriarcal que significa la herencia del padre, que nos excluye desde el principio. No somos sujetas de patrimonio. Queríamos mostrar que las mujeres también somos cultura e historia. Así, se realizó este ciclo musical con canciones que hablaban sobre mujeres que han participado en la historia (Entrevistada 8, cantautora popular y gestora cultural e integrante del eje de incidencia sectorial, 21 de diciembre del 2021).

Gracias a la mediación tecnológica, se pudieron concretar acciones de visibilización como el “Día del Patrimonio TRAMUS”, dinamizado a través de la plataforma YouTube. La comunidad TRAMUS respondió de manera rápida, atendiendo al llamado a subvertir el concepto hegemónico de “patrimonio” con sus voces diversas e historias entrelazadas a través de la música. Si bien los requisitos técnicos eran simples, la creatividad resultó ilimitada. Nombres de archivos como “Volveralos17\_VioletaParra.mp4” comenzaron a poblar el formulario de envío, cada uno llevando consigo una narrativa única.

El llamado a participar en la iniciativa consistió en grabar un video casero de una canción propia con el objeto de visibilizar las distintas voces que integraban a la colectiva de TRAMUS, sobre todo, en una coyuntura política en donde la música se convirtió en el principal catalizador de las músicas/es en Chile. La perspectiva de género se convirtió en hilo conductor a través de un ciclo musical operado desde casa, donde mujeres y disidencias de la red TRAMUS pasaron a convertirse en arquitectas de imaginarios patrimoniales, desafiando las nociones institucionales y patriarcales. Este evento no solo permitió la creación de un patrimonio musical feminista, sino que también fortaleció el sentido de comunidad y pertenencia dentro de TRAMUS. Las participantes, al compartir sus canciones y sus historias, contribuyeron a una narrativa colectiva que revalorizaba el rol de las mujeres y disidencias en la historia musical de Chile. Así, TRAMUS no solo promovió la visibilización y la memoria, sino que también generó un espacio de expresión y resistencia a través del arte y la música.

**Imagen 23:** Festival online “Somos Patrimonio TRAMUS” 2021



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veintitrés presenta una captura de pantalla que combina elementos del canal de YouTube de TRAMUS (a la izquierda) y del chat de WhatsApp Mercado Central TRAMUS (a la derecha), fechada el 30 de mayo de 2021. La imagen hace referencia al "Patrimonio TRAMUS", lo que sugiere una iniciativa de preservación y promoción de la herencia cultural y musical considerada valiosa por la organización. El festival online “Somos Patrimonio TRAMUS” tiene como objetivo reconocer y celebrar el patrimonio musical de las integrantes de la red. En la imagen se incluyen detalles sobre el canal de YouTube de TRAMUS y discusiones o comentarios que ocurrieron en el chat, mostrando la coordinación y participación del grupo de incidencia sectorial a través de WhatsApp para llevar a cabo este evento.

En la Imagen 23 se puede observar el festival online “Somos Patrimonio”, que tuvo lugar el 30 de mayo de 2021. El canal de YouTube de TRAMUS se convirtió en el escenario digital de este festival. Once integrantes de la red compartieron sus creaciones, tejiendo un tapiz sonoro de experiencias y perspectivas. Fue más que un evento; fue un hito para la organización, cohesionada internamente y proyectando su voz hacia un público ávido. Este festival es una muestra de la fuerza de organización colectiva de TRAMUS en tiempos de pandemia, destacando la capacidad de sus integrantes para adaptarse en un entorno digital, atrayendo la atención de una audiencia más amplia. El éxito del festival “Somos Patrimonio” consolidó la presencia de TRAMUS en el panorama musical en la promoción de la igualdad y la equidad de género en el sector musical.

En esta línea, otro de los hitos importantes fue el “Festival online: No hay orgullo sin justicia” (Imagen 24), organizado por el eje de incidencia sectorial. Esta acción consistió en la celebración del Día de las Disidencias, transmitido por la misma plataforma de YouTube. Este festival subrayó el compromiso de TRAMUS con la inclusión y la justicia social, destacando la importancia de reconocer y celebrar las diversidades sexogénéricas dentro de la comunidad musical. El evento reunió a artistas de diversas disidencias, ofreciendo un espacio seguro y visible para la expresión de sus voces en tiempos de pandemia.

**Imagen 24:** Festival online "No hay orgullo sin justicia" 2021



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veinticuatro hace referencia al Festival Online "No Hay Orgullo sin Justicia", llevado a cabo en junio de 2021 y transmitido a través de Instagram y YouTube de TRAMUS. Este festival se enmarca en la celebración del Mes del Orgullo LGBTQI+ y tiene como propósito promover la justicia social y la igualdad para todas las personas, sin importar su orientación sexual o identidad de género. El evento incluyó actuaciones musicales, charlas, paneles de discusión y otras actividades centradas en temas de diversidad, inclusión y derechos humanos. La imagen sirve como anuncio o recordatorio del festival, proporcionando información sobre la fecha, hora y plataformas de transmisión en línea, además de detalles sobre los artistas y participantes que formaron parte del evento. Esta iniciativa refleja el compromiso de TRAMUS con la promoción de la diversidad y la inclusión, tanto en la música como en la sociedad en general.

El “Festival online: No hay orgullo sin justicia” no solo celebró la diversidad, sino que también abordó temas cruciales como la discriminación, la igualdad de derechos y la lucha por la justicia social. A través de actuaciones musicales, charlas y testimonios, el festival fomentó el diálogo y la reflexión sobre la importancia de la inclusión y la equidad en todos los ámbitos de la sociedad. Al igual que el festival de “Patrimonio TRAMUS”, la transmisión por YouTube permitió que el mensaje del festival alcanzará audiencias más amplias, aumentando la visibilidad de las disidencias y fortaleciendo el apoyo y la solidaridad dentro de la red.

Otras acciones también se enmarcaron en este eje, como la revisión de las bases concursables, la propuesta de una agenda de género con cultura o el llamado a participar en acciones concretas como las manifestaciones del 8M convocadas por la organización.

### Imagen 25: Eje Incidencia sectorial TRAMUS



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veinticinco muestra una captura de pantalla de un informe presentado durante una asamblea de TRAMUS, realizada en enero de 2021 a través de la plataforma Zoom. En la imagen se resalta el informe del Eje de Incidencia Sectorial, el cual aborda temas relacionados con la participación de TRAMUS en el sector musical, sus esfuerzos de incidencia política y las estrategias para promover cambios positivos en la industria musical. Este informe incluye actualizaciones sobre las actividades realizadas, logros alcanzados y desafíos enfrentados por el Eje de Incidencia Sectorial, así como propuestas para futuras acciones. La presentación de este informe durante la asamblea refleja el compromiso de TRAMUS con la transparencia y la rendición de cuentas hacia sus miembros, además de su interés en involucrar activamente a sus integrantes en la toma de decisiones y en la planificación estratégica de la organización.

Otro de los hitos de la organización en esta línea fue el impacto conseguido en los Premios Pulsar<sup>49</sup>, a partir de un estudio promovido por el eje de incidencia sectorial TRAMUS en el que se evidenciaban las desigualdades de género en el sector. En este sentido, es destacable el análisis sobre las disparidades en los Premios Pulsar, presentado a través de una infografía (Imagen 25). Según una de las integrantes:

Yo cuando entré a TRAMUS al tiro al eje de incidencia que fue el que me interesó porque era el que vinculaba con los agentes, y que estaba también atento a las cosas que fueran pasando en el momento para que la organización tuviera también una reacción frente a las situaciones y se manifestará. Hicimos varios trabajos interesantes en el eje. Un proyecto en el que trabajé con María Paz y Valentina fue la infografía sobre las brechas de género en los premios Pulsar. Y levantamos esta información y mantuvimos reuniones con el Consejo Directivo de la Sociedad de Compositores y Derechos de Autor y logramos que se instalara y que pusieran atención a que no siguiera existiendo esta brecha de género, que pusieran ojo, por ejemplo, en la cantidad de mujeres que postulaban con relación a hombres, en la cantidad de mujeres y disidencias que ganaban en ciertas categorías con relación a los hombres o que nunca ganaban. Por ejemplo, la categoría de mejor intérprete instrumental nunca había ganado una mujer. Entonces, en el fondo, para lo que sirvió esa infografía fue para hacer ver, para visibilizar esta brecha de género que estaba existiendo (Entrevistada 15, docente de música y cantautora e integrante del eje de incidencia sectorial, 22 de enero del 2022).

Este ejercicio, que implicó la recopilación de información y análisis de los datos de los Premios Pulsar (Imagen 26), no solo sirvió para visibilizar las desigualdades estructurales

---

<sup>49</sup> Se trata de una iniciativa instaurada en 2015 por la Sociedad Chilena de Derechos de Autor/a (SCD) con el objetivo de reconocer la excelencia y la trayectoria artística de los profesionales de la música

y la deuda histórica de esta instancia en cuanto al reconocimiento del trabajo y trayectoria de las mujeres en la música, sino que también marcó el inicio de un diálogo con gestoras y gestores de la industria musical. En este sentido, se elaboraron sugerencias de mejora para este tipo de eventos. Así, el análisis de los Premios Pulsar permitió identificar patrones de exclusión y falta de representación de mujeres y disidencias en las nominaciones y premiaciones. Al presentar estos hallazgos, TRAMUS no solo señaló áreas de mejora, sino que también generó conciencia sobre la importancia de la equidad en el reconocimiento artístico.

**Imagen 26:** Infografía sobre las brechas de género en los Premios Pulsar



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veintiséis presenta una infografía creada por el Eje de Incidencia Sectorial de TRAMUS, compartida en abril de 2021 a través de la cuenta de Instagram de la organización. La infografía pone en evidencia las brechas de género en los Premios Pulsar, un evento de gran relevancia en la industria musical chilena. Proporciona datos e información visual sobre la representación de mujeres y disidencias sexuales en las nominaciones, premiaciones y reconocimientos de los Premios Pulsar, así como un análisis de las disparidades y desafíos que enfrentan en comparación con los artistas masculinos. Esta infografía refleja el compromiso de TRAMUS con la visibilización de la desigualdad de género y su lucha por la equidad, la igualdad de género y la inclusión en la industria musical.

Las sugerencias de mejora elaboradas por TRAMUS incluyeron recomendaciones específicas para garantizar una representación más justa y equitativa en los premios. La

primera sugerencia consistía en la elaboración de un protocolo de lenguaje inclusivo, con capacitación para su implementación. Este protocolo se aplicaría en las comunicaciones, la premiación y los formularios de postulación, que requerirían una actualización urgente para incluir opciones no binarias y considerar la diversidad de identificaciones de género. Otro frente de acción se centró en la sensibilización y visibilización de las brechas de género, con campañas dirigidas a categorías históricamente masculinizadas. También se propuso una ampliación de la difusión, incorporando organizaciones dedicadas a respaldar a mujeres y disidencias en la música, junto con instancias de capacitación y guías detalladas para potenciales participantes a través de plataformas como Instagram de TRAMUS. Para abordar la composición del jurado, se sugirió alcanzar el 50% de mujeres en futuras ediciones, además de procurar la inclusión de disidencias. Asimismo, se planteó socializar criterios de selección y proporcionar retroalimentación para hacer el proceso más respetuoso, democrático e inclusivo. Estas recomendaciones fueron presentadas a las personas encargadas de la organización de los Premios Pulsar y agentes relevantes de la industria musical, promoviendo un diálogo constructivo y una colaboración orientada a transformar el sector.

Finalmente, para asegurar la representación de la comunidad LGBTQ+ en la música, se propusieron nuevas categorías que celebraran y reconocieran su influencia y contribución en el ámbito musical. En este sentido, en una carta dirigida a TRAMUS, Pulsar reconoció que aún no contaba con las herramientas legales que le permitieran abrir sus convocatorias incorporando a la comunidad LGBTQ+. Este hecho evidencia que, a pesar de algunos avances, todavía persiste la necesidad de incorporar la perspectiva interseccional y LGBTQ+ en estos espacios.

### **5.6.2 Formación y capacitación**

Este eje se erigió como un semillero de desarrollo personal y profesional para las trabajadoras de la música, que, de manera autogestionada, compartían conocimientos en distintas áreas relacionadas con el entorno musical. Estos conocimientos iban desde la ejecución de un instrumento, composición y escritura, producción musical hasta el desarrollo y postulación de proyectos orientados a los concursos del Fondo de Fomento a la Música que

“apoya la difusión, promoción y desarrollo de la creación musical de la música chilena” (Fondo de la Música, 2021). La visión de una futura escuela reveló el interés de TRAMUS en el ámbito educativo capaz de transgredir los aspectos de una educación formal, que tenía lugar en entornos virtuales. La convocatoria para diseñar y llevar a cabo acciones formativas resaltó el compromiso con el crecimiento integral de quienes participaban en la red TRAMUS, en la que cada persona compartía sus saberes y conocimientos por el bien colectivo. En el comunicado de la organización se lee lo siguiente:

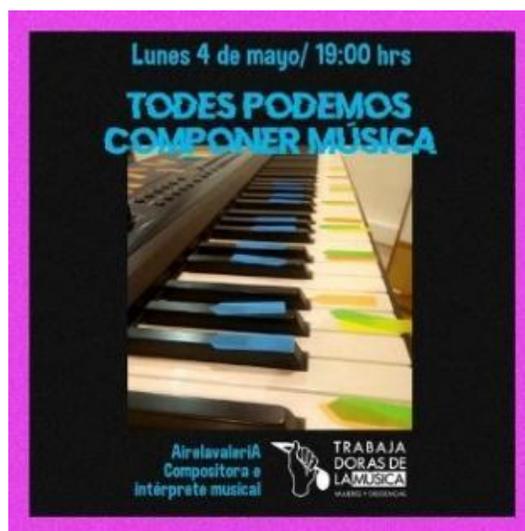
Esta área tiene por objetivo impulsar la formación y capacitación de lxs trabajadorxs de la música a través de instancias para su desarrollo profesional, ciudadano y personal. Te necesitamos para diseñar e implementar las opciones formativas de TRAMUS 2021. Soñamos con tener una escuela TRAMUS algún día, por lo pronto continuaremos con talleres mensuales (TRAMUS, 2021).

Al igual que el resto, este eje cuenta con su propio espacio de gestión, en el que las herramientas digitales y el WhatsApp se convirtieron en un espacio común de comunicación y gestión para las diversas actividades planificadas de manera periódica por la comisión. La programación de talleres mensuales muestra el enfoque pragmático y a largo plazo hacia el aprendizaje continuo. En este sentido, una de las personas entrevistadas comenta:

Los ejes nacen a raíz de las necesidades que surgen en el camino y han ido evolucionando y cambiando. No en grandes rasgos, sino más bien fusionándose o adaptándose. Por ejemplo, el eje de formación se encarga de capacitarnos, pero no solo a TRAMUS, sino también busca dar a conocer los trabajos que realizamos. Si impartes un taller, estás mostrando tu trabajo como docente, lo que puede atraer la atención de otras personas. Estos talleres se pueden promocionar y transmitir, por ejemplo, en Instagram. También ofrecemos capacitaciones internas que ayudan en temas como la autogestión, la creación de proyectos y cómo moverse dentro de tu rubro. Estas capacitaciones no solo fortalecen nuestras habilidades, sino que también difunden nuestro trabajo y métodos (Entrevistada 2, bajista y docente de música e integrante del eje de formación, 14 de diciembre del 2021).

La reflexión que se puede extraer de esta cita es la importancia de la adaptabilidad y la integración en la gestión de proyectos. Los ejes, al evolucionar y fusionarse, demuestran una respuesta ágil a las necesidades cambiantes. Además, la noción de formación va más allá de la capacitación técnica interna: se extiende a la difusión externa de los logros y a la autogestión. Catalina destaca la importancia de compartir conocimientos no sólo dentro del equipo sino también con el público externo, fomentando la visibilidad y la comprensión del trabajo realizado. En resumen, la flexibilidad, la comunicación externa y el enfoque en la autogestión emergen como aspectos cruciales para el éxito y la sostenibilidad de proyectos como TRAMUS.

**Imagen 27:** Formación online TRAMUS



**Fuente:** TRAMUS (2020). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veintisiete muestra una referencia a los talleres gestionados por el Eje de Formación de TRAMUS, compartida en mayo de 2020 a través de la cuenta de Instagram de la organización. Estos talleres cubrieron una variedad de temas relacionados con la música, como composición, producción, gestión de carrera y derechos de autor, entre otros. La publicación proporciona detalles sobre los temas tratados en los talleres, así como información sobre las instructoras o facilitadoras que participaron. Estos talleres son parte de los esfuerzos de TRAMUS para ofrecer oportunidades de aprendizaje y desarrollo profesional a sus miembros y a la comunidad musical en general. La publicación actúa como un medio para informar y fomentar la participación en estos eventos, subrayando el compromiso de TRAMUS con la capacitación continua y el fortalecimiento de la comunidad musical.

En mayo de 2020, TRAMUS continuó impulsando una serie de talleres virtuales (Imagen 27) para fortalecer las habilidades musicales y creativas de sus integrantes y la

comunidad en general. Impartidos por artistas y profesionales, los talleres cubrieron temas que van desde la composición musical hasta el uso de software para la producción musical como el *Ableton* o *Garageband*, denominados DAW (Digital Audio Interface) según Arango y Correa (2017). Asimismo, se organizaron talleres especiales, como el de canto prenatal y conexión con el bebé, entre otros. La diversidad de temas abordados en estos talleres refleja el compromiso de TRAMUS en proporcionar oportunidades de aprendizaje accesibles para todas las personas de la red, independientemente del nivel de habilidad o experiencia.

La participación en estos talleres era gratuita, aunque se animaba a las participantes a realizar aportaciones voluntarias que contribuyeran al fondo S.O.S de la red, destinado a ayudar a compañeras en situaciones económicas críticas. La adaptación al formato virtual permitió a TRAMUS seguir brindando oportunidades educativas y de conexión durante la pandemia, demostrando la versatilidad y resiliencia de la organización ante los desafíos emergentes que se tradujeron en la adquisición de nuevos retos, habilidades y competencias en la docencia virtual (Flores Torres et al., 2023). Asimismo, la promoción continua de estas actividades ponía en evidencia el compromiso de TRAMUS con la educación, el apoyo mutuo y el desarrollo de habilidades en el ámbito musical.

### **5.6.3 Sostenibilidad laboral**

La búsqueda de estrategias para la sostenibilidad laboral fue una preocupación genuina por el bienestar económico de los integrantes de la red. A través de este eje se establecieron distintas estrategias de solvencia y apoyo económico dirigido, sobre todo, a integrantes en situaciones de vulnerabilidad y exclusión social. En este sentido, tal y como se recogía en la web:

Esta área tiene por objetivo generar estrategias que generen sustentabilidad laboral de lxs socixs y la red, a través de la difusión de servicios y productos, la implementación de espacios productivos que generen rentabilidad, así como la gestión y fortalecimiento de los recursos humanos TRAMUS y la habilitación de instancias de apoyo a integrantes que lo requieran, a través de contención, orientación y oportuna derivación a otros espacios. Te necesitamos en este equipo si quieres mejorar las oportunidades laborales de lxs integrantes de la red y apoyar a quienes más lo necesitan. Algunos

comités de esta área que existen o han existido son Disidencias, Mom, Amor, SOS, Producción de ciclos (Trabajadoras de la Música: Mujeres y disidencias (TRAMUS), 2021)

En este sentido, siempre se instaba a la colaboración y apoyo mutuo, primando no solo los aspectos laborales, sino fomentando también el principio de apoyo mutuo, colaboración y cuidado comunitario (Imagen 28). Esto concuerda con las acciones de sus integrantes quienes, siguiendo este lineamiento, se sumaron a un activismo que fue más notorio durante la pandemia. Una de las entrevistadas que formaba parte del eje de sostenibilidad, sostenía:

Como organización colectiva, nos dedicamos a preparar canastas de emergencia y de comida debido a la precarización y urgencia en ciertos lugares. Personalmente, me integré a un equipo de sostenibilidad que exploraba y buscaba modelos de negocio para sustentar la red. En primera instancia, ideamos un prototipo de una plataforma donde la gente pudiera aprender aspectos de música, como tocar distintos instrumentos y producción, a través de mini cápsulas de aprendizaje. Esta plataforma se inspiró en Prezi, ofreciendo una ruta de aprendizaje interactiva. Aunque después surgieron otras prioridades, logramos desarrollar este prototipo como una forma de apoyar y educar a la comunidad musical (Entrevistad/e 7, guitarrista y gestora e integrante del eje de sostenibilidad y CEO de Cooperativa Local, 20 de diciembre del 2021).

De esta cita se desprende la capacidad de las organizaciones, en este caso TRAMUS, para adaptarse y diversificar sus esfuerzos en momentos críticos. La respuesta a las necesidades inmediatas, como las canastas de emergencia, muestra la sensibilidad y la acción directa frente a situaciones de precarización. Por otro lado, el enfoque en la sostenibilidad demuestra una visión a largo plazo, en la que la organización busca crear modelos de negocio que respalden sus iniciativas de manera continua. Un ejemplo de ello es la actividad “*La Lucatón*” (como se nombra coloquialmente al peso chileno).

**Imagen 28:** Convocatoria “La Lucatón para Canastas”



**Fuente:** TRAMUS (2020). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veintiocho muestra una convocatoria titulada "La Lucatón para Canastas", organizada por el Eje de Sostenibilidad de TRAMUS y compartida en mayo de 2020 a través de diversas plataformas sociodigitales de la organización. Este evento tuvo como objetivo principal recaudar fondos o recursos para la creación de canastas de alimentos y otros productos de ayuda destinados a personas en situación de vulnerabilidad o necesidad. La convocatoria ofrece información sobre las diferentes formas de participar en la "Lucatón", tales como realizar donaciones, ofrecerse como voluntario o ayudar a difundir el evento. La publicación subraya la importancia de la sostenibilidad y la solidaridad dentro de la comunidad musical, reflejando el compromiso de TRAMUS con iniciativas que promuevan el bienestar social y el apoyo a las integrantes de su red.

Esta actividad asincrónica, gestada desde el eje de sostenibilidad en colaboración con el eje de formación, nació con un propósito claro: apoyar a las integrantes de la red que se encontraban en situación de vulnerabilidad, como consecuencia de la crisis sanitaria y la falta de respuestas institucionales. A pesar de los desafíos, *la Lucatón para Canastas S.O.S.* Se erigió como un faro de apoyo mutuo y resistencia, en el que cada aporte contribuía a tejer una red de solidaridad más fuerte dentro de TRAMUS. La estrategia adoptada implicaba la realización de talleres y actividades musicales especializadas que, a cambio de un costo, contribuyeron a financiar la adquisición de canastas básicas para las personas afectadas. Este enfoque no solo permitió brindar apoyo a quienes lo necesitaban, sino que también involucró

a la comunidad en la construcción de soluciones colectivas. En este sentido, una de las entrevistadas menciona:

Tomé un rol bastante activo dentro de la organización, accionando desde la parte solidaria. En un primer momento entregué canastas de alimentos y cosas de limpieza. En la logística de repartir estuve con mi pareja coordinando, eligiendo, y buscando los precios de esas cosas. En eso estuve y se hizo un trabajo super importante, ayudando a muchas compañeras de la red. También estuve en gestión de medicamentos y toallas sanitarias (Entrevistada 4, cantante, compositora, instrumentista y gestora, integrante del eje de formación, 16 de diciembre del 2021).

La *Lucatón* ilustra, pues, la capacidad de la Red TRAMUS para movilizarse y encontrar soluciones creativas y solidarias en tiempos difíciles como la pandemia. Asimismo, evidencia el enfoque participativo y colaborativo de la red, en el que se promueven propuestas que van más allá de la mera asistencia económica, integrando también actividades culturales y educativas. En este sentido, algunas propuestas resultan tener un efecto transversal que requiere de la implicación del resto de los ejes de la organización para cumplir con los objetivos. Un ejemplo de ello es el esfuerzo coordinado de los ejes de Formación y de Sostenibilidad que trabajaban de manera conjunta para lograr los objetivos. Esto implicó la coordinación de la gestión de las plataformas sociodigitales TRAMUS para el desarrollo de recursos educativos accesibles, como mini cápsulas de aprendizaje sobre música, instrumentos y producción. Esta combinación de acción directa y planificación estratégica destaca la versatilidad y capacidad de respuesta de la organización frente a desafíos complejos, abordándolos de forma integral.

#### **5.6.4 Comunicaciones**

Si bien comunicaciones y Spotify formaban parte de un mismo eje de trabajo, existía una dinámica distinta entre ambos espacios. Por un lado, comunicaciones se encargaban de la dinamización de entornos digitales, como Facebook, Instagram y Twitter (aunque este último tuvo muy poca interacción) y, por otro lado, estaba la playlist de Spotify. Según se recoge en la web este eje:

Tiene por objetivo diseñar, planificar y gestionar las comunicaciones internas para mantener efectivamente informados a “todxs les socios” respecto a la actividad de la red en sus distintos ejes, así como gestionar las comunicaciones de la red hacia el exterior para posicionar a TRAMUS dentro del sector musical a través de sus objetivos y logros, y atraer posibles adherentes. Somos muchxs y hay mucho qué decir. Si lo tuyo es comunicar te necesitamos en este equipo (TRAMUS, 2021).

El reconocimiento de que “somos muchxs y hay mucho que decir” demuestra la riqueza y diversidad de voces dentro de TRAMUS. La necesidad de habilidades comunicativas sugiere una comprensión consciente de que la narrativa es fundamental para posicionar a la red en el sector musical y atraer a nuevas integrantes. La diversidad de ideas de cómo gestionar la organización a través de comunicaciones resultaba esencial para asegurar que todas las voces eran escuchadas y que la red se presentará de manera auténtica y efectiva. Según una de las entrevistadas:

(...) las plataformas han facilitado mucho este proceso. Al despertar la conciencia entre las mujeres, se ha abierto un mundo de colaboración más amplio. Ahora es más común que nos ayudemos mutuamente de manera sencilla, por ejemplo, sobre cómo escribir un comunicado para que suene tu música, o intercambiar habilidades como mezclar pistas a cambio de grabaciones. Esta colaboración es mucho más frecuente ahora y ha despertado un mayor sentido artístico y colaborativo en general. En comparación con el mundo de la prensa, que sigue siendo competitivo, entre artistas hay menos competencia y más colaboración. Se apoyan mutuamente, como lo hacen Ruidosa y TRAMUS, ofreciéndose escenarios, amplificación y refuerzo a quienes lo necesitan. En este sentido, ha habido un despertar significativo (Entrevistada 13, periodista musical y vocera e integrante del eje de comunicaciones, 5 de enero del 2022).

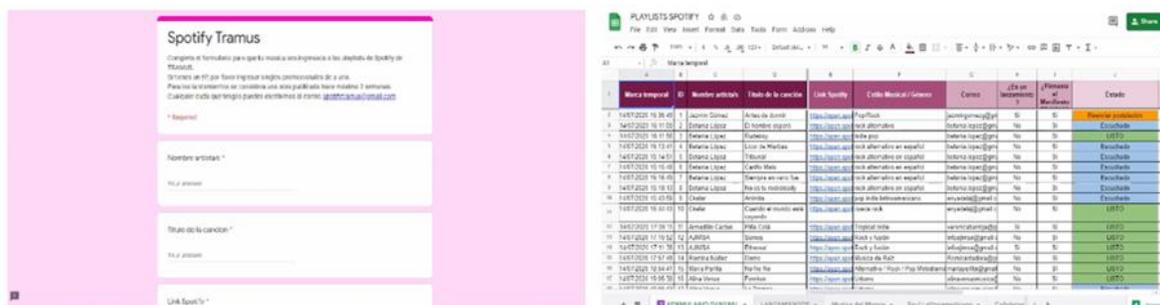
Este testimonio refuerza el cambio en la dinámica dentro del gremio hacia una mayor colaboración y refleja una disminución de la competencia entre artistas. Este testimonio evidencia, pues, la percepción de un cambio cultural hacia una mayor colaboración y puede interpretarse como un síntoma del despertar de una conciencia colectiva en el ámbito artístico femenino.

La construcción de una red de apoyo y solidaridad entre mujeres artistas y disidencias, parece ser una respuesta a las dificultades históricas que han enfrentado en la industria musical, como la falta de visibilización de sus proyectos musicales. Este fenómeno sugiere no solo un cambio en la manera en que se abordan las colaboraciones artísticas, sino también una transformación en la percepción de la competencia y la rivalidad en el mundo musical femenino, frecuentemente influenciado por el mainstream comercial.

### 5.6.4.1 Spotify TRAMUS

Uno de los objetivos de TRAMUS es impulsar acciones dirigidas a la visibilización de proyectos musicales independientes liderados por mujeres y personas disidentes a través de plataformas digitales. Como parte de este esfuerzo, TRAMUS lanzó la iniciativa de crear una lista de reproducción en Spotify, gestionada por el equipo de curaduría.

**Imagen 29:** Herramientas digitales de gestión musical Spotify TRAMUS



**Fuente:** TRAMUS (2022). Véase referencia.

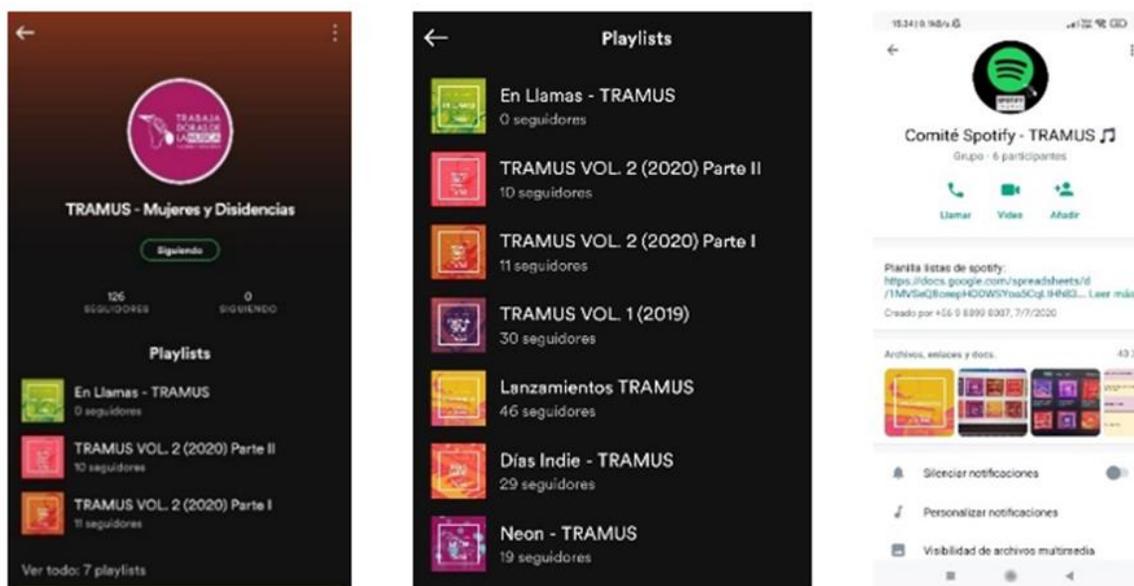
**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen veintinueve muestra una referencia a las herramientas digitales utilizadas para la gestión del playlist de Spotify de TRAMUS, con fecha de abril de 2022 y encontradas a través de Google. Estas herramientas pueden incluir aplicaciones o plataformas especializadas en la gestión de listas de reproducción, que facilitan la selección, organización y promoción de la música en el playlist de Spotify de TRAMUS. La imagen presenta capturas de pantalla de estas herramientas en funcionamiento, mostrando detalles sobre su funcionalidad y cómo se utilizan. Esta actividad subraya el compromiso continuo de TRAMUS con la promoción de artistas locales y el fomento de una industria musical más inclusiva y con perspectiva de género.

Para Masís González (2021), Spotify emplea dos métodos para curar contenido: por un lado, utiliza algoritmos para recomendar listas de reproducción personalizadas basadas en la actividad del usuario/a y, por otro lado, cura manualmente listas creadas por empleados/as

o invitados/as desde 2014. En esta línea, TRAMUS también realiza labores de curaduría en donde se recogen los temas y lanzamientos musicales y son ingresados a la base de datos de la playlist.

Integrantes del equipo de curaduría de TRAMUS se organizaban a través de un grupo de WhatsApp dedicado a la gestión de la playlist de Spotify.<sup>50</sup> Desde esta plataforma, coordinaban y generaban su dinámica de trabajo. Su principal cometido era la incorporación de temas a la lista de Spotify TRAMUS. Para ello, utilizaban un formulario en el que se debían completar todos los datos necesarios y proporcionar un enlace de la obra (Imagen 29). Una vez recibido, el tema se agregaba a la base de datos. A partir de este punto, la comisión de curaduría organizaba los temas enviados según el año de lanzamiento y el género musical (Imagen 30).

**Imagen 30:** Mediaciones musicales TRAMUS



**Fuente:** TRAMUS (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta muestra un proceso de trabajo virtual para la gestión del playlist de Spotify de TRAMUS, fechado en abril de 2022, utilizando plataformas como Spotify y WhatsApp. Estas capturas de pantalla ilustran cómo las integrantes de TRAMUS colaboran y coordinan a través de estas plataformas para curar y gestionar la playlist de la organización en Spotify. A través de WhatsApp se generan discusiones sobre estrategias de promoción y coordinación de actividades relacionadas

<sup>50</sup>TRAMUS. (2020-2022). *Discografía* [Perfil Spotify]. Plataforma. <https://open.spotify.com/user/0fb8u2zokzi6x17cr16not6kl?si=ee38176a7ef746e1>

con el playlist. La imagen también incluye detalles sobre el uso de la plataforma de Spotify para agregar, organizar y compartir música dentro del playlist de TRAMUS. En conjunto, esta imagen refleja el trabajo colaborativo y el uso de herramientas digitales para la promoción y difusión de la música local a través de Spotify.

Estas listas comenzaron a organizarse en el año 2019 y para el 2022 contaban con un total de siete publicaciones. Sin embargo, en el 2023, esto no se había traducido en un incremento significativo del público seguidor dentro de la plataforma. Al respecto, una de las personas activas en la gestión de este eje señala la falta de interés del resto de las integrantes, quienes no solo debían promocionar sus propios perfiles, sino también fomentar el compromiso de promover y difundir la *playlist* TRAMUS para su posicionamiento. Sin embargo, esto también requería tiempo y esfuerzo en la promoción. En este sentido, la entrevistada comenta:

Pienso que todos deberían explorar la playlist de Spotify, no sólo porque incluye mi tema, sino por la calidad musical excepcional que caracteriza a la escena independiente. Personalmente, siempre estoy descubriendo nuevas playlist, al igual que muchas personas que buscan nuevas propuestas. Para mí, estas listas son como la respuesta cultural a la devastación que dejó el COVID, especialmente en un país que no mostraba interés en el resurgimiento cultural y que aún parece carecer de ese interés. A pesar de eso, hemos logrado resistir contra viento y marea. Proyectos como TRAMUS son fundamentales para fortalecer esta resistencia y contribuir al renacimiento cultural que ansiamos (Entrevistada 5, compositora, cantante e integrante del eje de comunicaciones y Spotify, 17 de diciembre de 2021).

Es interesante observar cómo el testimonio de la entrevistada conecta esta respuesta cultural a la situación específica de su país, sugiriendo que la escena musical independiente es una fuerza vital en medio de un contexto que, según ella, carecía de interés en el resurgimiento cultural. La mención de proyectos como TRAMUS refuerza la idea de que las iniciativas colaborativas son fundamentales para fortalecer la resistencia cultural. En este caso, destaca la contribución de TRAMUS al contribuir al renacimiento cultural deseado, sugiriendo que estos esfuerzos colectivos son esenciales para superar las adversidades y construir un espacio cultural más sólido y potente

### 5.6.5 Coordinación central

La coordinación central de TRAMUS está integrada por representantes de cada uno de los ejes, con un carácter rotativo. En esta instancia, se informa sobre los avances de cada una de las comisiones, se construyen consensos y se toman decisiones. Todas las reuniones se realizan de manera virtual a través de la plataforma *Zoom*, y las gestiones se llevan a cabo en el grupo de WhatsApp “Coordinación Central”. Asimismo, esta comisión incluye a las voceras de la organización, quienes son elegidas por consenso asambleario. Así lo explica una de las entrevistadas:

Los grupos de eje y coordinación central son donde se toman la mayoría de las decisiones y se comparte la información de cada eje. Nos re-distribuimos, compartimos y actualizamos información. En general, en estos grupos participamos todas las integrantes y compartimos distintos datos musicales, lo cual me gusta (Entrevistada 4, cantante, compositora, instrumentista y gestora, integrante del eje de formación, 16 de diciembre del 2021).

En esta instancia se tomaban decisiones de mayor envergadura relacionadas con la formulación de diversas iniciativas que buscaban resaltar las disparidades de género en la industria musical<sup>51</sup>. Estas iniciativas también abordaban propuestas y acciones para hacer frente a las pérdidas económicas resultantes tanto del estallido social como de la crisis sanitaria. Las propuestas, discutidas inicialmente en línea, se convirtieron en demandas concretas trazadas por una solidaridad de carácter feminista, que fueron cristalizándose durante la pandemia y el proceso constituyente (De Fina et al., 2022). A través de este proceso, se configuraron acciones virtuales que fueron consensuadas, en muchas ocasiones, a través de formularios (Imagen 31) que hicieron operativo la toma de decisiones dentro de TRAMUS e impulsadas desde Coordinación Central al resto de la organización.

---

<sup>51</sup> El día 17 de marzo, las integrantes de organizaciones como TRAMUS, además de otros sectores del arte como Nosotras Audiovisuales (NOA), Red de Actrices de Chile (RACH), tuvieron un encuentro con la comisión de cultura y las artes y la H. Diputada Carolina Marzán Pinto, para participar en la elaboración de una agenda de género que realizará el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en conjunto con las organizaciones aquí involucradas.

**Imagen 31:** Encuesta para apoyar la nueva constitución



**Fuente:** TRAMUS (fecha desconocida). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta y uno muestra una referencia a una encuesta creada por TRAMUS para someter a consenso el apoyo al primer borrador de la nueva constitución. Esta encuesta, accesible desde Google Forms y difundida a través del WhatsApp Mercado Central TRAMUS, tiene como objetivo recopilar opiniones y perspectivas de los miembros de TRAMUS sobre temas clave para la nueva constitución de Chile, con un enfoque particular en la música y la cultura. La imagen incluye una captura de pantalla de la encuesta en Google Forms, así como discusiones y anuncios relacionados con la encuesta en el chat de WhatsApp de Mercado Central TRAMUS. Esta iniciativa refleja el compromiso de TRAMUS con la participación cívica y la promoción de la democracia participativa entre sus integrantes, además de su interés en abogar por políticas y leyes que benefician a la comunidad musical y cultural en el contexto de la nueva constitución.

Asimismo, uno de los lineamientos principales de la Coordinación Central es actuar como interlocutor con el resto de las organizaciones asociadas para coordinar acciones que tienen mayor peso durante el 8M. En este contexto, no solo se da voz a las cuestiones de género en el ámbito musical, sino que también se elevan estas preocupaciones a un nivel político. Las plataformas sociodigitales han sido una herramienta crucial para facilitar esta articulación en red, especialmente en el contexto de la pandemia. Así, según una de las entrevistadas:

TRAMUS tuvo una experiencia diferente, con algunos meses de vida presencial antes de la pandemia. Después de eso, la supervivencia y el logro de objetivos han dependido

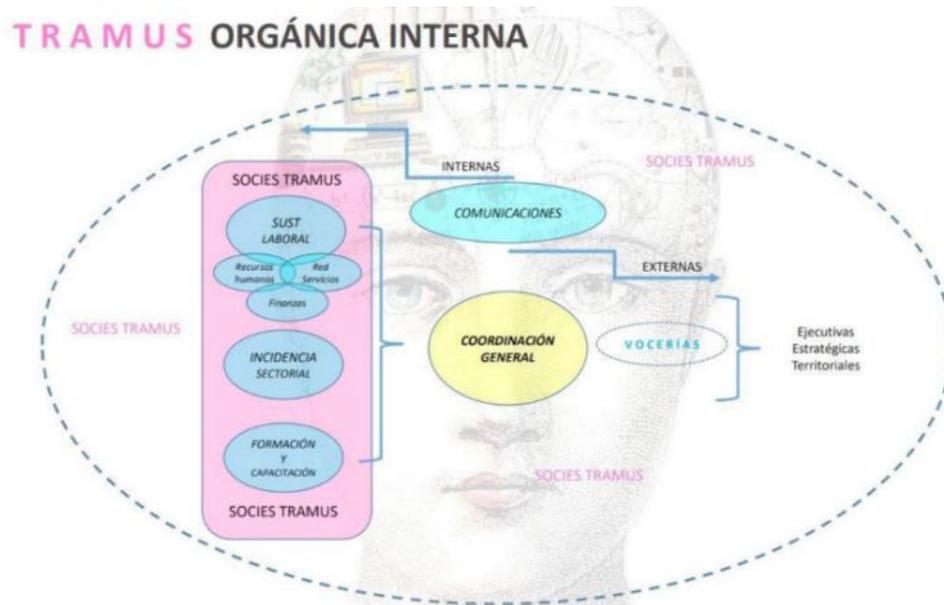
principalmente de la coordinación virtual. Gracias a esto, organizamos un festival donde varias artistas, ganaron reconocimiento y recursos económicos. También establecimos plataformas y lanzamos iniciativas como las canastas de comida en momentos de emergencia económica o psicológica. Estas redes fueron vitales no solo para la supervivencia, sino también para apoyar a trabajadoras en necesidad (Entrevistada 17, flautista, investigadora e integrante del eje de incidencia sectorial, 4 de febrero del 2021).

Es crucial destacar cómo las acciones conjuntas dentro de TRAMUS han transformado la manera de involucrarse en la música hacia nuevas prácticas colaborativas y de apoyo mutuo. Para Mora Flores (2021), estas acciones se enmarcan en prácticas *artistas* contrahegemónicas sustentadas por la sororidad de sus participantes. Además, en el caso de TRAMUS, esta sororidad posibilita la construcción de narrativas situadas mediadas tecnológicamente por las plataformas sociodigitales, emergiendo nuevas prácticas narrativa transmedia (Scolari, 2014). Esto subraya cómo TRAMUS no solo promueve la música, sino que también utiliza medios digitales de manera estratégica para enunciarse como gremio y visibilizar las desigualdades de género existentes en la industria musical.

### **5.7 Disonancias de la organización**

De esta manera, emergió la formación de una sinfonía organizada de mujeres y personas disidentes que trabajaban en la música. Nació como una red activista de naturaleza feminista que, gracias a la mediación tecnológica, permitió la estructuración de manera orgánica y facilitó la conexión de las diferentes comisiones y ejes de trabajo para llevar a cabo acciones concretas alineadas con los objetivos de la organización (Imagen 32). Como se ha demostrado, esta red propició el surgimiento de una infraestructura organizativa TRAMUS que, mediante la utilización de *hashtags* como #JuntasSomosMás, #ParidadAhoraYa y #ParidadDeGénero, consiguió viralizarse logrando articular demandas colectivas que encontraron mayor eco en los entornos digitales.

**Imagen 32:** Organigrama TRAMUS 2021-2022



**Fuente:** TRAMUS (2021-2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta y dos presenta el organigrama de TRAMUS correspondiente al período 2021-2022, obtenido del sitio web oficial de la organización, específicamente en la URL [//www.tramus.cl/organica-interna/](http://www.tramus.cl/organica-interna/). Este organigrama ilustra la estructura interna de TRAMUS, incluyendo la distribución de responsabilidades y roles dentro de la organización, mostrando diferentes áreas de trabajo y equipos. Proporciona una visión general de cómo están organizadas e interconectadas las diversas partes de TRAMUS para alcanzar sus objetivos. Esta representación visual es útil para comprender la estructura de liderazgo y los procesos de toma de decisiones dentro de TRAMUS, así como para identificar puntos de contacto específicos para consultas o temas relacionados con la organización.

En su trayectoria, TRAMUS ha demostrado ser una organización capaz de gestionar y coordinar acciones colectivas en red, así como habilitar una infraestructura mediada por lo digital. Sin embargo, ha debido hacer frente a desafíos para fomentar la participación de sus integrantes en cada uno de los ejes. Esto ha sido un problema debido a la singularidad en la que se ha mantenido la organización. Si bien la virtualidad ha demostrado su alcance en la capacidad de accionar y actuar en colectivo, así como en fomentar la creación de vínculos feministas (Ahmed, 2015), esto no siempre se ha traducido en la incorporación de sus participantes a las distintas actividades de la red. En otras palabras, mientras que la participación en asambleas o actividades masivas ha tenido impactos positivos en la

participación de sus integrantes, la implicación en cada uno de los ejes TRAMUS ha resultado problemática. Para una de las entrevistadas:

No involucrarse realmente con la red y con las compañeras es un problema. Cuando las personas lanzan estrenos o comparten información, a veces no le damos la importancia que merece, y algunas cosas pasan desapercibidas y se pierden. Esto se debe a la falta de cohesión suficiente para reconocer y valorar el trabajo de cada una. Este es uno de los peligros o amenazas de la virtualidad: no nos conocemos bien y, por lo tanto, no nos comprometemos con el trabajo de las demás personas. Si esto se prolonga, podría ser un problema (Entrevistada 8, cantautora popular y gestora cultural e integrante del eje de incidencia sectorial, 21 de diciembre del 2021).

Esta situación es paradójica ya que, por un lado, la organización se muestra como un gran ejemplo de coordinación y acción colectiva, pero, por otro lado, también reproduce algunos sesgos relacionados con dificultades de la gestión y los tiempos consecuencia de la falta de implicación de la mayoría de sus integrantes. Si bien las expectativas de cada integrante en TRAMUS son compartidas, también muestran matices relacionados con intereses propios que muchas veces dificultan la toma de decisiones. Esto se debe, en parte, a que la mediación tecnológica ha diluido la frontera de las relaciones “*face to face*” en detrimento de la cohesión gremial lo que dificulta las comunicaciones de propuestas y la discusión de ideas.

No obstante, TRAMUS ha sido una instancia sometida a distintos cambios en el que sus integrantes (des) aprenden la individualidad y aprenden a ser colectivas como principio fundamental que sostiene a la organización. Adicionalmente, la colaboración de TRAMUS con diversas organizaciones culturales, resonando en una coyuntura convulsa, ha contribuido significativamente a la demanda de una agenda de género y a la implementación de medidas en todos los ámbitos de la vida en el país.

## **5.8 Conclusiones del capítulo**

A lo largo de este capítulo, se ha analizado cómo el movimiento de mujeres y disidencias en la música chilena, representado por TRAMUS, ha desafiado las normas

hegemónicas de género. Este análisis mostró que TRAMUS emergió en un momento clave, en medio de un estallido social de 2019, y se consolidó durante la pandemia del COVID-19. Además, se evidenció cómo la organización supo adaptarse a las circunstancias excepcionales de confinamiento, expandiendo su acción hacia territorios virtuales y construyendo nuevas vías de colaboración y visibilización.

Uno de los puntos fundamentales abordados ha sido la transición de TRAMUS hacia entornos sociodigitales, proceso que le permitió configurar su modo de operación y abrir nuevos espacios para nuevas narrativas feministas en la música chilena. A través de plataformas como el WhatsApp, la organización pudo mantener su cohesión y participación, mostrando cómo la mediación tecnológica posibilitó la creación de una infraestructura sociodigital que permitió la continuidad de acciones colectivas. Esta transición no solo refleja la capacidad de adaptación de TRAMUS, sino también la consolidación de un modelo organizativo feminista que cuestiona las prácticas normativas hegemónicas.

En este sentido, la capacidad de TRAMUS para generar redes de apoyo feminista se ha expresado mediante iniciativas que promovieron la solidaridad, sororidad, apoyo mutuo dentro del gremio musical. Las acciones sostenidas por los ejes de formación, sostenibilidad, incidencia sectorial y comunicaciones son ejemplos de cómo las redes han sido activadas en contextos de adversidad, evidenciando un fortalecimiento de los vínculos colectivos.

El análisis de estos nuevos ensamblajes sociotécnicos muestra cómo TRAMUS ha sabido aprovechar las tecnologías que fueron indispensables para la vida y para organizar el activismo en el ámbito digital. La infraestructura sociodigital que ha emergido en este proceso se ha consolidado como una herramienta clave en la lucha por los derechos de las trabajadoras de la música, permitiendo a TRAMUS politizar su acción y proyectarla hacia nuevas formas de activismo feminista en línea.

Por último, este capítulo ha permitido evidenciar cómo la disrupción de TRAMUS en el ámbito público y digital no solo ha respondido a los desafíos impuestos por la pandemia y las estructuras patriarcales del sector musical, sino que también ha creado un espacio donde las mujeres y disidencias pueden articular sus demandas colectivas. A través de prácticas

colaborativas y de apoyo mutuo, facilitadas por la mediación tecnológica, TRAMUS ha logrado fortalecer su identidad como una organización feminista disruptiva y pionera, contribuyendo de manera significativa a la transformación de la industria musical chilena.

## Sexto Movimiento



## **6. Polifonía transmedial -Feminismos en red -**

### **6.1 Introducción**

En este movimiento titulado “Polifonía transmedial”, analizo cómo TRAMUS se adaptó y reconfiguró su activismo feminista a través de las plataformas sociodigitales durante los tiempos de pandemia. En particular, este capítulo explora cómo las mujeres y disidencias del gremio musical chileno lograron mantenerse conectadas y movilizadas frente a la emergencia sanitaria y el confinamiento, destacando el papel central de las tecnologías digitales en la construcción de redes de apoyo y acción colectiva.

Este capítulo se propone identificar las nuevas formas de colaboración que emergieron en este contexto de crisis, respondiendo a los desafíos impuestos por la pandemia del COVID-19. Además, se explora cómo los temas sociales y de género se entrelazan con las acciones llevadas a cabo por las trabajadoras de la música en el período 2020-2022. Este análisis profundiza en el impacto de las tecnologías digitales en la configuración de nuevos formatos feministas que, durante la pandemia, fomentaron la autonomía y el empoderamiento de las trabajadoras de la música en Chile, observando cómo estas herramientas facilitaron la continuidad de sus carreras profesionales en momentos de profunda crisis. Durante la pandemia, surgieron nuevos formatos de producción, difusión y gestión musical que no solo respondieron a las limitaciones impuestas por el distanciamiento social, sino que también habilitaron nuevas oportunidades de visibilidad y organización para las trabajadoras del gremio.

Se analiza cómo TRAMUS ha implementado estrategias de (re)existencia y resistencia utilizando Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Estas estrategias han facilitado el desarrollo de una infraestructura basada en plataformas sociodigitales en respuesta tanto al estallido social como a la pandemia de COVID-19. Además, se examina el impacto de estas estrategias en la participación, visibilidad y desarrollo de TRAMUS dentro de la industria musical chilena. Se observa cómo las acciones de (re)existencia y resistencia generan nuevas polifonías que se consolidan a través de narrativas transmedia, que promueven, articulan y motivan las interacciones en los diversos entornos sociodigitales de

TRAMUS. En el siguiente punto, presento la habilitación de la infraestructura sociodigital de TRAMUS y la utilización de la estrategia mediática del *hashtag* como dispositivo que se inserta en una red sociotécnica que visibiliza y articula acciones colectivas que impactaron a nivel social, político y sanitario durante el período 2020-2022.

A lo largo de las siguientes secciones, se abordan las distintas respuestas transmediales de TRAMUS, desde su interacción en WhatsApp e Instagram hasta la construcción de una infraestructura feminista en red, que desafió las fronteras del espacio físico para consolidarse como un espacio de resistencia, apoyo y crecimiento profesional. Este capítulo culmina con un análisis de las narrativas transmedia que, a través de las tensiones y desafíos en la dinamización de las plataformas digitales, conectaron diversos mundos y experiencias, potenciando la acción colectiva de TRAMUS en tiempos de crisis.

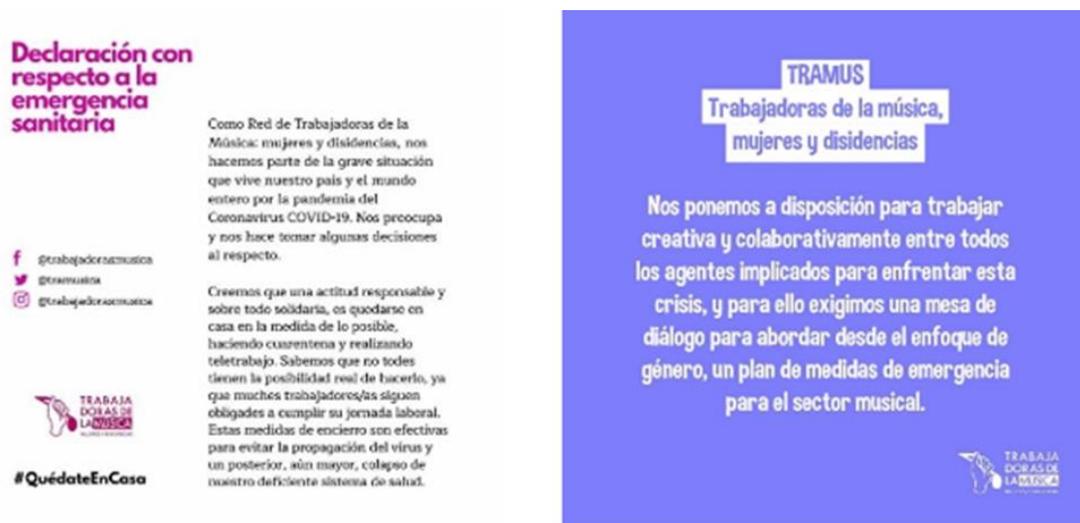
Por último, se explica cómo, a través de estas plataformas, es posible el despliegue de acciones que potencian una narrativa transmedia que subvierte y hackea las normas de género. En general, este movimiento explora los desafíos y oportunidades que trajo consigo la digitalización acelerada, así como las tensiones y obstáculos que enfrentaron las trabajadoras de la música en un contexto de crisis sanitaria y social, desde una perspectiva de género.

## **6.2 Feminismos en tiempos de pandemia**

En Chile, se implementaron medidas significativas en respuesta al decreto sanitario, reflejando la urgencia de proteger la salud pública y gestionar los desafíos derivados de la pandemia, lo que marcó un hito en la respuesta del país ante la crisis sanitaria global. Posteriormente, las nuevas medidas introducidas por el presidente Piñera dieron lugar al Plan Paso a Paso (MINSAL, 2022), una campaña para regular la movilidad ciudadana que se extendió hasta el 1 de octubre de 2021 (Gobierno de Chile, 2021). Este plan delineó un enfoque integral para enfrentar la crisis sanitaria, incluyendo medidas específicas como la limitación de viajes al extranjero, la prohibición temporal de ciertos giros comerciales, entre ellos las actividades artísticas, y la exigencia de permisos de desplazamiento gestionados a través del sitio web del gobierno.

Durante la emergencia sanitaria en marzo de 2020, TRAMUS expresó su preocupación y destacó la necesidad de enfrentar la situación de manera colectiva (Imagen 33). Si bien el contexto pandémico favoreció al capitalismo de plataforma, las condiciones propiciaron lo que Rodríguez Costa et al. (2021), identifican como formatos de “vida conectiva”, facilitando nuevas dinámicas sociotécnicas que favorecieron la comunicación de colectivos minoritarios. Para Rovira (2017), este conjunto de experiencias también derivó en prácticas hacker como resultado de la movilización social, que en este caso se desplegó a partir de una infraestructura sociodigital que articuló a la comunidad de mujeres y disidencias en la música, constatado a través de la etnografía digital. A través del *hashtag* #QuédateEnCasa, TRAMUS promovió medidas de apoyo a mujeres y disidencias en la industria musical, utilizando plataformas sociodigitales como herramientas de acción colectiva. Estas acciones llevaron a TRAMUS a replantear la sostenibilidad de la escena musical y a buscar formas de apoyo.

**Imagen 33:** Declaración respecto a la emergencia sanitaria por el COVID-19



**Fuente:** TRAMUS (fecha desconocida). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta y tres presenta una declaración emitida por TRAMUS en relación con la emergencia sanitaria por el COVID-19 y las medidas de prevención y seguridad implementadas por la organización en ese momento. La declaración proporciona información clave sobre las acciones que TRAMUS ha tomado en respuesta a la situación de emergencia sanitaria, así como directrices y recomendaciones para sus seguidores y la comunidad en general. La imagen incluye el logo de TRAMUS y las plataformas utilizadas para difundir el contenido de la declaración, subrayando el compromiso de la organización con la salud y el bienestar de sus integrantes y la comunidad musical.

### 6.3 Entre resistencias y (re) existencias

La respuesta de TRAMUS a la crisis sanitaria fue un ejemplo de la adaptabilidad y la solidaridad que las redes y comunidades pueden demostrar en momentos difíciles. Al comunicar su posicionamiento frente a la crisis, TRAMUS no solamente enfatizó la importancia de quedarse en casa para proteger la salud, sino que también reafirmó su compromiso con el apoyo mutuo a sus compañeras del gremio afectadas por las medidas, de forma virtual. Una de las actividades iniciales en las plataformas sociodigitales de la organización fue el ciclo de música TRAMUS (Imagen 34), que comenzó en abril de 2020 en colaboración con otras entidades y agentes de la industria musical, sumándose a los *hashtags* #salvemoslamúsicachilena y #QuédateEnCasa a través de varias plataformas, como Facebook y YouTube Live de Radio Los 40, así como las señales FM de Rock & Pop Chile y ADN Chile.

**Imagen 34:** Ciclos de conciertos virtuales TRAMUS



**Fuente:** TRAMUS (2020). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta y cuatro presenta una promoción de ciclos de conciertos virtuales organizados por TRAMUS, en respuesta a la emergencia sanitaria provocada por la pandemia de COVID-19. Los conciertos virtuales se destacan con *hashtags* como #salvemoslamúsicachilena, #QuédateEnCasa, #Músicasentucasa, #talleresonline, #Covid19, #Cuarentena y #Chile, enfatizando el enfoque en la seguridad y el apoyo a la música chilena durante este periodo. La imagen puede incluir detalles sobre los artistas que participarán, las fechas y horarios de los conciertos, así como instrucciones para acceder a los eventos en línea. Estos conciertos virtuales ofrecen una forma segura y accesible para que la comunidad disfrute de la música desde casa durante la cuarentena, apoyando al mismo tiempo a los/as/es músicos/as/es locales y fomentando la continuidad de la actividad cultural.

La colaboración con diversas emisoras y la presencia en diferentes plataformas propiciaron una estrategia de amplio alcance para conectar con la mayor cantidad posible de personas. El uso de *hashtags* como #QuédateEnCasa, #MúsicasEnTuCasa, sumado a otras actividades de TRAMUS, como #TalleresOnline, #Covid19, #Cuarentena y #Chile, respondió a una estrategia alineada con las medidas de distanciamiento social recomendadas por el Plan Paso a Paso durante la pandemia. En este sentido, resultó novedosa la inclusión de emoticonos, que contribuyeron a crear una experiencia online de participación y conexión emocional con la audiencia. Para Pink et al. (2016), “los emoticonos sirven para compensar la relativa pobreza de mensajes corporales online” (p. 136).

De este modo, las plataformas sociodigitales desempeñaron un papel fundamental en la cohesión y la colaboración en momentos de crisis. La atención al llamado #QuédateEnCasa refleja un enfoque consciente y solidario de TRAMUS hacia la crisis sanitaria, destacando el valor del trabajo colectivo y el apoyo virtual como respuesta a los desafíos planteados por la pandemia en medio de un proceso constituyente. Además del decreto sanitario, la coyuntura política chilena favoreció una mayor presencia de TRAMUS en los entornos digitales. Durante la pandemia, se vivieron hitos clave, como el primer plebiscito en octubre de 2020, en el cual el 78,3% del país expresó su deseo de una nueva Constitución. Esto desencadenó una serie de eventos y consultas ciudadanas, coincidiendo con las elecciones presidenciales que llevaron a la elección del presidente Gabriel Boric para el período 2022-2026. En este contexto, se desarrolló una ciudadanía digital que estuvo activa en diversos entornos y ágoras virtuales (Rendueles Menéndez de Llano, 2016), donde la toma de decisiones se reflejó en la redacción del primer borrador constitucional, promovido posteriormente bajo la campaña del APRUEBO.

**Imagen 35:** Plataforma Digital de Participación Popular



**Fuente:** Campaña APRUEBO (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta y cinco, muestra la promoción de la Plataforma Digital de Participación Popular, utilizada durante la campaña del APRUEBO en 2022. Esta plataforma ofrece a los ciudadanos la oportunidad de involucrarse en el proceso democrático y expresar su apoyo mediante el voto en línea u otras formas de interacción digital. La campaña APRUEBO tenía como objetivo obtener el respaldo de la ciudadanía para la aprobación de una nueva constitución a nivel nacional. La plataforma digital se presenta como una herramienta accesible y conveniente, permitiendo a las y los ciudadanos ejercer su derecho a participar en la toma de decisiones políticas y contribuir activamente al debate democrático.

Dentro del ámbito de la cultura y la música, este contexto brindó la oportunidad para que las trabajadoras y los trabajadores expresaran sus preocupaciones, que quedaron reflejadas en el borrador constituyente. A través de estrategias mediáticas como #estadocultural, #masculturademocracia, #somoscultura y #apruebo se propiciaron las condiciones para introducir la agenda de género #paridaddegénero en el debate dentro de la Convención Constitucional.

En un momento como este, siento una renovada esperanza. Nunca habíamos tenido la oportunidad de albergar la fe y la esperanza que ahora experimentamos. Se trata de un cambio fundamental, especialmente considerando las sucesivas administraciones pasadas que no reconocían ni publicaban los derechos culturales. Por primera vez, estos temas se han puesto sobre la mesa, se han discutido y se les ha permitido ser parte integral del diálogo dentro del sector cultural. Esta situación es inaudita y marca un

proceso importante. Estamos presenciando en el país una participación que se asemeja más a una democracia cultural, o al menos apunta en esa dirección. Es un momento de esperanza porque diversos factores se han sumado, incluyendo el proceso constitucional que está en curso. Aunque los resultados prácticos pueden tardar en manifestarse, el hecho de que los derechos culturales se contemplen en este cuerpo legal es motivo suficiente para albergar expectativas positivas (Entrevistada 17, gestora cultural e integrante del eje de incidencia sectorial, 16 de febrero 2022).

El testimonio ofrece una visión de una ciudadanía en la que se destaca la importancia de la participación y la inclusión de diversas voces en la toma de decisiones relacionadas con el ámbito cultural. En este sentido, el proceso constitucional se presentó como una promesa y un catalizador significativo para este cambio, sirviendo como una plataforma para la discusión e incorporación de los derechos culturales en la legislación (Imagen 36). Lo notable es cómo este tema generó un gran interés y participación en las redes digitales, donde diversos actores políticos y sociales en el ámbito cultural dialogaron con la finalidad de lograr un texto constitucional que reflejara y representara las necesidades del sector cultural.

**Imagen 36:** Promoción de la campaña de APRUEBO por los derechos culturales



**Fuente:** TRAMUS (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta y seis fue capturada de Instagram en un momento crucial de la votación sobre los derechos constitucionales, como parte de la campaña "APRUEBO la nueva constitución desde las artes", realizada en febrero de 2022. En esta campaña, TRAMUS se une al esfuerzo para aprobar una nueva constitución, utilizando el poder del arte y la expresión creativa para promover el apoyo a los derechos culturales. La imagen refleja el compromiso de TRAMUS y otras organizaciones artísticas con la promoción de una constitución que reconozca y proteja los derechos culturales, fomentando la participación de la comunidad artística en el proceso democrático.

En este sentido, las plataformas sociodigitales fueron fundamentales en este proceso histórico, donde, en medio de las medidas sanitarias, la ciudadanía tuvo la capacidad de activarse y dialogar de manera colectiva en la construcción de un texto que prometía una transformación estructural para reducir la brecha de la desigualdad en el país.

#### **6.4 TRAMUSLAND: Infraestructura sociodigital feminista**

En los estudios sobre infraestructuras, Piñón (2020) señala que las infraestructuras digitales, al igual que los sistemas económicos y sociales, regulan la vida cotidiana de las personas. Desde esta perspectiva, las infraestructuras sociodigitales se han convertido en una herramienta necesaria que se ha incorporado a la vida diaria, siendo la pandemia un contexto en el que se generó una mayor dependencia debido al confinamiento causado por el COVID-19. En este sentido, TRAMUS supo adaptarse a las necesidades de su tiempo y demostró su capacidad de desplegarse en el ámbito tecnológico, a través de una infraestructura digital que le permitió operar y mantenerse vigente durante la crisis sanitaria. La infraestructura sociodigital de TRAMUS, compuesta por varios espacios sociodigitales o TIC que, en opinión de Merchant Ley et al. (2023), las TIC han traído cambios significativos “en la sociedad contemporánea, ocupando un papel fundamental en la vida de las personas” (p. 112). Además, esta mediación tecnológica fomenta un intercambio de información en red que, sumado a la coyuntura política y social que atravesaba el país, suscitó un alto nivel de interacción generando un nuevo sentido de pertenencia y agenciamiento dentro de las distintas plataformas, que se mantuvieron activas en un momento álgido para el país.

Por otro lado, desarrollar una infraestructura sociodigital requiere, en un primer momento, contar con dispositivos móviles, ordenadores y accesibilidad a conexión a Internet para que esto sea posible. Las TIC no son posibles sin el Internet de las Cosas (IoT), que “consiste en la integración de sensores y dispositivos en objetos cotidianos que quedan

conectados a Internet a través de redes fijas e inalámbricas” (Nord et al., 2019, citado por Villarroel-Quiero et al., 2024, p. 464). En el caso de la música, se necesitan otros artefactos tecnológicos que están supeditados a los procesos de producción, circulación y distribución musical. En su experiencia, una entrevistada comenta:

Desde hace varios años, la música y la tecnología están completamente integradas porque grabamos todo de manera digital. Esto me exige aprender más para poder grabarme, no solo con el teléfono, sino también usando software, sabiendo qué micrófonos necesito, cómo exportar la canción y cómo editarla. Estos conocimientos son esenciales porque es la forma en que se trabaja actualmente. No es muy común trabajar de manera análoga; eso quizás se hace en grandes estudios de grabación. Para nosotras, que estamos en el underground, lo fundamental es tener un computador con un software adecuado y un buen micrófono. Desde este punto de vista, la música y la tecnología están totalmente conectadas. Además, en cuanto a la distribución y difusión, las tecnologías son fundamentales para que la canción llegue a un público más amplio (Entrevistada 6, compositora, cantante de rock, integrante de TRAMUS, 27 de diciembre del 2021).

A partir de lo anterior, es importante establecer esta diferenciación que sitúa a TRAMUS en la necesidad de incorporar las plataformas sociodigitales como una herramienta más dentro de la cadena de valor para que su proyecto musical gane visibilidad. Por otro lado, esta socialización previa con las TIC permite entender la capacidad del proceso de integración y adaptación de la acción colectiva en los entornos digitales. Esta perspectiva permite presentar un marco de análisis mayor que se alinea con los estudios de ciencia y tecnología para explicar las concatenaciones que derivan de estos ensamblajes y redes sociotécnicas (Latour, 2008) e interpretarlos en el marco de los estudios de género, donde autoras como Wacjman (2012) y Haraway (1984; 1995; 2007; 2009), entre otras, sostienen que las tecnologías no son neutras, sino que son diseñadas desde un sesgo de género. Desde TRAMUS, este sesgo se presenta en la invisibilización de las diversidades sexogenéricas. Así lo expresa el siguiente testimonio:

Por ejemplo, hay algunas plataformas en las que no se puede accionar siendo una persona no binaria, como la SCD, o incluso los Grammy tampoco permiten

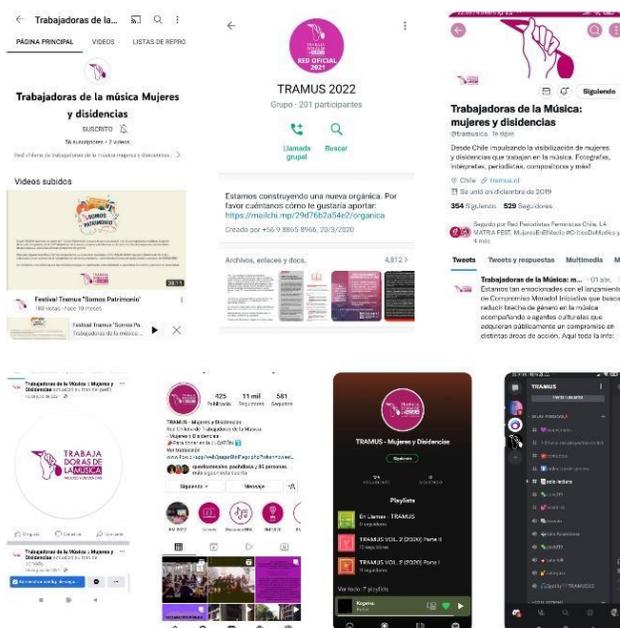
identificarse como una persona no binaria. En cuanto a otras aplicaciones, no estoy segura de cómo funciona Spotify u otras, pero en general, el asunto de cómo se maneja el tema del género en algunas aplicaciones es problemático. Recientemente, se logró crear el Registro Nacional de Artistas por parte del Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio, pero ese documento, por ley, debe incluir la pregunta de si una persona es hombre o mujer biológicamente. Esto constituye una discriminación hacia las personas LGBTQ+. Es un acto discriminatorio que necesita ser abordado (Entrevistad/e 12, director/e audiovisual, integrante de TRAMUS, 29 de diciembre del 2021).

Es por ello por lo que, se debe resaltar, la importancia de este aspecto, en el que TRAMUS propicia algunos cuestionamientos en relación con la percepción hegemónica del género que opera como una tecnología vigente en la industria musical. Este proceso de apropiación de los entornos digitales a través de las palabras, los discursos y el rediseño de un lenguaje es una parte sustancial que ha permitido dar un "giro al momento tecnológico" de carácter feminista que cuestiona y subvierte las normas de género, evidenciando algunas tensiones en la industria musical.

Asimismo, resulta interesante profundizar en la utilización de esas redes sociotécnicas y analizar las estrategias que han potenciado el discurso feminista, ganando eco a nivel local y mundial. En este sentido, Gómez Núñez (2008) sugiere abordar estas conectividades teniendo en cuenta la importancia de la categoría de "red" en los procesos de "gestión territorial de lo social", entendida más allá de las bases económicas. Esta idea se ve reforzada por Kauchakje et al. (2006), quienes sugieren que pensar en una "sociedad red" es más adecuado como paradigma analítico, sobre todo para comprender los procesos de participación ciudadana. Sin embargo, hay que considerar que esas conexiones tejen narrativas que dan sentido de identidad y pertenencia nos conduce a retomar la propuesta de Scolari (2008, 2009, 2014) para analizar cómo esas redes sociotécnicas pueden activar comunidades imaginadas (Maino, 2005) que conectan a través de las narrativas transmedia presentes en los entornos virtuales. TRAMUS se alinea con la idea del autor de que la red es posible gracias a la existencia de múltiples actores y conexiones. De manera similar, esta

estrategia de comunicación mediada por las TIC facilitó el aumento de la participación y la creación de narrativas comunitarias que se difundieron en estos entornos digitales.

**Imagen 37:** Infraestructura sociodigital TRAMUS.



**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** la imagen treinta y siete muestra la Infraestructura sociodigital TRAMUS. En la imagen treinta y siete, vemos en la primera línea de izquierda a derecha perfil de: YouTube, WhatsApp, Twitter. En la segunda línea a derecha Facebook, Instagram, Spotify, Discord (Calderón-López y Villarroja, 2023, p. 31)

La imagen anterior de las plataformas mencionadas se puede incorporar al trabajo colaborativo en TRAMUS de varias maneras. Por ejemplo, en la primera posición se encuentra YouTube, en la que TRAMUS comparte contenido visual con la comunidad musical, destacando eventos como "El Día del Patrimonio TRAMUS" o "El Día del Orgullo Gay". En este caso, la plataforma sirvió como un escaparate virtual para mostrar la diversidad y el talento de sus miembros. En segunda posición se encuentra WhatsApp, considerada una herramienta eficaz para la comunicación interna dentro de TRAMUS. Los grupos de chat facilitaron la coordinación de eventos, la difusión de información importante y el apoyo mutuo dentro de la red, como se explicará en detalle más adelante (véase apartado 6.5). En tercera posición se encuentra Twitter (ahora X), que TRAMUS aprovechó durante la

pandemia para mantener a su audiencia actualizada sobre eventos, noticias relevantes en la industria musical y participar en conversaciones más amplias sobre temas importantes para la comunidad musical en relación con la coyuntura política.

En la parte inferior de la imagen, encontramos Facebook e Instagram, ambas plataformas ideales para compartir contenido visual y crear una presencia sólida en redes sociales. Asimismo, TRAMUS utilizó estas plataformas para promocionar eventos, compartir momentos destacados de la comunidad y conectarse con seguidores y colaboradores. En el apartado 6.6, profundizaré en la comunidad de Instagram como el espacio más utilizado por la red. Del mismo modo, Spotify TRAMUS es una herramienta clave de la organización en la que, durante la pandemia, se crearon listas de reproducción colaborativas, destacando la música de integrantes de la red. Asimismo, sirvió para compartir recomendaciones musicales de mujeres y disidencias en la música fortaleciendo la conexión musical entre artistas y la audiencia. Por último, si bien el propósito inicial de Discord era generar nuevos espacios de comunicación para la planificación de eventos y servir como foro de discusión en el que los ejes de trabajo e integrantes pudieran compartir ideas, colaborar en proyectos y mantener una conexión continuada en tiempo real, la plataforma no gozó de plena aceptación para la mediación digital de TRAMUS.

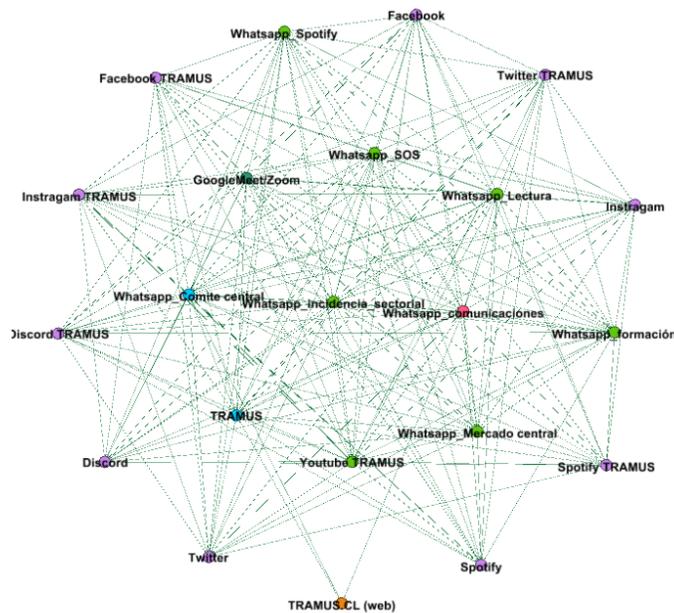
En cuanto al conocimiento sobre el funcionamiento general de la infraestructura sociodigital de TRAMUS, un testimonio menciona que:

Hasta donde yo sé, en TRAMUS contamos con distintos canales de comunicación en WhatsApp, como uno dedicado a la lectura y otro donde todos pueden interactuar. Además, existen otros grupos internos de WhatsApp para las diversas comisiones, así como presencia en Instagram. En cuanto a Twitter, aún no se ha implementado debido a su complejidad para representar la opinión de un colectivo tan grande. Este descubrimiento fue repentino para mí, ya que llegué durante la pandemia, y en ese momento, me di cuenta de que TRAMUS no solo funcionaba como una plataforma de difusión, como muchos pensaban inicialmente. No se limita a ser simplemente un medio para promover artistas; sino que también busca abarcar y apoyar a toda la comunidad artística. Así, la labor en las redes sociales de TRAMUS abarca múltiples

dimensiones y objetivos (Entrevistad/e 14, bajista e integrante de TRAMUS, 13 de enero del 2021).

En conjunto, el testimonio presenta una visión interna de cómo TRAMUS utiliza sus canales de comunicación para fomentar la colaboración, la conexión y el apoyo en la comunidad artística, demostrando que las redes sociales no solo son herramientas de promoción, sino también espacios multifacéticos para la interacción y la colaboración. Integrar estas plataformas de manera estratégica y colaborativa en el trabajo de TRAMUS permitió una mayor visibilidad, comunicación efectiva y participación entre sus integrantes y la comunidad en general. La combinación de estas herramientas digitales fortaleció el trabajo de la red, facilitando el logro de los objetivos compartidos de TRAMUS en el ámbito musical y cultural. Siguiendo la reflexión de la entrevistada, a continuación (Gráfico 7) se proporciona un esquema del funcionamiento y alcance de TRAMUS en el ámbito de las redes sociales que muestra su despliegue a través de sus distintos canales.

**Gráfico 6: Conectividades**



**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** El gráfico 6 realizado con la herramienta *Gephi*, ilustra la frecuencia de interacciones sostenidas en las plataformas sociodigitales de TRAMUS durante el 2020-2021 (Calderón-López y Villarroya, 2023, p. 32).

Del gráfico 7 se desprenden algunos rasgos sobre el grado de interacción sostenido en la red. Así se puede ver que WhatsApp ocupa un papel central, siendo fundamental para la coordinación de acciones colectivas y la gestión de la propia red. Asimismo, Google Meet destaca como herramienta para la realización de reuniones y asambleas de manera virtual. En la periferia, se pueden observar Facebook, Instagram y Spotify como espacios donde se propician actividades de “vitrina y promoción externa”. De esta manera, se observa la emergencia de una “sociedad del conocimiento” con perspectiva de género que funciona en red como consecuencia “de los cambios radicales en cómo las tecnologías han impactado la formación de las personas y de los grupos” (UNESCO, 2015, citado por López Martínez, 2022, p. 64). En este sentido, el caso de TRAMUS resulta ejemplar, ya que han sabido incorporar las herramientas tecnológicas digitales, imprimiendo un estilo particular del gremio en el que el género ocupa un espacio en la discusión virtual.

A continuación, analizo las dos plataformas más utilizadas dentro de la organización para la coordinación de actividades de TRAMUS: WhatsApp e Instagram.

## 6.5 Resultados etnográficos de WhatsApp TRAMUS

**Imagen 38:** Mediaciones WhatsApp TRAMUS 2021-2023



**Fuente:** TRAMUS (2021-2023). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta y ocho, muestra las mediaciones realizadas a través de WhatsApp por TRAMUS durante el periodo comprendido entre 2021 y 2023. Estas mediaciones incluyen conversaciones, intercambios de información, coordinación de eventos y otras actividades llevadas a cabo por TRAMUS utilizando la plataforma de mensajería WhatsApp. Estas interacciones forman parte de la gestión interna de TRAMUS y de su comunicación con la comunidad musical, socias y colaboradoras durante este periodo. La imagen ofrece un vistazo a la dinámica de interacción y la actividad de TRAMUS en WhatsApp, reflejando su compromiso con la comunicación efectiva y la colaboración continua dentro de la organización y con su comunidad.

Para 2022, 800 millones de usuarios ya contaban con la aplicación de WhatsApp en sus móviles (smartphones). Según Pérez Porto y Gardey (2022), WhatsApp fue creado en 2009 como un servicio de mensajería gratuito y, en 2014, fue adquirido por Facebook. Desde entonces, se han incorporado mejoras en el diseño de su interfaz, haciéndola más amigable y orgánica en su uso, facilitando el intercambio de contenido multimedia y la mensajería de voz. También destaca la creciente comunidad que se expresa a través de emojis y la creación de stickers, reinventando formatos de expresión para mantener una conectividad efectiva en línea (Suárez Ramirez, 2018). Al respecto, Cruz y Harindranath (2020) sitúan a WhatsApp como parte de una "tecnología de la vida" debido a su presencia constante y cotidiana en diversas experiencias diarias.

En la actualidad, esta aplicación se ha convertido en una herramienta de uso cotidiano que permite mantener una interacción en formato sincrónico y asincrónico, a nivel individual o colectivo. A propósito, una de las entrevistadas se refiere a su impacto positivo, especialmente en el gremio de la música, en el que el soporte de las redes es fundamental:

En cuanto al WhatsApp en general, creo que tiene aspectos tanto positivos como negativos. Dentro de lo positivo, está el hecho de que somos muchas, hay un apoyo constante y se puede preguntar por datos de músicas/es, productoras/es, etcétera. Alguien siempre puede ayudarte, no solo con su propia experiencia, sino también diciendo: 'Oye, tengo una amiga' o 'Pertenezco a tal red'. Muchas trabajadoras de la música también pertenecen a otras redes de su ámbito, como audiovisuales y fotógrafas, y así. Entonces, quizás conocen a una colega que pueda ayudar. En ese sentido, el chat es una excelente herramienta para hacer contactos. Además, al leer las conversaciones de otras personas, vas conociendo a fondo sus actividades, como 'Ah, mira, ella es periodista' o 'Ah, mira, ella saca fotos'. Aunque no conozcas personalmente a la persona, ya la vas ubicando y, si en algún momento necesitas algo, sabes a quién

recurrir (Entrevistada 4, compositora, cantora y gestora cultural e integrante del eje de formación, 16 de diciembre del 2021).

De este modo, TRAMUS incorporó WhatsApp como el medio principal de comunicación, ocupando un papel central para la coordinación de las diversas actividades. Como se ha mencionado, se habilitaron grupos de trabajo que posteriormente se desplegaron en el ámbito digital. Los múltiples grupos y chats creados dentro de WhatsApp TRAMUS sirven como nodos interconectados que facilitan la articulación de propuestas y la generación de consensos. Al respecto, una de las entrevistadas señala:

TRAMUS se fortaleció durante la pandemia gracias a la tecnología de WhatsApp, que fue una herramienta invaluable en ese momento para acompañar y gestionar todo lo necesario (Entrevistada 5, compositora y cantante e integrante del eje de comunicaciones y Spotify, 17 de diciembre 2021).

Para la entrevistada, la aplicación es un espacio vital en el que convergen no solo las acciones colectivas, sino también las propuestas, información relevante, promoción de la música, asesoría y otros servicios que nutren la red. Durante la pandemia, TRAMUS experimentó un fortalecimiento significativo gracias al uso estratégico de WhatsApp. La capacidad de mantenerse conectadas y colaborar en un entorno virtual devino esencial. Una entrevistada e integrante del eje de Spotify de TRAMUS destaca cómo esta plataforma no solo facilitó la coordinación profesional, sino que también desempeñó un papel vital en brindar acompañamiento emocional durante tiempos difíciles, generando además la riqueza de una experiencia de comunicación y diálogos de interés colectivo. Una de las entrevistadas destaca:

En el chat, siempre se proponen temas o se exponen asuntos interesantes, y se generan diálogos que son más que interesantes, diría yo, son potentes. Cada persona que conforma la red puede opinar y, a pesar de que hay opiniones muy diversas, siento que hay mucho respeto entre todas para escuchar a las demás. Hay una buena onda que se transmite a través del celular y te hace pensar '¡Qué agradable leer aquí, ¡qué bueno, porque también aprendo!'. En mi caso, he aprendido mucho sobre disidencias, un tema que no manejaba antes. Gracias a la red, una va aprendiendo cosas nuevas. También he

visto mucha generosidad cuando alguien pregunta algo como '¿quién sabe dónde puedo encontrar esto o aquello?'. Siempre hay compañeras dispuestas a colaborar y cooperar (Entrevistada 6, compositora, cantante de rock e integrante de TRAMUS, 27 de diciembre del 2021).

Asimismo, se erigió como un epicentro vital para la comunicación y organización de la red. La entrevistada comparte una percepción del chat con una dinámica enriquecedora porque ofrece la oportunidad de abordar diversos temas, visibilizando a las disidencias dentro del panorama musical. Y aunque también se manifiestan tensiones y controversias debido a los distintos puntos de vista, la red se presenta como un espacio donde la comunidad comparte conocimientos y experiencias de manera solidaria, promoviendo un ambiente positivo y de aprendizaje mutuo.

La guía de observación está estructurada en torno a varios hitos o categorías que permitieron documentar la actividad observada en un escenario específico (WhatsApp e Instagram) en un periodo determinado. A partir de esta información, se han agrupado diversas categorías temáticas, las cuales, están vinculadas a diferentes tipos de actividades que se registran categorías bajo distintos hitos. Las agrupación y clasificación de categorías han seguido un enfoque inductivo basado en la observación de las interacciones y eventos relacionados con los temas definidos en las tablas.

A continuación, se presentan los resultados a partir de la elaboración de una guía de observación etnográfica (Tabla 2), que comprende el periodo de enero de 2021 a diciembre de 2022, teniendo como insumo principal el cuaderno de notas.

**Tabla 2:** *Guía de observación de interacciones WhatsApp TRAMUS*

<b>TRAMUS</b>						
<b>Fecha:</b>	<b>INICIO</b> Enero 2021	<b>CIERRE</b> Diciembre 2022				
<b>Escenario:</b>	<a href="#">WhatsApp</a>					
<b>Observador</b>	Alma Calderón					
<b>Categorización/ Hitos</b>	8M y acciones políticas	Campañas solidarias (S.O.S,	Lanzamientos musicales	Difusión de logros sobre la igualdad de género	Live's/charlas/foros	Agenda de género

		economía etc.)				
Acciones colectivas	x	x		x	x	x
Propuestas	x	x				x
Información	x	x	x	x	x	x
Promoción de la música			x		x	x
Asesoría y otros servicios					x	
Convocatorias	x	x	x	x	x	x
Formación				x	x	x

Fuente: Elaboración propia

Según la información proporcionada en la Tabla 2, podemos ver las categorías y temas que reflejan las actividades más destacadas y recurrentes que motivaron la interacción dentro del grupo de WhatsApp durante la pandemia. Asimismo, muestra cómo los hitos y las actividades interactúan entre sí, permitiendo un análisis más profundo de las dinámicas del grupo observacional entorno a temas de música, igualdad de género y acciones políticas o solidarias. En lo referente al primer resultado del uso de WhatsApp, la Tabla 3 muestra una sistematización de resultados con temas relacionados al sector abordados desde una perspectiva feminista que motivaron la interacción de las/es integrantes de TRAMUS dentro del grupo de WhatsApp mercado central.

**Tabla 3:** Resultados interacciones WhatsApp TRAMUS (enero 2021- diciembre 2022)

Resultados	R1	R2	R3	R4	R5	R6
Propuestas: Se observaron propuestas presentadas en el perfil de la organización, posiblemente relacionadas con temas de equidad de género en la industria musical.	Información: Se registraron publicaciones que contenían información sobre diversos temas relacionados con mujeres y disidencias en la música.	Promoción de la música: Se destacaron acciones destinadas a promover la música, posiblemente de artistas mujeres y disidencias.	Asesoría y otros servicios: Se identificaron publicaciones relacionadas con servicios de asesoramiento u otros servicios ofrecidos por la organización.	Convocatorias: Se observaron publicaciones que hacían llamados a participar en eventos, proyectos o actividades relacionadas con el ámbito musical y de género.	Formación: Se destacaron publicaciones relacionadas con charlas, formaciones y capacitaciones para las ayudas de las canastas "lucatón".	Acciones colectivas: Se identificaron acciones solidarias relacionadas con la coyuntura política, social y sanitaria en Chile.

Fuente: Elaboración Propia

En lo que respecta al **resultado 1**, en el grupo del mercado central se evidencia una dinámica rica en información diversa relacionada con mujeres y disidencias en la música. Este espacio no solo sirvió como plataforma para compartir lanzamientos semanales, datos de distribuidoras discográficas y oportunidades de formación, sino que también facilitó discusiones sobre diversos temas, desde situaciones de vulneración laboral hasta denuncias.

Además de estas discusiones, se compartió información crucial sobre la gestión de proyectos Fondart y temas fiscales, ofreciendo a las integrantes del grupo recursos valiosos para su desarrollo profesional en el ámbito musical. La promoción de convocatorias para eventos y la difusión de oportunidades para la participación en diversas actividades subrayan el compromiso de TRAMUS en fomentar la visibilidad y el crecimiento de las mujeres y disidencias en la industria musical. En resumen, este grupo se configuró como un espacio integral donde se abordaron temas fundamentales para la promoción y difusión de los proyectos musicales, además de profundizar en aspectos legales sobre la protección de los derechos de autoría musical.

En lo que respecta a las interacciones relacionadas con el **resultado 2**, referente a la promoción de la música, se ejecutaron acciones específicas para impulsar la música de artistas mujeres y disidencias, resaltando los lanzamientos tanto de sencillos como de videoclips musicales. Estas iniciativas formaron parte de una campaña estratégica de comunicación y promoción para quienes buscan dinamizar sus proyectos musicales de manera independiente. En este contexto, se destacó el llamado a contribuciones musicales para su inclusión en la playlist de TRAMUS (Imagen 39). Esta estrategia no solo fortalece la visibilidad de las obras musicales, sino que también fomenta la participación y colaboración dentro de la comunidad TRAMUS, consolidando así su papel en el impulso y apoyo a las artistas mujeres y disidencias en la escena musical independiente.

### Imagen 39: Convocatoria playlist Spotify TRAMUS



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen treinta y nueve, muestra una convocatoria para el catálogo musical organizado por TRAMUS en la plataforma de Spotify. Esta convocatoria está dirigida a músicas y compositoras interesadas en formar parte de la playlist promovida por TRAMUS. La imagen incluye información sobre los requisitos de participación, los plazos de entrega y los objetivos del catálogo musical, destacando la promoción de la diversidad y el talento femenino en la música. Esta convocatoria se compartió a través del grupo de WhatsApp del Mercado Central de TRAMUS, fomentando la inclusión y la visibilización de artistas en la plataforma digital.

La singularidad de esta iniciativa se destaca por el esfuerzo colaborativo para compartir la diversidad de trabajos musicales de las mujeres y disidencias en la red TRAMUS, con un sello propio que las distingue por su carácter autogestivo. Este formato proporciona un marco claro para que las personas de TRAMUS compartan información sobre sus trabajos musicales como una forma de acercamiento y conexión que les dota de una identidad propia, constituyendo un sentido de pertenencia dentro del colectivo.

En el ámbito de la asesoría y otros servicios, en el **resultado 3** se identificaron publicaciones relacionadas con los servicios de asesoramiento proporcionados por la organización. Estos servicios se enfocan típicamente en temas relacionados con la facturación y la gestión de proyectos musicales, especialmente aquellos adjudicados por instancias como el Fondo de la Música, entre otras. La oferta de asesoramiento en estas áreas estratégicas demuestra el compromiso de TRAMUS en brindar apoyo práctico y

conocimientos especializados a sus integrantes, contribuyendo así al desarrollo profesional y a la eficacia en la ejecución de proyectos dentro de la industria musical independiente.

En lo que respecta al **resultado 4**, se han detectado publicaciones que convocan a participar en eventos, proyectos o actividades relacionadas con el ámbito musical y de género dentro de TRAMUS. Estas convocatorias están orientadas a la participación en festivales y conciertos, destacando eventos significativos como los Premios Pulsar, Matucana 100, conciertos organizados por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), entre otros.

En el ámbito de la asesoría y otros servicios, en el **resultado 3** se identificaron publicaciones relacionadas con los servicios de asesoramiento proporcionados por la organización. Estos servicios se enfocan típicamente en temas relacionados con la facturación y la gestión de proyectos musicales, especialmente aquellos adjudicados por instancias como el Fondo de la Música, entre otras. La oferta de asesoramiento en estas áreas estratégicas demuestra el compromiso de TRAMUS en brindar apoyo práctico y conocimientos especializados a sus integrantes, contribuyendo así al desarrollo profesional y a la eficacia en la ejecución de proyectos dentro de la industria musical independiente.

**Imagen 40:** Taller online sobre derechos de autoría en la música chilena



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cuarenta presenta una convocatoria para un taller dirigido a artistas, autores, compositores e intérpretes sobre el tema de "Derechos de Autor" en la música. Este taller, programado para marzo de 2021, fue organizado por TRAMUS, posiblemente en colaboración con una abogada experta en propiedad intelectual. La convocatoria incluye detalles sobre el contenido del taller, los temas a tratar, la fecha, la hora y el formato online del evento, así como instrucciones para registrarse o participar. El objetivo de este taller era proporcionar información crucial sobre los derechos de autor en la industria musical, beneficiando a artistas y creadoras de la escena musical local. El evento fue transmitido en directo a través de las plataformas de Instagram @trabajadorasmusica y YouTube, facilitando la participación y el acceso a un público más amplio.

En el contexto de la pandemia y la digitalización de la industria, surgió una necesidad urgente de un marco legal que protegiera los derechos de autoría (Imagen 40). La falta de herramientas y espacios para desarrollar habilidades en este ámbito reflejaba una carencia en la preparación ante los cambios tecnológicos y las nuevas dinámicas de la industria. Desde un enfoque etnográfico, se observó una alta participación en las discusiones sobre este tema, lo que sugería un interés o preocupación compartida. Sin embargo, la falta de conocimiento evidenciada indicaba una brecha en la comprensión general, posiblemente debido a la complejidad del tema o a la falta de acceso a información adecuada. Resultaba interesante explorar cómo la digitalización y la necesidad de un marco legal habían influido a nivel personal y profesional, y cómo las personas comprendían y percibían los derechos de autoría en ese nuevo contexto.

En términos de acciones colectivas, en el **resultado 6** se identificaron iniciativas solidarias dentro de TRAMUS vinculadas a la coyuntura política, social y sanitaria en Chile. Estas acciones tuvieron mayor impacto en el llamado a la acción política, atravesado sobre todo por la elección de los constitucionalistas que redactarían la nueva constitución, el llamado electoral para hacer frente a la derecha del candidato presidencial Kast y el llamado al APRUEBO, que finalmente fue rechazado por un 62% del electorado el 4 de septiembre de 2022. La capacidad de la red para movilizarse y responder de manera colectiva a eventos y situaciones críticas que afectan a la comunidad. La solidaridad manifestada en estas iniciativas destaca el compromiso de TRAMUS no solo con el desarrollo profesional y artístico de sus miembros, sino también con la responsabilidad social y política. Un ejemplo de ello son las acciones desplegadas frente a la coyuntura política para la votación de constituyentes, quienes redactaron la nueva propuesta constitucional. TRAMUS hizo un llamado a participar en la votación del domingo 16 de mayo de 2021 para elegir a los

constituyentes en todo el país (Imagen 41). Los resultados estribaron en la elección de 155 constituyentes, con una configuración paritaria y una representación significativa de los sectores de izquierda y el movimiento feminista:

Si aún no has votado, únete a nosotros este domingo 16 y respalda a candidaturas feministas y disidentes, especialmente a los Constituyentes comprometidos con la eliminación de toda brecha injusta y discriminatoria. Reconocemos y valoramos la lucha que las mujeres y disidencias han dado en este despertar de Chile (WhatsApp mercado central TRAMUS, 16 de mayo de 2021).

El llamado a la acción no es solo a nivel individual, sino también a nivel colectivo. A las acciones se sumó el llamado a subir y etiquetar, y a compartir mensajes en las historias a través de los perfiles personalizados de Instagram para que la participación no quede solo en manos de un equipo, sino que cada persona pueda expresar sus sentimientos y perspectivas.

**Imagen 41:** Elección de constituyentes para la nueva constitución



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cuarenta y uno, a la izquierda, hace un llamado a participar en la jornada electoral para la elección de los/as constituyentes encargados de redactar el borrador de la nueva propuesta constitucional en Chile. Fechada en mayo de 2021, la imagen recoge información sobre el proceso electoral, incluyendo detalles sobre candidatos/as, plataformas políticas, propuestas y otros aspectos relevantes de las elecciones para la convención constituyente. El mapa incluido muestra los resultados territoriales y fue compartido a través del grupo de WhatsApp del Mercado Central de TRAMUS, como parte del intercambio de información y discusión sobre temas políticos y sociales de interés para la comunidad

artística y cultural. A la derecha, la imagen muestra una captura de los emojis diseñados en apoyo al movimiento APRUEBO, los cuales fueron compartidos en el grupo de WhatsApp para promover el voto por la aprobación de la nueva constitución.

Este espacio no solo sirvió como un recurso informativo, sino que también se convirtió en un lugar para la toma de acuerdos para la acción colectiva. La capacidad de generar decisiones de manera instantánea dentro de la red demuestra la agilidad y la capacidad de respuesta de la comunidad. Sin embargo, estos procesos también generan ciertas resistencias relacionadas con la participación política. Un ejemplo de ello fue la campaña “Tod@s somos Boric,” que suscitó controversias en el interior del espacio dada la naturaleza asociativa y apartidista de la organización. Así lo comparte una de las entrevistadas:

Me parece que, en el CC, por ejemplo, hubo una decisión totalmente respetable de apoyar a un candidato, a pesar de que dentro de nuestro lineamiento estaba el apartidismo. Somos una red disidente de la política tradicional, y muchas compañeras se resisten a este tipo de abanderamiento. Cuando no hay claridad y ocurren estas situaciones, se rompe un poco la estructura inicial propuesta. Sin embargo, en esta coyuntura fue algo decidido por todo el colectivo y se respetó, se asumió y se llevó a cabo. Finalmente, logramos el objetivo, pero a veces falta educación política. Necesitamos nutrirnos con más reflexiones, teoría y conocimiento para tener argumentos más sólidos y evitar que el espacio se convierta en una vitrina. Si todas las compañeras entienden que hay que militar y hacer un trabajo colectivo, podemos reservar nuestros estrenos personales para otros ámbitos y enfocarnos en generar una fuerza colectiva (Entrevistada 8, cantautora popular y gestora cultural e integrante del eje de incidencia sectorial, 21 de diciembre del 2021).

Este hecho dejó en evidencia la necesidad de crear espacios para la formación política que refuercen al colectivo, el cual creció exponencialmente hasta llegar a incorporar 300 integrantes para el 2021. Por un lado, este crecimiento es positivo en términos de expansión de la comunidad y la creación de vínculos feministas (Ahmed, 2015) mediados por las plataformas sociodigitales. Sin embargo, también es cierto que las condiciones del aislamiento social supusieron un obstáculo para la creación de vínculos que suelen generarse a partir de la proximidad en la presencialidad que dificulta la cohesión tal como lo expresa el siguiente testimonio:

Creo que aquí tenemos una debilidad. Si nos conocemos entre nosotras/es, se fortalece mucho más el trabajo. Aunque los otros temas que se plantean no se desvirtúan porque son muy necesarios, creo que debemos potenciar un poquito más el trabajo de cada una para conocernos y apoyarnos mejor (Entrevistada 6, compositora, cantante de rock, integrante de TRAMUS, 27 de diciembre del 2021).

En todo caso, la cuestión ontológica de “ser trabajadora/e de la música” actúa como criterio fundamental para construir un sentido de pertenencia que, una vez vuelta la presencialidad, se fortalece cada 8M en el escenario TRAMUS. Por otra parte, a pesar de los desafíos que comporta la gestión de TRAMUS en cuanto a la toma de decisiones de acción política, las/es integrantes de TRAMUS se organizaron activamente para promover la participación. A través de votaciones internas por medio de Google Forms, se llegan a resolver algunas controversias a través de WhatsApp como el caso de la campaña “Tod@s somos Boric” en la que cerraron filas frente a la amenaza de la llegada a la presidencia de la ultraderecha representada por el candidato Kast. Este hecho demuestra un compromiso palpable con el proceso democrático y la visibilidad de las mujeres y disidencias en el escenario político chileno.

## **6.6 Resultados etnográficos de Instagram TRAMUS**

Instagram fue lanzada exitosamente como una aplicación móvil en 2010. Según Fernández (2024), para el año 2021, la plataforma ya contaba con 1,200 millones de usuarios activos en todo el mundo. Una de las principales ventajas de Instagram frente a otras redes sociales es su facilidad para editar fotos y videos con filtros digitales proporcionados por las aplicaciones móviles, lo que otorga al contenido una apariencia casi profesional. Se destaca por la creación de *feeds* y *stories* que pueden utilizar *hashtags* y *geotags* basados en la ubicación para generar un nicho o público seguidor (ARIMETRICS, s.f.). Además, Instagram destaca por su alta compatibilidad con otras redes sociales como Facebook, Twitter, Flickr y Tumblr, facilitando la integración y difusión de contenido a través de múltiples plataformas.

En este sentido, TRAMUS se caracteriza por su presencia activa en esta plataforma sociodigital. Actualmente cuenta con 10,600 seguidoras/es, destacándose como un espacio

digital comprometido con la promoción de la equidad de género en la música. Si bien en el movimiento anterior presentó una reconstrucción cronológica de eventos suscitados desde finales de 2019, siendo la plataforma un espejo sociotécnico (Rodríguez Costa, et al., 2021) del posicionamiento político y colectivo de TRAMUS, en esta ocasión, la guía de observación (Tabla 4) se limita a los periodos comprendidos entre 2021 y 2022. Se enfoca en identificar acciones, prácticas y narrativas presentes en esta plataforma social para comprender el impacto de los feminismos y el género en el ámbito musical.

**Tabla 4:** *Guía de observación de interacciones Instagram TRAMUS*

TRAMUS						
<b>Fecha:</b>	<b>INICIO</b> Enero 2021	<b>CIERRE</b> Diciembre 2022				
<b>Escenario:</b>	Instagram					
<b>Observadora</b>	Alma Calderón					
<b>Categorización/ Hitos</b>	8M y acciones políticas	Campaña Juntxs abriendo camino	Lanzamientos musicales	Difusión igualdad de género	Live/charla/formaciones	Agenda de género
Acciones colectivas	x	x			x	x
Hashtag	x	x	x			x
interacción en línea				x	x	x
Promoción de la música					x	x

Fuente: Elaboración propia.

Como se ha venido mencionando, estas acciones estaban orientadas en dos niveles: a nivel político, con relación a los feminismos y la redacción de la nueva constitución, y a nivel sanitario, con relación al desarrollo de estrategias para hacer frente a los desafíos de la crisis sanitaria. Estas acciones evidenciaron, a través de *post* e historias (*storytelling*), orientadas a la promoción de la equidad de género, específicamente dirigido hacia mujeres y disidencias en el ámbito musical.

Para TRAMUS la estrategia mediática que se enmarca en el contexto chileno con relación a los feminismos y el género en la música en las que se destacan algunos hitos y acciones colectivas. En este contexto, se identificaron diversas instancias relacionadas con movilizaciones, campañas y actividades colectivas lideradas por la organización, entre las que se destacan el 8 de marzo, la campaña "Abriendo Juntxs Caminos", la promoción de lanzamientos musicales, charlas, formaciones y la visibilización de acciones con relación a la agenda de género (Tabla 5). A continuación, se presenta un desglose de los hitos que fomentaron la dinámica de TRAMUS dentro de las plataformas sociodigitales.

**Tabla 5:** Resultados interacciones Instagram TRAMUS (enero 2021- diciembre 2022)

Resultados	R1	R2	R3	R4	R5	R6
Durante el período de observación de 2021 a 2022, se identificaron diversas narrativas, prácticas y discursos presentes en el perfil de Instagram de Red Chilena de Trabajadoras de la Música - Mujeres y Disidencias. A continuación, se detallan los principales hallazgos.	Acciones colectivas: Se observó el desarrollo de acciones colectivas por parte de la Red, destacando el hito fundamental de articulación en torno al 8M (Día Internacional de la Mujer). Estas acciones buscaban visibilizar y promover los derechos y la participación de las mujeres en la música.	Durante los años 2021 y 2022, se llevó a cabo una campaña de visibilización de mujeres músicas referentes que históricamente han sido invisibilizadas en el ámbito musical: - Campaña "Juntxs abriendo camino": Esta campaña tenía como objetivo destacar sus contribuciones y romper con estereotipos de género en la industria musical. -Infografía PULSAR -Somos Patrimonio TRAMUS.	Promoción de lanzamientos musicales: A través de las historias de Instagram, la Red promovió conciertos y lanzamientos de música, especialmente aquellos incluidos en la lista de reproducción de Spotify llamada TRAMUS. Esta promoción buscaba amplificar la visibilidad de las obras musicales de las trabajadoras de la música.	Difusión de logros sobre la igualdad de género: Se observó un enfoque en dar visibilidad a los logros relacionados con la incorporación de la equidad de género en el ecosistema musical. Esto incluyó la difusión de festivales y conciertos que promovía la igualdad de género en su programación y participación: -Ciclos de mujeres y disidencias en la música. -Festival Matucana 100	Livestream charlas y formaciones: Durante el estallido social y la pandemia, la Red se enfocó en transmisiones en vivo en torno a temas que afectaron al sector de la música. Además, se promocionaron talleres y charlas formativas sobre los derechos de las trabajadoras de la música, brindando herramientas y conocimientos relevantes para su desarrollo profesional: -Formación producción musical. -Aprender a tocar instrumentos.	Agenda de género: A través de su perfil, la Red proporciona visibilidad e información sobre los logros alcanzados en la incorporación de la perspectiva de género en el ámbito cultural. Esto incluyó la difusión de políticas y acciones que promueven la equidad de género en la industria musical: -Estudio sobre las desigualdades de género realizado por ROMMDA. -Propuestas de 8 puntos en la mesa

				-Infografía Premios Pulsar .	-Sobre feminismos. -Derechos de Autor. - Proyectos FONDART	sectorial en sector cultura. -Participación en la mesa Feminismos en el marco de la nueva constitución. -Derechos en el sector cultural.
--	--	--	--	------------------------------	--	--

Fuente: Elaboración propia

En lo que respecta al **resultado 1** sobre el desarrollo de acciones colectivas por parte de TRAMUS, estas tienen un enfoque especial en el hito fundamental de articulación en torno al 8M (Día Internacional de la Mujer). Se destacó por su objetivo claro de visibilizar y promover los derechos y la participación de las mujeres en el ámbito musical. Estas iniciativas se han centrado en acciones concretas como la preparación del repertorio “pañuelazo” 8M y la campaña #juntxsabriendocaminos que, como se explicó en el cuarto movimiento (capítulo), recopila música/es referentes en Chile. En 2022 tuvo lugar la primera edición de #juntxsabriendocaminos TRAMUS, que consistió en la puesta en escena de un festival de mujeres y disidencias en el marco del 8M. De este modo, el 8M se convierte en un catalizador para la movilización y la expresión colectiva de TRAMUS, demostrando la fuerza y la determinación de la red en su lucha por la igualdad y la representación en el mundo de la música.

El **resultado 2** relacionado con campañas mediáticas mediante la implementación del *hashtag* durante los años 2021 y 2022, se propuso como objetivo principal visibilizar las acciones colectivas en el Instagram TRAMUS relacionadas con: la campaña "Juntxs abriendo camino", la Infografía PULSAR, Somos Patrimonio TRAMUS, Festival “no hay orgullo sin justicia” entre otros impulsados desde el eje de incidencia sectorial y Coordinación Central. Así mismo, se erigió como medio que logró impactar e inspirar cambios y reconocer la diversidad de talento plateado desde una propuesta feminista en la escena musical, rompiendo barreras y construyendo un camino más inclusivo y justo.

A través de las historias de Instagram, el **resultado 3** revela cómo la red llevó a cabo la promoción activa de conciertos y lanzamientos musicales, con un énfasis particular en aquellos incluidos en la lista de reproducción de Spotify denominada TRAMUS. Esta estrategia de promoción tenía como objetivo fundamental amplificar la visibilidad de las obras musicales creadas por las trabajadoras de la música. Al destacar eventos y lanzamientos en las historias de Instagram, TRAMUS aprovechó la popularidad de esta plataforma para llegar a su audiencia de manera efectiva. La inclusión en la lista de reproducción de Spotify gestionada por el eje de curaduría proporcionó un canal adicional para la difusión de la música de las mujeres y disidencias en la industria. En conjunto, estas acciones demuestran la importancia de fomentar el reconocimiento y el apoyo a las contribuciones artísticas de las integrantes de TRAMUS.

En lo que respecta al **resultado 4**, éste evidencia como las historias de Instagram permitieron visibilizar una dinámica de promoción de los logros mediante la difusión activa de festivales y conciertos que abogaban por la igualdad de género tanto en su programación como en la participación. La atención específica a estos eventos destacó la importancia de reconocer y respaldar iniciativas que buscan superar las disparidades de género en la industria musical. Esta estrategia de visibilidad contribuyó a crear conciencia sobre la diversidad y la representación equitativa en el ámbito musical, fortaleciendo así el compromiso de TRAMUS con la promoción de un entorno más inclusivo y justo en la música.

El **resultado 5** demuestra cómo durante el estallido social y la pandemia, TRAMUS adoptó un enfoque centrado en transmisiones en vivo, especialmente enfocadas a la capacitación e información de temas varios relacionados con el sector y que impactaron positivamente en la formación de la red. Estas transmisiones no solo sirvieron como un medio para compartir y discutir las implicancias de eventos significativos, sino que también se utilizaron para promocionar talleres y charlas formativas. Estas actividades estaban diseñadas para empoderar a las trabajadoras de la música, brindándoles herramientas y conocimientos relevantes para su desarrollo profesional. La iniciativa de proporcionar recursos educativos y espacios de discusión en línea resalta el compromiso de TRAMUS en apoyar a sus miembros durante momentos críticos, fortaleciendo así la solidaridad y la capacidad de adaptación de la red en situaciones desafiantes.

A través de su perfil, el **resultado 6** destacó y difundió logros significativos en la incorporación de la perspectiva de género en el ámbito cultural, específicamente en la industria musical. Esta iniciativa se centró en proporcionar visibilidad e información sobre políticas y acciones que promueven la equidad de género. Al destacar los avances y las medidas adoptadas, TRAMUS demostró un compromiso activo con la transformación de la industria musical hacia un espacio más inclusivo y equitativo. La divulgación de estos logros a través de su perfil contribuyó a crear conciencia sobre la importancia de la igualdad de género en la cultura y resaltó la participación de TRAMUS en este proceso de cambio.

**Imagen 42:** Mesa sectorial de la cultura y música para la agenda de género



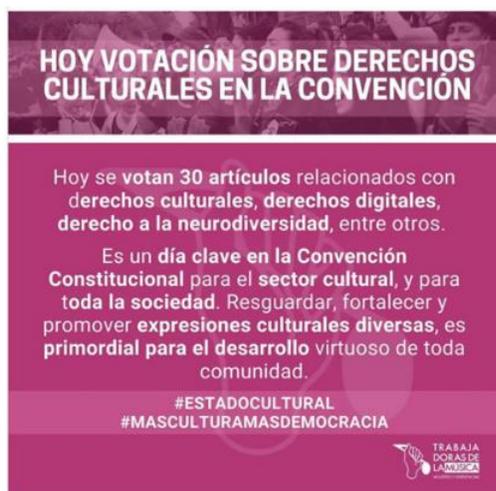
**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cuarenta y dos presenta una historia sobre las propuestas de 8 puntos discutidas en la mesa sectorial de organizaciones de la cultura y la música para la agenda de género, en marzo de 2021. Este contenido forma parte del storytelling multimedia compartido en el Instagram de TRAMUS, destacando las propuestas específicas presentadas durante la reunión. Estas propuestas probablemente aborden temas de igualdad de género, equidad en la industria musical y cultural, y la promoción de oportunidades para mujeres y personas de género diverso. La imagen es parte de una campaña de sensibilización y defensa de derechos impulsada por TRAMUS, con el objetivo de abordar y mejorar las cuestiones de género dentro de la comunidad cultural y musical.

En estas acciones cabe destacar la reunión sostenida con la Comisión de Cultura y de las Artes, diversos agentes culturales del sector: Libro y Lectura, Audiovisual, Música y

Teatro se congregaron para discutir temas fundamentales para el desarrollo cultural. Entre las organizaciones que participaron se destacan ROMMDA, NOA, RACH, TAMUS. La propuesta presentada para la agenda de género durante la reunión abarcó varios puntos cruciales contenidos en un documento elaborado por estas organizaciones (Imagen 42). La presencia activa de TRAMUS en este encuentro subraya su consolidación como una organización política que no solo aborda, sino que también visibiliza las brechas de género en el sector cultural. Además, también se destaca el compromiso de TRAMUS en diversos espacios de participación ciudadana (Imagen 43), destacando su participación en la mesa de cultura CICE (Somos Cultura) durante el proceso de construcción de la nueva constitución.

**Imagen 43:** Promoción de los derechos culturales en el marco de la nueva constitución



**Fuente:** TRAMUS (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cuarenta y tres presenta un post de TRAMUS que invita a la comunidad a votar por la inclusión de los derechos culturales en la propuesta de borrador de la nueva constitución, conformada por 499 artículos (Vega y Morel, 2022). Este post enfatiza la importancia de la participación ciudadana en el proceso constituyente, subrayando el compromiso de TRAMUS con la promoción y defensa de los derechos culturales. Además, destaca la necesidad de integrar estos derechos en la nueva constitución desde una perspectiva inclusiva e interseccional, reflejando los valores de equidad y diversidad que TRAMUS promueve en su labor cultural y musical.

Este involucramiento activo en la configuración de políticas culturales y de género resalta el impacto y la relevancia de TRAMUS en la esfera cultural y social. Una de las reivindicaciones centrales se orientó a la votación de 30 artículos relacionados con derechos



cómo los integrantes de TRAMUS perciben y utilizan las plataformas digitales y los contenidos para apoyar su trabajo y la difusión de la música y la cultura.

Hasta ahora se ha venido explorando la singularidad de las plataformas sociodigitales TRAMUS profundizando en dos espacios en concretos como el WhatsApp y el Instagram. Se ha puesto el foco en las expectativas e intereses que generan agencias dentro de la virtualidad, exponiendo la singularidad de TRAMUS en su transitar organizativo hacia la virtualidad. Además del contexto político, esta experiencia estriba en la respuesta colectiva frente a la emergencia sanitaria llevando al gremio a establecer estrategias frente a la cancelación de eventos. Eso ha propiciado un tejido narrativo que ha ganado fuerza dentro de la red, logrando un impacto positivo en la articulación de la organización que ha enfrentado el desafío de aprender a organizarse en la virtualidad:

No sé si seguiría solo con lo digital. Creo que, además de lo que habíamos hablado, deberíamos generar un protocolo y tomar acciones digitales, pero también plantearnos realmente como una colectiva sociopolítica. Necesitamos empezar a generar los debates políticos que toda organización política debería tener. Esto ya se ha hecho en parte, porque muchas compañeras en el eje de formación lo han iniciado, pero es importante que continúen, ya que es un proceso educativo. Además, deberíamos generar más acción política y actividad en la red. Por ejemplo, realizar “trawünes” (encuentros) más a menudo, aprovechando lo digital para que no tengamos que preocuparnos por quienes tienen complicaciones para asistir debido a la maternidad o el trabajo. Necesitamos empezar a hacer un trabajo de militancia real, no solo reunirnos para ir a la marcha, sino también conversar en profundidad. En las organizaciones populares de base, se reúnen constantemente y conversan hasta que surge algo. Si decimos que vamos a ir a la marcha del 8M, deberíamos discutir cuáles son nuestras demandas, expectativas, objetivos y manifiesto para esa fecha (Entrevistada 8, cantautora popular y gestora cultural e integrante del eje incidencia sectorial, 21 de diciembre del 2021).

Entonces, ¿podríamos decir que nos encontramos frente a nuevos formatos de feminismos comunitarios en red? Si bien sería interesante profundizar sobre los feminismos comunitarios, populares o latinoamericanos y cómo se perciben en la era digital, lo cierto es que es una discusión incipiente en nuestros días. Por este motivo, hoy me limitaré a introducir

algunas ideas para clarificar cómo leer y percibir la plataforma sociodigital de TRAMUS. Por ejemplo, SPIDERALEX (2024) plantea algunos matices para dimensionar si nos encontramos frente a una configuración de infraestructuras comunitarias o infraestructuras feministas. Al respecto, señala:

La infraestructura feminista abarca un conjunto de tecnologías para informar, comunicar, documentar, conectar, relacionarnos, explorar identidades e inventar narrativas e imaginarios subversivos y radicales acerca de los otros mundos posibles y deseables que se están construyendo a diario (SPIDERALEX, 2024, párr. 1).

En concordancia con la cita anterior, TRAMUS ha sido una organización que ha sabido incorporar las herramientas sociodigitales para la habilitación de una infraestructura feminista, donde el discurso político se ve nutrido desde una perspectiva situada en los feminismos del sur latinoamericano. A la par, TRAMUS ha sabido incorporar elementos de los procesos comunitarios, desaprendiendo de la individualidad, consecuencia de la herencia neoliberal chilena, y aprendiendo nuevas formas de acción colaborativas y cooperativas que conducen a acciones emancipadoras (Del Río y Dema Moreno, s.f.). En este sentido, este tipo de aprendizajes se refleja en la creación de instancias como la asamblea, que es el órgano máximo de exposición de ideas y propuestas, así como la toma de decisiones sobre el rumbo que ha de tomar la organización.

Además, la incorporación de los medios digitales y la instrumentación estratégica de los *hashtags* y *geotags*, evidencia la capacidad de adaptación e incorporación de estas tecnologías de corte capitalista y neoliberal (Caro Castaño, 2015) que posteriormente son incorporadas y orientadas hacia el cambio social (Castells, 2012). Para TRAMUS este momento tecnológico permite un despliegue del movimiento feminista a través de estas redes sociotécnicas (Latour, 2008), nutriéndose de una narrativa que articula y da sentido a la creación de una infraestructura sociodigital feminista. Al respecto, SPIDERALEX (2024) menciona:

La Infraestructura feminista es uno de los posibles resultados que deriva de las actividades e interacciones feministas y es tan antigua como los movimientos y

colectivos feministas. La Infraestructura feminista permite la sistematización, mantenimiento y circulación de buenas ideas, prácticas y cuidados. Las redes de sororidad son un ejemplo de infraestructura feminista, y representan una de nuestras primeras tecnologías feministas, quizá de las más antiguas y extendidas. [...] No nos olvidamos tampoco de la infraestructura móvil, efímera y transitoria que radica en los encuentros, talleres y fiestas que nutren la confianza, el afecto y el bienestar de las compañeras feministas (SPIDERALEX, Convergencia TransHackFeminista, 2022, citado por Spideralex, 2024, párr. 39).

Si bien la organización ya se había articulado desde 2019 como dispositivo de acción feminista (offline), TRAMUS supo orientar los recursos y acciones con capacidad de respuesta en red (online), generando narrativas transmedia (Scolari, 2009) que conectan a los feminismos entre lo local y lo global (Castells, 2012; Rivera López, 2018). En este sentido, cabe resaltar la solidaridad orientada al acompañamiento y al cuidado de sus integrantes, posibilitando “infraestructuras sociodigitales feministas y del cuidado”. Además, estas mediaciones sociotécnicas, que despliegan narrativas transmedia, van impactando gradualmente en la sociedad digital consiguiendo impactar en la política pública.

Por otro lado, las narrativas adquieren un matiz de carácter histórico que se enmarcaron en el contexto social y político chileno con hitos que fueron visibilizados a través de la estrategia mediática que Scolari (2009) denomina “*Transmedia StoryTelling*” definidas por el autor como “historias contadas a través de múltiples medios tendientes a fluir a través de múltiples plataformas” (2009, p. 587). Como se ha mencionado, estas narrativas están presentes y se configuran a partir de los *hashtags* o *geotags*, generando un nicho en los entornos virtuales que reflejan las problemáticas, los malestares, las dificultades y las desigualdades de género en el sector musical. A partir de aquí, se construye un discurso y un relato que circunda a la organización TRAMUS, dotándola de agencia y posibilitando la acción colectiva de carácter social y político.

Este enfoque puede abordar cómo las/es espectadora/es participan activamente en la creación de significado, cómo las narrativas influyen en la percepción de las marcas y cómo estas marcas se integran en los mundos narrativos dentro de la producción mediática

contemporánea. Bajo esta óptica, se puede comprender cómo el despliegue sistemático de una infraestructura singular no solo genera conexiones en red para visibilizar las desigualdades estructurales y de género, sino que también genera una agenda propia que otorga identidad y agencia a un colectivo de trabajadoras de la música, respaldado por la mediación tecnológica y las plataformas digitales.

En todo caso, la reflexión continua de TRAMUS sobre su papel como referente feminista en el ecosistema musical chileno desplazó no solo sus prácticas musicales hacia acciones colaborativas de carácter feminista, sino que también supo aglutinar el activismo y el arte en una lectura que explica el modelo de análisis del discurso, permitiendo situar los temas sociales, políticos e ideológicos dentro de la música y que en este caso se da en el ámbito online. Posteriormente, se destaca la presencia de condicionamientos ideológicos implícitos en la tecnología como concepto histórico y epistemológico, así como sus efectos en la identidad de género (Montero P, 2012)

## **6.8 Conclusiones del capítulo**

En este movimiento se resalta la importancia de los feminismos del Sur Global en los nuevos repertorios de acción colectiva, así como el papel crucial del activismo feminista en espacios digitales, dando pie a nuevos formatos de organización virtual y narrativas que desdibujan la frontera de la vida online y offline. A través de una propuesta “*Polifónica Transmedial*”, se exploran diversos elementos que promueven los derechos de las mujeres y disidencias en el ámbito musical, destacando el papel activo en la escena musical chilena. Este enfoque se apoya en un activismo digital que surge en un “momento tecnológico”, potenciado por la intersección entre género, música y tecnología, dentro de un marco sociohistórico y sociotécnico específico con mayor dependencia a las plataformas sociodigitales. En el caso chileno, estos acontecimientos están influenciados por un creciente feminismo, vinculado a eventos como el estallido social y la pandemia, complicando la práctica musical en un momento tecnológico y asociativo crucial para abordar los desafíos de la industria musical.

En este movimiento, exploramos cómo las prácticas musicales de las trabajadoras de la música han evolucionado hacia formas de colaboración y apoyo mutuo en respuesta al estallido social y la pandemia de Covid-19. Se presentan nuevos formatos de organización y acción colectiva que influyeron en la configuración de nuevos ensamblajes y redes sociotécnicas musicales, destacando la importancia del sentido de pertenencia y su conexión con las tecnologías sociodigitales, desde una perspectiva de interseccionalidad y género. El objetivo fue comprender cómo estas transformaciones impactaron en la trayectoria profesional de las trabajadoras de la música y cómo, en un contexto tan complejo como el de Chile, desde el estallido social hasta la pandemia, se generaron dinámicas que contribuyeron a la despatriarcalización de las tecnologías promoviendo mayor visibilidad y desarrollo de las mujeres en la industria musical chilena a través de la creación de infraestructuras sociodigitales feministas.

Además de impactar en la agenda de género a nivel institucional, esta infraestructura sociodigital feminista se caracterizó por poner la vida y los cuidados en el centro de las actividades. Ejemplos de esto incluyen la promoción de protocolos frente a la denuncia de la violencia de género en todas sus modalidades, pronunciamientos sobre medidas sanitarias frente a la emergencia del Covid-19, y la promoción de talleres como defensa feminista, tardes de té a través del *hashtag* #QuédateEnCasa y la creación del grupo WhatsApp *Mon TRAMUS*.

A lo largo de este movimiento, también se ha profundizado en dos espacios clave que activan y dinamizan al resto de la infraestructura sociodigital feminista: Instagram y WhatsApp. Si bien Instagram es una ventana hacia el exterior, un espejo y vitrina para la promoción y difusión de la igualdad de género en la industria musical chilena, también es el resultado de la participación colectiva en donde, a través de las etiquetas @trabajadorasmusica, se comparten proyectos e historias de manera colectiva. De este modo, el (arroba) @ hace posible una comunidad imaginada en la que emergen prácticas de escritura colectiva desde un posicionamiento situado donde TRAMUS es protagonista de su propia historia. Por otro lado, Instagram como dispositivo ofrece un espacio donde las narrativas compartidas evidencian un cambio de paradigma que subvierte las normas de género en el ámbito musical. Las publicaciones y las historias en esta plataforma reflejan el compromiso

de TRAMUS con la visibilidad y el empoderamiento de las mujeres y disidencias en la música. Las imágenes, los textos y los *hashtags* utilizados crean una narrativa transmedia que conecta a los seguidores con las experiencias y luchas del colectivo, promoviendo un sentido de comunidad y pertenencia.

WhatsApp, por su parte, se ha establecido como un espacio central para la coordinación interna y la toma de decisiones colectivas. Es en este entorno digital donde se organizan las acciones, se discuten propuestas y se generan consensos. La dinámica del chat en WhatsApp permite una comunicación fluida y constante, facilitando la colaboración y el apoyo mutuo entre las integrantes de TRAMUS. A través de grupos específicos, las trabajadoras de la música pueden compartir información relevante, coordinar eventos y brindar acompañamiento emocional, fortaleciendo así los lazos dentro de la comunidad. Sin embargo, las mayores controversias que se suscitan dentro de la organización interna de WhatsApp, donde todas sus integrantes participan en un proceso activo de toma de decisiones permanentes que se da por medio de mecanismos como Google Forms. En este espacio, la constante interacción y discusión reflejan tanto la diversidad de opiniones como los desafíos inherentes a la gestión de un colectivo diverso y amplio. La participación en la toma de decisiones a través de estas herramientas digitales evidencia la horizontalidad y la búsqueda de consensos en el funcionamiento de TRAMUS. No obstante, esta misma dinámica también genera tensiones y resistencias, especialmente cuando se abordan temas sensibles o políticamente cargados. La necesidad de coordinar y conciliar múltiples voces en un entorno digital intensivo resalta la complejidad de gestionar una organización de carácter asociativa y voluntaria basada en principios de equidad y colaboración.

Estos desafíos han generado tensiones y controversias internas en el grupo, ya que implican la centralización de la información debido a la falta de personas que asuman responsabilidades, así como el cansancio y el estrés. Además, es crucial considerar que el acceso al equipamiento y el tiempo dedicado a las actividades digitales plantean una doble gestión del tiempo, un aspecto que se explorará en detalle en el movimiento VIII.

Para finalizar, en este movimiento hemos abordado el impacto que han tenido el estallido social y el pos-estallido, enmarcados en el proceso constituyente y la redacción de

la nueva constitución. Exploramos cómo TRAMUS conectó por medio de una infraestructura sociodigital feminista y de cuidados, además de su capacidad de adaptarse a las circunstancias desde una faceta creativa y política.

## PARTE III: Polifonías ensambladas, músicas ciborg

*"las polifonías musicales y el feminismo como territorio"*  
*Vida onlife*

## Séptimo Movimiento



## 7. Otras Polifonías -Tecno-transgresiones –

### 7.1 Introducción

En este movimiento exploramos cómo las redes sociotécnicas han facilitado la emergencia de prácticas musicales tecno-transgresoras que subvierten los estereotipos de género en la industria musical chilena. Estas prácticas, que desafían las normas hegemónicas, han surgido a medida que las trabajadoras de la música se apropian de las tecnologías digitales y los nuevos ensamblajes tecnológicos, reconfigurando los procesos de creación, composición, producción y difusión musical en la era digital. Esta reflexión se fundamenta en una serie de experiencias documentadas en el proyecto @ensamblajesmusicales, que revela cómo las mujeres y disidencias en la música han integrado herramientas tecnológicas para transformar su quehacer artístico, mientras enfrentan desafíos específicos derivados de la digitalización. En este sentido, las trabajadoras de la música han desarrollado una serie de estrategias que no solo les permiten continuar su labor creativa, sino que también les otorgan mayor autonomía y capacidad de empoderamiento, elementos cruciales para la construcción de sus carreras profesionales.

A lo largo de este capítulo, se busca responder a varios objetivos de investigación. En primer lugar, se analizará el impacto del uso de tecnologías digitales en la autonomía y empoderamiento de las trabajadoras de la música en Chile, observando cómo estas tecnologías han influido en el desarrollo de sus carreras profesionales. También se examinará la emergencia de nuevos formatos de producción, difusión y gestión musical que surgieron durante la pandemia de COVID-19, observando cómo estas nuevas formas han redefinido la manera en que las trabajadoras de la música interactúan con su público y con la industria musical. Finalmente, se explorarán los desafíos y oportunidades que han enfrentado estas trabajadoras en el contexto de la digitalización y la crisis social y sanitaria, siempre desde una perspectiva de género.

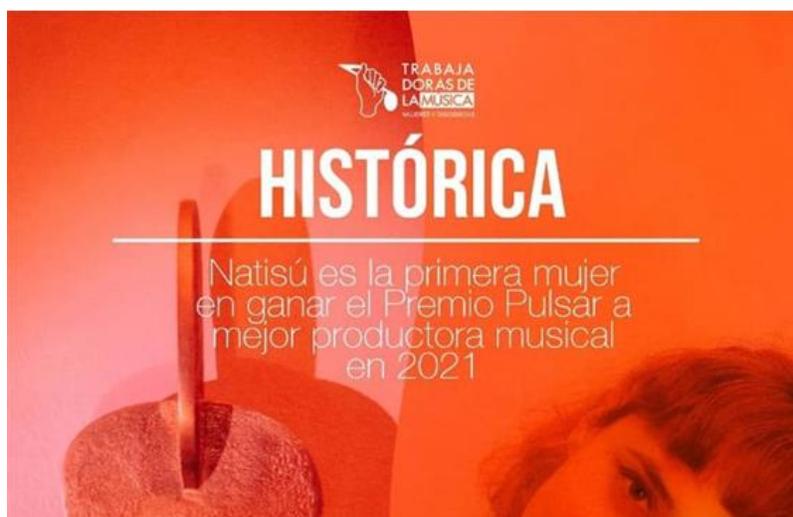
Este capítulo también aborda los casos concretos de trabajadoras de la música dando visibilidad a los proyectos musicales de MilenaSax, Betania López, Angélica Llankamil, Luna Lamilla, Enya Jara (Ckerlar) y Catalina Pizarro, cuyos nombres artísticos representan

diferentes enfoques y trayectorias en la adopción de tecnologías digitales para la creación musical. A través de sus historias, podremos apreciar la diversidad de estrategias y soluciones que han adoptado para superar las barreras impuestas tanto por el entorno social como por las limitaciones tecnológicas, demostrando así el potencial transgresor de sus prácticas musicales en un mundo digital cada vez más omnipresente.

## 7.2 Prácticas musicales tecno transgresoras en la era digital

*Natalia Suazo, más conocida como Natisú, cuenta con más de dos décadas como música, gestora cultural y productora. Parte de su labor ha sido reconocida de manera histórica, como la primera mujer en recibir el galardón a Mejor Productor/a de Musical en Premios Pulsar 2021. Felicitamos y abrazamos a la distancia a nuestra @\_natisu quien nos enorgullece e inspira con este logro, para seguir luchando por disminuir la brecha de género en la industria musical chilena. 🎧🎶📷 Foto 📷 @valpalavecino Diseño 🎨 @safo999\_ (Historia destacada, 10 de junio de 2021. Instagram TRAMUS).*

**Imagen 44:** Primera mujer en ganar en Producción Musical en los Premios Pulsar 2021



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cuarenta y cuatro ilustra a una integrante de TRAMUS, quien hizo historia al convertirse en la primera mujer en ganar en la categoría de Producción Musical en los Premios Pulsar, celebrados en junio de 2021. Este logro fue destacado y celebrado por TRAMUS en su

cuenta de Instagram, subrayando el papel pionero y la contribución significativa de esta integrante en el campo de la producción musical. Su victoria marca un hito importante hacia la igualdad de género en la industria musical chilena, reflejando el compromiso de TRAMUS con la promoción, apoyo y reconocimiento del talento femenino en el ámbito musical.

En la era digital, el entramado de identidades musicales se despliega en los entornos digitales, generando modelos de negocio autogestionados. En este sentido, los casos registrados en las plataformas de Instagram y TikTok sirvieron como telones virtuales para que las protagonistas de TRAMUS compartieran sus experiencias en relación con la música y la tecnología en formato “Storytelling”<sup>52</sup>. Como se ha mencionado en el capítulo metodológico, esta propuesta se inspira en las investigaciones ya planteadas por Costa-Sánchez y López-García (2021), Nagar (2013), Scolari (2009; 2017).

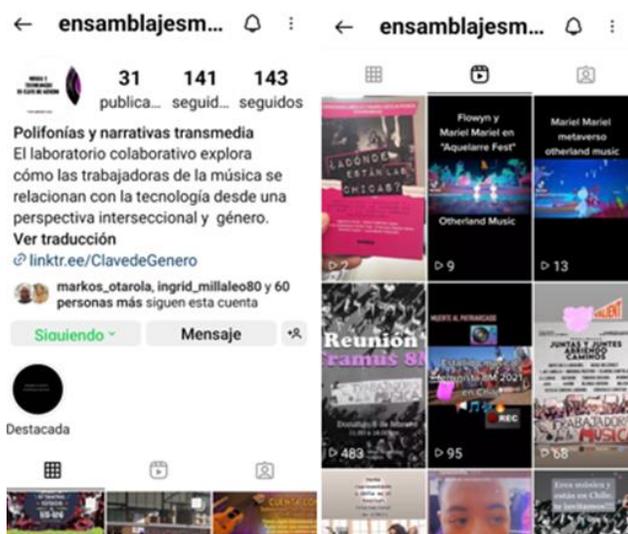
Desde el punto de vista de los tecnofeminismos y ciberfeminismos, estas prácticas permitieron subvertir lo que Haraway (1984) llama “el orden de la informática de la dominación”. A través de etiquetas como # y @ se visibilizaron “sistemas sociales integrados, dando paso a una nueva práctica llamada ‘etnografía experimental’, en la que un objeto orgánico se disipa en favor de un juego escrito” (Haraway, 1984, p. 3), sostenido en la construcción de una narrativa que posiciona a TRAMUS en el entorno virtual. A continuación, presento cómo la experimentación colaborativa en línea no sólo visibilizó la experiencia en relación con las tecnologías, sino que también dió cuenta de cómo las prácticas musicales se transformaron con la integración de dispositivos tecnológicos. Bajo el proyecto @ensamblajesmusicales2022 se visibilizaron las experiencias de las trabajadoras de la música con narrativas que emergen de la intersección entre la música y las tecnologías, y todo ello desde una perspectiva interseccional y de género. Desde sus inicios, se propuso como un espacio donde la creatividad y el proceso musical se entrelazan entre conexiones digitales. Las preguntas guía eran ¿Cómo experimentan estas mujeres el proceso creativo en el espacio virtual? ¿Cómo habitan la complejidad de las tecnologías mientras dan forma a sus identidades sonoras? Tal y como se ha presentado en el capítulo de metodología, a través de registros en Instagram y TikTok, se planteó una exploración en tiempo real de sus

---

<sup>52</sup> El término *Storytelling*, que en español se traduciría como “*contar historias*”, es una técnica de Marketing que consiste en conectar a las personas con el mensaje que quieres transmitir a través de una historia. El objetivo es que ellos interioricen el mensaje gracias a un relato orientado a estimular sus sentidos y emociones. Consultado de <https://josefacchin.com/que-es-storytelling-ejemplos/#que-es-el-storytelling-y-para-que-sirve>

trayectorias, desafíos y triunfos, sumergiéndome en un relato situado que da cuenta de la música como mediadora de historias y narrativas.

#### Imagen 45: Polifonías y narrativas transmedia



Fuente: @ensamblajesmusicales (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cuarenta y cinco hace referencia al proyecto "ensamblajes musicales" llevado a cabo durante el período 2021-2022. El objetivo principal de este proyecto es explorar cómo las trabajadoras de la música se relacionan con la tecnología desde una perspectiva interseccional y de género. El proyecto busca comprender y analizar las experiencias y narrativas de mujeres y disidencias en la industria musical chilena, en relación con el uso de la tecnología, teniendo en cuenta diversas intersecciones de identidad como género, raza, clase y otras dimensiones. La imagen muestra el perfil del proyecto y las colaboraciones de trabajadoras de la música en esta iniciativa, enfocada en la creación musical y la exploración tecnológica durante ese periodo.

Parfraseando a Virginia Woolf (Alexander, 1998), me propuse explorar la habitación propia e indagar sobre cómo las trabajadoras de la música habilitan un espacio propio que les permite consolidar sus carreras musicales. Esta incursión en el ciberespacio musical no solo me permitió dar la visibilidad al proyecto, sino que también sirvió como instancia online y como un "avatar" digital que sirvió para sostener una interacción activa con TRAMUS. Desde la etiqueta personalizada y colectiva @TRAMUS o #trabajadorasdelamúsica se tejieron conexiones en redes sociales como Instagram, Facebook, Twitter, YouTube y Spotify.

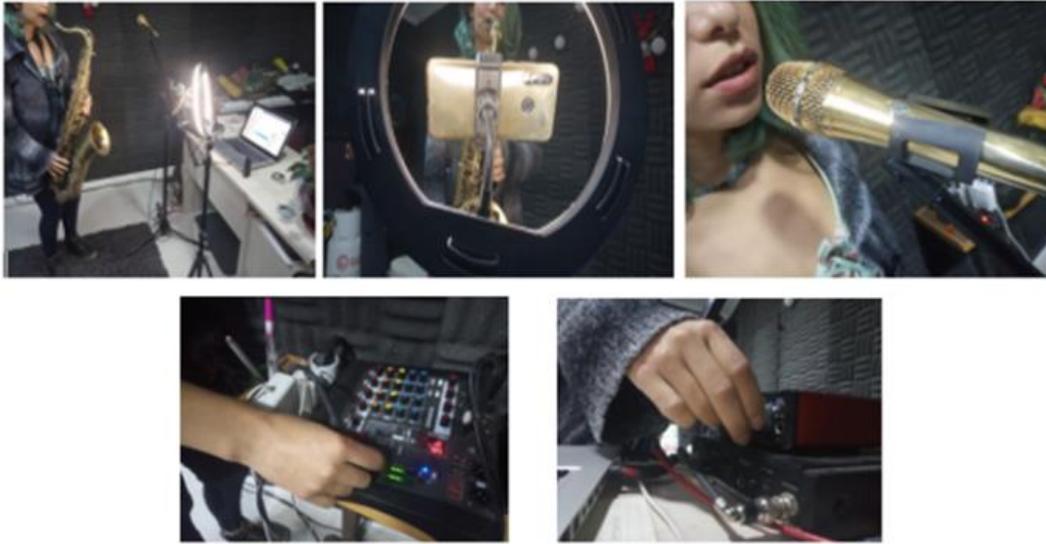
### 7.2.1 El espacio de MilenaSax

Milena, una experimentada profesional en el ámbito musical con una extensa carrera, fue una de las primeras personas con las que establecí conexión a través de los grupos de músicos/as/es en Facebook en Chile. A pesar de las dificultades derivadas de las restricciones sanitarias y los desafíos de desplazamiento, Milena amablemente me invitó a su hogar para entablar conversaciones y, de manera incidental, tocar algunos temas con mi bajo eléctrico. A partir de enero, comencé a frecuentar lo que ella considera su "espacio propio", un rincón donde compone, practica y comparte sus conocimientos musicales. Durante la pandemia este lugar se transformó en un espacio donde pudo explayarse para aprender e incorporar conocimientos técnicos que le permitió gestionar de forma autogestiva su proyecto musical. Así lo comenta Milena:

Creo que nos vimos obligados a hacer un poco de todo: convertirnos en camarógrafas, sonidistas, terminar esas composiciones a medias y crear videos. Personalmente, durante la pandemia hice un videoclip con el celular para poder seguir creando y compartiendo material. Fue una necesidad, ya que no podíamos entrar ni salir de casa debido a las estrictas restricciones. En cierto sentido, eso ayudó, porque nos llevó a hacer cosas que quizás nunca nos habríamos atrevido a intentar. Fue un salto al vacío, pero había que hacerlo, y al final te das cuenta de que sí se puede (MilenaSax, saxofonista y docente integrante de TRAMUS, 13 de mayo del 2021).

En un espacio de 5 metros cuadrados, el estudio de Milena se configura como un ambiente insonorizado óptimo para practicar y estudiar, asegurando que el sonido no se escape al exterior. Este espacio alberga no solo sus saxofones tenor, alto y soprano, sino también una variedad de equipos de audio, incluyendo una interfaz de audio, un par de monitores de respuesta plana y una mesa de mezcla. A través de esta configuración, Milena conecta su micrófono para grabar tanto su voz como los sonidos de los saxofones. Además, su estudio está equipado con dispositivos tecnológicos como computadoras y un programa de grabación DAW integrado en su conjunto. Destaca también la presencia de un aro de luz, herramienta clave para la producción de contenido visual que comparte posteriormente en sus plataformas de redes sociales.

**Imagen 46:** El espacio de @Milena Sax



**Fuente:** Ensamblajes Musicales (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cuarenta y seis nos muestra el espacio personal de MilenaSax que, bajo la técnica del storytelling compartido en el Instagram de @ensamblajesmusicales, la artista nos muestra su espacio donde diariamente lleva a cabo su práctica musical y docente. En este lugar, la ejecución de su instrumento de saxofón, la composición y su voz se integran con la mediación tecnológica para la producción y distribución de su música. Este espacio refleja la creatividad y dedicación de Milena, quien utiliza diversas herramientas tecnológicas para potenciar su arte y compartirlo con el mundo. La imagen captura la esencia de un entorno que combina lo tradicional con lo digital, destacando el compromiso de Milena con su desarrollo musical y su impacto en la escena musical contemporánea.

En relación con los desafíos que implica la creación musical en tiempos de pandemia, en los que las actividades musicales tendieron a virtualizarse debido a las restricciones, Milena comparte:

Durante la pandemia, se notó mucho más la capacidad de realizar clases online, lo que permitió una práctica musical activa del instrumento a través de aplicaciones como Skype, Zoom o Meet. Estas tecnologías disponibles en ese momento facilitaron la conexión a distancia. Además, contamos con nuestras redes sociales para mostrar nuestra música y arte, y promocionar los conciertos. Aunque los conciertos sean más presenciales, ya no es necesario pegar carteles en las calles como se hacía en los 90. La promoción cibernética ha facilitado mucho la vida, permitiéndonos llegar a un público más amplio de manera más eficiente (MilenaSax, saxofonista y docente integrante de TRAMUS, 13 de mayo del 2021).

La reflexión de Milena destaca por la significativa transformación experimentada en el ámbito musical que tuvo mayor auge durante la pandemia, evidenciando la adaptación a las clases online a través de plataformas como Skype o Zoom. La cita resalta el papel fundamental de la tecnología en el mantenimiento de la práctica musical activa y la conexión con las/os música/os a distancia. Asimismo, Milena destaca la eficacia de las redes sociales en la promoción artística y la organización de conciertos, señalando la transición desde métodos más tradicionales como pegar carteles en las calles. En conjunto, para la entrevistada, la tecnología no solo facilitó la vida artística al hacerla más accesible, sino que también redefinió la forma en que las/os músicas/os se relacionan con su arte y su audiencia.

Sin embargo, también alude a la importancia de contar con habilidades digitales para mantener una presencia activa en plataformas como Facebook, Instagram, Twitter y Spotify<sup>53</sup>. y al punto de tensión que representan los persistentes estereotipos de género de la industria musical que también se manifiestan en los entornos digitales. En palabras de la entrevistada:

Creo que, en el caso de la promoción en cuanto a las redes sociales, por ejemplo, o a las clases, se me hace más fácil que a las/os compañeras/os del rubro. Por una razón absolutamente sexista, ya que llama mucho más la atención una mujer promocionando lo que sea, que un hombre promocionando lo mismo. En ese sentido, siento que es más fácil promocionar trabajos de forma virtual, es más fácil llegar, pero, por otro lado, es mucho más difícil, siendo mujer, que te tomen en cuenta para cosas más importantes que no son cibernéticas, como los festivales. En la vida real, cuando no eres solo un adorno de pantalla de celular, es cuando no te toman en cuenta. Creo que ahí es donde se manifiesta el problema de la brecha de género más que en las redes sociales (MilenaSax, saxofonista y docente integrante de TRAMUS, 13 de mayo del 2021).

De lo anterior se desprende que a pesar de que las TIC han contribuido a democratizar los espacios de interacción musical en entornos virtuales, no han logrado eliminar por completo los sesgos de género presentes en la escena musical. Milena comparte su

---

<sup>53</sup> MilenaSax. [Perfil Spotify] (2015-2022) *Discografía* [lista de reproducción] Plataforma. Recuperado el 20 de enero del 2021 de: [https://open.spotify.com/intles/artist/4cKuS9fTVkOOFBTKuglgV?si=KPcTdt\\_tTaejCH\\_yOrZ2pg](https://open.spotify.com/intles/artist/4cKuS9fTVkOOFBTKuglgV?si=KPcTdt_tTaejCH_yOrZ2pg)

percepción de que la industria aún tiende a reproducir patrones esencialistas, lo cual resulta desfavorable para la representación de las mujeres en la escena local.

### 7.2.2 Betania y su proceso creativo

Betania López, una mujer de 40 años, destacada en el escenario musical de Santiago de Chile. Con una formación universitaria en diseño gráfico y multimedia, ha fusionado sus habilidades en el ámbito musical, donde ejerce como profesional. No enfrenta ninguna dificultad relacionada con la diversidad funcional ni pertenece a un pueblo originario. Betania, madre soltera y divorciada, comparte su vida con dos hijos de 18 y 21 años. Su incursión en la música comenzó en 2009 y, desde entonces, ha desempeñado roles multifacéticos como cantautora, productora, gestora y encargada del marketing, mostrando una década de experiencia en la industria.

La propuesta musical de Betania se centra en los ritmos jamaicanos, específicamente en el ska y el reggae. Desde 2009 hasta la fecha, ha lanzado tres álbumes y diversos sencillos, todos disponibles para su escucha en la plataforma Spotify.<sup>54</sup> En la entrevista con Betania profundicé en cómo las tecnologías han afectado su proceso creativo, centrándome especialmente en la composición. En palabras de Betania:

No me siento a componer, las letras simplemente aparecen. Generalmente sucede cuando estoy haciendo algo mecánico como conducir, lavar la loza o caminando. Es como cuando no estoy haciendo nada que me haga pensar; entonces, comienzan las melodías, empiezo a tararearlas y a construirlas, y comienzo a grabarlas con el móvil (Betania López, compositora y cantante e integrante de TRAMUS, 22 de diciembre del 2021).

A diferencia de la concepción convencional de que la inspiración y la composición surgen en momentos específicos y en un espacio dedicado exclusivamente a la práctica musical, Betania desafía esta idea. Con el respaldo de su dispositivo móvil, tiene la capacidad

---

<sup>54</sup> Betania López. [Perfil Spotify] (2015-2024) *Discografía* [lista de reproducción] Plataforma. Recuperado el 9 de agosto del 2024 de: <https://open.spotify.com/intl/es/artist/4iTKW9n4HDGCFtUd01OaFL?si=OW4WLxYZRdO2hv8ePQ95aw>

de capturar melodías en cualquier momento, incluso mientras se encuentra inmersa en sus actividades laborales o domésticas. Según Betania, una vez que graba la melodía con la ayuda de alguna aplicación en su móvil, procede a trabajar en las letras y en el estilo musical al que le gustaría orientar el tema. Los soportes tecnológicos, como el contar con un dispositivo móvil, le permiten fusionar la creatividad musical con la dinámica de su vida cotidiana.

Entonces, tengo millones de grabaciones que están ahí y, posteriormente, voy y empiezo a darles forma: 'esto me gustó, esto tarara'. Otras veces, escribo. Escribo en mi WhatsApp o también en los cuadernos, pero, en el fondo, lo primero es eso y sucede cuando emocionalmente estoy abierta (Betania López, compositora y cantante e integrante de TRAMUS, 22 de diciembre del 2021).

La declaración de Betania revela una interesante perspectiva sobre su proceso creativo. Destaca la importancia de las grabaciones como una fuente rica y abundante de inspiración, donde el hecho de tener “millones de grabaciones” sugiere una acumulación de momentos, ideas y emociones capturadas a lo largo del tiempo. El acto de dar forma a estas grabaciones se presenta como un proceso orgánico y emocional, en el que selecciona aquello que le resuena de manera especial.

La mención de "tararear" resalta la conexión directa con la música a nivel emocional, sugiriendo que su proceso creativo a menudo se inicia de manera intuitiva y visceral. La referencia sobre escribir sus ideas musicales y dejarlas registradas en WhatsApp o en cuadernos agrega capas adicionales a su proceso, mostrando cómo utiliza diferentes medios para expresar y organizar sus ideas. La clave aquí parece ser la apertura emocional. En opinión de Betania, la creatividad no surge simplemente de la técnica o la estructura, sino de un estado emocional receptivo. Betania pone énfasis que su proceso creativo florece cuando está emocionalmente abierta, lo que sugiere que la autenticidad y la conexión personal son elementos esenciales en su expresión artística. Es interesante destacar la diversidad de momentos creativos y la importancia que estos tienen en su día a día, en donde solo basta con tener un dispositivo móvil a la mano para dejar constancia de esa conexión musical que posteriormente será transformada en una idea más completa hasta concretarse en un tema:

Pucha, yo creo música donde me pille, en el auto o en la cocina y con el celular. Porque después voy y trabajo con un productor. Y ahí me coordino con el productor y le digo, 'mira, esta es la canción'. Le envió la grabación, tarareada, la referencia está, 'me imagino algo así'. Ya en el estudio se empiezan a trabajar las cosas. A veces estoy yo; ahora estoy trabajando con un productor que vive en Argentina, entonces nos estamos mandando WhatsApp, y después ya se graba. Así trabajo yo porque, por ejemplo, yo no tengo ningún instrumento. Yo no creo, no toco notas ni nada (Betania López, compositora y cantante e integrante de TRAMUS, 22 de diciembre del 2021).

Betania comparte cómo las tecnologías han representado una oportunidad significativa que fortalece el potencial creativo. Destaca que la falta de recursos o conocimiento en el lenguaje musical ya no constituye un obstáculo para que las compositoras exploren y desarrollen su potencial, gracias al acceso facilitado por las tecnologías.

**Imagen 47:** @Betanialopez y su proceso creativo durante la pandemia



**Fuente:** Ensamblajes musicales (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** En la imagen cuarenta y siete, Betania López comparte su experiencia en el proceso de composición y producción de su música a distancia durante los tiempos de pandemia. A través del storytelling compartido en el Instagram @ensamblajesmusicales, la artista nos muestra cómo estos procesos se han vuelto cada vez más mediados por la tecnología. La historia ofrece un vistazo al proceso creativo de Betania, destacando cómo ha adaptado su trabajo a las circunstancias cambiantes, utilizando herramientas tecnológicas para colaborar y crear música de manera remota. La imagen refleja la resiliencia y adaptabilidad de la artista frente a los desafíos de la pandemia, así como su compromiso con la innovación en su práctica musical.

Asimismo, su enfoque es notablemente móvil, ya que encuentra inspiración en diversos entornos cotidianos como el auto o la cocina, utilizando simplemente su celular. Esta capacidad de crear música en cualquier lugar subraya la versatilidad que la tecnología brinda a los artistas modernos. Por otro lado, la colaboración con un productor, incluso a larga distancia, ejemplifica la conectividad global facilitada por la tecnología. Es interesante observar esta dinámica en la que describe cómo envía grabaciones y referencias a través de WhatsApp, estableciendo un proceso colaborativo que trasciende las barreras geográficas. La ausencia de instrumentos tradicionales en su proceso destaca cómo la creatividad puede florecer independientemente de las habilidades técnicas tradicionales.

La historia de Betania también revela cómo la tecnología ha democratizado la producción musical, permitiendo que artistas sin acceso a instrumentos físicos o con limitada formación musical participen plenamente en la creación de música. En suma, su enfoque refleja la manera en que la tecnología ha transformado la creación musical, permitiendo que la inspiración y la colaboración trasciendan las limitaciones físicas y técnicas.

### **7.2.3 Angélica Llankamil entre la voz, el instrumento y la partitura**

Angélica Llankamil, de 40 años y residente en la comuna de Pudahuel, Santiago, es una talentosa artista con raíces mapuches. Su vínculo con la música abarca 25 años, marcados por diversas etapas, desde el descubrimiento hasta el compromiso profesional. Como cantante, compositora e instrumentista, Angélica ha forjado su camino entre la autodidaxia inicial y la formación académica, destacándose por sus estudios en lugares como la Universidad ARCIS, la Escuela de Música Santiago y la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, donde incursionó en la pedagogía de la música.

Su experiencia abarca el compromiso con la música desde la infancia, participando en talleres como Balmaceda 1215 y Arte Joven en la Casa de la Cultura. Angélica, independiente en el ámbito laboral, ha combinado sus roles de madre y esposa con su pasión por la música, demostrando una dedicación inquebrantable a lo largo de su trayectoria, con

un especial toque identitario que integra en su propuesta dentro del género rock, cantando y componiendo en su lengua materna, el Mapudungun:

Pienso que también ha sido porque soy la única mujer que toca rock en el Wallmapu, tanto en Argentina como aquí en Chile. Toco rock muy ligado al metal, y se supone que soy la única. Me han catalogado como la pionera, así lo dicen las revistas (Angélica Llankamil, compositora y cantora mapuche e integrante de TRAMUS, 29 de diciembre del 2021).

La declaración de Angélica Llankamil resalta su papel pionero y único como mujer que se dedica al rock en el contexto del Wallmapu, una región que abarca las fronteras entre Argentina y Chile. Al ser reconocida como la única mujer vinculada al metal en la región, ha ganado reconocimiento no solo por su destreza musical, sino también por su impacto al desafiar las normas y estereotipos de género en el ámbito del rock, particularmente en una escena históricamente dominada por hombres. Asimismo, destaca la importancia de la diversidad y la representación de los pueblos originarios en la industria musical. Su presencia no solo desafía las barreras de género, sino que también ofrece un modelo a seguir para otras mujeres que puedan encontrar inspiración en su valentía y determinación en su comunidad.

También destaca la disparidad que percibe en la visualización y priorización de géneros musicales, especialmente en el contexto de la música mapuche. Al comparar su experiencia con la de un grupo llamado "Nunca eres dichoso", señala que, aunque ambos lanzaron temas casi simultáneamente, el grupo recibió más prioridad en la radio, a pesar de que su conexión con la identidad mapuche era incierta:

Pero no tengo la misma visibilidad de género, por ejemplo, que un grupo de mapuches. Por ejemplo, no sé si el grupo 'Nunca eres dichoso' son mapuche o no, pero lanzamos un tema casi en el mismo año, y ellos lanzaron un tema en mapuzungun. Sin embargo, en la radio, la prioridad fue para ellos y no para mí (Angélica Llankamil, compositora y cantora mapuche e integrante de TRAMUS, 29 de diciembre del 2021).

Esta observación pone de manifiesto posibles desafíos y desequilibrios en la visibilidad y el reconocimiento dentro de la industria musical, especialmente cuando se trata

de expresiones culturales específicas. La percepción de que el grupo mencionado recibió prioridad en la radio, a pesar de que no está claro si son mapuche, sugiere que la valoración y promoción de la música indígena puede depender de factores más complejos que simplemente la conexión cultural.

Asimismo, este relato resalta la importancia de la representación genuina y la equidad en la industria musical, especialmente cuando se trata de comunidades culturales específicas. La comparación de la visibilidad de géneros entre Angélica y el grupo mencionado refleja la necesidad de un enfoque más inclusivo y justo en la promoción de la diversidad cultural en la música.

**Imagen 48:** Tecnologías musicales: voz, instrumento y partitura en @angelikallankamil



**Fuente:** Ensamblajes musicales (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cuarenta y ocho presenta la historia de Angélica Llankamil, proporcionando una visión de sus prácticas musicales desde una perspectiva interseccional que abarca su identidad mapuche, género, música y tecnología. En su storytelling compartido en el Instagram de @ensamblajesmusicales, se observan artefactos relacionados con la voz, el instrumento y la partitura, los cuales simbolizan la integración de diferentes elementos en su proceso creativo. Estos artefactos reflejan cómo Angélica combina la tradición con la innovación, ofreciendo una mirada única sobre cómo la música se entrelaza con la identidad de género y cómo la tecnología está influenciando las prácticas musicales contemporáneas.

Con una bebé a su cargo, la experiencia compartida por Angélica Llankamil destaca los desafíos únicos que enfrenta como madre y música. Vivir en un espacio pequeño en Pudahuel y tener una casa limitada en tamaño se convierte en un factor relevante que afecta su capacidad para practicar y componer, especialmente durante los primeros años de vida de su bebé. La dificultad de encontrar momentos ininterrumpidos para dedicarse a la música, en

contraste con la dedicación completa que podría tener una compositora sin hijos, resalta la realidad de trabajar intermitentemente y ajustarse a las demandas de la maternidad.

Practicar es la ejecución con el instrumento, porque como músico uno tiene que estar tocando la guitarra. Pero cuando uno es mamá, por ejemplo, yo vivo en Pudahuel y las casas son muy pequeñas. Entonces, cuando mi bebé era muy pequeña, ahora ya tiene 3 años y medio, no me dejaba componer. Tenía que componer en momentos creativos de tiempos cortos, porque tenía que amamantar o porque la bebé lloraba. Entonces, toda mi creación o las canciones que yo venía escribiendo y tocando las tenía que grabar y poner en pausa. Muchas veces se me olvidaba la idea porque es trabajar intermitentemente. No es como una compositora que no tiene hijos, que le dedica el tiempo completo. En cambio, para mí es más complejo lograr conectarme con la creación siendo mamá y teniendo una bebé a cargo (Angélica Llankamil, compositora y cantora mapuche e integrante de TRAMUS, 29 de diciembre del 2021).

El testimonio resalta la dualidad de roles que las mujeres artistas y madres a menudo experimentan, y cómo estas responsabilidades pueden influir en sus prácticas creativas. La necesidad de pausar y retomar el proceso creativo debido a las demandas de cuidar a un bebé puede llevar a olvidar ideas y enfrentar desafíos en la continuidad de la creación musical.

Esta narrativa subraya la importancia de reconocer y apoyar las diversas experiencias de las mujeres en la música, especialmente aquellas que equilibran la maternidad y la creatividad. Además, destaca la necesidad de estructuras y apoyos que permitan a las artistas con responsabilidades familiares continuar su práctica artística de manera sostenible. En última instancia, la historia de Angélica refleja la complejidad de ser madre y música, destacando la resiliencia y la creatividad necesarias para abordar estos desafíos. De hecho, la dificultad de no contar con una habitación propia ha sido para Angélica un desafío con implicaciones negativas en su capacidad de disponer de un equipamiento adecuado o un lugar acondicionado para materializar sus contenidos o producciones. En ese sentido, me cuenta que durante la pandemia incluso tuvo que alquilar estudios para poder hacer sus producciones:

La tecnología ha sido un método muy útil, cómodo o incómodo para algunos cantantes. Por ejemplo, cuando pasó esto de la pandemia, yo empecé a cantar en streaming, pero no sé si mi teléfono no era de muy buena calidad, pero me quedaba pegada. Decidí no hacer más streaming en vivo por Facebook Live porque mi imagen se quedaba congelada, aunque la música continuaba. Creo que la tecnología en la música es necesaria, pero hay que hacerlo bien. Cuando municipalidades me empezaron a contratar en este año de la pandemia, tuve que alquilar un estudio, una sala de ensayo, y que me grabaran con cámara y con canal (Angélica Llankamil, compositora y cantora mapuche e integrante de TRAMUS, 29 de diciembre del 2021).

Una de las dificultades encontradas son las condiciones de desigualdad en el acceso al equipamiento y la infraestructura, una realidad que se hizo más latente durante la pandemia. A lo que hay que añadir el desarrollo de competencias digitales para que las artistas pudieran hacer sus producciones de manera autogestionada. De este modo, la tecnología en el ámbito musical presenta la dualidad de ser al mismo tiempo una herramienta valiosa y una fuente de desafíos. Si bien la tecnología ofrece la posibilidad de realizar streaming y conectarse con la audiencia, la calidad del equipo utilizado puede influir significativamente en la experiencia.

El relato también destaca cómo la pandemia llevó a un cambio en la forma en que los artistas interactuaban con su audiencia, acarreado la necesidad de adaptarse a nuevas plataformas y métodos de presentación. La contratación por parte de municipalidades y la necesidad de utilizar un estudio para garantizar una producción de calidad resaltan cómo la inversión en tecnología y equipos adecuados se convierte en una parte esencial de la adaptación a los desafíos actuales.

La historia de Angélica Llankamil refleja, pues, la importancia de encontrar un equilibrio entre la tecnología y la calidad en el ámbito musical. Si bien la tecnología proporciona oportunidades valiosas, es esencial abordar y superar los desafíos técnicos para

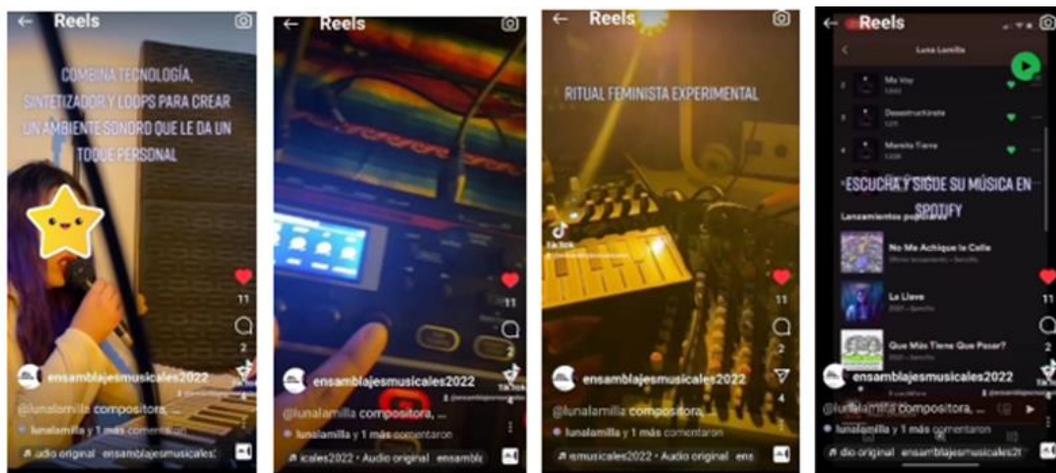
garantizar una experiencia musical efectiva y satisfactoria tanto para los artistas como para su audiencia.<sup>55</sup>

#### 7.2.4 Luna y las tecnologías

Luna Lamilla, mujer de 34 años oriunda de Santiago, Chile, emerge como una figura multifacética en el escenario musical. Poseedora de un título universitario en música y un diplomado en gestión cultural, ha cultivado su arte como cantante profesional y profesora de guitarra, teoría y piano en una academia, acumulando una década de experiencia pedagógica y 18 años inmersa en el canto desde sus primeros pagos a los 16 años. Su travesía vital incluye una temporada en el norte del país, otorgándole una perspectiva única.

A pesar de enfrentar desafíos como la resistencia a la insulina y el déficit de atención, Luna mantiene su pasión por la música y su rol como madre de una hija de trece años, formando un hogar en Santiago junto a su entonces pareja. Actualmente, trabaja por honorarios en una academia, consolidando así su aporte al tejido cultural y educativo de Chile.

**Imagen 49:** El espacio musical feminista de @lunalamilla



**Fuente:** Ensamblajes musicales (2022). Véase referencia.

<sup>55</sup>Angélica Lllankamil. [Perfil Spotify] (2022-2023) *Discografía* [lista de reproducción] Plataforma. Recuperado el 15 de enero del 2022 de: <https://open.spotify.com/artist/1IaobvMhdtmVLjcwjhrVn?si=QaN1R99aTjGSpn8I5Q7w8g>

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** En la imagen cuarenta y nueve Luna Lamilla, compositora, instrumentista y cantante chilena, nos sumerge en su espacio musical feminista a través del storytelling compartido en el Instagram de @ensamblajesmusicales. En esta historia, Luna comparte su proceso creativo en la preparación de su próximo material titulado "Canto de mujer". Este proyecto se desarrolla bajo el concepto de un "Ritual Feminista Experimental", en el que Luna fusiona elementos del folclore con la tecnología, creando sonoridades centradas en la experiencia sonora. La historia invita a explorar cómo Luna utiliza su arte para abordar temas de igualdad de género y promover el empoderamiento, haciendo de la música una herramienta poderosa de expresión y transformación social.

Tal y como se puede observar en el storytelling, Luna considera su “habitación propia” como un espacio de *experimentación musical feminista* en donde se puede observar toda una serie de equipamientos, como instrumentos de cuerda, una guitarra, un bajo eléctrico, además de instrumentos de origen tradicional como un Bombo Leguero<sup>56</sup>, un juego de Zapoñas<sup>57</sup> además de todo un equipamiento de elementos tecnológicos en los que incorpora el PAD<sup>58</sup>, sintetizadores con efectos de loops<sup>59</sup>, entre otros, lo que le da un sonido característico a su proyecto. En este sentido, la entrevistada señala:

He tenido la suerte de poder adquirir también nuevas herramientas tecnológicas como el Pad de instrumentos electrónicos o sintetizadores que son herramientas finalmente electrónicas. Yo las veo así por lo menos, no las veo tanto como un instrumento, las veo como una herramienta, porque no solamente la voy a tocar, sino que con ella puedo tocar, grabar, producir y acompañar a otra persona. Se trata más bien de una inversión, no es “a mi instrumento, mi canción”, si no la posibilidad de hacer mi música, de acompañar a otros artistas y también de hacer estas grabaciones, que decía, como del canto de los ejercicios (Luna Lamilla, compositora, cantora y gestora cultural e integrante del eje de formación TRAMUS 16 de diciembre del 2021).

---

<sup>56</sup> El bombo legüero es un popular membranófono del folclore argentino originario de la provincia de Santiago del Estero Consultado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Bombo\\_leg%C3%BCero](https://es.wikipedia.org/wiki/Bombo_leg%C3%BCero)

<sup>57</sup> La zampoña es un instrumento de viento de la familia de las flautas de Pan, compuesto por tubos a modo de flautas, abiertos por un extremo y cerrados por el otro, dispuestos en forma vertical en una o dos hileras, todos de distintas longitudes y diámetros, lo que determina el sonido de cada uno al ser soplado por el tubo o ejecutor de dicha flauta, la zampoña es uno de los instrumentos más representativos de las culturas andinas. Consultado en <https://es.wikipedia.org/wiki/Zampo%C3%B1a>

<sup>58</sup> Un pad de sintetizador es un sonido sostenido, ya sea un tono único o un acorde, que se utiliza para realzar la armonía de una pista más amplia. Los pads añaden una sensación de atmósfera. En un contexto más amplio de la historia de la música, el concepto de rellenar un arreglo musical existe desde hace bastante tiempo. Consultado en <https://oleosymusica.blog/un-pad-es-solo-un-sintetizador-de-melodia-con-un-monton-de-reverberacion-y-eco/>

<sup>59</sup> Un efecto de repetición o bucle de patrones rítmicos y melódicos que posibilita la grabación en capas.

Luna comparte una perspectiva que se sitúa en la intersección de las herramientas tecnológicas y el ámbito musical. Al describir los sintetizadores y el pad de instrumentos electrónicos como herramientas más que simplemente instrumentos, destaca su versatilidad y funcionalidad extendida en el proceso creativo. La percepción de estas herramientas como inversiones tecnológicas revela una comprensión profunda de su potencial para no solo interpretar música, sino también para contribuir a la producción musical, la colaboración con otras/es artistas y la grabación de diferentes elementos sonoros. Esta ampliación de perspectiva, al considerar estas tecnologías como habilitadoras de diversas expresiones musicales, ilustra cómo la tecnología se integra en el proceso creativo musical contemporáneo.

Asimismo, la idea de que estas herramientas son "tecnologías" subraya cómo la música y la tecnología están intrínsecamente entrelazadas en la era moderna. La tecnología no es solo un medio para crear música, sino que también se convierte en un componente esencial de la propia expresión artística. En última instancia, destaca la importancia de adoptar una visión amplia y adaptable hacia las herramientas tecnológicas en la música, reconociendo su capacidad para enriquecer y diversificar la experiencia musical, así como para fomentar la colaboración creativa.

No obstante, a pesar de disponer de todo el equipo musical y tecnológico necesario para llevar a cabo sus producciones y crear contenido, manifiesta enfrentar dificultades en cuanto al acceso a dicho equipamiento. Esto lo atribuye a la naturaleza intermitente de su empleo, lo que complica el acceso a créditos para la adquisición de instrumentos:

Yo creo que lo más difícil es el acceso a las herramientas y los precios elevados. Por lo menos yo, las últimas herramientas que he adquirido todavía las estoy pagando en muchas cuotas porque son muy, muy caras debido a la precariedad laboral de las /es músicas/es en Chile. No tener contrato y no tener algo que facilite tener tarjetas de crédito es un gran problema. Quizás puedes estar ganando mucho dinero, pero muchas veces te lo pagan sin boleta o con boleta, pero eso no basta para que te den una tarjeta. Entonces, lo más difícil es eso: sin tarjeta, sin ninguna cosa, tienes que buscar a alguien que te preste su tarjeta y después pagarle mensual a esa persona (Luna Lamilla,

compositora, cantora y gestora cultural e integrante del eje de formación TRAMUS 16 de diciembre del 2021).

La reflexión a partir de la cita de Luna, centrada en el acceso al equipamiento tecnológico en la industria musical chilena, destaca la dificultad que enfrentan las/es músicas/es para adquirir herramientas esenciales debido a los altos precios y a la precariedad laboral. La situación se complica aún más por la dificultad de obtener tarjetas de crédito debido a la falta de estabilidad laboral y la ausencia de contratos formales. Desde esta perspectiva, se puede reflexionar sobre la importancia del equipamiento tecnológico en la producción musical contemporánea. En un mundo cada vez más digital, el acceso a tecnologías avanzadas puede ser crucial para la creatividad y la calidad del trabajo artístico. La falta de acceso a estas herramientas no solo limita las posibilidades expresivas de las/es músicas/ques, sino que también puede obstaculizar su capacidad para competir en un mercado musical que, en gran medida, depende de la innovación tecnológica<sup>60</sup>.

### 7.2.5 El Home Studio de Enya

Enya, de 31 años y residente en Santiago Centro, se identifica como mujer (ella), aunque reflexiona sobre la complejidad de entender el género. Originaria de Santiago y criada en la Región de Los Andes, pertenece al pueblo mapuche y se considera bisexual. Con estudios superiores técnicos en composición y arreglos de música popular, Enya ha forjado su carrera musical con una experiencia que abarca desde la infancia en coros y grupos folclóricos hasta su dedicación profesional a partir de 2016.

Independiente laboralmente, Enya dejó su trabajo municipal en septiembre del 2021 para enfocarse completamente en la música, tras sufrir problemas de género y maltrato no resueltos. En la actualidad se dedica al 100% a la música, componiendo para audiovisuales, participando en proyectos culturales y liderando su banda “Ckerlar”<sup>61</sup>. A pesar de la limitada

---

<sup>60</sup> Luna Lamilla. [Perfil Spotify] (2021-2022) *Discografía* [lista de reproducción] Plataforma. Recuperado el 20 de enero del 2022 de: <https://open.spotify.com/artist/0djvvljIR8IC27LGHVlwqE?si=zDebrmm9TMaUhKw3Jkt3Qg>

<sup>61</sup> Ckelar. [Perfil Spotify] (2019-2020) *Discografía* [lista de reproducción] Plataforma. Recuperado el 22 de enero del 2022 de: <https://open.spotify.com/artist/6qsfpdNBVUFwNFbucDwvZQ?si=b-vRYqQwSVycTq8ql4B5jQ>

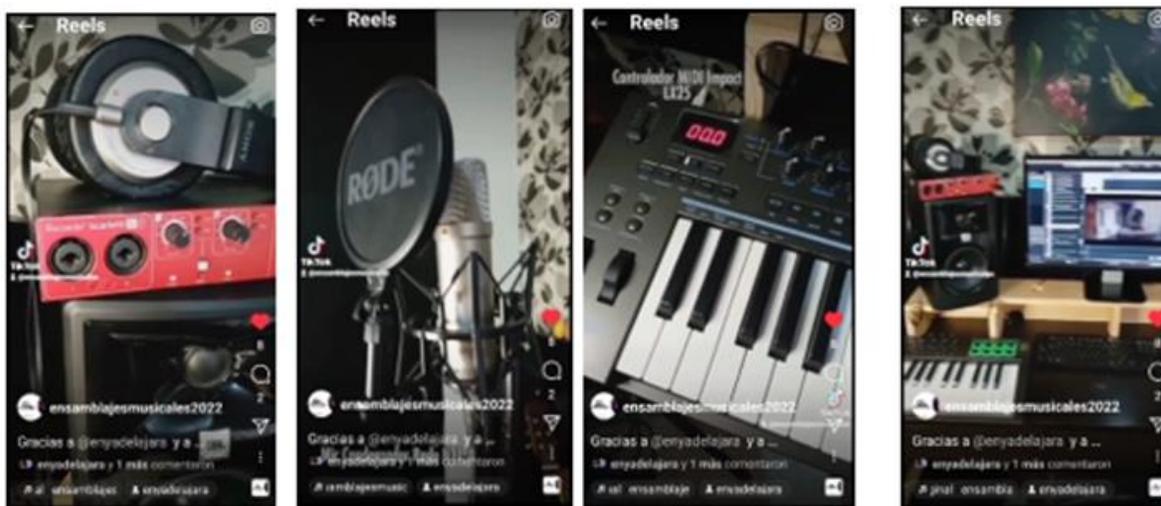
demanda laboral, Enya ha logrado sostenerse gracias a sus ahorros y la diversificación de sus actividades musicales.

En una situación familiar no legalmente formalizada, convive con su pareja y la hermana de éste. Enya comparte su perspectiva única sobre la música y su evolución desde la realización de actividades extracurriculares hasta una carrera profesional independiente. Además, menciona que las tecnologías han sido un aliciente para comenzar a plantearse una carrera artística, aún sin contar con una formación formal en este ramo. En su opinión acerca de la tecnología como una herramienta en la música, destaca cómo las herramientas digitales pueden superar barreras y democratizar la creación musical. Su experiencia personal ilustra cómo la tecnología le proporcionó la capacidad de componer, incluso sin tener habilidades prácticas en la ejecución de instrumentos musicales:

Creo que la tecnología es una herramienta muy positiva para todas las personas porque facilita muchas cosas. Por ejemplo, siento que a mí la tecnología me ha ayudado mucho porque cuando entré a estudiar, no era buena música en cuanto a la práctica de tocar. Sin embargo, pude componer sin tocar piano ni otros instrumentos. Yo solo cantaba, así que, sin saber tocar un instrumento, podía componer a través del software Finale, que es para partituras. Y después, con Cubase y controladores MIDI, nunca se me limitó la creación musical por no saber tocar un instrumento (Enya de la Jara, compositora y cantante e integrante del eje de comunicaciones y Spotify, 17 de diciembre de 2021).

La mención de software como Finale y Cubase, junto con controladores MIDI, subraya cómo estas herramientas tecnológicas brindan a las/es músicas/ques capacidades creativas que van más allá de las habilidades tradicionales de tocar un instrumento. La capacidad de componer a través de software de partituras y de producir música con ayuda de controladores MIDI y software de grabación amplía las posibilidades creativas y permite a las/es artistas explorar nuevas formas de expresión musical.

**Imagen 50:** El Home Studio de @enyadelajara



**Fuente:** Ensamblajes musicales (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cincuenta nos invita a adentrarnos en el Home Studio de Andrea de la Jara, donde, a través del storytelling compartido en el Instagram de @ensamblajesmusicales, se explora la incorporación de herramientas tecnológicas y digitales como parte fundamental de su proceso creativo. En este espacio, Andrea fusiona su talento musical con la tecnología, utilizando diversas herramientas para experimentar, componer y producir música de manera innovadora. La historia nos muestra cómo su Home Studio se convierte en un centro de creatividad y expresión, permitiendo a Andrea dar vida a sus ideas musicales y adaptarse a las exigencias del entorno digital moderno.

La afirmación de que la creación musical no se vio limitada por la falta de habilidades para tocar un instrumento resalta la democratización de la música mediante la tecnología. La tecnología, en este caso, actúa como un igualador que permite a aquellas que no tienen habilidades instrumentales específicas participar plenamente en el proceso creativo. También resalta cómo la tecnología puede ser una herramienta transformadora y accesible que empodera a las/es artistas, permitiéndoles explorar y expresarse en el mundo musical de maneras antes inimaginables.

## 7.2.6 Cata y la educación en línea

Catalina es una apasionada de la música, vive inmersa en un universo donde las notas son su lenguaje y el bajo su medio de expresión. A sus 34 años, oriunda de Santiago, Chile, se embarca en la cotidianidad de una vida compleja, teñida por la fibromialgia, una condición que no la define, pero con la que ha aprendido a convivir. En el entrelazado mundo de la

música, Catalina no solo se desempeña en el rol de profesora de música, sino que también incursiona como bajista en diversos proyectos musicales autogestionados. Entre ellos, destaca su participación en bandas como Marcel y Que Ruede, donde las voces de mujeres se entrelazan en armonía.

Su jornada laboral, que abarca desde las 8 de la mañana hasta las 8 de la noche como docente, muestra su dedicación incansable. No solo es música en el escenario, sino también en la academia, siendo parte de una escuela de música y un colegio, donde comparte su conocimiento con niñas/os. La fibromialgia, un desafío constante, no impide que Catalina continúe desarrollando su arte. Aunque el dolor persiste, ella se niega a que sea un impedimento, enfrentándolo con valentía. El cuidado de su salud se ha vuelto una prioridad, marcando una diferencia en la intensidad de su ritmo en comparación con años anteriores.

Además de su incursión en la música, Catalina ha explorado el terreno de la producción musical, una pasión que descubrió pero que, debido a los riesgos económicos y a la conciliación familiar, no pudo perseguir con la misma dedicación. Vive con su hijo y cuida también de una hermana en una situación disfuncional. El contexto de Santiago es el escenario donde se desenvuelve, pero su labor musical no conoce fronteras. Aunque ha explorado la producción musical y enfrentado desafíos económicos, Catalina se considera afortunada, reconociendo que la música es su vida y su pasión.

**Imagen 51:** @catapizarro y la educación en línea



**Fuente:** Ensamblajes Musicales (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** En la imagen cincuenta y uno nos adentramos en el mundo de las plataformas educativas junto a Cata Pizarro, música, instrumentista y bajista independiente. A través del storytelling compartido en @ensamblajesmusicales, Cata relata su experiencia como profesora de educación musical en línea. Comparte cómo ha integrado herramientas digitales en la enseñanza musical y en su desarrollo profesional, adaptándose al entorno virtual y descubriendo nuevas posibilidades creativas. Esta historia resalta la importancia de la tecnología en la educación musical, mostrando cómo Cata utiliza estas herramientas para enriquecer la experiencia de aprendizaje y fomentar la innovación en su práctica docente.

En el área educativa, menciona que tuvo que ajustarse a las circunstancias, capacitándose de manera autogestiva en habilidades digitales para sortear las dificultades debido a la pandemia, y nos cuenta:

Es una explotación. Ahora estoy muy decepcionada del sistema, donde las/os profesoras/es están muy mal emocionalmente y quedaron muy afectadas/os por la pandemia. No hubo ningún apoyo, solo críticas de los papás, que son muy buenos para reclamar. Pasábamos de clases híbridas a clases presenciales y online, constantemente. Todo lo que tenías planificado lo tenías que cambiar. Lo que podías hacer presencialmente ya no se podía (Catalina Pizarro, bajista y docente, integrante del eje de formación, 14 de diciembre del 2021).

En la conversación, la entrevistada compartió su experiencia como trabajadora de la música, resaltando los desafíos prácticos y tecnológicos que enfrenta en su día a día. Habló sobre la complejidad de la práctica musical, no solo como una expresión artística, sino como una empresa que abarca desde la ejecución de instrumentos hasta la gestión de aspectos logísticos y tecnológicos. Puso énfasis en la necesidad de adquirir habilidades tecnológicas en la era actual, como la grabación y edición profesional, así como la gestión de presencia en plataformas digitales. Además, destacó la carga horaria significativa que dedica a la música, tanto en clases como en proyectos personales, y reflexiona sobre la justa retribución por su trabajo:

Mi objetivo en las clases es que los estudiantes adquieran conocimientos sobre composición musical. Me resulta útil el uso de la tecnología de la información, y he encontrado otro programa en línea que también cumple con esta función, en la creación de partituras. Además, este programa permite acceder a los avances de los proyectos en curso. Por ejemplo, en una clase estábamos trabajando en la armonía de blues, discutiendo los grados y la estructura y las/os estudiantes debían componer su propia armonía y yo participaba interactuando con ellos en sus hogares a través de sesiones en línea. Utilizaba Skype como plataforma para interactuar con los estudiantes y llevar a cabo grabaciones cuando era necesario. Para la comprensión, utilizaba otra plataforma que me permitía trabajar con ellos de manera efectiva. Considero que podría ser beneficioso ofrecer charlas o talleres para compartir mi experiencia en la enseñanza musical utilizando estas herramientas (Catalina Pizarro, bajista y docente e integrante del eje de formación, 14 de diciembre del 2021).

Uno de los puntos más destacados por la entrevistada es, pues, la precariedad laboral en la enseñanza musical, con remuneraciones bajas y la necesidad de invertir en equipo por cuenta propia. Con relación a este punto, Cata expresó la idea de formar un sindicato como respuesta a esta situación. La pandemia había agravado su situación económica, producto de una reducción salarial y la necesidad de adquirir equipo y software por sí misma para mantener la enseñanza en línea. La falta de apoyo emocional y financiero de las instituciones educativas durante la pandemia generó decepción y la llevó a cuestionar el sistema actual, apostando por la necesidad de un cambio.

### 7.3 Disonancias en el ecosistema

En términos generales, las entrevistadas poseen perfiles activos en las plataformas sociales de Instagram y Facebook, siendo su participación en Twitter limitada, ya que no lo perciben como el medio óptimo para la difusión de sus proyectos. Desde el año 2021 hasta el 2023, algunas de ellas han integrado TikTok como una herramienta adicional de promoción. No obstante, la plataforma en la que mantienen una interacción más significativa es Instagram, junto con los canales de distribución musical, especialmente Spotify.

Las narrativas compartidas por las trabajadoras de la música revelan una compleja red de desafíos y oportunidades en la era digital. El uso extensivo de plataformas sociales como Instagram y Facebook como herramientas primarias de promoción refleja la importancia de la visibilidad en la construcción de una audiencia. Sin embargo, las limitaciones de la promoción pagada y la dependencia de algoritmos pueden resultar, según las entrevistadas, en una discrepancia entre el número de seguidores y la verdadera interacción orgánica.

Milena menciona que está presente en la mayoría de las plataformas, donde adquiere un tipo de paquete que le proporciona acceso a servicios de promoción y distribución para su música:

Pues, utilizo todas las plataformas de audio, como Spotify y Apple Music, y hay varios otros ejemplos porque te ofrecen un paquete que incluye a todos. También uso las redes sociales, siendo Instagram la más fuerte en mi opinión. Además, estoy en Facebook para aquellos que prefieren quedarse ahí, y en YouTube, que es donde muestro más contenido en distintos formatos. En Instagram comparto muchos vídeos, en Facebook muchas fotos, y en YouTube, los conciertos y las clases online, y ese tipo de asuntos (MilenaSax, saxofonista y docente integrante de TRAMUS, 13 de mayo del 2021).

Sobre la promoción en las redes sociales, Milena destaca la disparidad que puede existir entre la cantidad de seguidores y el nivel real de participación en sus contenidos. Señala cómo algunas personas optan por pagar por promocionarse para aumentar la visibilidad y obtener más "likes" en plataformas como Instagram o Facebook. Sin embargo,

Milena destaca cómo a menudo puede ocurrir que, a pesar de tener un gran número de seguidores, el número de interacciones reales en los videos o publicaciones es considerablemente menor. Esta discrepancia pone de manifiesto la importancia de mirar más allá de las métricas superficiales, como el número de seguidores, y considerar la autenticidad y la participación real de la audiencia. La reflexión sugiere que el éxito en las redes sociales no solo tiene que ver con los números, sino con la calidad y el interés genuino que generan los contenidos. En última instancia, su comentario resalta la necesidad de evaluar de manera crítica la efectividad de las estrategias de promoción y reconocer que la autenticidad y el compromiso real con la audiencia son elementos fundamentales para construir una presencia significativa en las redes sociales:

Siento que la promoción es muy útil para destacar temas o videos específicos. Cuando está muy bien hecha, la gente generalmente paga por promoción para aumentar sus likes en Instagram o en Facebook. Pero te das cuenta de que alguien puede tener, por ejemplo, 30.000 seguidores, pero al ver los videos, solo llegan a 2.000 o 1.100 (MilenaSax, saxofonista y docente integrante de TRAMUS, 13 de mayo del 2021).

Milena también destaca su preferencia por un crecimiento orgánico de seguidores, sugiriendo que la autenticidad en la construcción de una comunidad es esencial. La tensión entre la necesidad de visibilidad y la autenticidad le plantea preguntas sobre la integridad artística frente a las demandas comerciales de las plataformas digitales. En palabras de la entrevistada:

Aunque, por ejemplo, tengo 8.009 seguidores en Instagram, lo que publico solo llega a unas 3.000 personas. A pesar de tener bastante movimiento por video, no llego a las 8.000 personas. Confiar en el algoritmo de Instagram para que realmente te sigan implica pagar y obtener lo que la gente dice. Si alguien tiene 30.000 seguidores es probablemente porque ha pagado mucho. Una de las estrategias para obtener más seguidores es seguir a personas que ya tienen muchos, pero esto solo funciona si sus seguidores son reales. De vez en cuando, algunas empresas colocan seguidores falsos en tu cuenta (MilenaSax, saxofonista y docente integrante de TRAMUS, 13 de mayo del 2021).

Sumado a ello, también influye el tipo de material y contenido que se genera. Según Angélica Llankamil, es crucial contar con una buena producción; de lo contrario, tu contenido no tendrá alcance, y las reproducciones serán muy bajas:

Por ejemplo, si me conecto a Facebook o Instagram ahora veo a otros cantantes y noto que muchos simplemente le dan clic a 'me gusta' sin realmente ver el contenido. Esto hace que se pierda la magia de disfrutar completamente de un video que realmente te emocione, ¿verdad? Cuando empecé a ver mis propios videos quedé decepcionada. Soy bastante crítica porque llevo años haciendo esto. Luego pensé: 'No me gusta, no quiero hacer más estos videos'. Aunque creía que lo estaba haciendo bien, al verlo desde afuera, no me convenció. Además, mi guitarra tiene cuerdas de metal, lo que hace que el sonido que emite el celular sea muy estridente y llegue a ser molesto (Angélica Llankamil, compositora y cantora mapuche e integrante de TRAMUS 29 de diciembre del 2021).

Las reflexiones de Angélica Llankamil sobre la calidad del contenido en las transmisiones en vivo resaltan la importancia de la producción y la calidad técnica en la era digital. Esto sugiere que, además de habilidades musicales, las/es artistas/es deben desarrollar competencias tecnológicas para mantenerse relevantes y competitivas en el espacio digital. De este modo, las transmisiones en plataformas requieren un mayor compromiso y equipamiento por parte de la artista, que no solo debe tener formación musical y el tiempo necesario para la creación y producción de una canción, sino que también implica la gestión, la coordinación y el desarrollo de habilidades tecnológicas para lograr un buen producto.

La discusión sobre las limitaciones de YouTube, como las restricciones en la personalización del nombre de usuario y las condiciones de servicio, subraya la importancia de la elección de plataformas en línea. Enya destaca la desconfianza hacia las condiciones de uso de YouTube, revelando preocupaciones sobre la pérdida de contenido y la falta de transparencia en las políticas de la plataforma. Para Enya:

Sí, es complicado, YouTube tiene muchas limitaciones. Por ejemplo, no puedes poner tu nombre de usuario a menos que tengas muchos seguidores. En general, no utilizo mucho YouTube, no me gusta. No soy muy fan de los videos, la verdad. Además, no

me gustan las condiciones del servicio de YouTube. Ahora que dejé de pagar la suscripción, sinceramente no sé qué va a pasar. No sé si me van a quitar todo el contenido de las plataformas. Leí las condiciones de uso alguna vez, pero no las recuerdo. Tendré que echarles un vistazo de nuevo. Además, siento que voy a perder esa pequeña cantidad de dinero. Por otro lado, YouTube libera el dinero cuando generas 25 libras. Entonces, si no genero esas 25 libras... (Enya de la Jara, compositora y cantante e integrante del eje de comunicaciones y Spotify, 17 de diciembre de 2021).

La participación en diversas plataformas de distribución musical como Spotify se percibe como una necesidad para establecerse como profesional. Sin embargo, Betania expone la complejidad de ceder el control a intermediarios, como un mánager, con problemas relacionados con el acceso y la gestión de las regalías. Este aspecto resalta la vulnerabilidad económica de artistas, quienes a menudo deben invertir financieramente para acceder a oportunidades, con resultados inciertos. Con relación a su experiencia con Spotify, Betania menciona:

Creo que el impacto es significativo; estar en Spotify otorga un estatus y marca la diferencia entre ser considerada profesional o amateur. Es básico estar presente en Spotify y, de hecho, para postular a muchas oportunidades te preguntan si tu música está en la plataforma. Sentir que es una inversión en toda mi carrera, sí, claro. Obviamente, al subir un disco, hay que hacer un pago anual, pero lo veo como una inversión que se paga con la audiencia que escucha mi música (Betania López, compositora y cantante e integrante de TRAMUS, 22 de diciembre del 2021).

Aunque menciona que una de las dificultades es mantener el control o ceder el control a empresas que se supone te mantendrán al día con el pago de regalías, Betania señala lo siguiente:

Sí me sale a cuenta, aunque siento que tengo un problema grave que necesito resolver. Contacté a un mánager en México que forma parte de una oficina de promotores. Le envié mis canciones y él las subió desde México. El problema es que ahora no tengo acceso a 'Santa Capucha' y 'Censura', que son mis dos últimas canciones. 'Santa Capucha' es una de las más escuchadas. El mánager me dice que tengo 100 euros en la

cuenta, pero le pedí las credenciales para entrar y no me las ha enviado. No he podido cobrar ese dinero, y sigue acumulándose. Estoy esperando, pero si no obtengo acceso tendré que tomar medidas y decir: 'Sabes qué, bájala'. La tendré que subir nuevamente desde mi cuenta. Así que estoy esperando a que él la baje para poder subirla desde mi cuenta. Ahí hay dinero que no he recibido nunca, son las regalías de las escuchas de 'Santa Capucha' y 'Censura'. En un año, la canción se escuchó un montón, así que hay unas ganancias que no estoy contando (Betania López, compositora y cantante e integrante de TRAMUS, 22 de diciembre del 2021).

Además, están los gastos que esto implica para contratar a distribuidoras digitales, siendo CD Baby y OneRPM las más recomendadas:

Bueno, a veces, nos enfrentamos a momentos difíciles, especialmente porque mi pareja también es artista, músico y luthier, lo cual es una artesanía. En ocasiones, experimentamos frustración y nos desanimamos, ya que, a diferencia del resto de los trabajadores, nosotros tenemos que pagar para trabajar. No recibimos dinero por nuestro trabajo, sino que tenemos que afrontar gastos como arrendar el local, pagar las plataformas de distribución y realizar inversiones aquí y allá. Aunque uso el término 'invertir' entre comillas, en realidad no hay mucha retribución económica; estas inversiones no generan un retorno, simplemente son gastos (Enya de la Jara, compositora y cantante e integrante del eje de comunicaciones y Spotify, 17 de diciembre de 2021).

Esta percepción resalta las dificultades financieras que enfrentan los artistas y cómo su contribución al campo creativo no siempre se traduce en recompensas económicas tangibles.

#### **7.4 Conclusiones del capítulo**

En este capítulo hemos explorado cómo las transformaciones tecnológicas han transformado las formas de crear, producir y gestionar la música. A través de las historias compartidas en la plataforma de Instagram @ensamblajesmusicales2022, hemos visto cómo la música se transforma en una potente herramienta para subvertir las normas de género establecidas por el mainstream comercial de la industria musical. Asimismo, mediante la

etnografía digital, este capítulo ha explorado la manera en que las mujeres y disidencias están redefiniendo la industria musical adoptando prácticas que desafían la narrativa y los estereotipos de género que históricamente les ha excluido del ámbito tecnológico al desempeñar un papel activo en todas las etapas de sus proyectos musicales, desde la creación hasta la difusión. También es interesante destacar la adopción e implementación de estrategias digitales como el @ y el *hashtag* # como prácticas relevantes en la visibilización y posicionamiento de proyectos musicales. Por otro lado, estas prácticas han sido adoptadas para visibilizar un movimiento cada vez más orientado al tecnofeminismo que, al mismo tiempo, impacta en la creación de espacios o “ágoras virtuales” donde se despliegan nuevos formatos de acción ciudadana en el ámbito digital. Estos formatos despliegan nuevas dinámicas socioculturales expresadas en los entornos digitales donde se desafía los estándares establecidos al colocar la agenda del género en el centro del debate.

Sin embargo y, pesar de estos avances, persisten desafíos significativos, como la continua influencia de estereotipos de género en el ámbito digital, la infra representación en espacios radiales masculinizados, la limitada accesibilidad a recursos y la carga de trabajo adicional asociada con la gestión de herramientas digitales, sumado a los tiempos de crianza y cuidados. Estos obstáculos destacan la necesidad continua de abordar desigualdades estructurales y fomentar un entorno más inclusivo y equitativo para las mujeres en la industria musical.

En lo que respecta al ámbito tecnológico, se ha evidenciado que, en el contexto chileno, la desigualdad tecnológica se entrelaza con factores como clase, raza, género y edad. Según el Barómetro de la Brecha Digital Ciudadana, promovido por la (Subsecretaría de Telecomunicaciones, 2021), queda demostrado que las personas con bajos ingresos, niveles educativos más bajos y mujeres experimentan mayores dificultades para adaptarse a la transformación digital. Este panorama se refleja en el campo de la música, donde la falta de recursos y garantías económicas es un riesgo latente que puede limitar la participación de las mujeres y disidencias en un sector en constante crecimiento y mayor dependencia tecnológica.

## Octavo Movimiento



## 8. Polifonías tecnofeministas

### 8.1 Introducción

En este movimiento profundiza en las prácticas tecnofeministas implementadas por TRAMUS teniendo como eje central la formación y capacitación de mujeres y disidencias dentro del ámbito tecnológico y musical. Este movimiento resalta la importancia de los entornos digitales como oportunidades para desarrollar pedagogías feministas autogestionadas, que han servido como plataforma para el empoderamiento colectivo, así como para la creación y difusión de música. El capítulo también explora cómo las prácticas musicales han evolucionado hacia formatos virtuales, con un énfasis en el uso del metaverso y la web 3.0 donde las trabajadoras de la música buscan incidir significativamente y dar el vuelco hacia estos nuevos formatos en la consolidación de una industria musical más justa para el sector. Sin embargo, dar este salto también comporta desafíos como compaginar y gestionar la vida online-offline enfrentado dificultades para mantenerse activas en los formatos híbridos.

En el primer apartado, se explora la implementación de *hacklabs*, identificados como formatos colaborativos de aprendizaje orientados a la autogestión tecnológica. Estos laboratorios virtuales han sido fundamentales para fortalecer la autonomía tecnológica de TRAMUS permitiendo que sus integrantes puedan producir sus propias grabaciones y contenidos de alta calidad a un costo asequible un ejemplo de ello es el “Festival de las canastas”. En “Pedagogías conectadas” desarrolladas por TRAMUS abordan el despliegue de prácticas y saberes compartidos bajo un enfoque pedagógico que tiene como base la colaboración en los entornos digitales de la organización contribuyendo al empoderamiento de las trabajadoras de la música en la formulación de proyectos, elaboración de contenidos y presentaciones online, entre otros, impactando positivamente en una mayor presencia e inclusión en el ámbito musical.

En el apartado “Soberanía tecnológica: desigualdades y desafíos”, se examinan las dificultades en el acceso y uso de tecnologías dentro de la industria musical, destacando los retos para alcanzar la soberanía tecnológica, un aspecto clave para el desarrollo de una carrera

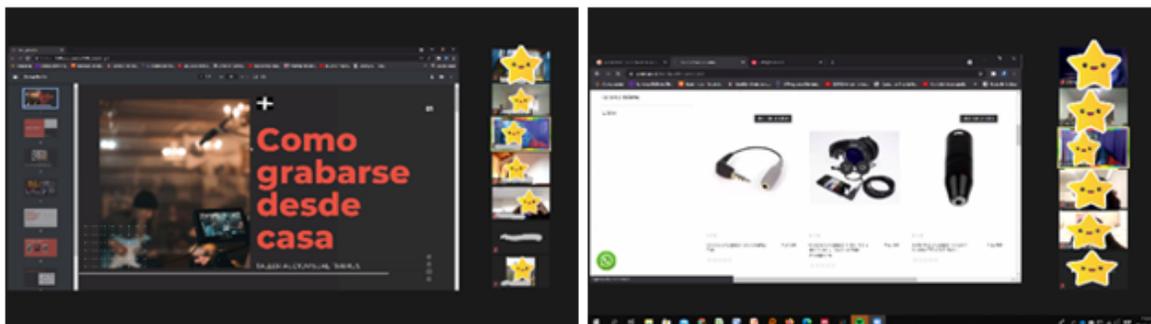
musical. En el apartado "Experiencias subversivas: hackeando el cis-sistema", se presentan ejemplos que demuestran cómo las trabajadoras han desafiado las normas convencionales, creando espacios de innovación tecnológica que van desde experiencias inmersivas hasta modelos de mercado justo a partir del *Blockchain*, el cual se presenta como una alternativa para el sector musical dentro de las plataformas. Igualmente, en el apartado "Hacia una sororidad sonora: desafíos y perspectivas a futuro", se integra la experiencia de la vuelta a "la nueva realidad", donde se proyectan los posibles caminos para continuar con la transformación de la industria musical. Por último, en "Conectividades feministas", se presentan estas iniciativas como una continuidad relativa y como una senda a seguir para mantener el dinamismo y las reivindicaciones de las trabajadoras de la música.

## **8.2 Hacklabs TRAMUS**

En el caso de TRAMUS la adopción de estos formatos conocidos como *hacklabs*, considerados como espacios para promover a la apropiación de herramientas tecnológicas y generar acción política (Natansohn, 2021, p. 55), estuvieron orientados a la formación de sus integrantes en el ámbito tecnológico. En este sentido se destaca la II edición del Festival de las Canastas que consistió en una iniciativa impulsada por el eje de formación y sostenibilidad de la red, consistió en una propuesta de taller formativo online conformado por dos sesiones con una duración de 1hr. La primera sesión, titulada "*Cómo hacer un video en tu casa de bajo presupuesto y sin morir en el intento*", fue facilitada por Gabo (antes Nat), experto en producción audiovisual y videoclips. Al taller asistieron 10 participantes y ofreció una experiencia valiosa a pesar de la baja participación. A lo largo de la sesión, Gabo compartió su amplio conocimiento sobre la producción de contenidos desde el hogar, enfocándose en el uso ingenioso de dispositivos móviles para crear videos de calidad profesional. No obstante, el festival no pudo realizarse debido a las dificultades expresadas para acceder a los dispositivos de producción audiovisual que garantizarán una calidad mínima para la presentación de los videoclips. Aunque la asistencia fue limitada, las/es participantes tuvieron la oportunidad de aproximarse a los detalles técnicos cruciales, como el manejo efectivo de cámaras y dispositivos de audio, mientras se resaltaba la importancia de contar con el equipo adecuado para lograr resultados óptimos. Asimismo, la sesión resultó enriquecedora, proporcionando herramientas de conocimiento en producción audiovisual lo

que dotó de más información para la formulación de proyectos orientados a la planificación y lanzamientos de videoclips.

**Imagen 52:** Taller online “cómo hacer un videoclip”

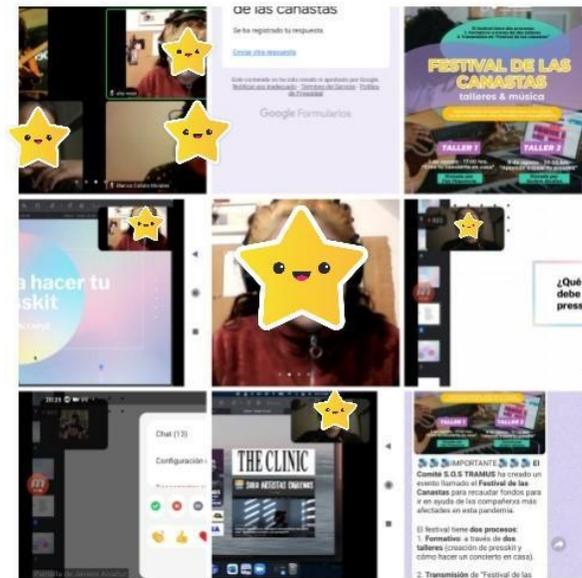


**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cincuenta y dos es una captura de pantalla de la segunda edición del taller online organizado por TRAMUS en julio de 2021, titulado "Cómo hacer un videoclip de bajo presupuesto y no morir en el intento". La imagen muestra a las/es participantes del taller en una sesión de Zoom, donde están aprendiendo y colaborando en la producción de contenido audiovisual vinculado con el Festival de las Canastas. Este taller incluyó actividades prácticas, discusiones y orientación de expertos/as en producción de audio y video, con el objetivo de capacitar a los/as participantes en habilidades técnicas y creativas necesarias para la industria musical, especialmente en la creación de videoclips con recursos limitados.

En la segunda sesión formativa se centró en la creación e importancia de la herramienta *Press Kit* como un documento esencial para cualquier artista que busca promover su proyecto musical de manera efectiva. Durante esta sesión, las participantes aprendieron los elementos básicos de cómo estructurar y diseñar un *Press Kit* completo. Este documento abarca información crucial sobre el proyecto musical, incluyendo el nombre del proyecto, el género musical al que pertenece y los integrantes de la banda o proyecto musical. Además de estos detalles básicos, el *Press Kit* también incluye un apartado técnico que proporciona información sobre el equipamiento necesario para las presentaciones en vivo.

**Imagen 53:** Taller de formación “cómo hacer un press kit”



**Fuente:** TRAMUS (2021). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cincuenta y tres es un registro del taller de formación online organizado por TRAMUS como parte del Festival de las Canastas, llevado a cabo en los meses de julio y agosto de 2021. La captura de pantalla muestra a los/as participantes del taller interactuando a través de la plataforma de videoconferencia Zoom. El taller se centró en enseñar a los/as participantes cómo crear un press kit efectivo, abordando temas relacionados con la música, la cultura y la industria creativa. Incluyó presentaciones, discusiones grupales, actividades prácticas y otros tipos de interacción formativa. Este taller, en el contexto del Festival de las Canastas, subraya el compromiso de TRAMUS con la educación y el desarrollo profesional de sus miembros y la comunidad en general, así como su papel en la promoción de eventos culturales significativos.

Este equipamiento, conocido como backline, suele ser proporcionado al equipo técnico o de producción para garantizar que el espectáculo se lleve a cabo de manera óptima y profesional. García Alonso (2011) menciona que estos formatos, conocidos como EPK (Electronic Press Kit), también son utilizados como herramienta para explicar el proceso de grabación de un disco. En todo caso, el *Press Kit* actúa como una herramienta invaluable para comunicar de manera clara y concisa la identidad y los requisitos técnicos del proyecto musical, facilitando así su promoción y contratación en diferentes escenarios y eventos. Estos dos talleres fueron sincrónicos y se realizaron a través de la plataforma Zoom, de manera que la adopción de estas herramientas digitales propició dinámicas pedagógicas singulares que se materializaron en propuestas formativas en línea.

Resulta sumamente relevante analizar la configuración de los espacios formativos contemporáneos que se orientan hacia la autogestión y el aprendizaje centrado en la incorporación de dispositivos tecnológicos para la producción musical. En un entorno caracterizado por la rápida transformación de la industria musical, la adquisición de habilidades tecnológicas se vuelve imperativa. De modo que, más allá de la convocatoria del inicial del festival que dio lugar a este taller formativo, este espacio (*hacklab*) surge en respuesta a la constante innovación en la producción y difusión de la música, en donde, frente a la ausencia de instancias que faciliten estas formaciones, TRAMUS despliega a través de sus plataformas sesiones autogestionadas desde el eje de formación, encargándose de gestionar la convocatoria en coordinación con profesionales integrantes que forman parte de la red. Por tanto, uno de los desafíos cruciales durante la pandemia fue la incorporación de conocimientos técnicos en producción y grabación, en tanto que un requisito esencial para mantener una presencia significativa en el mercado. En palabras de la entrevistada:

Actualmente, pienso que, en mi quehacer musical, la tecnología es fundamental. De hecho, está en nuestro pensamiento y enfoque, ya que la forma de hacer música está muy vinculada con la tecnología. Es algo muy actual, una característica de esta era que estamos desarrollando y aprendiendo a dominar, y se ha convertido en algo esencial. Queremos utilizarla como una herramienta de expresión para nuestro quehacer musical. Estamos en el proceso de aprender cómo se utilizan estas herramientas y tratando de entender cómo se han ido desarrollando (Entrevistada 1, cantante, creadora y productora integrante de TRAMUS, 14 de diciembre del 2021).

A partir del testimonio, podemos notar una tecnologización de las prácticas musicales en donde ya no es suficiente ser profesional en el instrumento, sino que se requiere un perfil más adaptado a las exigencias de una industria musical tendente a la innovación tecnológica a la par que la industria musical ha ido adaptando sus “servicios al artista que se autoproduce” (Espiga Méndez, 2019, p. 4). Asimismo, la adquisición de destrezas en estas áreas no solo permite a las/es profesionales mantenerse al día con las demandas del mercado, sino que también potencia su capacidad para explorar nuevas fronteras creativas y adaptarse a las cambiantes tendencias del sector hacia nuevas modalidades, incluso de experimentación sonora.

### 8.3 Pedagogías conectadas

En este sentido, la organización, apoyada en una infraestructura sociodigital feminista, abrió las puertas a nuevos enfoques pedagógicos impulsados por integrantes de TRAMUS en el entorno virtual. La adopción de estos nuevos formatos de educación a distancia, analizada por García Aretio (2017), ha fortalecido tanto la práctica musical como la docente de mujeres y disidencias dentro de la red. A través de enfoques de enseñanza más horizontales y autogestionados por TRAMUS, las integrantes de la red han tenido la oportunidad de profesionalizarse en sus carreras y ampliar sus conocimientos en el campo musical. Al respecto, Adkins Chiti (2006) propuso hace años una estrategia para abordar y corregir los sesgos de género en el ámbito educativo, destacando la importancia del apoyo mutuo en redes entre mujeres creadoras. Esta realidad se alinea con las experiencias de las trabajadoras de la música que, durante la pandemia, supieron aprovechar los beneficios de las ventajas tecnológicas en su formación conectando con redes de apoyo. Así lo comparte el siguiente testimonio:

Es realmente complicado conseguir acceso a ciertos recursos y aún más difícil saber qué hacer con ellos una vez los tienes. Recuerdo cuando me encontré en esa situación con mi Roland SPD. A pesar de ser bastante antiguo, es raro encontrarlo en Chile. Buscaba tutoriales en YouTube, que es mi principal fuente de aprendizaje, ya que uso mucha tecnología que no he mencionado, pero había muy poca información disponible, y lo que había apenas rozaba la superficie del tema. Así que decidí contactar a personas que pudieran ayudarme, y fue así como llegué a Valentina Peralta, una experta en tecnología musical. Después de conversar con ella, surgió la idea de que me diera unas clases. Justo necesitaba aprender a incorporar algunos sonidos para una canción que tenía que presentar en solo 5 días. ¡Fue una verdadera locura! (Entrevistada 4, compositora, cantora y gestora cultural e integrante del eje de formación, 16 de diciembre del 2021).

En este sentido, podemos apreciar cómo la mediación tecnológica ha servido como un impulso clave para la creación de estas redes, donde el apoyo mutuo se vuelve fundamental, especialmente en un contexto donde la falta de oportunidades y la precariedad laboral en el sector se hacen más evidentes. Según Karmy y Urqueta (2021), la politización

de la sociedad chilena se reflejó en la emergencia de acciones de apoyo mutuo dentro del sector cultural, especialmente ante la falta de políticas o medidas que mejoraran las condiciones de vida de las trabajadoras del sector, sobre todo en la etapa inicial de la emergencia sanitaria.

Cómo hemos visto en los apartados anteriores, en el caso de TRAMUS, estas acciones se tradujeron en la virtualización de actividades en el ámbito digital, impulsando, además de los ciclos virtuales de festivales de música, iniciativas formativas. Esto fue especialmente relevante en un contexto donde la pandemia destacó la importancia de aumentar la comunicación a través de plataformas digitales lo que, en todo caso, supuso un desafío que moldeó las formas de interacción online.

Si bien el aislamiento social afectó negativamente al sector de la música al reducir las oportunidades laborales, la pandemia también propició las condiciones para el despliegue de un currículo de enseñanza innovador y dinámico hacia un mayor conocimiento de la industria musical, sobre todo, en un contexto en donde el mercado de música grabada creció un 7,4%, logrando obtener ventas de 21.6 mil millones de dólares en EE.UU y Canadá mientras que en Chile, el ingreso generado fue de 56,6 millones de dólares entre el 2019 y el 2020 (Dañobeitia et al., 2021). Como hemos visto, las acciones formativas de TRAMUS respondieron a necesidades formativas específicas adecuadas al contexto y estuvieron orientadas a charlas profesionales sobre la ejecución de instrumentos, el uso de software de grabación, la transcripción musical multimedia, así como la creación y gestión de proyectos independientes, el registro y derechos de autor, etc. Así lo señala una de las entrevistadas:

La democratización de la producción musical ha sido un gran impulso para las artistas mujeres, especialmente en una industria predominantemente machista. La oportunidad de poder producir su propia música ha sido fundamental, sobre todo con iniciativas como TRAMUS, donde grupos de mujeres, incluidas ingenieras de sonido ofrecen cursos dirigidos específicamente a chicas. Esto les brinda la capacidad de producir su música desde casa, creando un espacio seguro y de autonomía creativa. Además, les permite elegir con quién trabajar, evitando relaciones complicadas que a veces surgen

en el ámbito de la producción musical (Entrevistad/e 14, bajista, integrante de TRAMUS, 13 de enero del 2021).

Es interesante observar cómo la docencia que nace del voluntariado de las integrantes de la red propone nuevas prácticas pedagógicas donde el lenguaje musical sirve como un elemento cohesionador para el bienestar y la transformación social (Cabedo Mas, 2015). Este enfoque contrasta con los formatos de la educación formal tradicional, en donde “la autoridad de los pedagogos no es personal ni carismática, sino que deriva de la institución legítima, en este caso, la escuela de la que son agentes” (Bourdieu, 1995, p. 18). En este caso, se pone en el centro la experiencia y los saberes colectivos de sus integrantes, ocupando un rol central en una práctica educativa disruptiva.

En consecuencia, estas prácticas pedagógicas, más asociadas al activismo en los entornos virtuales, se aproximan a la idea de artivismo virtual que, según Pacheco-Pailahual et al. (2019), surgió a mediados de la década de los noventa, cuando “se instauró el neologismo *artivismo*, como una forma de denominar las acciones en las que el arte y el activismo confluyen en la red para promover cambios sociales” (p. 294). De modo que, además de corregir los sesgos de género en el currículo e incluir contenidos ajustados a la realidad que propició el aislamiento social, TRAMUS continuó generando cambios a partir de una pedagogía sostenida en una narrativa propia que en todo momento buscó promover la equidad de género en la búsqueda de una industria musical inclusiva. En palabras de uno de los testimonios:

TRAMUS está compuesta por cualquier persona autoconvocada de cualquier profesión relacionada con el sector musical que comparte ciertos valores y principios. Cuando alguien dice que quiere ser parte de TRAMUS, se le entregan estos principios, que están relacionados sobre todo con el feminismo, el transfeminismo y la idea de luchar contra la inequidad en el sector musical (Entrevistada 17, flautista, investigadora e integrante del eje de incidencia sectorial, 4 de febrero del 2021).

De este modo, el Internet no solo se transforma en un espacio donde se propicia el diálogo y se generan nuevas prácticas ciudadanas con presencia en el ágora virtual, sino que

se convierte en un territorio donde las comunidades imaginadas ponen en práctica nuevos formatos pedagógicos, con el feminismo como eje vertebrador de estos espacios considerados disruptivos en la era digital.

#### **8.4 Soberanía tecnológica: desigualdades y desafíos**

Es importante observar cómo el desplazamiento de las prácticas musicales comportó una tecnologización acompañada de un activismo mediado por las TIC. En Chile, estos formatos posibilitaron la organización de la sociedad civil, donde la agenda feminista ocupó un papel importante. En el caso de TRAMUS, estas prácticas ayudaron a construir vínculos de afectos feministas (Ahmed, 2015) que, en esta ocasión, fueron mediadas en formato sincrónico a través de las TIC. Esto pudo trascender en acciones concretas que ya hemos venido explicando en capítulos anteriores. Sin embargo, cabría preguntarnos, ¿qué nuevas desigualdades pueden derivarse de la incorporación de estas nuevas tecnologías a nuestras vidas? ¿Cuáles son los desafíos?

Para Palmera Quintero et al. (2023), las TIC han tenido un impacto generacional, afirmando que las personas jóvenes están familiarizadas con los dispositivos móviles debido a su socialización desde edades tempranas. Sin embargo, las personas adultas no han tenido la misma suerte, ya que han experimentado un impacto negativo que ha afectado incluso la promoción de su trabajo, afectando, por ende, el desarrollo de su carrera profesional. En palabras de una de las entrevistadas:

Mira, no me ha ido tan bien porque el tema también tiene que ver con la gestión. Soy muy mala para gestionar y promover, así que varios proyectos quedaron en el aire a pesar de tener toda esta experiencia y contactos que, en teoría, suenan increíbles. En la práctica, pertenezco a otra generación. La gente más joven nació en la tecnología, la lleva en su piel, y les resulta muy fácil promoverse, creando una comunidad diferente. Las personas de entre 35 y 45 años, aunque usan medios como Spotify, son menos fieles. Siento que este tipo de público es menos leal que el público más joven, que es súper fiel cuando le gusta algo y tiene una actitud muy motivadora. Creo que me ha ido bien, pero podría haberme ido mejor si lo hubiera movido más. Mi grupo etario tampoco está tan favorecido en ese sentido. Saqué un disco muy lindo, tuve buena

crítica, pero no lo promoví mucho, así que sigue ahí, pululando (Entrevistada 9, cantante, compositora y docente, integrante de TRAMUS, 22 de diciembre).

En este sentido, resulta importante profundizar en el ámbito tecnológico, particularmente en el área de las TIC. En este contexto, surge la hipótesis de que, dado que los sesgos de género persisten y las brechas digitales continúan sin resolverse, las mujeres enfrentan un mayor riesgo de vulnerabilidad. Esto sugiere un preocupante escenario de "feminización de las brechas digitales" o feminización de la pobreza digital, con pocas oportunidades laborales en la industria 4.0 y un sesgo digital:

La brecha de género existente en el sector tecnológico reviste especial gravedad, porque es la industria que más empleo neto creará en los próximos años. También por la incidencia que el desarrollo tecnológico tiene sobre el modo en que nos informamos, nos comunicamos y nos entretenemos (Mateos Sillero y Gómez Hernández, 2019, p. 6)

Siguiendo lo anterior, se destacan dos aspectos cruciales. En primer lugar, resalta la importancia del sector tecnológico como el creador principal de empleo neto en el futuro, lo que indica que la exclusión de las mujeres de esta industria tiene implicaciones sustanciales para su participación económica. En segundo lugar, se enfatiza la influencia profunda que el desarrollo tecnológico ejerce en aspectos fundamentales de nuestras vidas, como la información, la comunicación y el entretenimiento. Esto sugiere que la desigualdad de género en este sector no solo afecta el acceso a oportunidades laborales, sino que también tiene consecuencias en la forma en que las mujeres pueden participar en la configuración y acceso a la información y la cultura digitales.

Para Santana Díaz (2008), esto tiene características que definen a la segunda brecha de género en el contexto digital y se refiere a las disparidades entre hombres y mujeres en términos de usos y habilidades relacionadas con la tecnología. En esta línea, va más allá de simplemente analizar la cantidad de dispositivos y conexiones a Internet, centrándose en la calidad del uso de esas conexiones. Este análisis considera factores económicos, familiares, sociales y culturales que influyen en la forma en que hombres y mujeres interactúan con la

tecnología. Por otro lado, en el caso de las mujeres, especialmente aquellas en edad adulta, además de esta desigualdad intergeneracional, también experimentan otras dificultades relacionadas con los desafíos de desarrollar una carrera profesional siendo madres. En este sentido, el riesgo de experimentar la desigualdad es mayor, teniendo en cuenta la "doble jornada" o "doble presencia" que comportan las actividades de cuidados (Carrasquer, 2009), y que además puede intensificarse en aquellas familias monoparentales (Ajenjo Cosp y García Saladrigas, 2019):

Se debería considerar la creación de un programa de apoyo al sector musical desde una perspectiva de género para la producción artística. Este programa debería incluir la producción virtual, el uso de plataformas digitales, conciertos y la promoción online. Además, debería ofrecer otros servicios como capacitación y atención a la maternidad (Entrevistada 20, cantante, compositora mapuche e integrante de TRAMUS, 29 de diciembre del 2022).

La desigualdad de género también se refleja en la percepción cultural de que las mujeres son menos aptas para la ciencia y la tecnología, lo que limita sus oportunidades en estos campos (Wajcman, 1992). Asimismo, Santana Díaz (2008) argumenta que la segunda brecha digital amplifica la desigualdad existente en la sociedad, ya que las nuevas tecnologías emergen en un contexto previamente desigual. Al mismo tiempo, destaca cómo las mujeres enfrentan desafíos adicionales en el acceso y la utilización efectiva de la tecnología, exacerbando las desigualdades preexistentes basadas en género, edad, educación y roles culturales asignados a las mujeres. Sumado a ello, para Lovink (2024), esta proliferación de plataformas ha generado una sobrecarga de información que viene acompañada de distracción, agotamiento y ansiedad (p. 2). Así lo expresa el siguiente testimonio en cuanto al uso de aplicaciones como WhatsApp:

A veces, cuando suceden cosas importantes, las compañeras comparten informaciones muy certeras, como 'esto es falso' o 'esto ha sido así', con fuentes muy confiables. Detectan cosas que a veces una no alcanza a ver. Sin embargo, también siento que hay tanta información que me ahoga y me satura. Por eso, no he revisado el WhatsApp en mucho tiempo; me siento un poco abrumada por tanta información (Entrevistada 10, compositora y cantante e integrante de TRAMUS, 22 de diciembre del 2021).

En el testimonio anterior observamos que la desinformación (*Fake News*) es un riesgo latente que, sumado a la compleja realidad de compaginar la vida online-offline, comporta un riesgo a lo que plantea un tema con relación al uso de las plataformas hegemónicas que cada vez son más cuestionables frente a una realidad marcada por la ausencia de una legislación que proteja los datos y el derecho a la información de las personas. De este modo, algunas integrantes se han planteado el uso de alternativas de comunicación en lo que se consideran como espacios seguros:

Las reuniones por Zoom fueron fundamentales en el momento en que no podíamos juntarnos en persona. WhatsApp también resultó un buen apoyo, pero entendíamos que no era adecuado para tratar ciertos temas, ya que las conversaciones allí podrían ser usadas en nuestra contra. Por eso, tuvimos que recurrir a otras redes, como Signal o Telegram, que ofrecen mayor seguridad. Además, sabemos que Google no es una plataforma confiable; hay mucha manipulación de la información y censura en algunos medios. Google, al ser una gran corporación que controla plataformas como YouTube, Facebook, Instagram y WhatsApp, puede representar un riesgo para la organización de esta red. Por lo tanto, hemos tenido que buscar alternativas que respeten más nuestra privacidad y no vendan nuestros datos (Entrevistada 21, vocalista aymara de metal e integrante de TRAMUS, 20 de enero del 2022)

Sin embargo, aunque en algún momento se abrió la posibilidad de plantearse nuevas vías de comunicación y migrar por ejemplo a Telegram o Discord, la decisión colectiva siguió en la línea de mantenerse en los canales de comunicación tradicionales en TRAMUS, debido a la complejidad de adoptar nuevos formatos que afectaba, incluso, en la necesidad de adquirir nuevos dispositivos móviles afectando en un gasto adicional. En Chile, esta desigualdad tecnológica viene acompañada por distintos factores imbricados por la clase, la raza, el género y la edad. En lo que respecta al campo de la música, esta desigualdad se materializa en la percepción de bajos ingresos, inestabilidad laboral y pocas garantías económicas (ROMMDA, 2020), lo que dificulta la adquisición del equipamiento necesario para un buen desarrollo profesional.

## 8.5 Experiencias subversivas: hackeando el cis-sistema

Durante este periodo, se hizo evidente la capacidad de adaptación de TRAMUS a estas circunstancias, siendo palpables los proyectos que emergieron dentro del sector con el soporte de los entornos digitales. Un ejemplo de ello son los diversos estudios impulsados por las organizaciones feministas en la música, como el estudio “MUJERES Y DISIDENCIAS en la Industria Musical Chilena: Obstáculos, Oportunidades y Perspectivas” presentado por ROMMDA (2020), el cual posteriormente dio origen al proyecto “Compromiso Morado”, que de igual manera nace en el seno de esta red. Así lo comparte una de las entrevistadas que forma parte de ROMMDA y participó en la ejecución del proyecto:

El Compromiso Morado surgió como una idea que fue tomando forma a lo largo de conversaciones con integrantes de ROMMDA. Durante una reunión, a principios de 2020, discutimos la situación de la pandemia y expresé mi deseo de implementar algo similar a una iniciativa rosa o lila en festivales, expandiéndose más allá de Udara que, en comparación, era más pequeño. Mi experiencia en festivales, especialmente en el trabajo con La Matria, me llevó a pensar en la posibilidad de contar con personal capacitado para abordar situaciones de violación, con un enfoque de prevención y fiscalización más robusto. Imaginé la existencia de un "casco morado" que pudiera actuar como un seguro ante casos de riesgo, trabajando para eliminar el machismo en el entorno laboral. En la primera ocasión que mencioné esta idea, expresé mi deseo de crear un espacio seguro donde personas capacitadas pudieran estar alerta ante situaciones de violencia, con la capacidad de sancionar la discriminación machista. Mi visión incluía la posibilidad de aplicar multas a aquellos que perpetuaran conductas machistas, con el objetivo de erradicar dichas actitudes en el entorno laboral. Me entristece profundamente presenciar discriminación y creo firmemente en la igualdad de derechos. Mi perspectiva, arraigada en un enfoque humanista, va más allá del feminismo; considero que todos debemos tener igualdad de derechos para poder ejercer nuestra humanidad sin enfrentar discriminación (Entrevistada 3, cantante, gestora cultural, educadora y productora, integrante de TRAMUS y Udara, 16 de diciembre del 2021).

La metáfora del "casco morado" como un símbolo de protección y acción contra el machismo en el entorno laboral resalta la importancia de tener medidas concretas para prevenir y abordar situaciones de riesgo. Gracias a la mediación tecnológica, esto se materializó en el diseño de un auto test alojado en la página web del proyecto, mismo que posibilita acciones de capacitación y formación con agentes del sector musical.

**Imagen 54:** Plataforma Compromiso Morado.



Somos la Red de Organizaciones en la Música y Disidencias Asociadas, y te presentamos el Compromiso Morado, un programa en el que se concreta y masifica nuestro esfuerzo de los últimos tres años por superar las brechas de género en el sector musical. A través de esta iniciativa, reconocemos y acompañamos a agentes culturales de la industria musical que adquieren públicamente compromisos en cuatro ámbitos de acción:

**Fuente:** Compromiso Morado (2022-2023). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cincuenta y cuatro muestra la plataforma web “Compromiso Morado”, desarrollada durante el periodo 2022-2023. Este proyecto está enfocado en promover la igualdad de género, prevenir la violencia contra las mujeres y avanzar en otros objetivos relacionados con la equidad y los derechos de las mujeres. La imagen presenta detalles sobre los objetivos del proyecto, las actividades planificadas, los colaboradores involucrados y otros aspectos relevantes. La plataforma es una fuente de información para quienes desean saber más sobre el proyecto, incluyendo cómo participar o contribuir a sus objetivos. El sitio web oficial del proyecto proporciona información adicional detallada sobre estas iniciativas.

En un contexto paralelo han surgido otros formatos de innovación tecnológica y musical en el metaverso, también conocido como Mundos Digitales Virtuales en 3 Dimensiones (MDV3D). Según Lévy y Lemos, “estos espacios virtuales tridimensionales son generados por computadoras y compuestos por símbolos e iconos, tanto ficticios como reales, caracterizados por la presencia de avatares que desempeñan roles protagónicos en la narrativa, superando las limitaciones físicas y geográficas al permitir la interacción entre ellos dentro de este espacio virtual” (Levy, 1999 y Lemos, 2007 citados en Daimiel et al., 2022, traducción propia p. 158). Un ejemplo de ello es el festival “*AquelarreFest*”, organizado con

el festival *Otherland Music* en colaboración con organizaciones pertenecientes a la red de ROMMDA, y que tuvo lugar en el marco de las acciones del 8M de 2023.

**Imagen 55:** Prototipado del metaverso Otherland



**Fuente:** Otherland (fecha desconocida). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cincuenta y cinco es una captura de pantalla de la etapa de prototipado del metaverso Otherland. Esta captura presenta una representación visual del entorno virtual en Otherland durante su fase de prototipado, enfocada en el desarrollo de experiencias inmersivas relacionadas con la música. La imagen muestra elementos como avatares, controles y opciones de interacción que permiten a los usuarios explorar y participar en este entorno virtual. Actualmente, esta fase ha avanzado hacia su ejecución, y el festival “AquelarreFest” ha sido una de las primeras experiencias inmersivas implementadas en el metaverso de Otherland, marcando un hito en la exploración de nuevas formas de interacción y expresión artística en espacios digitales.

**Imagen 56:** Festival *AquelarreFest Otherland*



**Fuente:** Otherland (2023). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cincuenta y seis es un registro del Festival AquelarreFest, que se llevó a cabo en el metaverso en marzo de 2023, en el contexto del 8M. Este festival se destacó por la participación de mujeres y disidencias en la música, aprovechando nuevos formatos de innovación tecnológica y mostrando una notable implicación en el diseño de estos entornos digitales. AquelarreFest fue un evento virtual celebrado en la plataforma Otherland, un espacio virtual donde las/os usuarias/os pueden interactuar, asistir a eventos y participar en diversas actividades mediante avatares personalizados. Este tipo de eventos en el metaverso están ganando popularidad y ofrecen nuevas oportunidades para la participación, la creatividad y la expresión artística en un entorno de innovación digital dentro de la industria musical.

Este fue el primer festival que se llevó a cabo en el metaverso de Otherland, destacándose por sus sonidos inmersivos y las características de esta experiencia digital. Rompió las barreras de las brechas de género en el ámbito digital al visibilizar a mujeres y disidencias en estos nuevos formatos digitales tomando un lugar central durante las acciones del 8 de marzo. Sin embargo, los desafíos que conllevan estos nuevos formatos incluyen la emergencia de nuevos perfiles laborales, en los cuales las mujeres y disidencias aún tienen una deuda pendiente. Según una de las entrevistadas:

Creo que a veces es difícil encontrar profesionales mujeres, no porque no existan, sino porque están muy demandadas. A menudo están tan ocupadas que no pueden aceptar más trabajo o carga laboral. Cuando hacemos un llamado a profesionales, ya sea en LinkedIn o en las redes, muchas veces se presentan más hombres que mujeres. No sé muy bien cuál puede ser el problema, pero es común ver más profesionales de género masculino. Entonces, a veces hay que buscar a las mujeres de manera específica. Por ejemplo, en nuestro equipo, el modelador es un chico de la región y la encargada del rigging es una profesional de élite, una chica chilena que trabaja de manera internacional en proyectos increíbles desde acá en el territorio (Pilar H., CEO de Sonidos Inmersivos y Otherland, 31 de marzo de 2023).

Otro aspecto a considerar es el acceso al equipamiento y conocimiento en el manejo de estas plataformas de innovación tecnológica, donde se destaca un desafío crucial en el ámbito de la inmersión tecnológica: la divulgación. En palabras de una de las entrevistadas:

Considero que el principal desafío, más allá de las cuestiones tecnológicas y del conocimiento de las herramientas, radica en la divulgación. Es crucial comunicar cómo conectarse y cómo acceder a la plataforma, tanto a artistas como a marcas y, por

supuesto, a los propios fans de estos artistas. La diversidad de sistemas operativos también se presenta como un obstáculo, ya que no todos utilizan Windows y algunos prefieren otros sistemas. En nuestra versión actual, basada en enlaces, no cubrimos todos los sistemas operativos, y para abordar este desafío, necesitamos una mayor financiación para expandir la compatibilidad con más plataformas. En definitiva, la divulgación y la accesibilidad son retos significativos que debemos afrontar para asegurar que nuestra plataforma sea accesible y utilizada por la mayor cantidad posible de personas (Pilar H., CEO de Sonidos Inmersivos y Otherland, 31 de marzo de 2023).

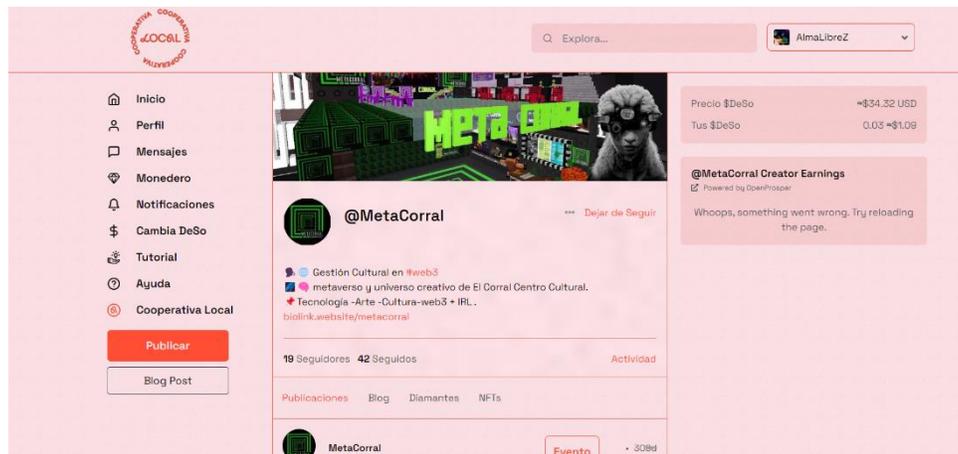
Para la entrevistada es crucial educar a la audiencia sobre cómo acceder a estas experiencias, especialmente considerando las variadas plataformas y sistemas operativos que existen. En lo que respecta a la financiación como factor determinante, resalta la realidad económica que rodea el desarrollo y la implementación de estas tecnologías inmersivas. La limitación que supone la disponibilidad de recursos afecta directamente la expansión y la accesibilidad de estas plataformas. En este contexto, se evidencia la interconexión entre la viabilidad financiera y la capacidad de llegar a un público más amplio. En general, destaca la importancia de abordar no solo los aspectos técnicos de la inmersión tecnológica, sino también los desafíos relacionados con la divulgación y la financiación para lograr una adopción más amplia y efectiva de estas innovaciones.

En este contexto, también emergieron otros formatos de innovación tecnológica en la web 3.0, entre los que se destaca la “Cooperativa Local”. Estos proyectos han sido subyacentes a la red de Trabajadoras de la Música y han ofrecido modelos de negocio sustentables y justos para las/es músicas/es y artistas frente a la precarización y falta de regulación en la utilización de las plataformas. La Entrevistada/e 7, también CEO de este proyecto e integrante de TRAMUS, comenta lo siguiente:

Lo encuentro más justo. Hoy en día, en Spotify, las personas que crean música ganan casi nada y además deben cumplir con una serie de requisitos. En cambio, se están desarrollando opciones en Blockchain que también son de streaming y tienen un componente de creación de comunidad. Esto permite que las personas puedan ganar cientos de dólares rápidamente, sin necesidad de ser artistas muy grandes. Al final, todo depende de las comunidades y de las/es usuarias/es (Entrevistad/e 7, guitarrista y

gestora, integrante del eje de sostenibilidad y CEO de Cooperativa Integral, 20 de diciembre del 2021)

**Imagen 57:** Plataforma Cooperativa Local



**Fuente:** Plataforma Cooperativa Local (2022). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cincuenta y siete presenta la “Plataforma Cooperativa Local”, un espacio digital diseñado para fomentar la colaboración y la solidaridad dentro de una comunidad. En esta plataforma, los/as miembros/as tienen la oportunidad de participar activamente en la toma de decisiones que afectan a la comunidad, reflejando los principios democráticos y participativos característicos de las cooperativas. A través del trabajo en equipo y la cooperación, la plataforma se enfoca en mejorar el bienestar económico, social y cultural de sus comunidades, promoviendo la equidad y la inclusión, especialmente en la comunidad artística. Esta imagen simboliza el compromiso de la plataforma con valores como la colaboración, la solidaridad y el empoderamiento comunitario, subrayando el potencial de los entornos digitales para transformar y construir un mundo más justo y sostenible en los ámbitos del arte y la música.

Para la entrevistada, la implementación de tecnologías basadas en Blockchain<sup>62</sup> en plataformas de música representa una visión más justa en comparación con modelos tradicionales como Spotify, en los que la compensación que reciben los creadores de música es muy limitada. Asimismo, el testimonio resalta la descentralización y la participación de la comunidad como componentes clave en estas nuevas plataformas. La capacidad de las/es usuarias/es para ganar ingresos directos, incluso sin tener la magnitud de una figura musical masiva, sugiere un cambio hacia una estructura más equitativa y empoderadora en la industria musical. En este contexto, la tecnología Blockchain se presenta como una herramienta que

<sup>62</sup> Es un ledger digital que registra transacciones a través de criptomonedas por medio de una red global.

podría transformar la dinámica tradicional y ofrecer nuevas oportunidades para los artistas y sus seguidores.

## 8.6 Hacia una Sororidad-Sonora: desafíos y perspectivas a futuro

*Este #8M volvimos a las calles y conmemoramos nuestra lucha feminista sacando la voz desde el escenario TRAMUS por segundo año consecutivo junto a GAM @centrogam y @citilabglobal. Agradecemos a quienes nos acompañaron, agrupaciones hermanas como la Red de @actriceschile, @nosotrasaudiovisuales, @compromisomorado, @cooperativaocal y por supuesto a las compañeras que compartieron en el escenario y detrás de él. Nuestra gratitud a todes quienes permitieron hacer de esta una jornada inolvidable llena de música y newen. La lucha sigue día a día y juntas somos poderosas*



*#8marzo #tramus #trabajadorasdelamusica #músicalatina #feministas*

**Imagen 58:** Escenario TRAMUS 8M 2da Edición. GAM



**Fuente:** TRAMUS (2023). Véase referencia.

**Descripción (#AltText #AccesibilidadInclusiva):** La imagen cincuenta y ocho nos muestra un post compartido en el Instagram de @ensamblajesmusicales22 por @almalibrebass en marzo de 2023, relacionado con el Escenario TRAMUS 8M en su segunda edición, celebrado en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). El texto que acompaña la imagen expresa el sentimiento de gratitud y fortuna de formar parte de la red de trabajadoras de la música, destacando la jornada como un encuentro espectacular donde mujeres y disidencias pudieron reunirse, organizarse y actuar para visibilizar su presencia en la música y en los escenarios. El mensaje enfatiza el compromiso con un ecosistema musical feminista, interseccional y con perspectiva de género, concluyendo con un agradecimiento a las compañeras de @trabajadoras musica. La imagen y el mensaje resaltan la importancia de la inclusión y la igualdad de género en el ámbito musical, promoviendo la visibilización y participación de mujeres y disidencias.

Tras el 4 de septiembre de 2023, y en vista de la desilusión experimentada por muchos sectores populares que habían depositado sus esperanzas en la nueva constitución como un catalizador para el surgimiento de una nueva sociedad, se evidenció un panorama inesperado. La abrumadora victoria del "rechazo" por un 62% frente al 38% del "apruebo" generó un impacto significativo. Las redes sociales, que anteriormente habían sido un espacio de ferviente actividad y discusión, se vieron paralizadas. La intensa actividad de las TRAMUS, que anteriormente había dominado los canales digitales con un alto grado de interacción, experimentó un marcado descenso en su influencia y participación. Este cambio repentino en la dinámica digital reflejó el desconcierto y la desmoralización que se apoderaron de ciertos sectores de la población frente al resultado electoral.

No obstante, para TRAMUS, la derrota electoral tuvo repercusiones relativamente menores. Si bien es cierto que el proceso constituyó un impulsor de dinamismo dentro de la organización, no fue un factor determinante debido a su naturaleza apartidista. En este sentido, TRAMUS retomó su trayectoria y objetivos como organización, con la planificación de la segunda edición del evento TRAMUS bajo el lema "Juntas abriendo caminos".

Por otro lado, la pregunta sobre "¿Qué sigue?" ha planteado dificultades para dar el salto hacia la formalización de la red. Esto ha generado tensiones internas en torno a la decisión de avanzar definitivamente hacia la consolidación de una organización de carácter formal, debido a las distintas posturas y opiniones aún encontradas frente a este punto. Sin embargo, las secuelas dejadas por la pandemia han generado un síndrome peculiar que dificulta la reanudación de las relaciones presenciales. Sumado a esta situación, las distancias y complejidades de vida de cada una de sus integrantes han agravado el problema. Este fenómeno ha llevado a que, incluso después de varios años, persista una sensación de

extrañeza en los encuentros presenciales dentro de la organización. Al respecto, una de las entrevistadas hace una valoración sobre la experiencia de la virtualidad TRAMUS y menciona:

Durante la pandemia, TRAMUS fue un espacio significativo. Aunque se cerraron conciertos, se crearon iniciativas hermosas que ayudaron a mantener el espíritu del grupo. Sin embargo, siento que dentro de TRAMUS todavía persiste una cierta distancia entre los miembros. Más allá de eso, no estoy segura hacia dónde se dirige la organización en este momento. Quizás se trata solo de una falta de información, o tal vez están ocurriendo cosas que no estoy percibiendo. Sigo creyendo que es fundamental que, como mujeres, nos abracemos, nos apoyemos mutuamente y estemos al tanto de lo que cada una está viviendo. Los espacios para nosotras son pocos, y eso hace que el abrazo de contención y apoyo sea aún más necesario (Entrevistada 11, saxofonista y docente integrante de TRAMUS, 13 de mayo del 2021).

Frente al retorno a la presencialidad, uno de los desafíos clave consiste en articular una organización de naturaleza híbrida, que combine tanto elementos presenciales como virtuales. En este contexto, la sororidad emerge como un pilar fundamental en la estructura organizativa. La sororidad, entendida como la solidaridad y el apoyo entre mujeres y disidencias, se convierte en un principio rector que permea todas las facetas de la organización. El concepto de "sororidad", que se deriva del "*sisterhood*" de los movimientos negros, fue inicialmente asimilado por el movimiento feminista francés, donde se conoce como "*sororité*", y se remonta a sus orígenes (Camacho Domínguez y Marín Mendoza, 2022). Posteriormente, este concepto fue adoptado y desarrollado por Lagarde (2009), reconocida antropóloga y feminista mexicana. Lagarde no solo popularizó el término, sino que también propuso diversas prácticas y reflexiones en torno a la sororidad.

La sororidad, según Lagarde, va más allá de una mera solidaridad entre mujeres; implica una profunda conexión basada en el reconocimiento mutuo, el apoyo incondicional y el compromiso con la lucha por la igualdad de género. Lagarde propone que la sororidad se manifieste a través de acciones concretas que fortalezcan los lazos entre mujeres y promuevan su empoderamiento colectivo. Entre estas prácticas, Lagarde destaca el compartir

experiencias y saberes, el cuidado mutuo, la defensa de los derechos de las mujeres y la construcción de redes de apoyo y colaboración. Esto nos lleva a pensar en una sororidad mediada por la sonoridad y la música de quienes, en este caso, comparten la experiencia de formar parte activa de la organización, ya que, como concepto y práctica, ha sido fundamental en la consolidación de los movimientos feministas y en la construcción de una solidaridad activa entre mujeres, inspirando un sentido de comunidad y empoderamiento que trasciende las fronteras culturales y geográficas.

Este enfoque implica fomentar relaciones basadas en la colaboración, el respeto mutuo y el empoderamiento entre las integrantes de la comunidad, tanto en los encuentros presenciales como en los espacios virtuales. Así, la articulación de una organización híbrida y la promoción de la sororidad se complementan para crear un ambiente inclusivo y participativo que favorece el desarrollo y el crecimiento de todos sus miembros. Desde una perspectiva interseccional y de las propias prácticas de los feminismos comunitarios, autoras como Lugones (2014) y Viveros Vigoya (2016) recuperan propuestas epistemológicas y metodológicas de la educación popular y se adhieren a los saberes locales como una parte importante de la organización desde una realidad encarnada y situada en las propias experiencias. Así lo expresa el siguiente testimonio:

Particularmente en el mundo de las mujeres y las disidencias, había una ausencia orgánica que TRAMUS vino a llenar de manera muy acertada, en un momento clave y muy importante. Esta red se organizó alrededor de una comunidad muy joven, tanto en términos de edad como de experiencia organizativa, lo cual no es tan común en nuestro país. TRAMUS, como red de trabajadores de la música, logró reunir a este grupo joven y darle una estructura (Entrevistada 16, cantora, gestora cultural e integrante del eje de incidencia sectorial, 27 de enero del 2023).

Estas nuevas propuestas feministas que parten desde la sororidad, donde el hilo conductor es la música, se construyen a partir de sus propios esquemas de comprender la realidad local (Moore Torres, 2018) y apuestan por la organización popular y comunitaria que cobra sentido de pertenencia y agencia de manera colectiva (Guzmán Bracho, 2010). También adquieren una relevancia singular en el marco de las movilizaciones, más allá de la

problematización de las desigualdades de género como categoría, ya que son atravesadas por otros ejes de opresión que se hicieron visibles en estos nuevos modos de producción dentro del capitalismo de plataforma.

## **8.7 Conclusiones de capítulo**

El presente capítulo ha explorado los desafíos y oportunidades que enfrentan las mujeres y disidencias en el ámbito tecnológico y musical, centrándose en la experiencia de TRAMUS como un caso de estudio representativo en sus prácticas activistas en el ámbito online. En este sentido, se ha puesto de relieve cómo la tecnología y las redes digitales han jugado un rol crucial en la construcción de “conectividades feministas” que han hecho posible tejer un entramado de relaciones y prácticas colaborativas que permite la creación de espacios seguros, autogestionados y horizontales donde las integrantes de TRAMUS puedan formarse y apoyarse mutuamente para desarrollar sus carreras. Las conectividades feministas dentro de la organización se han estructurado a través de la incorporación de diversas herramientas tecnológicas. Estas herramientas no solo permiten la creación y difusión de música, sino también la formación de redes pedagógicas y activistas que rompen con los esquemas tradicionales de aprendizaje y organización en la industria musical. En este contexto, el concepto de tecnofeminismo se convierte en un pilar central para comprender cómo estas conectividades han sido fundamentales para enfrentar las desigualdades de género en el sector musical.

En TRAMUS, no solo se manifiesta en el apoyo emocional entre las y los integrantes, sino también en la creación de oportunidades profesionales y educativas a través de los hacklabs. En consecuencia, observamos cómo las actividades de TRAMUS también se enmarcan en formatos de acción tecnofeminista centrados en crear oportunidades de formación y distribución de música de manera autogestionada. En un entorno donde las trabajadoras de la música tradicionalmente han tenido menos acceso a las tecnologías de producción y difusión, estas conectividades feministas han abierto nuevas puertas. A través de hacklabs, festivales virtuales y plataformas digitales, TRAMUS ha impulsado la democratización de los medios tecnológicos. Además, estas conectividades feministas no solo se limitan a cuestiones técnicas o pedagógicas, sino que también han generado una

cultura de apoyo que se extiende tanto en el ámbito virtual como en el físico, proponiendo iniciativas novedosas en Internet. Al respecto, se destacan el “Compromiso Morado”, que busca transformar las condiciones laborales y sociales de las trabajadoras de la música en Chile, el “AquelarreFest”, que utilizó el espacio virtual para romper las barreras de género en la industria musical, y emprendimientos como “Cooperativa Local”, que impulsa la creación de un mercado más justo e inclusivo en la cultura y la música. Del mismo modo, la "sororidad sonora" se convierte en un concepto clave para entender cómo estas conectividades feministas han transformado la industria musical. La música, como medio de expresión y resistencia, ha permitido a las trabajadoras encontrar una voz colectiva y fortalecer sus lazos de solidaridad.

Un aspecto a destacar es que la copresencia en línea ha sido fundamental en este proceso, ya que ha permitido conectar a personas de diferentes lugares geográficos, promoviendo el intercambio de saberes y experiencias, y fortaleciendo los lazos de solidaridad. Sin embargo, también se han identificado desafíos relacionados con la brecha digital de género y las desigualdades estructurales en el acceso y uso de la tecnología, especialmente entre mujeres adultas y de bajos recursos. Estas desigualdades limitan la participación equitativa de mujeres y disidencias en la industria musical, subrayando la necesidad de políticas y acciones que promuevan la inclusión y la igualdad de oportunidades.

Además de las limitaciones tecnológicas, los estereotipos de género y las percepciones culturales de que las mujeres son menos aptas para la ciencia y la tecnología siguen siendo barreras significativas. Estos factores restringen las oportunidades de las mujeres en campos como la tecnología y la producción musical, haciendo evidente la necesidad de un cambio cultural profundo que promueva la igualdad de género en todos los aspectos de la industria musical. Por otro lado, la falta de un marco jurídico sólido que proteja los derechos de autor y garantice una distribución justa de regalías representa un desafío importante para las trabajadoras de la música. Sin un sistema equitativo de compensación, las mujeres corren el riesgo de ser explotadas y marginadas en una industria que históricamente ha favorecido a los hombres.

En conclusión, el uso de la tecnología se convierte en una forma de resistencia y subversión de las estructuras tradicionales que limitan el acceso de las mujeres a recursos y espacios de poder en la industria musical. El avance de estas conectividades feministas subraya la importancia de continuar innovando y expandiendo estos espacios, asegurando que sean inclusivos y sostenibles adecuándose a los tiempos actuales que ayuden a las trabajadoras de la música desarrollar una carrera profesional en condiciones de equidad tecnológica.



## Noveno Movimiento



## 9. CODA

Lo que comenzó como una curiosidad originada en un evento musical digital durante la pandemia llevó a esta tesis a explorar cómo las mujeres y disidencias en Chile enfrentaron los desafíos emergentes de los nuevos formatos digitales. Esta investigación se ha centrado en el colectivo de Trabajadoras de la Música -Mujeres y Disidencias- (TRAMUS) y ha mostrado su respuesta al “giro tecnológico” producido en pleno estallido social y la pandemia. Este giro involucró una serie de adaptaciones tecnológicas y transformaciones culturales, que resultaron en la creación de infraestructuras sociodigitales feministas orientadas al apoyo mutuo y los cuidados en respuesta a estas coyunturas.

A través de un enfoque etnográfico digital, esta investigación ha proporcionado un análisis detallado de cómo el uso de las TIC configuró nuevas prácticas musicales, de resistencia y organización política para las trabajadoras de la música en Chile. El principal aporte de esta tesis reside en demostrar cómo, en medio de estas crisis, se consolidó un activismo tecnológico feminista que no solo adoptó nuevos formatos de producción, distribución y gestión musical, sino que también generó nuevas dinámicas de acción colectiva centradas en los cuidados y la solidaridad de sus integrantes. A la luz de la literatura consultada, los resultados muestran cómo estos eventos actuaron como catalizadores de un profundo cambio en las prácticas musicales, dando un giro político más allá del lineamiento estético-musical e influyendo en la incorporación de prácticas organizativas situadas desde los feminismos.

Los trabajos de Adorno y Horkheimer (1966), Hennion (2002, 2010), y DeNora (1999, 2003; 2007) sobre la música como medio para explicar la realidad social han ofrecido un marco para problematizar sobre las cuestiones de género en este campo y observar cómo las trabajadoras de la música en Chile vieron sus prácticas profundamente afectadas por el contexto político. Para responder a la pregunta que ha guiado esta investigación e indagar ¿Cómo afectaron el estallido social y la pandemia a las prácticas musicales de las trabajadoras de la música en Chile? se han abordado diversos aspectos que caracterizan el activismo tecnológico de TRAMUS en sus múltiples dimensiones polifónicas.

Esta propuesta, inspirada en epistemologías feministas, se alinea con metodologías que encarnan percepciones, subjetividades y experiencias expresadas desde una polifonía situada en el sur global (Alvarado, 2017, Alvarado et al., 2020; Alvarado y Fischetti, 2018). Este planteamiento ha servido como antecedente para localizar el “conocimiento situado” que ha sido el eje fundamental que ha guiado esta investigación y, a su vez, ha ayudado a estructurar la etnografía digital. A partir de esta base, se ha explorado el activismo digital de TRAMUS durante el período 2020-2022, registrando, observando y analizando su experiencia desde un enfoque reflexivo. Esto me ha permitido ver, desde una propuesta de movimientos polifónicos, cómo las mujeres y disidencias en la música se organizan y generan espacios de acción colectiva desplegados en una infraestructura sociodigital como TRAMUS. Tanto la experiencia individual como colectiva se han analizado en relación con las tecnologías y las plataformas sociodigitales, observando cómo estas influyen en la cultura musical. En respuesta al objetivo general de analizar cómo el estallido social de 2019 y la crisis sanitaria del COVID-19 influyeron en las prácticas musicales de las trabajadoras de la música en Chile, con un foco en la configuración de nuevos ensamblajes sociotécnicos musicales desde una perspectiva de género, los resultados se han organizado de la siguiente manera: El bloque titulado “**Polifonías situadas, la música más allá del sonido**” da respuesta al objetivo general, relacionado con el análisis del impacto del estallido social de 2019 y la crisis sanitaria en la configuración política de las trabajadoras de la música” y cómo estos eventos influyeron en la configuración de una estructura política de carácter feminista que posteriormente se trasladó a los entornos virtuales. Desde esta perspectiva, se ha observado la importancia de la memoria interpretada por TRAMUS con el fin de hacer una retribución histórica a las referentes de la música. Esto se enmarca en un contexto donde el despertar chileno comportó la concientización sobre la importancia del arte y su florecimiento antes de la dictadura. En este sentido, los feminismos incidieron directamente en el escenario político chileno tomando protagonismo e impactando en las nuevas generaciones de mujeres y disidencias en la música. Esto ha permitido “Identificar las nuevas formas de colaboración que emergieron tras las restricciones impuestas por la emergencia sanitaria del COVID-19” con la presentación de diversas acciones colectivas que han evidenciado los esfuerzos de TRAMUS en la creación de sus propios entornos digitales en

los que destaca la narrativa como eje central que ha nutrido y dotado de pertenencia a las plataformas sociodigitales de TRAMUS.

Del mismo modo, en respuesta al segundo y tercer objetivo específico destinados a explorar cómo los temas sociales y de género impactaron en las acciones realizadas por TRAMUS durante entre los años 2020 y 2022, se ha explorado la narrativa registrada desde el estallido social que no solo visibilizó desigualdades económicas y políticas, sino que proporcionó un momento crucial para la consolidación del activismo feminista en el ámbito musical. Este contexto resulta importante ya que fue el punto de inflexión en el que TRAMUS emergió como un actor clave, adaptando el uso de las TIC con el propósito de mantener su labor artística y organizativa, pese a la interrupción de los eventos presenciales. Según la teoría de la cibercultura de Lévy (2007), el uso de tecnologías digitales para crear entornos colaborativos puede entenderse como una forma de **“inteligencia colectiva”**, donde las TIC permiten conectar y organizarse de manera efectiva. Este fenómeno se vio potenciado por la coyuntura política enmarcada en la redacción de una nueva constitución que, en condiciones de restricciones de movilidad, generó una sociedad digital dependiente de la conectividad. En el caso de TRAMUS, este giro tecnológico facilitó la creación de comunidades en línea con un enfoque feminista, que se alinean con las prácticas del ciberfeminismo.

Los hallazgos también permiten responder al tercer objetivo que buscaba examinar la influencia del activismo feminista en el ámbito tecnológico. En este sentido, los resultados revelan cómo las trabajadoras de la música en Chile, a través de TRAMUS, utilizaron plataformas sociodigitales como espacios clave para crear infraestructuras feministas de acción colectiva. A través de la experiencia de TRAMUS, se ha demostrado cómo lograron subvertir esta percepción antagonista y mediante la utilización de las TIC visibilizar las violencias estructurales en la industria musical. Estos resultados se alinean con los observados por Binder (2020) y Natansohn (2021) que dan cuenta de cómo se han utilizado las TIC para visibilizar la violencia patriarcal y, asimismo, consolidar una narrativa propia.

Asimismo, las mediaciones tecnológicas han ayudado a fortalecer la organización TRAMUS, creando vínculos feministas que proporcionaron soporte emocional y agencia política (Ahmed, 2015). Este proceso transformó a TRAMUS en una comunidad en línea que incorpora prácticas ciberfeministas orientadas a visibilizar las desigualdades de género, suscitadas especialmente durante la pandemia. También, se han identificado resonancias con los tecnofeminismos cuyas dimensiones políticas sitúan Internet como un espacio en disputa y consolidación de comunidades feministas, alienadas con los hackfeminismos descritos por Guzmán Soria (2017) y que se despliegan a través de la habilitación de una infraestructura sociodigital.

En relación con el tercer objetivo, se ha observado cómo el impacto de los **hackfeminismos** se manifestó en la creación de infraestructuras digitales autogestionadas y en el uso de estrategias transmedia (Scolari, 2009, 2014) que amplificaron la acción colectiva. Un ejemplo es la campaña #JUNTXSABRIENDOCAMINOS, que utilizó Instagram y Facebook para difundir las voces de mujeres y disidencias en la música, demostrando cómo las trabajadoras han hackeado el terreno discursivo patriarcal que domina la industria musical. Asimismo, el uso de la *arroba* (@) y *hashtag* (#) se incorporaron al nuevo lenguaje de comunicación que cuestionó y subvirtió la narrativa hegemónica en la música, dando visibilidad a las mujeres y disidencias en el escenario musical chileno. Al mismo tiempo, estas acciones irrumpieron en el terreno discursivo diseñado por una tecnología de género patriarcal que históricamente había dominado el terreno musical (de Lauretis, 1989; Green, 2001).

Este uso de las tecnologías también ha dado lugar a una nueva **tecnología de género** situada, en la que el lenguaje inclusivo y las narrativas transmedia desafían el binarismo de género en los entornos virtuales. Además, el movimiento feminista en la música ha abierto nuevas vías para un reparto más equitativo de los recursos y ha influido en la política cultural. Esta intersección permite observar un proceso de “cibersimbiosis colectiva” caracterizado por el “giro tecnológico” del movimiento feminista y su capacidad de adaptación para la implementación de acciones colectivas que permitan construir una agenda mediática y asimismo visibilizar las desigualdades estructurales del género abriendo una brecha a la política institucional.

En el tercer bloque titulado “**Polifonías ensambladas, músicas Ciborg**” se ha analizado cómo las trabajadoras de la música han adoptado tecnologías avanzadas, transformando sus prácticas creativas y profesionales durante el periodo 2020-2022. Se ha buscado responder al cuarto objetivo específico de la tesis doctoral relacionado con cómo el “uso de las tecnologías digitales ha reconfigurado las prácticas musicales de las trabajadoras de la música promoviendo su autonomía y empoderamiento en el desarrollo de una carrera profesional mediante la autogestión, visibilización, producción, distribución y gestión musical independiente”. A través de la creación de espacios de experimentación y la figura de “*música cybog*” se han explorado los nuevos ensamblajes sociotécnicos que tenían lugar de manera situada en la cotidianidad de las trabajadoras de la música. Se ha observado el papel determinante de las tecnologías y las plataformas las cuales ocupan un lugar simétrico dentro de toda la cadena de producción, distribución y gestión musical. Estas prácticas no solo revelan la estigmatización existente con relación a las mujeres y las tecnologías, sino que este divorcio deviene de un patriarcado musical que, como señala Green (2001), ha fortalecido la narrativa negacionista en este aspecto, limitando el desarrollo pleno de las mujeres en el terreno musical. Los resultados también revelan que las condiciones de aislamiento social no solo fomentaron la creación de redes en lo digital sino que además impulsaron la profesionalización de las trabajadoras de la música en el sector de lo tecnológico para poder continuar con su carrera profesional. En este sentido, adaptaron formatos creativos de colaboración que, con ayuda de la mediación tecnológica, les permitieron continuar con sus lanzamientos y profundizaron en el desarrollo de capacidades y habilidades, ganando también más autonomía en sus producciones musicales. Los hallazgos también han mostrado cómo estas **tecnotransgresiones feministas** derivaron en la incursión en horizontes innovadores no solo fomentan un desarrollo inclusivo en la industria musical, sino que apuestan por nuevos formatos innovadores autogestionados. En este sentido, en particular, las/es artistas y, en general, en TRAMUS, se adoptaron herramientas como el software de edición, plataformas de transmisión en vivo y medios sociodigitales para producir y distribuir su música, lo que permitió una mayor independencia respecto a las estructuras tradicionales de la industria musical. No obstante, cabe también destacar que estas prácticas no estuvieron exentas de desafíos, especialmente en términos de acceso desigual a la tecnología y la brecha digital.

En este contexto, los tecnofeminismos desempeñan un papel crucial al problematizar estas dinámicas y asegurar que es necesario politizar y despatriarcalizar las tecnologías (Binder y García, 2020; Cruells et al., 2014; Verges, 2012). Desde esta perspectiva, los tecnofeminismos abogan por el diseño de tecnologías más accesibles e inclusivas, enfatizando la necesidad de prácticas de cocreación y diseño colaborativo que impacten positivamente en la industria musical. Autoras/es como Essl (2013), Bell (2015), Bosma (2016) y Versey (2020) han subrayado la importancia de impulsar estos nuevos formatos tecnológicos en aras al fomento de la inclusión y la accesibilidad, promoviendo la diversidad en la creación y producción musical. Un ejemplo de ello son las experiencias emergentes de innovación tecnológica en la industria musical chilena tendentes a la búsqueda de opciones que permitan una conectividad feminista más inclusiva y segura. Además de los casos de éxito, destaca la creación de nuevos formatos que hackean al sistema en todas sus dimensiones. Por un lado, proponen nuevos modelos sostenibles con el arte y, por otro, desarrollan nuevos territorios de interacción virtual fuera de los espacios hegemónicos como Meta, en donde, al final, el despliegue tecnológico es vulnerado por las condiciones de la norma de la comunidad. En este contexto, emergen otras alternativas como las prácticas tecnofeministas, generando nuevas infraestructuras alternas a las plataformas sociodigitales tradicionales. De este modo, no solo se aborda la desigualdad de acceso a las herramientas tecnológicas, sino que también plantea un desafío profundo a las estructuras patriarcales que históricamente han excluido a las mujeres y disidencias de la industria musical.

Con relación al quinto objetivo específico destinado a “explorar los desafíos y oportunidades que enfrentan las trabajadoras de la música en el contexto de la digitalización y la crisis social y sanitaria desde una perspectiva de género”, los hallazgos han revelado los riesgos ligados a una mayor dependencia del sector asociados al uso intensivo de estas plataformas hegemónicas controladas por grandes corporaciones. Esta situación resulta especialmente problemática, considerando que grandes corporaciones como Meta controlan los datos personales de cada usuaria/o, lo que vulnera la seguridad de los perfiles y pone en riesgo los contenidos generados. De ahí la necesidad de revisar la legislación local para que puedan salvaguardarse los derechos digitales y desarrollarse protocolos de ciberseguridad. Estos obstáculos reflejan la complejidad de los cambios que enfrenta la industria musical y

las trabajadoras en su adaptación a nuevas realidades tecnológicas. También se han identificado obstáculos de accesibilidad relacionados con la brecha generacional que impacta en nuevas desigualdades digitales, tales como el acceso limitado a equipamiento adecuado para poder desarrollar una carrera musical en entornos tecnológicamente avanzados.

En este contexto, los tecnofeminismos representan una práctica alternativa que conduce a despatriarcalizar las tecnologías (Binder y García, 2020; Cruells et al., 2014; Verges, 2012), apostando por la generación de tecnologías y plataformas autogestionadas y accesibles e inclusivas. La cocreación tecnológica comporta un nuevo enfoque que podría ser considerado como una buena práctica que impactaría de manera positiva en la industria musical. Bell (2015), Bosma (2016), Essl (2013) y Versey (2020) han subrayado la importancia de impulsar estas nuevas prácticas de cocreación, desde una mirada crítica, en el diseño de formatos tecnológicos que fomenten la inclusión.

Las comunidades en línea, si bien facilitaron la generación de vínculos de proximidad durante la pandemia, en la actualidad representan un desafío para mantener la cohesión del grupo. El hecho de que los niveles de participación descendieran tras la vuelta a la denominada “nueva normalidad” ha derivado en formatos híbridos, en los que la copresencia, que se diluye entre lo virtual y lo físico gracias a la mediación tecnológica, impacta negativamente en la sobrecarga de trabajo, consecuencia de la doble presencia que comporta compaginar la vida familiar y profesional (Carrasquer, 2009; Moreno et al., 2011), así como en la gestión en las distintas plataformas implicando un sobre esfuerzo la participación dentro de TRAMUS que, en ocasiones, resulta inviable para sobrellevar una actividad no remunerada. En este sentido, se han observado distintos niveles de implicación y participación interna en cada uno de los ejes que inyectan dinamismo a TRAMUS. Mientras que para algunas/es integrantes, las plataformas digitales de TRAMUS son principalmente un medio informativo, que utilizan para mantenerse al día de convocatorias, para otras/es sirve para promocionar sus actividades relacionadas con la formación y lanzamientos. En este sentido, es importante mencionar que, desde finales del año 2022, no se ha logrado incorporar a más participantes, debido, en parte, a la disminución de la actividad online y a la falta de actualización de los mecanismos que permiten el consenso de cómo ha de continuar caminando la red. Este punto se ha convertido en una controversia importante, al debatirse la

necesidad de bien formalizar la organización o seguir operando de manera más flexible y descentralizada. A esto se suma el desafío de conciliar la vida profesional con las responsabilidades familiares y laborales, lo que reduce el tiempo disponible para que las/es integrantes de TRAMUS se mantengan activas con la misma intensidad de los primeros años debido, en parte, a su carácter voluntario. A pesar de estas tensiones, la gestión de la organización se mantiene activa desde el eje de Coordinación Central que continúa siendo el eje articulador desde donde se impulsan iniciativas como el escenario 8M TRAMUS.

Para concluir, los hallazgos permiten dar cumplimiento al objetivo general ya que la investigación ha proporcionado una visión detallada de cómo TRAMUS se organizó colectivamente, creando espacios sociodigitales para la acción colectiva y adoptando las tecnologías que transformaron las prácticas musicales. El análisis ha demostrado cómo el estallido social, el pos-estallido social y la pandemia catalizaron cambios en la relación entre el género, la tecnología y la música, alienándose con un activismo tecnológico feminista. Además, la tesis ha permitido explorar dinámicas de resistencia y cuidado, reforzando el enfoque de género adoptado.

## **Reflexiones finales**

A través de los distintos capítulos llamados *movimientos*, se ha puesto el foco en las prácticas tecnofeministas que dieron lugar a la emergencia de narrativas singulares en los entornos digitales de TRAMUS. Estas narrativas tejidas desde lo local potencian una micropolítica de la enunciación donde “el movimiento sólo tiene sentido en la medida en que se articula con el conjunto de las micro revoluciones feministas que están en juego en todo el tejido social” (Rolnik y Guattari, 2006, p. 94). Esta micropolítica que se teje en los entornos online cuestiona y subvierte las normas de género que, en opinión de Green (2001), forman parte del patriarcado musical. El desanclaje de la narrativa universal que permea en el ámbito de la música permite re-localizar la particularidad de los saberes y conocimientos colectivos (García Canclini, 2004) que se enmarcan en una coyuntura social y política, dotando de agencia y un sello particular a la experiencia de TRAMUS. Del mismo modo, “el desanclaje que ofrece el ciberespacio posibilita un desprendimiento de lugares, de espacios contextualizados y de tiempo” (Giddens, 1990, p. 78 citado por Álvaro Cuadra et al., 2010),

posibilitando nuevas realidades y comunidades imaginadas. De ahí la importancia de destacar que el camino de exploración que, en un principio, se centró en las prácticas musicales y el género como ejes principales de la discusión teórica, con el objetivo de esclarecer el fenómeno de TRAMUS, dada la naturaleza inductiva de la etnografía digital, el estudio tuvo que enfrentarse a una realidad en constante cambio, influenciada tanto por la crisis sanitaria global como por el dinamismo político específico de Chile. Este contexto transformó a TRAMUS en un territorio virtual que emergió como sujeto político, más allá del ámbito sonoro. Esta situación obligó a adoptar una postura crítica epistémica, lo que orientó la revisión del marco teórico hacia una comprensión más compleja, permitiendo una mejor comprensión de la intersección entre género, música y tecnologías.

Por tanto, el marco teórico que ha orientado esta investigación se ha centrado en la comprensión de las tecnologías y su relación con el género desde una perspectiva feminista. En este sentido, se ha profundizado en el concepto de “tecnología” ya que abona la discusión con aspectos importantes de las mujeres y disidencias en el momento tecnológico musical, y cómo elemento fundamental del activismo político de TRAMUS. En este sentido, se ha revisado dicho concepto profundizando en una doble lectura, demostrando, además que se trata de un elemento dinámico, que adquiere distintos matices que nos ayudan a explicarlo mejor cuando correlacionamos su discusión con relación al género y la música. Desde la perspectiva de género, la tecnología actúa como un dispositivo simbólico y mecanismo de control que perpetúa sesgos de género, tal como se aborda en el trabajo de Teresa de Lauretis (1989). Otro nivel de análisis es observar las tecnologías como aquellos artefactos que, en el caso de TRAMUS, implican el acceso y control de instrumentos, dispositivos como ordenadores, tarjetas de audio, software, hasta la complejidad de las tecnologías y/o plataformas sociodigitales. En esta línea, se han destacado los enfoques de autoras como Haraway (1991, 1995) y Wajcman (1991, 2000), que demuestran que las tecnologías no son neutras, sino que tienen un marcado sesgo de género. Adicionalmente, se ha visto cómo las tecnologías han sido diseñadas por un sistema heteronormado patriarcal materializado en el extractivismo capitalista y también se ha puesto de relieve la necesidad de profundizar desde esta perspectiva en la que se encarnan desigualdades que también pueden ser subvertidas desde el activismo tecnológico.

En consecuencia, podemos inferir la existencia de una tecnología del patriarcado musical que ha insistido en perpetuarse a través de la construcción social del género, sostenida por una narrativa histórica que reproduce estereotipos de género y niega a las mujeres el control de las tecnologías y de los instrumentos, en línea con Green (2001). Esta idea también se extiende a otros ámbitos de la ciencia y la tecnología, donde las mujeres han enfrentado similares desafíos. A partir de la idea de Butler (2007) sobre el género como campo de disputa que rompe con el estigma de la heteronormatividad, esta tesis puede ser observada también desde el campo de disputa que representan la música, las tecnologías digitales y el Internet..

Desde esta perspectiva, ha sido posible comprender la complejidad de realizar una etnografía digital centrada en la infraestructura de TRAMUS en entornos digitales. Este enfoque ha requerido ir más allá del sonido para observar las prácticas tecnopolíticas de TRAMUS, es decir, su capacidad para organizarse, accionar y colaborar mediante una infraestructura sociodigital en red. De esta manera, a partir de la etnografía digital, la investigación se ha centrado en analizar cómo TRAMUS ha aprovechado las herramientas tecnológicas y los entornos virtuales no solo para visibilizar su causa, sino también para movilizar y coordinar acciones de resistencia y transformación en el sector musical.

### **Limitaciones y perspectiva de futuro**

A continuación, se exponen algunas limitaciones que se presentaron durante el desarrollo de esta investigación.

En primer lugar, si bien la investigación destaca aspectos relevantes que caracterizaron a TRAMUS en su experiencia con las tecnologías, también implicó limitaciones que nos impidieron explorar las experiencias de otros colectivos artísticos en relación con el uso de las tecnologías.

En segundo lugar, con relación a la desigualdad digital y la accesibilidad tecnológica, si bien se ha podido explorar cómo las trabajadoras de la música adoptaron las tecnologías digitales, una limitación clave fue la falta de análisis profundo de las desigualdades digitales de las trabajadoras con menos recursos tecnológicos o en zonas rurales. Esta dimensión hubiera permitido comprender mejor las dificultades en el acceso a plataformas y tecnologías avanzadas.

En tercer lugar, aunque la tesis pone de relieve la importancia de la diversidad racial, étnica y socioeconómica, ésta no se ha abordado en profundidad dado el perfil y las características sociodemográficas que presentan las integrantes de TRAMUS. Esto genera una perspectiva incompleta, ya que las experiencias de las mujeres en la música no son homogéneas y pueden variar significativamente en función de factores como la clase social, el origen étnico, la localización geográfica y otras categorías. Sin embargo, cabe mencionar que sí se incluyó la perspectiva de las disidencias sexuales y cómo sus experiencias de discriminación difieren de las mujeres cisgénero, aunque este aspecto también podría ser explorado más a fondo en futuras investigaciones. En este sentido, sería interesante que futuras investigaciones se centraran en la experiencia de las mujeres indígenas, afrodescendientes, migrantes en la industria musical chilena, explorando cómo estas identidades interseccionan con el género para crear experiencias de resistencia desde una perspectiva decolonial o latinoamericana.

En cuarto lugar, aunque esta investigación incorporó una perspectiva longitudinal en la que se incorporaron antecedentes históricos para comprender el fenómeno TRAMUS, futuras investigaciones podrían continuar observando los constantes cambios que enfrenta la industria musical y observar si comporta mejoras desde una perspectiva de género. También sería valioso comparar TRAMUS con otras experiencias musicales feministas en América Latina para observar similitudes y diferencias en las respuestas digitales y activistas. En quinto lugar, si bien en la primera parte de esta tesis se ha presentado una revisión de la literatura sobre otras experiencias en relación con el género, la música y la tecnología, sería interesante que futuras investigaciones profundizaran en cómo diferentes géneros musicales (como la urbana, el metal, la electrónica y el folclore) interactúan con las tecnologías digitales analizando potenciales diferencias en la subversión de los roles de género en estos espacios.

En sexto lugar sería también interesante explorar cómo las narrativas transmedia feministas continúan hackeando los discursos patriarcales en la música, analizando otros formatos multimedia (audiovisuales, podcast, por ejemplo) y cómo éstos podrían influir en la industria musical.

Finalmente, señalar que, en la actualidad, esta situación nos enfrenta a nuevas preguntas de investigación que surgieron durante esta tesis y que no pudieron ser abordadas: ¿Qué desafíos enfrentarán las trabajadoras de la música con la llegada de la inteligencia artificial (IA) en la industria musical? ¿De qué manera afectará a la cadena de valor en la industria musical? Especialmente cuando nos encontramos con casos como el de Llançamil, una de las entrevistadas, que ya está comenzando a utilizar la IA para la producción de sus videoclips. ¿Qué otros cuerpos disidentes están siendo excluidos de estos procesos y cómo serán incorporados por la IA?

De momento, podemos concluir que esta investigación se alinea con la propuesta hackfeminista y tecnofeminista, que plantea que nosotras debemos generar nuestros propios entornos digitales, fuera de los monopolios del mercado digital, y proteger nuestros datos, que controlan nuestra existencia. Estas corrientes apuestan por la creación de infraestructuras feministas coherentes y acordes con las realidades de sus usuarias/os, poniendo fin al extractivismo de datos y permitiéndonos controlar nuestros posicionamientos, opiniones y contenidos. En todo caso, esta reflexión es un guiño a futuras investigaciones, que requerirán de mayores esfuerzos para comprender estos cambios.

## Movimiento final: Referencias y anexos



## Referencias

- Adkins Chiti, P. (2006). El futuro de la música-Mujeres en la Música. La creación y el apoyo en una Red Global. *Mujeres y Mercado Musical. Las mejores piezas del género dominante y su autorización*. En *Papeles del Festival de música española de Cádiz* (2ª ed., pp. 181–200). Junta de Andalucía.
- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (1966). Sociología del arte y de la música. En *La sociedad. Lecciones de sociología* (Vol. 9, pp. 41–57). Proteo. <https://revistes.ub.edu/index.php/luego/article/view/34965/34307>
- Adorno, T. W. (1967). La industria cultural. En E. Morin y T. W. Adorno (Eds.), *La industria cultural* (pp. 7–20). Galerna.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Ediciones Akal.
- Aguirre, A. F. (2020). OMS afirma que "no habrá un regreso a la normalidad en un futuro previsible", y "muchos países van en mala dirección". *Agencia France Presse, La Tercera*. <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/oms-afirma-que-no-habra-un-regreso-a-la-normalidad-en-un-futuro-previsible-y-muchos-paises-van-en-mala-direccion/FKGGQZA3UVFEPSP4ARXZDKQ3I/>
- Ahmed, S. (2015). Vínculos feministas. En *La política cultural de las emociones* (1ª ed., pp. 255–286). Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Ajenjo Cosp, M., y García Saladrigas, N. (2019). La distribución del tiempo en los hogares monoparentales de madre ocupada. Vivir con otros como estrategia de conciliación. *Revista Internacional de Sociología*, 77(3), 131. <https://doi.org/10.3989/ris.2019.77.3.18.027>
- Alexander, S. (1998). Una habitación propia: las utopías de las mujeres en los años 20 en Gran Bretaña. *Arenal: Revista Historia de Las Mujeres*, 131–150.
- Aller Nalda, B. (2009). Edad Media: música, amor, libertad. En *Creadoras y Música*.
- Alonso-González, M. (2021). Activismo social femenino en la esfera pública digital. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 133–156. <https://doi.org/10.15178/va.2021.154.e1239>
- Alvarado, M., Cruz Hernández, D. T., y Coba Mejía, L. (2020). Feminismos en movimiento en América Latina y el Caribe: Intersecciones entre pensamiento y acción política. *Revista Digital de Ciencias Sociales*, 6(11), 11–24.

- Alvarado, M., y Fischetti, N. (2018). Feminismos del Sur. Alusiones / Elusiones / Ilusiones. *Pléyade (Santiago)*, 22, 87–105. <https://doi.org/10.4067/s0719-36962018000200087>
- Alvarado, S. V., Pineda Muñoz, J., y Correa Tello, K. (2017). Polifonías de la re-existencia: Otras voces del pensamiento crítico. En K. Alvarado, S. V. Pineda Muñoz y J. Correa Tello (Eds.), *Polifonías del sur: desplazamientos y desafíos de las ciencias sociales* (pp. 8–13). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <https://doi.org/10.2307/j.ctv253f69f.3>
- Álvarez, R. (2023). El rol del jazz durante la dictadura militar chilena. En *XV Congreso IASPM-AL Simposio 6 Música y Poder. Música Popular, Dictaduras y Resistencia*. [https://www.researchgate.net/publication/372884489\\_El](https://www.researchgate.net/publication/372884489_El)
- Álvaro Cuadra (Comp.), Arredondo, M., Barroso, R., Hamuy, E., Pinto, G., Rojas, L., Silva, V., y Tapia, C. (2010). *Virtualidad & Conocimiento*. ELAP.
- Araiza, V. (2020). El Pensamiento Crítico de Donna Haraway: Complejidad, Ecofeminismo y Cosmopolítica. *Península*, 15(2), 147–164.
- Arango Archila, F. (2021). La industria discográfica en la era digital. *Hojas de El Bosque*, 1(1). <https://doi.org/10.18270/heb.v1i1.3597>
- Arango, C., y Correa, D. (2017). Música y comunicación: lo digital en las formas de pensar, producir y comunicar la música. *Humanidades Digitales, Diálogo de Saberes y Prácticas Colaborativas en Red*, 1–7. [https://www.javeriana.edu.co/unesco/humanidadesDigitales/ponencias/IV\\_43.html](https://www.javeriana.edu.co/unesco/humanidadesDigitales/ponencias/IV_43.html)
- Aránguiz Pinto, S. (2006). Historia social de la música popular chilena, 1890-1950. *Revista Musical Chilena*, 60(205), 70–85. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902006000100005>
- Arce, B., Azuaga, M. A., Batirstoni, C., Montero, M., Pascua, V., y Salem, L. (2021). Propuesta de Ordenanza: Adopción de protocolos contra la violencia de género en espacios culturales. En *Encuentro de Cultura Independiente*.
- Arce, L. (2015). Compositoras en Chile: Una historia recortada. *Revista Contenido. Cultura y Ciencias Sociales*.
- Ardèvol, E., Estalella, A., y Domínguez, D. (2008). Introducción: La mediación tecnológica en la práctica etnográfica. *Journal of Materials Processing Technology*, 1(1), 1–8. <https://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0501Ardevol.pdf>
- Ardèvol, E. (2003). Cibercultura un mapa de viaje: Aproximaciones teóricas para el análisis cultural de Internet. *Seminario de Cibercultura*, 1–18.

- Ardèvol, E., y Estalella, A. (2010). Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15, 1–21. <https://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0501Ardevol.pdf>
- Ardèvol, E., y Gómez Cruz, E. (2012). Las Tecnologías Digitales en el Proceso de Investigación Social. *Políticas de Conocimiento y Dinámicas Interculturales: Acciones, Innovaciones, Transformaciones*, 204.
- Arimetrics. (s.f.). Qué es Instagram. *Arimetrics*. Recuperado el 18 de julio de 2024, de <https://www.arimetrics.com/glosario-digital/instagram>
- Armijo, L. (2018). Musicología de guerrilla. *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios Para El Arte*, 0, 270–288. <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>
- Armitage, J. (2018). Spaces to Fail in: Negotiating Gender, Community and Technology in Algarve. *Dancecult*, 10(1), 31–45. <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2018.10.01.02>
- Armstrong, V. (2001). Theorizing Gender and Musical Composition in the Computerized Classroom. *Women: A Cultural Review*, 12(1), 35–43. <https://doi.org/10.1080/09574040110034101>
- Bañón-Reverter, S. (2013). Ciberfeminismo: de virtual a político. *Revista Teknokultura*, 10, 451–461. <http://teknokultura.net>
- Battle, M. B., y Martínez, A. (2021). Cantoras de rueda en Chile: antecedentes histórico-culturales de su irrupción en el siglo XXI. *Neuma (Talca)*, 14(1), 108–134. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892021000100108>
- Becker, G. (2010). Women Rock Musicians in Chile: Negation of Self-Assertion. *Revista Musical Chilena*, 64(213), 103–115.
- Becker, G. (2011). Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 15, 1–27.
- Bell, A. P. (2015). DAW democracy? The dearth of diversity in ‘Playing the Studio’. *Journal of Music, Technology and Education*, 8(2), 129–146. [https://doi.org/10.1386/jmte.8.2.129\\_1](https://doi.org/10.1386/jmte.8.2.129_1)
- Benítez-Eyzaguirre, L. (2019). Ciberfeminismo y apropiación tecnológica en América Latina. *Virtualis*, 10(18), 1–15.
- Bennett, A., y Peterson, R. A. (Coords.). (2004). Music Scenes: local, translocal and virtual. *Vanderbilt University Press*. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>

- Berkers, P., y Schaap, J. (2015). YouTube as a virtual springboard: Circumventing gender dynamics in offline and online metal music careers. *Metal Music Studies*, 1(3), 303–318. [https://doi.org/10.1386/mms.1.3.303\\_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.3.303_1)
- Berroeta, H., y Sandoval, J. (2014). Protestas, participación y educación pública: discursos sobre lo público en las movilizaciones estudiantiles en Chile. *Educación Em Revista*, 53, 19–38. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.36578>
- Biblioteca Nacional de Chile. (2018). Inicios de la industria musical en Chile (1851-1930). *Memoria Chilena*.
- Bioletto, N., y Spencer, C. (2020). Volver a creer. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020). *Boletín Música*, 54, 3–27.
- Binder, I. (2020). Construyendo una internet feminista en el sur del mundo. *Radios Libres*. <https://radioslibres.net/construyendo-una-internet-feminista-en-el-sur-del-mundo/>
- Binder, I., y García, S. (2020). Politizar la tecnología. Radios comunitarias y derecho a la comunicación en los territorios digitales. Ediciones del Jinete Insomne. <https://sobtec.gitbooks.io/sobtec2/content/or/content/01prefacio.html>
- Bitter, D. (2022). Da polifonia poético-visual nas artes armoriais. *Arte e Ensaios*, 7(7), 20–27. <https://doi.org/10.37235/ae.n7.2>
- Blondel, J. U. (1969). Doña Isidora Zegers 1803-1869. *Revista Musical Chilena*, 25, 3–17. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11316>
- Born, G., y Devine, K. (2015). Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain. *Twentieth-Century Music*, 12(2), 135–172. <https://doi.org/10.1017/S1478572215000018>
- Bosma, H. (2016). Gender and Technological Failures in Glitch Music. *Contemporary Music Review*, 35(1), 102–114. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176789>
- Bourdieu, P., y Passeron, J.-C. (1995). La reproducción de elementos para una teoría del sistema de enseñanza (1ª ed.). FONTAMARA.
- Braidotti, R. (2013). Posthuman Humanities. *European Educational Research Journal*, 12(1), 1–19. <https://doi.org/10.2304/eeerj.2013.12.1.1>
- Briones, C. (2013). Conocimientos sociales, conocimientos académicos: Asimetrías, colaboraciones, autonomías. *Working Paper Series*, 39. [desiguALdades.net. https://doi.org/10.20955/r.85.67](https://doi.org/10.20955/r.85.67)

- Bronsoms, A., y Franquet, R. (2021). La prensa musical española de los 80 como perpetuadora del androcentrismo. *Revista de La Asociación Española de Investigación de La Comunicación*, 16, 72–97. <https://doi.org/10.24137/raeic.8.16.5>
- Bustos, R. (2013). La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno. Ediciones Universidad de Chile.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós. <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/butler-judith-deshacer-el-genero-2004-ed-paidos-2006.pdf>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cabedo Mas, A. (2015). La música y su aprendizaje en la construcción de culturas para hacer las paces. *Cultura de Paz*, 20(64), 10–16. <https://doi.org/10.5377/cultura.v20i64.1872>
- Calderón-López, A., y Villarroya, A. (2023). Aproximaciones etnográficas a los ensamblajes musicales de las trabajadoras de la música en Chile: El caso de TRAMUS. *Revista Musical Chilena*, 77(240), 14–40. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902023000200014>
- Calderón López, A. D. (2020). ¿Y dónde están las mujeres? Una aproximación al mainstreaming del género en el sector de la música de Barcelona [Tesis de maestría, Universitat de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/2445/182808>
- Calvo, D., Díez-Garrido, M., y López, N. B. (2020). Estrategias comunicativas desde el ciberfeminismo: @Feminismosmad y la difusión en Twitter de la Huelga del 8M en Madrid. *Cadernos Pagu*, 59, null. <https://doi.org/10.1590/18094449202000590012>
- Camacho Domínguez, G. A., y Marín Mendoza, M. (2022). Masehual Siuamej, tejiendo identidad se desenredan diferencias. *Incidencias. Revista Del Departamento de Ciencias Sociales de La Universidad Iberoamericana Puebla*, 1. <https://doi.org/10.55466/XDTA6130>
- Canio Llanquinao, M., y Pozo Menares, G. (2014). Regina y Juan Salva: Primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907). *Revista Musical Chilena*, 68(222), 70–88. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902014000200005>
- Caro Castaño, L. (2015). Construir y comunicar un “nosotras” feminista desde los medios sociales: Una reflexión acerca del “feminismo del hashtag”. *COMMONS*, 4(2), 124–154. <https://doi.org/10.25267/COMMONS.2015.v4.i2.06>

- Carrasquer, P. (2009). La doble presencia: El trabajo y el empleo femenino en las sociedades contemporáneas [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <http://www.tdx.cat/handle/10803/5147>
- Carrera Álvarez, P., Limón Serrano, N., Herrero Curiel, E., y Sainz De Baranda Andújar, C. (2013). Transmedialidad y ecosistema digital. *Historia y Comunicación Social*, 18(SPEC. ISSUE NOV), 535–545. <https://doi.org/10.5209/rev-HICS.2013.v18.44257>
- Casper, M. J., y Clarke, A. E. (1998). Making the Pap Smear into the 'Right Tool' for the Job. *Social Studies of Science*, 28(2), 255–290. <https://doi.org/10.1177/030631298028002003>
- Castells, M. (2012). Redes de indignación y esperanza: Los movimientos sociales en la era de Internet. Alianza.
- Castro-Martínez, A., Pérez-Ordóñez, C., y Torres-Martín, J. L. (2020). Eventos musicales online durante la crisis de la COVID-19 en España. Análisis de festivales en redes sociales y de sus estrategias de comunicación. *Hipertext.Net*, 21, 41–56. <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2020.i21.04>
- Ceguera Records. (2020). Participa del estudio de mujeres y disidencias en el mundo de la música en Chile. *Ceguera.cl*.
- Citron, M. J. (1994). Feminist Approaches to Musicology. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, 15–34. <http://cscs.res.in/dataarchive/textfiles/textfile.2010-10-18.5244541739/file>
- Cobos, C. P., y Muñoz-Retamal, J. (2022). Leisure Times and Creative Work: Women and Gender Inequality in the Artistic Field. *Athenea Digital*, 22(1), 1–24. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2936>
- Cobos, C. P., Novoa, J., y Basáez, V. (2021). El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: Inequidades de género en el campo musical chileno. *Revista Musical Chilena*, 75(236), 38–61. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902021000200038>
- Cockburn, C. (1985). Caught in the Wheels: The High Cost of Being a Female Cog in the Machinery of Engineering. In J. MacKenzie y J. Wajcman (Eds.), *The Social Shaping of Technology*. Open University Press.
- Cockburn, C., y Ormrod, S. (1993). *Gender and Technology in the Making*. Sage.
- Codina, C. L. y L. (2023). ChatGPT y programas CAQDAS para el análisis cualitativo de entrevistas: Pasos para combinar la inteligencia artificial de OpenAI con ATLAS.ti, Nvivo y MAXQDA. *Serie Editorial DigiDoc*.

- Cohnheim, N., Geisinger, D., y Pienika, E. (2008). Impacto de las nuevas tecnologías en la industria musical. *Universidad de la República*.
- Colomina-Molina, T. (2021). Artivismo feminista y flashmob: Lenguaje corporal en el mundo oriental. *ex aequo - Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*, 44, 205–220. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2021.44.13>
- Convención Constitucional. (2022). Propuesta de la constitución política de la república de Chile. *Gobierno de Chile*.
- Costa-Sánchez, C., y López-García, X. (2021). Narrativas transmedia sociales en el ámbito hispanoamericano (2014-2018). *Aris*, 33(1), 237–257. <https://doi.org/10.5209/aris.67561>
- Cruells, E., Vergés, N., y Hache, A. (2014). Activismo feminista 2.0. *Revista Pueblos*, 1991, 4. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/69382/1/644614.pdf>
- Cruz, E. G., y Harindranath, R. (2020). WhatsApp as “Technology of Life”: Reframing Research Agendas. *First Monday*, 25(12), 1–17. <https://doi.org/10.5210/fm.v25i12.10405>
- da Costa Garcia, T. (2009). Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 11–28. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902009000200003>
- da Silva Paulo, B., de Oliveira, E. F., Machado Junqueira, E. M., Rezende Gaudêncio, J., Kelle da Silva, K., Nascimento Meneghin, M., Amaro de Lima, P. S., y Lima, P. S. A. de. (2021). Tecnologías inclusivas: Recursos inclusivos para una comunicación alternativa y ampliada. *Universidad de São Paulo*.
- Daimiel, G. B., Estrella, E. C. M., y Ormaechea, S. L. (2022). Analysis of the use of advergaming and metaverse in Spain and Mexico. *Revista Latina de Comunicación Social*, 80, 155–178. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2022-1802>
- Danielsen, A., Kjus, Y., y Kraugerud, E. (2018). Gendered Patterns in Music Mediation: A Study of Male and Female Performers at the Øya Festival Using Multiple Data Sources. *Poetics*, 70, 4–17. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.09.002>
- Dañobeitia, C., Hoces, A. C., y Villanueva, J. (2021). Capítulo 4: Música grabada. En *Informe: Caracterización de la industria musical chilena 2021* (pp. 1–40). *Observatorio de Música Chilena*. [https://www.api.odmc.cl/211221\\_ODMC\\_Cap\\_4.pdf](https://www.api.odmc.cl/211221_ODMC_Cap_4.pdf)
- Datosmacro.com. (2020). Chile registra un incremento de su población. *Expansión*. <https://www.datosmacro.com>

- De Fina, D., Lamadrid, S., Figueroa Vidal, F., y Loaiza Cárdenas, C. (2022). De la revuelta al encierro: Organización, resistencia y solidaridad feminista en Chile en tiempos de pandemia. *Polis (Santiago)*, 21(61), 118–140. <https://doi.org/10.32735/S0718-6568/2022-N61-1667>
- de Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press.
- Del Río, A., y Dema Moreno, S. (Coords.). (s.f.). Voces y saberes feministas: Hacia una agenda de cooperación emancipadora. *Universidad del País Vasco*. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/331398>
- Delgado, H., y Álvarez, E. (2015). Historia del jazz en Osorno: El jazz como instrumento social. *Revista NEUMA*, 1(Agosto), 70–82.
- DeNora, T. (1999). Music as a Technology of the Self. *Poetics*, 27(1), 31–56. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(99\)00017-0](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(99)00017-0)
- DeNora, T. (2003). Music sociology: Getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, 20(2), 165–177. <https://doi.org/10.1017/S0265051703005369>
- DeNora, T. (2007). How is extramusical meaning possible? *Sociological Theory*, 4(1), 12. <https://www.jstor.org/stable/202107>
- Di Próspero, C. (2017). Antropología de lo digital: Construcción del campo etnográfico en co-presencia. *Virtualis*, 8(15), 44–60. <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/219>
- Di Próspero, C., y Daza Prado, D. (2019). Etnografía (de lo) digital. En *Etnografías de lo digital: Reflexiones de campo multisituadas y (des)situadas* (pp. 1–235). UNSAM. [revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/issue/download/49/48](http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/issue/download/49/48)
- Díaz-Inostroza, P. (2007). El canto nuevo de Chile: Un legado musical. *Orígenes*. DocumentalSocial.org
- Díaz Torres, T. (2021). Un transitar virtual femenino: Mujeres jóvenes y la producción de un nuevo momento ciberfeminista. *Polémicas Feministas*, 5(5), 1–14.
- Díaz Torres, T. (2023). #FeminismoMexicanoEn280Caracteres: La acción política de las usuarias de Twitter frente al COVID-19. *Tín Onteaiken*, 35, 110–121.
- Editorial. (1952). Las investigaciones sobre el folklore chileno. *Revista Musical Chilena*, 3(3–6). <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12117>
- Egaña Rojas, L. (2013). Tecnofeminismo: Apuntes para una tecnología transfeminista. En *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos* (Primera). Txalaparta.

- Encuesta Casen. (2023). Evolución de las brechas de género en indicadores de autonomía económica antes, durante y después de la pandemia. *Encuesta Casen 2006-2022*. <https://www.bcn.cl>
- Eriksson, M. C., y Johansson, A. (2017). Tracking gendered streams: A study of male and female performers at the Øya festival using multiple data sources. *Poetics*, 70, 4–17. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.09.002>
- Eriz, M. S. (2021). LasTesis Collective: Performance and feminism in the Chile of the social protest of 2019. *Revista Letral*, 27, 193–213. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i27.20975>
- Errázuriz, L. H. (2006). Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). *Aisthesis*, 40, 62–78.
- Espiga Méndez, P. (2019). Las artes de la grabación: Un reto para la musicología. *I Jornada de Investigación en Producción Musical (JIPM 2019)*. Etno: Cuadernos de Etnomusicología, 2–5.
- Essl, G. (2003). On gender in new music interface technology. *Organised Sound*, 8(1), 19–30. <https://doi.org/10.1017/S1355771803001031>
- Estalella, A. (2018). Etnografías de lo digital: Remediaciones y recursividad del método antropológico. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 13(01), 45–68. <https://doi.org/10.11156/aibr.130104>
- Estalella, A., y Ardèvol, E. (2007). Ética de campo: Hacia una ética situada para la investigación etnográfica de internet. *Forum: Qualitative Social Research Sozialfors Chung*, 8(3), 1–25. <https://doi.org/10.17169/fqs-8.3.277>
- Estalella, A., y Sánchez Criado, T. (2020). Acompañantes epistémicos: La invención de la colaboración etnográfica. En Á. Veinguer, A. Lozano, y G. Dietz (Eds.), *Investigaciones en movimiento: Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales* (pp. 145–174). CLACSO. [http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/libro\\_detalle.php?orden=&id\\_libro=2295&pageNum\\_rs\\_libros=0&totalRows\\_rs\\_libros=1462](http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/libro_detalle.php?orden=&id_libro=2295&pageNum_rs_libros=0&totalRows_rs_libros=1462)
- Facuse, M., y Franch, C. (2019). Música y mujeres: La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile. <https://doi.org/10.5354/RCA.V0I39.53967>
- Fahrenkrog, L. (2011). Aproximación a las prácticas musicales populares durante la colonia (Santiago de Chile, S. XVIII). *Revista NEUMA*, 2(1), 66–90.

- Fara, P. (2017). Minerva Scientifica: The owl that flies at dawn - Women scientists, women composers. *Interdisciplinary Science Reviews*, 42(4), 381–394. <https://doi.org/10.1080/03080188.2017.1381227>
- Fazio, L., Fazio, D., y Pineda Ramos, C. A. (2021). La música del estallido social chileno: El despertar visto desde la ventana del acontecimiento. *Revista Tempo e Argumento*, 13(34), 2–32. <https://doi.org/10.5965/2175180313342021e0203>
- Femnoise. (2020). Plataforma impulsada con el apoyo del Ministerio de Cultura y Deporte del Estado Español, Barcelona Activa. *Femnoise*. <https://www.femnoise.com/es/>
- Fernández, R. (2024). Instagram - Datos estadísticos. *Statista*. <https://es.statista.com/temas/5443/instagram/>
- Ferrari Muñoz Ledo, J. E. (2023). Redes sociodigitales: Un diálogo sociológico entre Marcuse, Habermas y Giddens. *Sociológica (Méx.)*, 38(108), 245–262. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732023000200245](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732023000200245)
- Flores Torres, S. G., Jurado Montalvo, V. A., y Fernández González, J. A. (2023). El docente ante entornos virtuales en el periodo de confinamiento: Nuevos retos, habilidades y competencias. En S. G. Flores Torres (Ed.), *Comunicación y Tecnologías de la información en tiempos de pandemia: Nuevos escenarios, nuevas estrategias, nuevas necesidades* (p. 1). Universidad Autónoma de Nuevo León. <https://uti.edu.ec/~utiweb/tecnologias-de-la-informacion-en-tiempos-de-pandemia/>
- Flowler, J. G. (2020). Travis Scott en Fortnite: La fortuna que cobró supera las ganancias de un concierto en vivo. *TELEHIT*. <https://www.telehit.com/musica/travis-scott-en-fortnite-la-fortuna-que-cobro-supera-las-ganancias-de-un-concierto-en-vivo>
- Fondo de la Música. (2021). Convocatorias Fondo de la Música. *Ministerio de Las Culturas, Las Artes y El Patrimonio*. <https://www.fondosdecultura.cl/fondos/fondo-musica/lineas-de-concurso/>
- Fonseca, S. C. (2010). ¿Una habitación propia en el "Jazz Latino"? *IASPM Journal*, 1(2), 1–11. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2010\)v1i2.2en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2010)v1i2.2en)
- Forstenzer, N. (2019). Feminismos en el Chile post-dictadura: Hegemonías y marginalidades. *Revista Punto Género*, 11, 34–50. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2019.53879>
- Fox Keller, E. (1985). *Reflections on gender and science*. Yale University Press.
- Freire, M. (2014). Territorios políticos, cuerpos politizados: Acerca del género en el arte de acción: Chile (1970-1992).

- Fritz, K. D. (2009). Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. *Revista Musical Chilena*, 64(212), 29–50.
- Fugellie, D., Araya, S., y Toledo, C. (2023). Biografías de intérpretes de música docta en Chile: Una muestra representativa y muchas tareas pendientes. *Revista Musical Chilena*, 239, 191–197.
- Fundación Human Rights Campaign. (2023). *Glosario de términos*. Human Rights Campaign. Recuperado: <https://www.hrc.org/resources/glossary-of-terms>
- García-González, L. A., y Bailey Guedes, O. (2020). La protesta feminista #8M 2020 en México a través de la participación de comentarios en YouTube. *Conexión*, 14, 103–128. <https://doi.org/10.18800/conexion.202002.005>
- García Alonso, M. (2011). La imagen de los grupos y solistas musicales españoles en Internet [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Depto. de Ciencias de la Comunicación Aplicada. <http://hdl.handle.net/20.500.14352/47824>
- García Aretio, L. (2017). Educación a distancia y virtual: Calidad, disrupción, aprendizajes adaptativo y móvil. *RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 20(2), 9. <https://doi.org/10.5944/ried.20.2.18737>
- García Canclini, N. (2004). Sociedades del conocimiento: La construcción intercultural del saber. En *Diferentes, desiguales y desconectados* (Vol. 148, pp. 148–162). Gedisa.
- Gauvin, W., Ribeiro, B., Towsley, D., Liu, B., y Wang, J. (2010). Measurement and gender-specific analysis of user publishing characteristics on MySpace. *IEEE Network*, 24(5), 38–43. <https://doi.org/10.1109/MNET.2010.5578917>
- Geertz, C. (1973). La interpretación de las culturas. Editorial Gedisa.
- Gobierno de Chile. (2021). Presidente Piñera anuncia fin del Estado de Excepción y el Gobierno presenta actualización al Plan Paso a Paso: "Estos anuncios significan mayores libertades, pero también exigen mayores responsabilidades". *Gob.cl*. <https://www.gob.cl/noticias/presidente-pinera-anuncia-fin-del-estado-de-excepcion-y-el-gobierno-presenta-actualizacion-al-plan-paso-a-paso-estos-anuncios-significan-mayores-libertades-pero-tambien-exigen-mayores-responsabilidades/>
- Gobierno de Chile. (2024). Constitución de la República de Chile de 1980. *Camara.cl*. [https://www.camara.cl/camara/doc/leyes\\_normas/constitucion.pdf](https://www.camara.cl/camara/doc/leyes_normas/constitucion.pdf)
- Gómez Núñez, N. (2008). Introducción a las redes sociotécnicas: Habitan medios sociales urbanos en Santiago de Chile. *Portularia*, 8(1), 169–182.
- Goñi, G., y López, B. (2020). Proyecto Paz Miranda: Fusión y música independiente en Valparaíso. *Neuma, Universidad de Talca*, 13(2), 78–105.

- González, J. (2016). Nueva Canción Chilena en dictadura: Divergencia, memoria, escuela (1973-1983). *E.I.A.L.*, 27(1).
- González, J. P., y Rolle, C. (2005). Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Green, L. (2001). Música, género y educación. Ediciones Morata, S.L.
- Grint, K., y Gill, R. (1995). The gender-technology relation: Contemporary theory and research. Taylor & Francis.
- Grosfoguel, R. (2016). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 1(4), 33–45. <https://doi.org/10.15304/ricd.1.4.3295>
- Guzmán Bracho, M. (2010). Agencia constructiva: Acción social para el bienestar colectivo. *Notas para el debate*, 42, 1–34.
- Guzmán, M. I. S. (2017). Apropiación tecnológica y cuerpos femeninos: El camino del código abierto. <https://www.semanticscholar.org/paper/8b8ab76cbab29b4c33f0433f628850d8971cf1e4>
- Hack, J. R., De Miranda, L. V. T., y Barbosa, M. L. R. (2024). Digital storytelling como técnica de fomento a la presencia social mediada en la educación a distancia: Relato de intervención didáctica. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 17(2), e5448. <https://doi.org/10.55905/revconv.17n.2-361>
- Hammersley, M., y Atkinson, P. (2022). Etnografía no mundo digital. En *Etnografía: Principios em prática* (Portuguese Edition). Editora Vozes.
- Haraway, D. (1984). Cyborgs: Un mito de identidad política. En *Manifiesto Cyborg: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*.
- Haraway, D. (1985). Testigo\_modesto@segundo\_Milenio. En *The Haraway Reader* (pp. 223–250). Routledge.
- Haraway, D. J. (1991). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. En *Simians, cyborgs and woman: The reinvention of nature* (pp. 3–90). University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816650477.003.0001>
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres: La invención de la naturaleza* (pp. 313–346). Cátedra. <http://www.jstor.org>

- Haraway, D. (1998). Conocimientos situados: La pregunta científica del feminismo y el privilegio de la parcial perspectiva. *Estudios Feministas*, 14(3), 575–599. <http://www.jstor.org>
- Harding, S. (1992). Whose science? Whose knowledge? Thinking from women's lives. *American Scientist*, 80(4), 403–404. [https://www.jstor.org/stable/29774714?read-now=1&seq=2#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/29774714?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents)
- Hennekam, S., Macarthur, S., Bennett, D., Hope, C., y Goh, T. (2019). Women composers' use of online communities of practice to build and support their careers. *Personnel Review*, 49(1), 215–230. <https://doi.org/10.1108/PR-02-2018-0059>
- Hennion, A. (2002). La pasión musical. Ediciones Paidós.
- Hennion, A. (2010). Loving music: From a sociology of mediation to a pragmatics of taste. *Comunicar*, 17(34), 25–33. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>
- Hernández Ruza, J. (2020). El efecto del COVID-19 en el livestreaming. *Industria Musical*. <https://industriamusical.com/el-efecto-del-covid-19-en-el-livestreaming/>
- Herrera Quintana, E. (2021). Beyoncé en la intersección: Pop, género, raza y clase social: Recepción y discursos en torno a su trabajo [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Herrero, J. (2020). La música en vivo en España podría perder más de 600 millones de euros por coronavirus. *EFE 20minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/4190809/0/la-musica-en-vivo-en-espana-podria-perder-mas-de-600-millones-por-coronavirus/?autoref=true>
- Hine, C. (2004). Etnografía virtual. Editorial UOC. <https://seminariosocioantropologia.files.wordpress.com/2014/03/hine-christine-etnografia-virtual-uoc.pdf>
- Hoad, C. (2017). Slashing through the boundaries: Heavy metal fandom, fan fiction and girl cultures. *Metal Music Studies*, 3(1), 5–22. [https://doi.org/10.1386/mms.3.1.5\\_1](https://doi.org/10.1386/mms.3.1.5_1)
- Hughes, T. P. (2001). History of technology. En *International encyclopedia of the social & behavioral sciences* (pp. 6852–6857). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B0-08-043076-7/02648-6>
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE). (2019). Estimaciones y proyecciones a nivel regional de la población de Chile. [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/44369/1/S1800629\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/44369/1/S1800629_es.pdf)

- Isabel. (2020). Facebook lanza “Venue”, su nueva app más enfocada a directos. *Industria Musical*. <https://industriamusical.com/facebook-lanza-venue-su-nueva-app-mas-enfocada-en-los-directos/>
- James, R. (2008). "Robo-diva R & B": Aesthetics, politics, and black. *Popular Music*, 20(4), 402–423.
- James, R. (2017). Post-feminism's "New sexual contract" and electronic dance music's queered femme voices. *Dancecult*, 9(1), 28–49. <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.02>
- James, R. (2018). The gender politics of music and the ineffable: On the feminine in Jankelevitch and Levinas. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 5(2), 99–118. <https://doi.org/10.1080/20539320.2018.1521570>
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: La represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77–102. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902009000200006>
- Juris, J. S. (2007). Practicing militant ethnography with the movement for global resistance in Barcelona. En S. Shukaitis y D. Graeber (Eds.), *Constituent imagination: Militant investigations, collective theorization* (pp. 164–176).
- Justo Suárez, C. (2004). The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness by Donna Haraway. *RES*, 17(2), 317–320. <https://doi.org/10.2752/089279304786991828>
- Karmy, E., y Urqueta, E. (2021). Música en tiempos de crisis: Precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile. *Comunicación y Medios*, 30(44), 93. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61381>
- Keller, L. S., y Kirkup, G. (1992). *Inventing women: Science, technology and gender*. Polity in association with the Open University.
- Knighton, T. (2013). La viuda de Mateo Flecha: Perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI. *Resonancias*, 33(diciembre), 71–88.
- Kramarae, C. (1988). *Technology and women's voices: Keeping in touch*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203221938>
- Lagarde, M. (2009). La política feminista de la sororidad. *Sororidad y feminismo*, 1–4.
- Lagesen, V. A. (2007). The strength of numbers: Strategies to include women into computer science. *Social Studies of Science*, 37(1), 67–92. <https://doi.org/10.1177/0306312706063788>

- Lamadrid Álvarez, S., y Baeza Reyes, A. (2017). La recepción de la música juvenil en Chile en los años 60: ¿Americanización de la juventud?. *Revista Musical Chilena*, 71(228), 69–94. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902017000200069>
- Lamadrid Álvarez, S., y Benitt Navarrete, A. (2019). Cronología del movimiento feminista en Chile 2006-2016. *Revista Estudios Feministas*, 27(3), 1–15. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n354709>
- Lane, C. (2016). Sound::Gender::Feminism::Activism: Research and challenges to the orthodoxies of sound arts. *Contemporary Music Review*, 35(1), 32–39. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176769>
- Las Tesis. (2019). Performance: Un violador en tu camino en la Plaza Sotomayor. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=9sbcU0pmViM>
- Latour, B. (2008). Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red. MANANTIAL.
- Ledezma, A., y Cornejo, T. (2020). Cancioneros populares de Chile a Berlín, 1880-1920. Universidad Alberto Hurtado.
- Leiva Gebhard, D. (2013). Análisis de la escena musical independiente en Chile, en la era de la innovación tecnológica, de la piratería y la concentración económica transnacional. En *Informe del Observatorio de Políticas Culturales* (pp. 1–45).
- Leiva, J. (2018). Venus. *MP Música Popular.cl*. <https://www.musicapopular.cl/grupo/venus/>
- Lemus, M. (2021). Articulaciones entre desigualdades, aprendizajes y tecnologías digitales: Un recorrido por conceptos clave. *Cuestiones de Sociología*, 24, e118. <https://doi.org/10.24215/23468904e118>
- Lévy, P. (2007). Cibercultura: Informe al Consejo de Europa. En M. Medina (Ed.), *Ciencia, tecnología y sociedad* (Vol. 16). Anthropos Editorial.
- Lie, M. (1998). Computer dialogs: Technology, gender and change (Informe 2/98). KTH.
- Lindholm, S. (2018). The work of Chilean artist Ana Tijoux. *InterDisciplines*, 9(1), 73–94. <https://doi.org/10.4119/indi-1054>
- Liska, M. (2015). Primer informe: Relevamiento estadístico de la actividad musical: Análisis del registro único nacional de personas músicas con perspectiva de género. Observatorio de la Música Argentina.
- Liska, M. (2021). La exclusión de artistas mujeres en los festivales: Políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-

- 2019). *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 49, 85–107. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.5>
- López Martínez, R. E. (Coord.). (2022). *Hacia la ciudadanía transdigital* (Vol. 44, Edición 8). Editorial Transdigital. <https://doi.org/10.56162/transdigitalb8>
- Lopezosa, C., Codina, L., y Freixa, P. (2022). *ATLAS.ti para entrevistas semiestructuradas: Guía de uso para un análisis cualitativo eficaz*. DigiDoc Research Group | Pompeu Fabra University. [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/52848/Codina\\_atlas.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/52848/Codina_atlas.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Lorenzo Arribas, J. (2004). Reseña de "Feminismo y música. Introducción crítica" de Pilar Ramos López. *Trans. Revista Transcultural de Música*. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200817>
- Lorraine, R. C. (1994). Review of *Gender and the Musical Canon*, by M. J. Citron. *Notes, Second Series*, 51(2), 550. <https://doi.org/10.2307/898861>
- Lovink, G. (2024). La extinción de internet: Política, redes y plataformas. *Communication Reports*, 09. <https://doi.org/10.31009/cr.2024.09>
- Lugones, M. (2014). Toward a decolonial feminism. *Revista Estudios Feministas*, 22(3), 935–952. <https://doi.org/10.1590/s0104-026x2014000300013>
- Maino, C. A. G. (2005). Benedict Anderson, Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez García, S. (2022). (Re)Tocando los mandatos de género: Herramientas críticas para disfrutar la música urbana. *Seminario Permanente de Música y Género*. <https://www.facebook.com/FaMUNAM/videos/1045136412894989>
- Martínez Ortega, J. I. (2023). Mujeres como sujetos políticos: Militancia y activismo en Chiapas. ECOSUR. [www.ecosur.mx](http://www.ecosur.mx)
- Masís González, T. (2021). Capitalismo de plataformas, producción y consumo de música: El caso de Spotify. *Escena. Revista de Las Artes*, 81(2), 42–61. <https://doi.org/10.15517/es.v81i2.49478>
- Mateos Sillero, S., y Gómez Hernández, C. (2019). Libro blanco de las mujeres en el ámbito tecnológico. Secretaría de Estado Para El Avance Digital. <http://www.mineco.gob.es/portal/site/mineco/menuitem.d27e450d6789dd5c6a5af299026041a0/?vgnnextoid=76d4799895960610VgnVCM1000001d04140aRCRD>

- Maya Franco, C. M. (2011). Adorno y la industria cultural: De la Escuela de Frankfurt al Internet. *Revista Nexus Comunicación*, 7, 27–36. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i7.865>
- McCartney, A. (2002). IV. New games in the digital playground: Women composers learning and teaching electroacoustic music. *Feminism & Psychology*, 12(2), 160–167. <https://doi.org/10.1177/0959353502012002006>
- McCartney, A. (2003). In and out of the sound studio. *Organised Sound*, 8(1), 89–96. <https://doi.org/10.1017/S1355771803001109>
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender & sexuality*. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt886>
- McClary, S. (1994). Paradigm dissonances: Music theory, cultural studies, feminist criticism. *Perspectives of New Music*, 32(1), 68. <https://doi.org/10.2307/833152>
- Mel Gowland, C., Saporit, N., y Liska, M. (2016). Tercer informe: Impacto de la ley de cupo en eventos musicales (Edición 0).
- Mendoza Woodman, J. (2018). Los cambios en la industria de la música y el rol de las sociedades de gestión colectiva. *360: Revista de Ciencias de La Gestión*, 3, 110–135. <https://doi.org/10.18800/360gestion.201803.005>
- Merchant Ley, D., Castillo Villapudua, K., Rodríguez Macías, H. J. M., y Arteaga, M. A. (Coord.). (2023). *Actualidad y prospectiva de las TIC*. Astra Ediciones.
- Merino Montero, L. (2006). Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena. *Revista Musical Chilena*, 60(205), 26–33. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902006000100002>
- Miller, T., y Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Gedisa.
- MIM, UC3M, inaem. (2020). Estudio de género en la industria de la música en España. *Música & Género*, 4(3), 57–71. <https://www.musicaliberada.org>
- Ministerio de Educación. (2004). Ley 19928, Del consejo de Fomento de la Música Nacional. Biblioteca Del Congreso Nacional de Chile. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idLey=19928&idVersion=2004-01-31>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2020). *Mujeres artistas en el campo de la música: Barreras y brechas de género en el sector artístico chileno*. [www.observatorio.cultura.gob.cl](http://www.observatorio.cultura.gob.cl)

- Ministerio de Salud (2022). COVID-19 en Chile: Pandemia 2020-2022. En: *Gobierno de Chile*. [https://www.minsal.cl/wp-content/uploads/2022/03/2022.03.03\\_LIBRO-COVID-19-EN-CHILE-1-1.pdf](https://www.minsal.cl/wp-content/uploads/2022/03/2022.03.03_LIBRO-COVID-19-EN-CHILE-1-1.pdf)
- Miño Viteri, A., y Mera Cañinez, P. (2022). El uso de TikTok para la cobertura del 8M en Ecuador en 2021. *Revista Mente Abierta*, 3.
- Miranda Suárez, M. J., y González García, M. I. (2020). Sonidos y silencios en la ciudad digital: Prácticas tecnológicas y espacios sonoros. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 17(2), 214–223. <https://doi.org/10.5209/tekn.69265>
- Mol, A. (2010). Actor-Network Theory: Sensitive terms and enduring tensions. *VS Verlag für Sozialwissenschaften. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft*(50), 253–269.
- Montero, G. (2018). Entre campo y grabación: Violeta Parra y las tecnologías migrantes. *Studies in Latin American Popular Culture*, 36, 128–144. <https://doi.org/10.7560/SLAPC3608>
- Montero P, V. (2012). Aportaciones feministas en la relación entre arte y tecnología. *Aisthesis*, 52, 425–447. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000200022>
- Montes Anguita, R., Jaroba Petruccelli, O., Ibarra Gallardo, D., y Martínez Inostroza, M. (2021). La enseñanza de las TIC en la formación del profesorado de música: Un ejemplo en la Universidad de Playa Ancha. *Neuma (Talca)*, 14(2), 96–119. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892021000200096>
- Moore Torres, C. (2018). Feminismos del Sur, abriendo horizontes de descolonización: Los feminismos indígenas y los feminismos comunitarios. *Estudios Políticos (Medellín)*, 53, 237–259. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n53a11>
- Mora Flores, A. A. (2021). Híbridas y Quimeras: Ruido y sororidad colectiva en la Ciudad de México. *Escena. Revista de Las Artes*, 81(1), 320–343. <https://doi.org/10.15517/es.v81i1.47649>
- Moreno Arredondo, C., y Salazar Navia, A. (2021). Tejiendo feminismos desde el sur: De la huelga general feminista a la revuelta popular. *PLANETARIO. Feminismos internacionales, DWF*, 129-130.
- Moreno, C., Vergés, N., y Villarroya, A. (2024). Repertorios de acción feminista en la revuelta social chilena 2019-2020: El rol de la performance "Un violador en tu camino". *Debats. Revista de Cultura, Poder i Societat*, 0585, 141–155. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.9>

- Moreno, C., Villarroya Planas, A., y Vergés Bosch, N. (2022). Acción colectiva feminista y sus repertorios: De calles y hashtags. *Anuario del Conflicto Social*, 13, 1–21. <https://doi.org/10.1344/acs2022.13.1>
- Moreno, N., Moncada, S., Llorens, C., y Carrasquer, P. (2011). Double presence, paid work, and domestic-family work. *NEW SOLUTIONS: A Journal of Environmental and Occupational Health Policy*, 20(4), 511–526. <https://doi.org/10.2190/NS.20.4.h>
- Morgan, F. (2017). Delian modes: Listening for Delia Derbyshire in histories of electronic dance music. *Dancecult*, 9(1), 9–27. <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.01>
- Mosquera Villanueva, M. A. (2008). De la etnografía antropológica a la etnografía virtual: Estudio de las relaciones sociales mediadas por Internet. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 18(53), 532–549. <https://www.redalyc.org/pdf/705/70517572006.pdf>
- Muñoz-Tapia, S., y Rodríguez-Vera, N. (2022). La experiencia del casete como meta-dispositivo aglutinante en los inicios del rap en Santiago de Chile (1983-1999). *Revista Argentina de Musicología*, 23(2), 148–171.
- Murúa Losada, G. (2020). Feminismos transmediáticos. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 117. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi117.4278>
- Nagar, R. (2013). Storytelling and co-authorship in feminist alliance work: Reflections from a journey. *Gender, Place & Culture*, 20(1), 1–18. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2012.731383>
- Nájera, J. (s.f.). La polifonía medieval. *Nájera*. Retrieved September 23, 2023, from <https://najeramusica.com/polifonia-medieval/>
- Natansohn, G. (2021). Ciberfeminismos 3.0. *Labcom Comunicações & Artes*.
- Observatorio Cultural. (2020). Resultados Catastro de estado de situación: Agentes, centros y organizaciones culturales. <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2020/04/25/resultados-catastro-de-estado-de-situacion-agentes-centros-y-organizaciones-culturales/>
- Observatorio Digital de la Música Chilena. (2020). Diagnóstico de la industria musical chilena: Estallido social y COVID-19. *Informe de Resultados*.
- Observatorio Digital de la Música Chilena. (2022). Informe Caracterización de la Industria Musical Chilena 2021: Hacia un ecosistema musical. Corfor.

- Ormrod, S. (1995). Feminist sociology and methodology: Leaky black boxes in gender/technology relations. En K. Grint y R. Gill (Eds.), *The Gender-Technology Relation* (pp. 22-46). Taylor & Francis.
- Orrego-Salas, J. (1964). Rol de la educación musical en las relaciones entre la creación artística y el público. *Revista Musical Chilena*, 87-88. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13615>
- Pacheco-Pailahual, S., Armirola-Garces, L., y Nitrihual-Valdebenito, L. (2019). Kimeltuwe, una estrategia educativa de artivismo digital. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(2), 293–309. <https://doi.org/10.5209/ARIS.59167>
- Palmera Quintero, L. M., Muñoz Morales, L. A., Guerrero Sumalave, D. F., y Ramírez Orellano, L. O. (2023). Diseño de un curso virtual de alfabetización digital utilizando Moodle para adultos mayores. En *Tendencias en la investigación universitaria: Una visión desde Latinoamérica* (Vol. XXI, pp. 180–193). Fondo Editorial Universitario Servando Garcés de la Universidad Politécnica Territorial de Falcón Alonso Gamero / Alianza de Investigadores Internacionales S.A.S. <https://doi.org/10.47212/tendencias2023vol.xxi.13>
- Pandolfi, J. (2024). Brechas de acceso digital: cambio histórico y ciclo vital Reflexiones sobre el primer nivel de acceso a TIC según edad, cohorte y período. *Revista de Ciencias Sociales*, 37. <https://doi.org/10.26489/rvs.v37i54.5>
- Paul, F. (2019). Protestas en Chile: 4 claves para entender la furia y el estallido social en el país sudamericano. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50115798>
- Peña Fuenzalida, C. (2013). Raquel Bustos Valderrama: La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno. *Revista Musical Chilena*, 67(219), 97–98. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/27916/29587>
- Peña, R. A. (2023). El día que Cecilia, la incomparable, fue detenida en la dictadura y pasó 28 días presa por grabar y cantar "Gracias a la vida" de Violeta Parra. *Cambio 21*. <https://cambio21.cl/pais/el-dia-que-cecilia-la-incomparable-fue-detenido-en-la-dictadura-y-paso-28-dias-presa-por-grabar-y-cantar-gracias-a-la-vida-de-violeta-parra-64bfbef764111761ba307efd>
- Pereira-Salas, E. (1946). El rincón de la historia: Los comienzos de la música de cámara en Chile. *Revista Musical Chilena*, 2(14), 46–47. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11215>
- Pérez Porto, J., y Gardey, A. (2022). WhatsApp: Qué es, características, definición y concepto. *Definición.De*. <https://definicion.de/whatsapp/>

- Pérez Reséndiz, E., y Montoya Gastélum, G. (Coords.). (2020). Jóvenes entre las plataformas sociodigitales: Culturas digitales en México. *Colección Juventud* (Vol. 6, Issue 1). <http://repositorio.unan.edu.ni/2986/1/5624.pdf>
- Piekut, B. (2014). Actor-networks in music history: Clarifications and critiques. *Twentieth-Century Music*, 11(2), 191–215. <https://doi.org/10.1017/S147857221400005X>
- Piñero Gil, C. C. (2003). La transgresión de Euterpe: Música y género. *Dossiers Feministes*, 7.
- Piñero Gil, C. C. (2008). Música y mujeres, género y poder: Diez años después. *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, 1, 221–234. <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/14023>
- Piñero Gil, C. C. (2019). Asociaciones y otras entidades de mujeres y música en España. *Revista Música*, 19(1), 241–254. <https://doi.org/10.11606/rm.v19i1.157989>
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Lewis, T., y Tacchi, J. (2016). *Etnografía digital: Principios y práctica* (1ª ed.). Ediciones Morata.
- Piñón, J. (2020). Un reconocimiento de la infraestructura de la red de internet para servicios de VoD en Latinoamérica. En G. Orozco (Coord.), *Televisión en tiempos de Netflix: Una nueva oferta mediática* (pp. 1–14).
- Polti, V. (2022). Y el miedo... Que arda! Performatividad sonora en artivismos transfeministas en Buenos Aires: El caso de ARDA. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 26(Septiembre 2021).
- Portillo Sánchez, M., Rodríguez Cano, C. A., y Pérez Luque, C. S. (2022). Feminist technopolitics, multi-field struggles and the collapse of walls: A network ethnography of #8M2021 in Mexico. *PAAKAT: Revista de Tecnología y Sociedad*, 12(22). <https://doi.org/10.32870/Pk.a12n22.719>
- Prensa Villegas, L. (2005). Del canto gregoriano a la primera polifonía. En *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*, 67–80.
- Puig, L. (2015). Polifonía lingüística y polifonía narrativa. *Acta Poética*, 25(2). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2004.2.145>
- Ramírez Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: La preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60). Universidad Autónoma Metropolitana. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024678009>
- Ramírez Paredes, J. R. (2012). ¿Identidades sociomusicales rurales? *Sociológica*, 27(75), 157–194.

- Ramos López, P. (1997). Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII. *Sociedad Española de Musicología (SEDEM)*, 20(1), 231–243. <https://www.jstor.org/stable/20797414>
- Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, 64(213), 7–25. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902010000100002>
- Ramos López, P. (2013). Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 37(37), 207–224. <https://doi.org/10.18172/brocar.2546>
- Ramos, P. (2015). Tradiciones y traducciones: La práctica musical femenina en De institutione feminae christianae (1524), de Juan Luis Vives. *Cuadernos del CEMYR*, 23, 85–104. <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2015.23>
- Ramos Rodillo, I. (2011). Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena: Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. *Revista NEUMA*, 6(Agosto), 128. <https://neuma.atalca.cl/index.php/neuma/article/view/155>
- Rappaport, J. (2022). Más allá de la observación participante: La etnografía colaborativa como innovación teórica. En *Prácticas otras de conocimiento(s)*. CLACSO. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvn5tzv7.16>
- Rappaport, J., y Ramos Pacho, A. (2005). Una historia colaborativa: Retos para el diálogo. *Historia Crítica*, 29, 39–62.
- Real Academia Española. (2024). Diccionario de la lengua española. RAE. <https://dle.rae.es/tecnología>
- Red de Organizaciones en la Música de Mujeres y Disidencias de Chile (ROMMDA). (2020). Mujeres y disidencias en la Industria Musical Chilena: Obstáculos, oportunidades y perspectivas. Fondo de la Música. <https://www.elmostrador.cl/braga/2020/07/03/lanzan-encuesta-para-conocer-los-obstaculos-oportunidades-y-perspectivas-de-las-mujeres-y-disidencias-en-la-industria-musical-chilena/>
- Rendueles Menéndez de Llano, C. (2016). La ciudadanía digital: ¿Ágora aumentada o individualismo postmaterialista? *Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa - RELATEC*, 15(2), 15–24. <https://doi.org/10.17398/1695-288X.15.2.15>
- Revilla Blanco, M. (2019). Del ¡Ni una más! al #NiUnaMenos: Movimientos de mujeres y feminismos en América Latina. *Política y Sociedad*, 56(1), 47–67. <https://doi.org/10.5209/poso.60792>

- Rica Singer, C. (2005). Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX. *Revista de Las Artes*, 57(2), 49–75. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158760005>
- Rivera López, D. (2018). Internet y su potencial político: Hacktivismo en Anonymous Chile (2011-2016). *Revista F@ro*, 27(1), 86–116.
- Rivera Volosky, I. (2011). Roles y estructuras de género en la práctica del canto popular femenino. *Revista Chilena de Literatura*, 0(78), 1–22.
- Rodrigues Costa, P., Capoano, E., y Barredo Ibáñez, D. (2021). A vida conectiva: As redes digitais como espelhos sociotécnicos da comunicação. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 147, 33–46.
- Rodríguez Aedo, J. (2016). La Nueva Canción Chilena: Un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973). *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 20(39), 63–91. <https://doi.org/10.7764/res.2016.39.4>
- Rodríguez Aedo, J. (2023). Violeta Parra a través de sus viajes por Europa (1955 y 1962). *Revista Musical Chilena*, 31–60. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/65275>
- Rodriguez, F., y Sánchez Raposo, M. (2022). Igualdad de Género en la Industria de la Música: Una Visión desde una perspectiva de género. En Informe: *Mujeres en la Industria de la Música [MIM]*. Barcelona.
- Rojas, C. G. (2013). Composición musical chilena de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. *Anales del Instituto de Chile*, XXXII, 217–236.
- Rolnik, S., y Guattari, F. (2006). Micropolítica: Cartografías del deseo. Traficantes de Sueños.
- Rovira, G. (2017). Activismo en red y multitudes conectadas: Comunicación y acción en la era de Internet. Icaria-UAM-X.
- Rovira Sancho, G. (2007). La red transnacional de solidaridad con la rebelión indígena de Chiapas y el ciclo de protestas contra la globalización. UAM-Xochimilco.
- Ruberg, B., y Lark, D. (2021). Livestreaming from the bedroom: Performing intimacy through domestic space on Twitch. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27(3), 679–695. <https://doi.org/10.1177/1354856520978324>
- Ruidosa Fest. (2016). Somos Ruidosa. Ruidosa Fest. <https://somosruidosa.com/manifiesto>

- Ruidosa. (s.f.). ¿Cómo ha evolucionado la brecha de género en los escenarios de América Latina? Ruidosa Fest. <https://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina/>
- Ruiz, A. (2004). Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿Folklore musical o Música Popular? Congreso Rama Latinoamericana - IASPM, 57–67.
- Salamaña i Serra, I. (2013). Les àgores quotidianes. En A. Gutiérrez Valdivia y B. Ciocoletto (Eds.), *Estudios urbanos, género y feminismo: Teorías y experiencias*. Col·lectiu Punt 6. <http://hdl.handle.net/2117/22574>
- Salazar, G., y Pinto, J. (1999). Historia Contemporánea de Chile. Lom Ediciones.
- Sanhuesa Fonseca, M. (2016). Isabel y María Luisa Güell y López, dos compositoras en el Modernismo: Vida, entorno y catálogo de sus obras. *RACBASJ*, 47–63.
- Santana Díaz, M. N. (2008). La segunda brecha digital. Ed. Cátedra.
- Santander Cepeda, B. (2020). Chile, el Pacto Social en Cuarentena. *Derecho Global: Estudios sobre Derecho y Justicia*, 5(15), 181–187. <https://doi.org/10.32870/dgedj.v5i15.377>
- SCD. (s.f.). Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales. Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales. <https://www.filaie.org/scd/>
- Schulz, D. E. (2001). Music videos and the effeminate vices of urban culture in Mali. *Africa*, 71(3), 345–372. <https://doi.org/10.3366/afr.2001.71.3.345>
- Scolari, C. (2008). El saber comunicacional. En *HIPERMEDIACIONES: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva* (Vol. 1, pp. 1689–1699).
- Scolari, C. A. (2009). Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication*, 3, 586–606. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477/336>
- Scolari, C. (2014). Narrativas transmedia: Nuevas formas de comunicar en la era digital. En *ANUARIO AC/E de Cultura digital* (pp. 71–81). Deusto. <http://hipermediaciones.com/>
- Scolari, C. A. (2017). Treinta años de mediaciones. En M. O. de Moragas, J. L. Terrón, y J. Rincón (Eds.), *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero, 30 años después* (Issue 14, pp. 166–168). InCom-UAB Publicacions.
- Scolari, C. A., y Establés, M. J. (2017). The transmedia ministry: Narrative expansions and participatory cultures. *Palabra Clave*, 20(4), 1008–1041. <https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4.7>

- Scott, T. (2020). Concierto Astronomical. *YouTube*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=wYeFAIVC8qU>
- Semati, M., y Behroozi, N. (2021). Paradoxes of gender, technology, and the pandemic in the Iranian music industry. *Popular Music and Society*, 44(1), 1–13.  
<https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1848015>
- Sepúlveda, P. (2019). A un año del mayo feminista que remeció Chile, ¿cuál es su legado? *La Tercera*. <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/mayo-feminista-en-chile/648290/>
- Shabbar, F., Cornelius-Bell, A., y Hall, T. (2024). Digital storytelling as virtual work integrated learning: The Mia project in child and family social work education. *Social Work Education*, 00(00), 1–14. <https://doi.org/10.1080/02615479.2024.2368738>
- Silbermann, A. (1961). Estructura social de la música (Vol. 16, Issue 1). Taurus.
- SIM São Paulo. (2019). PARTICIPE DA PESQUISA: Mulheres na Indústria da Música no Brasil: Obstáculos, oportunidades e perspectivas. <https://mct.mus.br/datasim-mulheres-na-industria-da-musica-no-brasil-obstaculos-oportunidades-e-perspectivas/>
- Simmel, G. (2003). Estudios psicológicos y etnológicos sobre música. Editorial GORLA. <https://revistabarataria.es/web/index.php/rb/article/view/102>
- Simoni, M. (2003). Project Lovelace: Unprecedented opportunities for music education. *Organised Sound*, 8(1), 57–60. <https://doi.org/10.1017/S1355771803001067>
- Soler Campo, S. (2017). Mujeres y música: Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo. Universitat Rovira I Virgili.
- Solís Poblete, F. (2013). La reproducción de valores patriarcales a través de los textos de cuecas chilenas. *Resonancias*, 17(32), 135–154.
- Soria Guzmán, I. (2021). Feminismo y Tecnología: Software Libre y Cultura Hacker como medio para la apropiación tecnológica, una propuesta Hackfeminista. *Digital Scholarship in the Humanities*, 36(Supplement\_1), i89–i100. <https://doi.org/10.1093/llc/fqaa040>
- Soria Guzmán, I. (coord.). (2016). Ética hacker, seguridad y vigilancia. Universidad del Claustro de Sor Juana. <http://ru.iiec.unam.mx/3463/1/EticaHackerSeguridadVigilancia.pdf>
- Soria Guzmán, M. I. (2020). Mujeres hacker, saber-hacer y código abierto: Tejiendo el sueño hackfeminista. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, 19(1), 57–74. <https://doi.org/10.29043/liminar.v19i1.806>

- Soria Guzmán, M. I. (2022). En busca de las hacker: Mujeres con prácticas computacionales especializadas. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sotoconil, A. R. (2009). Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musical Chilena*, 64(212), 51–76.
- SPIDERALEX. (2024). La infraestructura feminista como creación de lo que nos sostiene – Spideralex. *Transhackfeminist* 2022. <https://zoiahorn.anarchaserver.org/thf2022/2024/03/04/la-infraestructura-feminista-como-creacion-de-lo-que-nos-sostiene-spideralex/>
- Stagkouraki, E. (2019). El empoderamiento de Violeta Parra y sus versos como espacio de enunciación múltiple y afirmación del sujeto femenino. *Artelogie*, 13. <https://doi.org/10.4000/artelogie.3218>
- Star, S. L. (1991). Invisible work and silenced dialogues in representing knowledge. En B. A. Kitchenham y I. V. Eriksson (Eds.), *Women, work and computerization: Understanding and overcoming bias in work and education*. North Holland.
- Strauss, A., y Corbin, J. (2002). Codificación abierta y codificación axial. En *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia. [http://www.academia.edu/download/38537364/Teoria\\_Fundamentada.pdf](http://www.academia.edu/download/38537364/Teoria_Fundamentada.pdf)
- Suárez Ramírez, J. C. (2018). WhatsApp: Usos, dimensión emocional, beneficios y perjuicios en la vida de estudiantes universitarios. En *V Jornadas Iberoamericanas de Innovación Educativa en el Ámbito de las TIC y las TAC* (pp. 109–117). [https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/52679/2/15.WhaatsApp\\_usos\\_dimension.pdf](https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/52679/2/15.WhaatsApp_usos_dimension.pdf)
- Subsecretaría de Telecomunicaciones. (2021). Mujeres, personas de bajos ingresos y con menores niveles educacionales presentan mayor brecha en el uso de servicios digitales. *Gobierno de Chile*. <https://www.subtel.gob.cl/mujeres-personas-de-bajos-ingresos-y-con-menores-niveles-educacionales-presentan-mayor-brecha-en-el-uso-de-servicios-digitales/>
- Suchman, L. (2007). *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*. Cambridge University Press.
- Sumartojo, S., y Pink, S. (2017). Empathetic Visuality: GoPros and the Video Trace. En *Refiguring Techniques in Digital Visual Research* (pp. 39–50). [https://doi.org/10.1007/978-3-319-61222-5\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-319-61222-5_4)
- Tapia, J. (2018). 8 de marzo: el cambio ya comenzó (también en la música). *POTQ Magazine*. <https://www.potq.net/articulos/8-marzo-cambio-ya-comenzo-tambien-la-musica/>

- Thompson, M. (2016). Feminised noise and the 'dotted line' of sonic experimentalism. *Contemporary Music Review*, 35(1), 85–101. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176773>
- Torres Alvarado, R. (2004). Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, 58(201). <https://doi.org/10.4067/S0716-27902004020100003>
- Troncoso, L., y Stutzin, V. (2019). La agenda heteropatriarcal en Chile: Cruces entre política, moral y religión en la lucha contra la 'ideología de género'. *Revista Nomadías*, 28, 9–41.
- Tzantzara, K., y Economides, A. A. (2010). Gender differences in digital music distribution methods. *Peer-to-Peer Networking and Applications*, 3(2), 161–171. <https://doi.org/10.1007/s12083-009-0056-4>
- Universitat de Barcelona. (s.f.). Guia ràpida d'ús no sexista de la llengua. Universitat de Barcelona. <https://www.ub.edu/llebre-estil/guiarapida.php?id=2510>
- Urrejola, J. (2019). La cronología del estallido social de Chile. *DW*. <https://www.dw.com/es/la-cronología-del-estallido-social-de-chile/a-51407726>
- Valcarcel, A. S., Fernández, E. G., y Martínez, A. C. (2019). Acción colectiva ciberactivista de 'Las periodistas paramos' para la huelga feminista del 8M en España. *Comunicación y Sociedad*, 2019, 1–24. <https://doi.org/10.32870/CYS.V2019I0.7287>
- Valles Martínez, M. S. (2011). Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional. Editorial Síntesis. <https://doi.org/10.4324/9780203881865>
- van Dijk, J. (2005). *The Deepening Divide: Inequality in the Information Society*. SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781452229812>
- van Schalkwyk, G. I., Klingensmith, K., y Volkmar, F. R. (2015). Gender Identity and Autism Spectrum Disorders. *The Yale Journal of Biology and Medicine*, 88(1), 81–83. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4345542/>
- Velasco Rodríguez, J. (2024). Activismo en las redes sociales, de la misoginia a las buenas prácticas. *Desafíos Educativos*, 123–138.
- Velásquez Prestán, M. E., Escobar García, N., y Vergara Figueroa, A. (2018). Etnografía comprometida en contextos de conflicto armado: Lecciones de Bellavista, Bojayá - Chocó y Bahía Málaga - Valle del Cauca - Colombia. *Anthropologica*, 36(41), 59–92. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201802.003>

- Vera Cifras, M. (2018). Mujeres en el jazz en Chile: Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. *Revista Musical Chilena*, 72(229), 79–106. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902018000100079>
- Vera Malhue, F. (2022). Práctica y creación musical femenina en Santiago de Chile a mediados del siglo XIX. El caso de Delfina Pérez. *Sur y Tiempo: Revista de Historia de América*, 3(6), 87–109. <https://doi.org/10.22370/syt.2022.6.3347>
- Vera Malhue, F. (2023). Las damas del barroco: música escrita por mujeres entre el 1655 y el 1756 (reunidas, transcritas y editadas para piano por Svetlana Kotova). *Revista Musical Chilena*, 77, 205–206. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/70545>
- Vera Malhue, F., Sánchez Hernández, D., y Mora Salas, I. (2020). María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el "desvanecimiento historiográfico" hasta la presencia actual de una compositora y música chilena. *Neuma (Talca)*, 13(2), 40–77. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892020000200040>
- Vergés Bosch, N. (2009). Dones en les tecnologies: Accessos, usos, contribucions i desitjos de les dones tecnòlogues artístiques. Una aproximació glocalitzada des de Catalunya. *Institut Català de les Dones*.
- Verges, N. (2012). Gènere i TIC: el procés d'autoinclusió de les dones a les TIC: Una aproximació des de les tecnòlogues artístiques o les tecnòlogues informàtiques. *IN3-UOC*.
- Vesey, A. (2020). Room for a breast or two. *Journal of Popular Music Studies*, 32(4), 37–59. <https://doi.org/10.1525/jpms.2020.32.4.37>
- Vicuña Grebe, M. E. (1973). El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena*, 27(123-1), 3–42. <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11946>
- Vida y Cultura. (2022). Gabriela Mistral y Pablo Neruda, los premios Nobel chilenos. *Marca Chile*. <https://marcachile.cl/vida-cultura/gabriela-mistral-y-pablo-neruda-los-premios-nobel-chilenos/>
- Villarroel-Quiero, M., Araya-Guzmán, S., y Salazar-Concha, C. (2024). Incidencia de habilidades de IoT en las expectativas de desempeño y esfuerzo, e intención de uso, de dispositivos IoT, en hogares del sur de Chile. *Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologías de Informação*, 2, 463–473. <https://login.bdigital.sena.edu.co/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/incidencia-de-habilidades-iot-en-las-expectativas/docview/3043344255/se-2?accountid=31491>

- Vivanco, A. (2021). Crónica del 8M: Resistir en medio de la represión. *LOD*. <https://laotradiaria.cl/2021/03/09/cronica-del-8m-resistir-en-medio-de-la-represion/>
- Viveros Vigoya, M. (2016). Interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, 1–17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Wajcman, J. (1991). *Feminism confronts technology*. Pennsylvania State University Press.
- Wajcman, J. (2000). Reflections on gender and technology studies: In what state is the art? *Social Studies of Science*, 30(3), 447–464.
- Waters, S. (2016). Engendering hope: A person-centred reflection on technology and gender. *Contemporary Music Review*, 35(1), 61–70. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176774>
- Weber, M. (2015). Armonía y melodía como factores de la racionalización de la música. En *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* (p. 392). Clásicos del pensamiento.
- Wikipedia. (s.f.). Folclore. *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Folclore>
- Wikipedia. (2022). Elección presidencial Chile 2021. [https://es.wikipedia.org/wiki/Elección\\_presidencial\\_de\\_Chile\\_de\\_2021#](https://es.wikipedia.org/wiki/Elección_presidencial_de_Chile_de_2021#)
- Zafra, R. (2011). Un cuarto propio conectado: Feminismo y creación desde la esfera público-privada online. *Asparkía. Investigació Feminista*, 22, 115–129.
- Zafra, R. (2014). Arte, feminismo y tecnología: Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. *Quaderns de Psicologia*, 16(1), 97–109. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1212>
- Zafra, R. (2018). Redes y (ciber)feminismos: La revolución de la representación que derivó en alianza. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, 4, 11–22. <https://doi.org/10.7203/rd.v0i4.116>
- Zafra, R., y López-Pellisa (Eds.). (2019). *Ciberfeminismo de VNS Matrix a Laboria Cuboniks*. Holobionte ediciones.
- Zavala Gironés, M. (2009). Estrategias del olvido. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 4, 1–15.
- Zhukov, K. (2016). Collaborative re-creation: A case study of a pianist recording Australian women composers. En M. S. Barrett (Ed.), *Collaborative creative thought and practice in music*.

## Sitios web

- AMIK. (2022). *Agentes de la Música Independientes Kuir (AMIK)* [Sitio web]. Recuperado el 20 de septiembre de 2022, de <https://somosamik.com/>
- FemFest. (2004). *Coordinadora FemFest* [Sitio web]. Recuperado el 30 de agosto de 2021, de <https://www.femfest.cl/nuestra-historia/>
- La MatriaFest. (2018). *Plataforma y festival de música de mujeres y disidencias* [Sitio web]. Recuperado el 20 de junio de 2021, de <https://www.independenciacultural.cl/tag/la-matria-fest/>
- Resonancia Femenina. (2012). *Colectivo de compositoras chilenas* [Sitio web]. Recuperado el 22 de junio de 2021, de <https://www.resonanciafemenina.com/>
- TRAMUS. (2020). *Red de Trabajadoras de la Música - Mujeres y disidencias* [Sitio web]. Recuperado el 15 de abril de 2021, de <https://www.tramus.cl/>
- Udara. (2016). *Cultura, mujeres y rock* [Sitio web]. Recuperado el 30 de abril de 2021, de <https://www.udararock.com/>

## Perfiles de redes sociales

- Ensamblajes Musicales [@ensamblajesmusicales2022]. (2022). *Laboratorio colaborativo* [Instagram]. Plataforma. Recuperado el 30 de junio del 2023 de: <https://www.instagram.com/ensamblajesmusicales2022/>
- Ensamblajes Musicales [@ensamblajesmusicales2022]. (2022,). *Laboratorio colaborativo* [TikTok]. Plataforma. Recuperado el 30 de junio del 2023 de: <https://www.tiktok.com/@ensamblajesmusicales>
- Satélite Lat. (2019). *Mujeres de la Industria Musical Latinoamericana* [Publicación en Instagram]. Recuperado el 28 de abril de 2021, de <https://www.instagram.com/satelitelat/>
- Stage Ninja. (s.f.). [Perfil de Instagram]. Recuperado el 10 de mayo de 2021, de <https://www.instagram.com/stageninjas.cl/>
- TRAMUS. (2019-2022). *Publicación* [Publicación en Instagram]. Recuperado el 15 de enero de 2022, de <https://www.instagram.com/p/B6MD6hoJZFF/>
- TRAMUS. (2020-2022). *Publicación* [Perfil en Facebook]. Recuperado el 15 de febrero de 2021, de <https://www.facebook.com/trabajadorasmusica>

TRAMUS. (2021-2023). *Mediaciones WhatsApp TRAMUS* [Captura de pantalla]. Aplicaciones.

## Referencias de imágenes

TRAMUS. (2021, marzo). Espectacular #JUNTASABRIENDOCAMINOS en Bellavista en Santiago [Imagen]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/p/CMMzHEclQN4/>

TRAMUS. (2021, marzo). Infografía #juntxs abriendo caminos [Captura de pantalla]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/trabajadorasmusica/>

TRAMUS. (2021, marzo). Homenaje a Isidora Zegers [Imagen]. *Instagram*. [https://www.Instagram.com/p/CMsBsqtPBCs/?img\\_index=1](https://www.Instagram.com/p/CMsBsqtPBCs/?img_index=1)

TRAMUS. (2022, marzo). Convocatoria escenario 1ra edición 8M y asamblea TRAMUS 2022 [Captura de pantalla]. *Instagram*. [https://www.Instagram.com/p/Ca0T2Z7O5xc/?img\\_index=1](https://www.Instagram.com/p/Ca0T2Z7O5xc/?img_index=1)

TRAMUS. (2022, marzo). Escenario 8M TRAMUS 2022 en el GAM [Captura de pantalla]. WhatsApp. *Mercado Central TRAMUS*.

TRAMUS. (2022). Primera edición Escenario TRAMUS, Juntas Abriendo Caminos [Imagen]. *Instagram*. [https://www.Instagram.com/p/Ca2cx\\_WIRpR/](https://www.Instagram.com/p/Ca2cx_WIRpR/)

TRAMUS. (2020, enero). El cancionero [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=0w1L2AgvdtM>

TRAMUS. (2021, marzo). Homenaje a Margot Loyola [Imagen]. *Instagram*. [https://www.Instagram.com/p/CMUvnrtlfw6/?img\\_index=1](https://www.Instagram.com/p/CMUvnrtlfw6/?img_index=1)

TRAMUS. (2021, marzo). Homenaje a Violeta Parra [Imagen]. *Instagram*. [https://www.Instagram.com/p/CNGkNo5p8nF/?img\\_index=1](https://www.Instagram.com/p/CNGkNo5p8nF/?img_index=1)

TRAMUS. (2021, marzo). Homenaje a la Cantora Catalina Rojas [Imagen]. *Instagram*. [https://www.Instagram.com/p/CL\\_7gFFFgSR/?img\\_index=1](https://www.Instagram.com/p/CL_7gFFFgSR/?img_index=1)

TRAMUS. (2021, marzo). Homenaje a la Banda MAZAPÁN [Imagen]. *Instagram*. [https://www.Instagram.com/p/CMR62uqFL03/?img\\_index=1](https://www.Instagram.com/p/CMR62uqFL03/?img_index=1)

TRAMUS. (2019, diciembre). Movilizaciones TRAMUS ¡Exigimos Paridad de Género! [Imagen]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/p/B6MD6hoJZFF/>

TRAMUS. (2020, enero). Talleres de Cuidado, Formación y Autodefensa Feminista [Imagen]. *Instagram*. [https://www.Instagram.com/p/B7cRq49JoWk/?img\\_index=1](https://www.Instagram.com/p/B7cRq49JoWk/?img_index=1)

- TRAMUS. (2019, noviembre). Performance TRAMUS ¡El violador eres tú! [Imagen].  
*Instagram.* <https://www.Instagram.com/p/B5d2-UjlhUr/>
- TRAMUS. (2020, julio). Convocatoria para participar en el estudio “Mujeres y disidencias en la industria musical chilena: obstáculos, oportunidades y perspectivas” [Imagen].  
*Instagram.* [https://www.Instagram.com/p/CC\\_Sn11J7wi/](https://www.Instagram.com/p/CC_Sn11J7wi/)
- TRAMUS. (2024, marzo). Encuesta Somos TRAMUS [Captura de pantalla]. *Gmail.*  
[https://docs.google.com/forms/d/1f6W4oKkwnWigO\\_esgZLalOhtGgOrTV0DAGWeyM4ajRU/edit](https://docs.google.com/forms/d/1f6W4oKkwnWigO_esgZLalOhtGgOrTV0DAGWeyM4ajRU/edit)
- TRAMUS. (2020, febrero). Convocatoria primer TRAWÜN-TRAMUS en regiones [Imagen]. *Instagram.* <https://www.Instagram.com/p/B9SZF3zJu4h/>
- TRAMUS. (2021, enero). Convocatoria asamblea de verano online TRAMUS [Imagen].  
*Instagram.* <https://www.Instagram.com/p/CKUCBKQJZYL/>
- TRAMUS. (2021, junio). Asamblea de invierno TRAMUS [Captura de pantalla].  
*Instagram.*
- TRAMUS. (2021, enero). Asamblea de verano, presentación de la organización, objetivos y ejes de trabajo [Captura de pantalla]. *Zoom.*
- TRAMUS. (2020, enero). TRAMUS en Revólver Súbela Radio [Imagen]. *Instagram.*  
<https://www.Instagram.com/p/B60uRN9pwBf/>
- TRAMUS. (2021, marzo). Plataforma y chat Spotify TRAMUS [Captura de pantalla].  
WhatsApp y *Spotify.*
- TRAMUS. (2021, mayo 30). Festival online “Somos Patrimonio TRAMUS” [Captura de pantalla]. *YouTube.* <https://www.youtube.com/watch?v=5NWRUfLbdhE&t=12s>
- TRAMUS. (2021, junio). Festival online "No hay orgullo sin justicia" [Captura de pantalla]. *YouTube.*
- TRAMUS. (2021, enero). Eje incidencia sectorial TRAMUS [Captura de pantalla]. *Zoom.*
- TRAMUS. (2021, abril). Infografía sobre las brechas de género en los Premios Pulsar [Imagen]. *Instagram.* [https://www.Instagram.com/p/CP6lfKhJkxb/?img\\_index=1](https://www.Instagram.com/p/CP6lfKhJkxb/?img_index=1)
- TRAMUS. (2020, mayo). Formación online TRAMUS [Imagen]. *Instagram.*  
[https://www.Instagram.com/p/B\\_sQifbpwPS/](https://www.Instagram.com/p/B_sQifbpwPS/)
- TRAMUS. (2020, mayo). Convocatoria “La Lucatón para Canastas” [Imagen]. *Instagram.*  
[https://www.Instagram.com/p/CAfpSf1pcDL/?img\\_index=2](https://www.Instagram.com/p/CAfpSf1pcDL/?img_index=2)

- TRAMUS. (2022, abril). Herramientas digitales de gestión musical Spotify [Captura de pantalla]. *Google Forms*.
- TRAMUS. (2022, abril). Mediaciones musicales TRAMUS [Captura de pantalla]. *Spotify y WhatsApp*.
- TRAMUS. (2022, mayo). Encuesta para apoyar la nueva constitución TRAMUS [Captura de pantalla]. *Google Forms* y *WhatsApp*.
- TRAMUS. (2022). Organigrama TRAMUS [Imagen]. *Web*.  
<https://www.tramus.cl/organica-interna/>
- TRAMUS. (2020, marzo). Declaración con respecto a la emergencia sanitaria por el Covid-19 [Captura de pantalla]. *Instagram*. [https://www.instagram.com/p/B-AwacsJ5H3/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/B-AwacsJ5H3/?img_index=1)
- TRAMUS. (2020, abril). Ciclos de conciertos virtuales TRAMUS [Captura de pantalla]. *Facebook*.  
<https://www.facebook.com/trabajadorasmusica/photos/pb.100064789720382.-2207520000/154905686013717/?type=3>
- Plataforma Digital de Participación Popular. (2022, mayo). *Chile Convención Constitucional* [Captura de pantalla]. Recuperado de <https://participacionpopular.chileconvencion.cl/>
- TRAMUS. (2022, febrero). Promoción de la campaña de APRUEBO por los derechos culturales [Captura de pantalla]. *Instagram*.  
<https://www.instagram.com/p/CaXoVRxuqM6/>
- TRAMUS. (2021, marzo). Convocatoria playlist Spotify TRAMUS [Captura de pantalla]. *WhatsApp Mercado Central*.
- TRAMUS. (2021, marzo). Taller online sobre derechos de autoría en la música chilena [Captura de pantalla]. *WhatsApp Mercado Central*.
- TRAMUS. (2021, mayo). Elección de constituyentes para la nueva constitución [Captura de pantalla]. *WhatsApp Mercado Central*.
- TRAMUS. (2021, marzo). Propuestas de 8 puntos en la mesa sectorial organizaciones de la cultura y música para la agenda de género [Storytelling]. *Instagram*.  
<https://www.instagram.com/p/CMPTcunFBoJ/>
- TRAMUS. (2022, febrero). Promoción de los derechos culturales en el marco de la nueva constitución [Storytelling]. *Instagram*.  
<https://www.instagram.com/p/CaXoVRxuqM6/>

- TRAMUS. (2021, junio). Primera mujer en ganar en la categoría de Producción Musical en los Premios Pulsar [Captura de pantalla]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/p/CP9ZTZYJWTU/>
- IMICHILE. (2024, abril). Ecosistema de la industria Musical Independiente en Chile [Captura de pantalla]. *Web*. <https://www.imichile.cl/nosotros/>
- @ensamblajesmusicales2022. (2022). Proyecto "Ensamblajes musicales" [Captura de pantalla]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/ensamblajesmusicales2022/>
- @ensamblajesmusicales2022. (2022, enero). El espacio de @Milena Sax [Storytelling]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/reel/CYVKJqFFci0/>
- @ensamblajesmusicales2022. (2022, febrero). @Betanialopez y su proceso creativo durante la pandemia [Storytelling]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/reel/CZibMGiFf4Y/>
- @ensamblajesmusicales2022. (2022, febrero). Tecnologías musicales: voz, instrumento y partitura en @angelikallankamil [Storytelling]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/reel/CaadPQ7FC4P/>
- @ensamblajesmusicales2022. (2022, junio). El espacio musical feminista de @lunalamilla [Storytelling]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/reel/CeXEF5bg8cJ/>
- @ensamblajesmusicales2022. (2022, mayo). El Home Studio de @enyadelajara [Storytelling]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/reel/CdyvyAUljUB/>
- @ensamblajesmusicales2022. (2022, enero). @catapizarro y la educación en línea [Storytelling]. *Instagram*. <https://www.Instagram.com/reel/CYpbwenFOVL/>
- TRAMUS. (2021, julio). Taller online “cómo hacer un videoclip de bajo presupuesto y no morir en el intento” [Capturas de pantalla]. *Zoom*.
- TRAMUS. (2021, julio-agosto). Taller de formación “cómo hacer un press kit” para el Festival de las Canastas [Captura de pantalla]. *Zoom*.
- Compromiso Morado. (s.f.). Plataforma Compromiso Morado [Captura]. *Web 2.0*. <https://compromisomorado.cl/>
- Sonidos Inmersivos. (2021, junio). Prototipado del metaverso Otherland [Captura de pantalla]. *Web 3.0*.
- Plataforma Otherland. (2023, marzo). Festival AquelarreFest en el metaverso [Captura]. *Web 3.0*.

Plataforma Cooperativa Local. (2022). Proyecto independiente para artistas y el sector cultura [Captura]. Web 3.0.

TRAMUS. (2023, marzo). Escenario TRAMUS 8M 2da Edición GAM [Imagen]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/CptVFVXO4BA/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CptVFVXO4BA/?img_index=1)

### Listas de reproducción:

Angelika Llankamil. (2022-2023). *Discografía* [Lista de reproducción]. Spotify. Recuperado el 15 de enero de 2022, de <https://open.spotify.com/artist/1IaobvMhdtemVLjcwjhrVn?si=QaN1R99aTjGSpn8I5Q7w8g>

Betania López. (2015-2024). *Discografía* [Lista de reproducción]. Spotify. Recuperado el 9 de agosto de 2024, de <https://open.spotify.com/intles/artist/4iTKW9n4HDGCfTud01OaFL?si=OW4WLxYZRdO2hv8ePQ95aw>

Ckelar. (2019-2020). *Discografía* [Lista de reproducción]. Spotify. Recuperado el 22 de enero de 2022, de <https://open.spotify.com/artist/6qsfpdNBVUFwNFbucDwvZQ?si=b-vRYqQwSVycTq8ql4B5jQ>

Luna Lamilla. (2021-2022). *Discografía* [Lista de reproducción]. Spotify. Recuperado el 20 de enero de 2022, de <https://open.spotify.com/artist/0djvvljR8IC27LGHVlwqE?si=zDebrmm9TMaUhKw3Jkt3Qg>

MilenaSax. (2015-2022). *Discografía* [Lista de reproducción]. Spotify. Recuperado el 20 de enero de 2021, de [https://open.spotify.com/intles/artist/4eKuS9fTVkOOFBTKuglgV?si=KPcTdt\\_tTaejCH\\_yQrZ2pg](https://open.spotify.com/intles/artist/4eKuS9fTVkOOFBTKuglgV?si=KPcTdt_tTaejCH_yQrZ2pg)

TRAMUS. (2020-2022). *Discografía* [Perfil de Spotify]. Plataforma. <https://open.spotify.com/user/0fb8u2zokzi6x17cr16not6kl?si=ee38176a7ef746e1>

## Anexos

### Anexo 1: Perfil sociodemográfico de las/es entrevistadas/es

Entrevistada/e	*Género	edad	Estudios	Nacionalidad	Lugar de residencia	Discapacidad	Situación Familiar	Situación Laboral	Prof. musical	Años de experiencia
E1	Femenino	40	Arquitectura	Argentina	Buenos Aires	0	Unión libre	Independiente	Cantante/creación/producción	5 años
E2	Femenino	34	Docente de música	chilena	Santiago	Fibromialgia	monoparental	Contratada	Bajista y Docente de la música	10 años
E3	Mujer Cis	37	Técnica profesional	chilena	Santiago	0	Pareja	Independiente	Cantante, gestora cultural, educadora y productora	5 años
E4	Femenino	34	Superior en música	chilena	Santiago	TDA	monoparental	Independiente	Cantante, compositora, instrumentista y gestora	10 años
E5	Queer	31	Superior en música	chilena	Santiago	0	Unión libre	Independiente	Compositora, cantante e intérprete	5 años
E6	Femenino	47	Superior en periodismo	chilena	Biobío	Estigmatismo	Casada	Independiente	Compositora, cantante e intérprete de rock	7 años
E7	No binario	27	Ingeniera comercial	chilena	Santiago	0	Unión libre	Independiente	Guitarrista y gestora	3 años
E8	Femenino	39	Magister en Música	chilena	Santiago	0	Unión libre	Contratada	Cantautora popular y gestora cultural	20 años
E9	Femenino	41	Superior en educación	chilena	Rancagua	0	monoparental	Contratada	cantante, compositora y docente	20 años
E10	Femenino	40	Superior en diseño gráfico	chilena	Santiago	0	monoparental	Independiente	Cantante, compositora y productora	12 años
E11	Femenino	36	Superior en música	chilena	Viña del mar	0	Unión libre	Independiente	Saxofonista, compositora, cantante y docente	20 años

E12	No binarie	34	Superior en comunicación audiovisual	chilena	Santiago	neurodivergente	soltere	Independiente	Director Audiovisual	4 años
E13	Femenino	44	Superior en periodismo	chilena	Concepción	0	Separada/sin hijos	Independiente	Periodista musical	15 años
E14	No binarie	27	Enseñanza media	chilena	Santiago	0	Unión libre	independiente	Bajista de sesión	8 años
E15	Femenino	40	Magister en música	chilena	Santiago	0	monoparental	contratada	Docente de música y cantautora	15-20 años
E16	Mujer Cis	59	Trabajadora social	chilena	Santiago	0	Casada	Funcionaria	Cantora, gestora cultura e integrante de incidencia sectorial	10 años
E17	Mujer Cis	42	Magister en cultura	chilena	Concepción	0	soltera	Contrata	Gestión cultural	18 años
E18	Mujer Cis	33	Superior en sociología	chilena	Santiago		Unión Libre	Becada	Flautista e investigadora	5 años
E19	Femenino	28	Técnica en administración de empresas	venezolana	Venezuela	Autismo	Soltera	Contrata	Guitarrista, cantautora y compositora	5 años
E20	Femenino	40	Superior incompleto	mapuche	Santiago	0	Casada	Independiente	Cantante, compositora e instrumentista	25 años
E21	Femenino	43	Técnica	Aymara	Santiago	0	monoparental	Independiente	Vocalista de Metal	19 años

Fuente: elaboración propia

**Tabla 6** \*Definiciones

<b>Término</b>	<b>Definición</b>	<b>Relación con el género</b>	<b>Ejemplo</b>
<b>Cisgénero</b>	Persona cuya identidad de género coincide con el sexo que le fue asignado al nacer.	La identidad de género se alinea con el sexo asignado al nacer.	Una persona que fue asignada mujer al nacer y se identifica como mujer.
<b>Femenino</b>	Descripción del género tradicionalmente asociado con las mujeres, basado en características culturales y sociales.	Puede referirse a la identidad o la expresión de género. No implica necesariamente la alineación con el sexo asignado al nacer.	Una persona que se identifica o se presenta como mujer, sin importar si es cisgénero o transgénero.
<b>No Binario</b>	Persona cuya identidad de género no se ajusta exclusivamente a las categorías tradicionales de masculino o femenino.	Desafía el binarismo de género, no se identifica estrictamente como hombre o mujer.	Una persona que se identifica como no binario y usa pronombres neutros, como "elle".
<b>Queer</b>	Término inclusivo para describir identidades de género y orientaciones sexuales que no encajan en las normas tradicionales.	Se refiere a identidades y orientaciones que desafían las categorías rígidas de género y sexualidad.	Persona que no se identifica como exclusivamente masculina o femenina, o que no sigue las convenciones heteronormativas.
<b>**LGBTIQ+</b>	Sigla que engloba a Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgénero, Queer, y otras identidades y orientaciones sexuales y de género que no encajan en las normas tradicionales (el "+" simboliza inclusividad).	Abarca múltiples identidades de género y orientaciones sexuales fuera de la heteronormatividad y el binarismo de género.	Una persona que se identifica como parte de la comunidad LGBTQ+, sea lesbiana, transgénero, queer o de otra identidad.

Fuente: Glosario de definiciones (Human Rights Campaign, 2023; van Schalkwyk, G. I., Klingensmith, K., y Volkmar, 2015).

\*\*El término LGBTQ+ es un paraguas que incluye a personas con diferentes identidades de género y orientaciones sexuales, reconociendo la diversidad dentro de la comunidad. El "+" asegura que otras identidades, como intersexuales, asexuales, y muchas más, también están representadas.

## Anexo 2: Guión de entrevista

Duración 45 min 1hr

<b>1. Caracterización y datos personales</b>		
<p>Nombre          Con qué género te identificas          Edad          Nivel de estudios          Nacionalidad (en caso de ser extranjera/e)          Lugar de residencia          Diversidad funcional o discapacidad          Situación familiar          Situación laboral          Profesión musical          Años de experiencia</p>		
<b>2. ¿Cuáles son los desafíos que experimentas como trabajadora de la música frente a los nuevos procesos de producción, creación y distribución entre género, música y tecnologías?</b>	<b>Dimensión personal</b>	<b>Dimensión colectiva</b>
<p><b>Definición y Descripción de la Práctica Musical</b>          ¿Qué es para ti una práctica musical?          ¿Me podrías describir en qué consiste tu práctica musical?</p> <p><b>Relación con la Tecnología</b>          ¿Qué es para ti la tecnología?          ¿Cómo describirías el grado de interacción que experimentas entre el hacer música y el uso de la tecnología?          ¿Usualmente, dónde generas esta práctica entre el hacer música mediada por la tecnología?</p> <p><b>Procesos Creativos y Técnicos</b>          ¿Me podrías describir el proceso creativo?          ¿Me podrías describir el proceso de producción y distribución que usualmente empleas?</p> <p><b>Formación y Capacitación</b>          ¿Has tenido una formación o capacitación previa?</p> <p><b>Uso de Plataformas y Formatos Digitales</b>          ¿Qué plataformas usualmente usas para la difusión de tu proyecto?          ¿Has experimentado el formato livestreaming?</p> <p><b>Desafíos y Oportunidades</b>          ¿Cuáles son las brechas o los inconvenientes que has detectado en el uso de estas plataformas?</p>		

<p>¿Cuáles son las fortalezas que has encontrado en las formas de producir y distribuir música?</p> <p>¿Cuáles son los inconvenientes o las dificultades con las que te has encontrado?</p> <p>¿Qué oportunidades detectas en las formas de producir y distribuir música?</p> <p>¿Cuáles son las amenazas que percibes en el proceso descrito?</p> <p><b>Recomendaciones y Pertenencia a Colectivos</b></p> <p>¿Qué recomendarías para mejorar las experiencias digitales?</p> <p>¿Pertenece a alguna organización o colectivo? Si la respuesta es sí, continúa...</p>		
<b>3. Organización TRAMUS</b>		
<p><b>Introducción y Contexto</b></p> <p>¿Qué es TRAMUS?</p> <p>¿Cómo y cuándo se fundó TRAMUS?</p> <p>¿Cuál fue el catalizador principal para la creación de TRAMUS?</p> <p><b>Misión y Objetivos</b></p> <p>¿Cuáles son sus objetivos?</p> <p>¿Qué actividades actualmente se realizan en TRAMUS?</p> <p><b>Organización Interna y Estrategias</b></p> <p>¿Cómo se organizan?</p> <p>¿Qué estrategias utilizan para abordar los desafíos de género en la industria musical?</p> <p>¿Cómo integran las metodologías feministas en sus actividades y decisiones?</p> <p><b>Colaboraciones y Redes</b></p> <p>¿Con qué otras organizaciones o colectivos colabora TRAMUS y cómo se estructuran esas colaboraciones?</p> <p>¿Qué importancia tienen las redes para TRAMUS?</p> <p>¿Cuáles son las plataformas más usadas? ¿Por qué?</p> <p><b>Pertenencia y Comunidad</b></p> <p>¿Qué te hace pertenecer a esta comunidad?</p> <p><b>Evaluación y Logros</b></p> <p>¿Cuáles crees que son las fortalezas de esta red?</p> <p>¿Qué logros concretos ha obtenido TRAMUS desde su creación?</p> <p>¿Cómo evalúan el éxito de sus proyectos y actividades?</p> <p><b>Desafíos y Amenazas</b></p> <p>¿Cuáles son los mayores desafíos que enfrenta TRAMUS tanto a nivel interno como externo?</p> <p>¿Qué amenazas percibes?</p> <p>¿Cómo maneja TRAMUS los conflictos internos dentro de la organización?</p>		

<p><b>Futuro y Sostenibilidad</b></p> <p>¿Cuáles son los objetivos a largo plazo de TRAMUS?</p> <p>¿Cómo visualizas el papel de TRAMUS en el panorama de la música chilena en los próximos cinco años?</p> <p>¿Qué recomendarías para mejorar la experiencia de organización colectiva?</p>		
<p><b>4. ¿Qué impacto han tenido el contexto post estallido social y la emergencia sanitaria en estos nuevos ensamblajes sociotécnicos/musicales?</b></p>		
<p><b>Impacto del Estallido Social</b></p> <p>¿Cómo influyó el estallido social de 2019 en las actividades y objetivos de TRAMUS?</p> <p>¿Qué cambios específicos realizó TRAMUS en respuesta a las demandas y movilizaciones sociales que surgieron durante el estallido social?</p> <p>¿Qué papel desempeñó TRAMUS en las manifestaciones y protestas relacionadas con el estallido social?</p> <p><b>Adaptación a la Pandemia COVID-19</b></p> <p>¿Cómo afectó la pandemia de COVID-19 a las operaciones y actividades de TRAMUS?</p> <p>¿Qué desafíos enfrentó TRAMUS durante la pandemia en términos de organización, financiación y comunicación con sus miembros?</p> <p>¿Cómo adaptó TRAMUS sus estrategias y prácticas musicales en respuesta a las restricciones y cambios impuestos por la pandemia?</p> <p>¿Cómo adaptó TRAMUS sus estrategias y prácticas musicales en respuesta a las restricciones y cambios impuestos por la pandemia?</p> <p><b>Resiliencia y Estrategias</b></p> <p>¿Qué estrategias implementó TRAMUS para mantener su relevancia y eficacia durante las crisis del estallido social y la pandemia?</p> <p>¿Cómo ha cambiado la estructura interna de TRAMUS para enfrentar los desafíos de estos eventos globales?</p> <p>¿Qué lecciones aprendió TRAMUS de estas crisis que podrían influir en su futuro?</p>		

Fuente: Elaboración propia

### Anexo 3: Guía de observación etnográfica

REGISTRO	FECHA:
Número de nota:  Formato:  Lugar:  Alcance:	Captura imagen
Notas	Descripción:  Observaciones:

Fuente: Elaboración propia

**Anexo 4: Cuaderno de campo 2020-202**



## 1. Tabla de contenido

Presentación.....	9
I Primera Parte: Etnografía digital del sector de la música en el contexto de crisis sanitaria. ...	10
Nota 1: Plataforma MÚSICAVIVABCN.....	10
Nota 2: junio 2020- Evento Streaming.....	10
Nota: junio 2020- La Música & Transformación Digital en Iberoamérica.....	11
Nota: julio del 2020- Planificando la experimentación con la realidad virtual con Green Crow	13
Nota: julio 2020- Presentación de impacto en streaming a la música .....	14
Nota 5: Presentación de impacto en streaming en la música .....	15
Nota: agosto 2020- Simposio Internacional Mujeres en la Música UCR transmitió en vivo.....	17
II Segunda Parte: Introducción al trabajo de campo en Chile .....	18
Nota: diciembre 2020 - Manifestaciones en Plaza Dignidad .....	18
Nota: enero 15 2021- "SALVEMOS LA MÚSICA CHILENA" La industria de la música se manifiesta antes nuevas restricciones impuestas por las autoridades- SCD.....	18
Nota: enero 25-2021- Música y covid-19: manifestación en plaza dignidad.....	20
Nota: enero 15- Música-covid-19 y medidas: Sala SCD lanza plataforma virtual para disfrutar de conciertos exclusivos .....	22
Nota: enero 2021 - contacto inicial con trabajadoras de la música.....	23
Nota: enero 2021 - Declaración de IMICHILE sobre la situación de las restricciones sobre la música en vivo. ....	24
Nota: enero 22 de 2021- Concierto Online Santiago Rebelde Ska em Eventrid .....	26
Nota: enero 23-24 del 2021- Concierto Online Banda Dignidad: Basta de la protección de abandono e indolencia en los trabajadores de la música.....	27
Nota: enero 26 de 2021 Primera sesión de grabación con Santiago Klezmer Band en la Barbería .....	28
Nota: enero-mayo 2021- Iniciativas y perspectivas de la industria musical en contexto de pandemia.....	29
Nota: Febrero del 2021- Evento Livestreaming "Noches de Looping" .....	31
Nota: abril 22 del 2021 - Gepe y Margot Loyola, folclor imaginario   Panel: Mujeres y folclor: el legado de Margot Loyola .....	32
Nota: ¡marzo 7 del 2021 – Resistance LiveTalk! .....	33
Nota: marzo 13 del 2021 – 8M Sororidad en la escena musical y otras prácticas pedagógicas online.....	35
Nota: marzo 18 del 2021: V aniversario de Ruidosas .....	36
Nota: marzo del 2021- Circulo de Lectura Música y Género TSUNAMI.....	37

Nota: marzo del 2021- Ruta Andina, conversatorio mujeres, diversidades y disidencias en la música: Bolivia, Argentina, Uruguay, Perú, Chile, Ecuador.....	38
Nota: marzo 31 del 2021- Día Internacional de la Visibilidad Transgénero.....	39
Nota: mayo 2021 - artefactos tecnológicos para la producción musical.....	40
Nota: mayo 2021 - Streaming strategies LACM por Twitch.....	41
Nota: junio 22 del 2021- Charla sobre derechos de autor realizado por la uah.....	41
Nota: junio 2021- innovación, prototipos y nuevos modelos emergentes.....	42
Nota: junio 29- Prototipo App Musichood.....	44
Nota: junio 2021- Concierto mujeres en la música FEMNOISE en musichood.....	45
Nota: Junio-agosto 2021 – Emergencia de redes colectivas- Tsunami.....	46
Nota: julio 2021- prototipaje Otherland (Chile).....	46
Nota: julio 21, 22,23 del 2021- Primer encuentro internacional de Mujeres y disidencias en el Jazz, Chile.....	47
Nota: Julio del 2021 – Programa de cultura y las primeras presidenciales.....	49
Nota: julio 2021- Derechos de Autor en Musichood.....	50
Nota: septiembre 01 2021: Femnoise metaverso en musichood.....	50
Nota: septiembre -diciembre del 2021 – prácticas organizativas en el contexto chileno.....	51
Nota: septiembre 25 del 2021: La evolución de la grabación en 9 segundos.....	52
Nota: octubre 1 de 2021- fin del toque de queda MINSAL.....	53
Nota: octubre 4 del 2021- Falla mundial de Facebook, Instagram, WhastApp.....	54
Nota: noviembre 2021- encuentro feminista organizado por la CBM.....	55
Nota: diciembre del 2021- Herramientas digitales y modelos de negocio.....	55
Nota: julio del 2021: mapeo de gremios de la industria musical digital chilena.....	56
Nota: diciembre del 2021- movimiento cultural x Boric.....	57
Nota: marzo 8 del 2023- Festival AquelarreFest en Otherland.....	57
III Tercera Parte: Genealogía TRAMUS diciembre del 2019-2022.....	58
Año 2020.....	58
Nota: Exigimos Paridad de Género (15, 16,17,18, 19 20 de diciembre de 2019).....	58
Nota: enero 3, 10,13 15 y 18 del 2020 -Actividades presenciales de TRAMUS.....	60
Nota: enero 2 y 25 del 2020-Actividades radiales.....	61
Nota: febrero del 2020 - Convocatoria primer TRAWŪN.....	62
Nota: Marzo del 2020. Actividades presenciales Ciclo TRAMUS antes de la pandemia.....	64
Nota: marzo 20 de 2020- Seminario TRANSFORMA 2020.....	65
Nota: marzo 21 de 2020: Declaración con respecto a la emergencia Sanitaria TRAMUS.....	66
Nota: abril 2020- Organigrama TRAMUS 2020 (describir).....	67

Nota: abril del 2020 - Inicio de actividades virtuales .....	68
Nota: abril del 2021 – Tejiendo redes y estrategias económicas frente a la pandemia.....	72
Nota: abril 30-mayo 7 del 2020-Segunda sesión de #Músicasentucasa .....	73
Nota: mayo 2-25 de mayo del 2020. Diversos talleres TRAMUS.....	75
Nota: mayo 22 de 2020- ¡Únete a la lucatón!.....	76
Nota: mayo 28 de 2020-En el día internacional de acción por la salud de las mujeres x el derecho a decidir.....	77
Nota: junio 2020- Acciones sororas TRAMUS .....	78
Nota: junio 2020-Acciones políticas TRAMUS.....	80
Nota: junio 2020- PERFORMANCE 'Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni como vestía' ...	82
Nota: Julio 2 2020 - "Mujeres y disidencias en la industria musical chilena: obstáculos, oportunidades y perspectivas" .....	84
Nota: julio 6 de 2020- Acciones autogestionadas Talleres y lucatón TRAMUS .....	87
Nota: julio 2020 – Acciones políticas TRAMUS.....	89
Nota: agosto 13 de 2020-"Si toca a una vamos a responder todas!" .....	91
Nota: septiembre 22 del 2020 - ROMMDA: Resultados encuesta Mujeres y Disidencias   Descubre IMESUR 2020.....	92
Nota: septiembre de 2020- 5 Medidas para reducir la brecha de género propuestas por ROMMDA .....	93
Nota: septiembre 2020- Acciones TRAMUS.....	95
Nota: octubre 2020-Transmisión de UkeFest y tecito disidente .....	98
Nota: octubre 2020 – acciones presenciales a un año del estallido social.....	100
Nota: noviembre 2020- acciones formativas .....	101
Año 2021 .....	103
Nota- enero 23 del 2021 - Asamblea de verano TRAMUS .....	103
Nota: enero del 2021- conciertos virtuales en la SCD y convocatoria a la asamblea verano- TRAMUS .....	105
Nota: febrero del 2021- Incorporación al grupo de WhatsApp de tramus .....	106
Nota: febrero- Mujeres y disidencias abriendo espacios en la música chilena.....	107
Nota: marzo 3 del 2021- Taller para artistas, autores compositores e intérpretes @mjosefinamora.....	108
Nota: marzo 8 del 2021- Manifestación TRAMUS.....	109
Nota: marzo 8 del 2021 Campaña #juntxsabriendocamino .....	109
Nota: marzo 17 del 2021-Propuestas de la mesa sectorial organizaciones de la cultura y música (8 puntos).....	121
Nota: marzo 25 del 2021- organización interna de la comisión de curaduría Spotify .....	122

Nota: marzo 27 del 2021 – Catálogo TRAMUS .....	123
Nota: marzo 28 del 2021- Incorporación al eje de comunicación, redes sociales y en la comisión de curaduría de Spotify .....	127
Nota: abril 1 del 2021 - MINUTA NUEVAS MEDIDAS PLAN PASO A PASO.....	129
Nota: abril 17 del 2021: Carta del Tío Valentín.....	131
Nota: abril 5 de 2021- FORMACION Y PROMOCIÓN.....	132
Nota: abril 19 de 2021 – Infografía sobre Premios Pulsar 2021 .....	132
Nota: abril 22 del 2021 – Taller sobre autogestión y tácticas en la música facilitado por Yorka .....	133
Nota: mayo 3 del 2021 – Comunicado: consideraciones recomendadas para la incorporación de perspectiva de género en el .....	138
diseño de bases del Concurso General 2022 del Fondo Música MINCA .....	138
Nota: mayo 16 del 2021 - Apuntes en el marco de las elecciones para constituyentes.....	139
Nota: mayo 13 del 2021- Prácticas musicales y vida cotidiana y ensamblajes musicales con Milena Sax .....	141
Nota: mayo 30 del 2021- Patrimonio TRAMUS .....	142
Nota: mayo 2021- Compartiendo redes: llamado a suscribirnos mutuamente a nuestros canales de YouTube e Instagram .....	145
Nota: mayo 31 del 2021: Charla proyectos de Cultura TRAMUS.....	145
Nota: junio 17 del 2021- Lucatón TRAMUS .....	147
Nota: junio 10 del 2021- Premios Pulsar abriendo espacios .....	148
Nota: junio 2021- Alianzas TRAMUS.....	150
Nota: junio 22 del 2021- Charlas TRAMUS Posicionamiento digital y estrategias de tratamiento y la app de Pro-Indie Music .....	151
Nota: junio 27 del 2021- Asamblea de invierno TRAMUS .....	152
Nota: julio de 22 del 2021- II edición del Taller FESTIVAL DE LAS CANASTAS (producción de audio y video) .....	154
Nota: junio 30- 2021- asamblea invierno TRAMUS .....	156
Nota: junio 2021 - Taller de formación sobre el FONDART .....	156
Nota: junio 30 del 2021- Festival online: No hay orgullo sin justicia.....	157
Nota: julio 2021- Convocatoria express festival MATUCANA 100.....	158
Nota: julio 22 del 2021. Las mujeres despertamos primero: la marea feminista en la revuelta chilena. ....	158
Nota: julio-agosto 2021- Apruebo en el sector cultura .....	159
Nota: agosto 1 del 2021- II edición Taller Festival de las Canastas TRAMUS (producción preskit) .....	161

Nota: septiembre 2021 – CRIN Chile Música .....	162
Nota: septiembre 24 del 2021: Conversatorio “nuestra voz nuestro trabajo” .....	162
Nota: septiembre 27 2021: discusión sobre las dosis del covid-19.....	163
Nota: septiembre 2021- Prácticas musicales de innovación pedagógica .....	163
Nota: octubre del 2021 – Comunicado de adjudicación del proyecto compromiso morado. ...	164
Nota: octubre 28 del 2021- Llamado a la asamblea y discusión sobre la participación en TRAMUS .....	164
Nota: noviembre y elecciones del 19 de diciembre del 2021- campaña por Boric y acciones colectivas y ciudadanas TRAMUS.....	166
Nota: noviembre – experiencias colaborativas mujeres y disidencias UNIDAS Brasil-Chile .....	168
Nota: diciembre del 2021 – Síntesis de acciones del eje de trabajo Incidencia Sectorial 2021 .....	168
Nota: diciembre 5 del 2021 – asamblea de verano .....	176
Nota: diciembre 2021 – Plataforma digital de participación popular .....	177
Nota: diciembre del 2021 – WhatsApp TRAMUS.....	178
Año 2022 .....	178
Nota: febrero 2022 – campaña de APRUEBO la nueva constitución desde las artes .....	178
Nota: febrero 2022 – Organización Escenario Tramus 8M y preparación del TRAWUN asamblea de verano .....	180
Nota: marzo 8 del 2022- Juntas abriendo camino y lanzamiento Compromiso Morado .....	180
Nota: marzo 22 – encuentro compromiso morado-unidas Goethe Brasil-Chile.....	182
Nota: marzo 2022 – Reunión asamblea TRAMUS.....	182
Nota: abril del 2022 – acciones ciudadanas en defensa de los derechos de autor, cultura CICE en la nueva constitución/ PremiosPulsar/opiniones y divergencias.....	183
Nota: abril del 2022 – Plataformas TRAMUS y Playlist Spotify .....	187
Nota: abril del 2022- Campaña TRAMUS y opiniones sobre los derechos de autor/a en WhatsApp .....	188
Nota: abril-agosto- Opiniones sobre el proceso constituyente .....	190
Nota: mayo del 2022 – acciones de visibilización y organización TRAMUS .....	192
Nota: mayo del 2022 – Encuesta para apoyar la nueva constitución TRAMUS .....	195
Nota: junio del 2022 – Otras alianzas .....	196
Nota: junio 2022 – IFE bono de ayuda a los trabajadores del arte y FONDART .....	198
Nota: julio del 2022 – cantoras y activismos en contexto de la nueva constitución .....	200
Nota: julio-agosto del 2022 -festivales, radiales y eventos streaming.....	202
Nota: agosto del 2022- prácticas musicales con la mediación tecnológica .....	204
Nota: agosto del 2022- propuestas del borrador de la nueva constitución.....	205

Nota: agosto del 2022 – la situación de la industria de la música .....	206
Nota: agosto del 2022- debates, intercambio de opiniones e impresiones sobre el borrador de la nueva constitución .....	208
Nota: agosto 2022 – reflexiones y algunas controversias en WhatsApp .....	213
Nota: ¡¡¡septiembre 4 de 2022 – llegó el día!!!.....	215
Nota: septiembre del 2022- ganó el rechazó, pero no se pierde la esperanza.....	220
Nota: septiembre del 2022 – aniversario del golpe .....	224
Nota: octubre 2022 – a tres años del estallido y el día de la música chilena.....	226
Nota: octubre-diciembre del 2022- Actividades post-pandemia y estallido.....	226
Nota: diciembre del 2022- vulneración de la red.....	231
Año 2023 .....	233
Nota: enero 2023: Intercambio de información sobre el funcionamiento del gremio. ....	233
Nota: febrero 5 del 2023 – reunión preparatoria del 8M TRAMUS .....	234
Nota: marzo 8 del 2023- II edición del Festival TRAMUS en el GAM .....	235
Nota: marzo 2023- artefactos tecnológicos y storytelling .....	236
Nota: marzo 2023- acciones solidarias.....	238
Nota: estado actual de las plataformas .....	239
Nota: octubre 18 del 2023 – a cuatro años del estallido social: puntos de llegada sobre el género en la música .....	240
Año 2024 .....	241
Nota: Marzo-Abril del 2024 – Estudio Ruidosa Fest LATAM .....	241

## Anexo 5: Encuesta “SOMOS TRAMUS”

27/5/24, 14:05

"SOMOS TRAMUS"

### "SOMOS TRAMUS"

Queridxs compañerxs !

Gracias por tomarte unos minutos para ayudarnos con tus respuestas, a preparar nuestra asamblea y pensar juntas este 2024.

Son preguntas con alternativas para marcar, así es que es muy rápido. Ojalá puedas responderlas todxs, pero si hay alguna que no quieras responder, está bien, igual nos ayuda tener la otra información.

Todas tus respuestas las usaremos sólo para pensar y actuar como Tramus y este año 2024, tu información será anonimizada pues lo que buscamos es tener un diagnóstico de quienes somos con la finalidad de mejorar nuestra organización

Que fluya, te pedimos respondas a más tardar el 31 de marzo y que estés atenta, ya que pronto compartiremos la fecha de la próxima asamblea. ¡Esperamos vernos allí!

\* Indica que la pregunta es obligatoria

1. Nombre y apellidos \*

---

2. Nombre Artístico \*

---

[https://docs.google.com/forms/d/1f8W4cKkwnWgQ\\_ssgZLaChGgDrTV00AGWeyM4eRUI/edit](https://docs.google.com/forms/d/1f8W4cKkwnWgQ_ssgZLaChGgDrTV00AGWeyM4eRUI/edit)

1/5

Fuente: Google Forms Coordinación Central TRAMUS

## 3. Tu pronombre \*

Marca solo un óvalo.

- El
- Ella
- Elle
- Otro
- Prefiero no decir
- Otros: \_\_\_\_\_

## 4. Tu identidad de género \*

Marca solo un óvalo.

- Mujer
- Transfemenino
- Transmasculino
- No binarie
- Intersexual
- Otra
- Prefiero no decir
- No me representa ninguna
- Otros: \_\_\_\_\_

5. Tu orientación sexual:

Marca sólo un óvalo.

- Lesbiana
- Bisexual
- Pansexual
- Hetero
- Otra
- Prefiero no decir
- En búsqueda
- Otros: \_\_\_\_\_

6. Tu año de nacimiento \*

\_\_\_\_\_

7. Lugar de origen (comuna, región, país) \*

\_\_\_\_\_

8. Lugar de residencia (comuna, región, país)

\_\_\_\_\_

¡CONOZCÁMONOS MÁS!

Te tomará unos minutos.

## 9. 1. Tu oficio como trabajadora de la música (Marca todas las que corresponda)

Selecciona todas las opciones que correspondan.

- Autora
- Compositora
- Intérprete
- Instrumentista
- Técnico
- Sonidista
- Iluminadora
- Investigadora
- Recopiladora
- Gestora Cultura
- Periodista
- Comunicadora
- Abogada
- Otros: \_\_\_\_\_

## 10. 2. Si eres músico, marca si tuviste alguno de estos lanzamientos el 2023.

Selecciona todas las opciones que correspondan.

- Canción
- EP
- Álbum

## 11. 3. ¿Tu trabajo principal es en la música?

Marca solo un óvalo.

- Sí
- No

12. 3.1 ¿Y en qué consiste tu trabajo principal?

---

---

---

---

---

13. 4. Tu trabajo en la música es

*Marca solo un óvalo.*

- Formal
- Informal

14. 5. Tus ingresos mensuales por la música, dirías que en general andan ¿por cuál tramo ?

*Marca solo un óvalo.*

- Menos de 100.000
- Entre 101.000 y 200.000
- Entre 201.000 y 300.000.
- Entre 301.000 y 400.000
- Entre 401.000 y 500.000
- Más de 500.000

## 15. 6. ¿Cuáles son para ti los tres principales objetivos de Tramus? (Marca 3)

Selecciona todas las opciones que correspondan.

- Disminuir brechas de género en la música
- Visibilizar el trabajo de mujeres y disidencias en la música.
- Generar espacios de participación de mujeres y disidencias en la música
- Difundir las nuevas producciones de sus integrantes
- Generar espacios de formación de sus integrantes
- Generar colaboraciones musicales entre sus integrantes
- Ayudar a mejorar las condiciones laborales de las mujeres en la música.
- Otros: \_\_\_\_\_

## 16. 7. ¿En cuáles de estas actividades estarías mayormente interesada en participar? (Marca máximo 3)

Selecciona todas las opciones que correspondan.

- Talleres de formación musical (teoría, composición, instrumentos, etc.)
- Talleres de formación en temas complementarios (plataformas, gestión, derechos de autor, fondos concursables, etc)
- Talleres de formación en feminismo
- Encuentros de compañerismo
- Encuentros de reflexión y discusión sobre temas relacionados con la música
- Encuentros para compartir música entre nosotres
- Conciertos
- Festivales
- Otros: \_\_\_\_\_

17. 8. ¿En qué temas o grupos de trabajo te gustaría integrarte a aportar?

*Selecciona todas las opciones que correspondan.*

- Diseño gráfico
- Comunicaciones Internas
- Talleres y formación
- Difusión y prensa
- Producción audiovisual
- Convivencia entre tramusas
- Enlace con otras organizaciones
- Otros: \_\_\_\_\_

18. 9. ¿Desde qué año estás en Tramus ?

*Marca solo un óvalo.*

- 2019
- 2020
- 2021
- 2022
- 2023
- 2024

19. 10. ¿Pertenece a otro colectivo de la música ?

*Marca solo un óvalo.*

- Sí
- No

20. 10.1 En caso de haber respondido "Sí" ¿Cuál?

\_\_\_\_\_

21. 11. ¿Te gustaría comentar o agregar algo más?

---

---

---

---

---

GRACIAS POR TU PARTICIPACIÓN!!!

---

Google no creó ni aprobó este contenido.

Google Formularios



## Anexo 7: Manifiesto TRAMUS



### MANIFIESTO TRABAJADORAS DE LA MÚSICA: mujeres y disidencias (TRAMUS).

La Red de Trabajadoras de la Música: Mujeres y disidencias, es una red transfeminista, apartidista, inclusiva, colaborativa, sin fines de lucro. Está constituida por compositorxs, intérpretes, fotógrafxs, técnicxs de sonido, técnicxs audiovisuales, productorxs musicales profesorxs de música, managers, periodistxs, y en general, todxs quienes se desempeñan, en el ámbito de la música. El primer impulso organizacional fue la marcha feminista del 8 de Marzo del 2019 (8M), después de la cual se realizaron encuentros y actividades colectivas, siendo la situación político social que atravesamos actualmente (movimiento social desde Octubre 2019) detonante para conformarnos concretamente como una red organizada.

#### MISIÓN

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

#### VISIÓN

Nuestra visión es una nueva sociedad en la que todas las personas que participan activamente en la vida social, política y económica, puedan desenvolverse en igualdad de derechos y oportunidades, sin que exista la cultura patriarcal como sistema de organización social, que excluye a mujeres y disidencias, de espacios de participación y trabajo.

#### Objetivos

Nuestros objetivos son: - Visibilizar el trabajo de mujeres y disidencias en el ecosistema de la música. - Agrupar visiones e ideas que promuevan instancias participativas en pos de transformaciones socioculturales que incidan en el mejoramiento de las condiciones para el desempeño profesional de mujeres y disidencias en el ecosistema de la música. - Generar instancias educativas, de desarrollo de capacidades y habilidades relacionadas con el quehacer de cada integrante de la red. - Denunciar problemáticas relacionadas con el género y nuestro ecosistema, y proponer nuevas alternativas de resolución. - Ofrecer una red de apoyo para quienes se sientan o hayan sentido invisibilizadxs, acosadxs, y/o pasadxs a llevar por ser mujer o disidente, en su vida personal y en espacios de trabajo profesional. - Promover instancias participativas que beneficien al sector de mujeres y disidencias en el ecosistema de la música. - Vincularnos con comunidades y territorios, para contribuir en la transformación sociocultural de nuestro país, a través de la actividad musical. - Promover políticas públicas que vayan en directo beneficio de nuestro trabajo como mujeres y disidencias del ecosistema de la música.

Fuente: Manifiesto de ingreso TRAMUS