

Trabajo y liderazgo femenino en la música. Contextos, restricciones, futuro(s)

Iva Nenić

DEPARTAMENTO DE ETNOMUSICOLOGÍA, FACULTAD DE MÚSICA, UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE BELGRADO, SERBIA.

geniije@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7573-950X

Tatjana Nikolić

DEPARTAMENTO DE GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EN TEATRO, RADIO Y CULTURA, FACULTAD DE ARTES DRAMÁTICAS, UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE BELGRADO, SERBIA.

tatjana.nikolic.fdu@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4506-2232

Recibido: 16/05/2021

Aceptado: 19/12/2021

RESUMEN

Aquí exploramos las prácticas contemporáneas de la participación femenina en la escena musical de Serbia y, en cierta medida, en los Balcanes. Esta investigación identificó y describió las posibilidades, las restricciones de género y los actos de transgresión que, en conjunto, tejen una dinámica compleja de participación femenina en la música popular, en relación con el campo cambiante de las ideologías de género dominantes en Serbia y la región circundante. Este trabajo proporciona un análisis crítico de las cuestiones de género en la creación y ejecución de música y del tema del trabajo de género en la música, basándose en múltiples estudios de casos conectados a contextos locales. Para ello, consideramos las costumbres y demandas del mercado musical y la cultura cotidiana, su vínculo con las experiencias personales y el alcance de las instituciones sociales en torno a la música. Ya sea como modelos a seguir o como líderes apreciadas, las mujeres músicas emplean diferentes tácticas para combatir los estereotipos, fortalecer las comunidades y garantizar la participación femenina. Este trabajo recoge las estrategias y herramientas que han estado implementando para mantener su audiencia, ingresos y presencia en la mejor medida posible. Teniendo en cuenta el imperativo de transformar una forma estándar de trabajar, comunicarse con las audiencias y mantener el potencial de ingresos, este texto destaca prácticas que podrían reconocerse como liderazgo (liderazgo femenino) en las circunstancias contemporáneas. También consideramos un espectro más amplio de roles que las mujeres músicas y profesionales de la música han asumido o se le ha adjudicado dentro de sus círculos profesionales, escenarios locales, comunidades o la sociedad en general.

Palabras clave: mujeres en la música; estereotipos de género; igualdad de género; gestión cultural; política cultural; escena musical independiente

ABSTRACT. *Female labour and leadership in music. Contexts, constraints, future(s)*

Here we explore the contemporary practices of female participation in the music scenes in Serbia, and to an extent, in the Balkans. This research identified and described the possibilities, gendered constraints, and acts of transgressions that together weave a complex dynamic of female participation in popular music, in relation to the changing field of dominant gender ideologies in Serbia and the surrounding region. This work provides a critical analysis of gender issues in music-making and performing and of the topic of gendered labour in music, by relying on multiple case studies grounded in local contexts. We consider the mores and demands of the music market and everyday culture, their link to personal experiences, and the reach of the social institutions regarding music. Either as role models or cherished leaders, female musicians employ different tactics to fight stereotypes, strengthen communities, and ensure female participation. This work maps the strategies and tools they have been putting in place in order to sustain their audience, income, and presence to the best possible extent. Bearing in mind the imperative of transforming a standard way of working, communicating with audiences, and maintaining earning potential, this text singles out practices that could be recognised as (female) leadership in contemporary circumstances. We also consider a wider spectrum of roles that female musicians and music professionals have taken on or were awarded within their professional circles, local scenes, communities, or wider society.

Keywords: women in music; gender stereotypes; gender equality; cultural management; cultural policy; independent music scene

SUMARIO*

Introducción
 Participación femenina en la escena musical regional de los Balcanes
 Liderazgo femenino en la música
 Mujeres y el trabajo musical
 Conclusiones
 Referencias bibliográficas
 Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Tatjana Nikolić. Universidad de las Artes de Belgrado, Facultad de Artes Dramáticas, Departamento de Gestión y Producción en Teatro, Radio y Cultura. Bulevar umetnosti, 20, 11070, Belgrado, Serbia.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Nenić, I., y Nikolić, T. (2022). Trabajo y liderazgo en la música. Contextos, restricciones, futuro(s). *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(2), 10-26. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.1>

INTRODUCCIÓN

Desde finales de la década de 1980, la etnomusicología y otras ciencias sociales que estudian las prácticas musicales han considerado una amplia gama de cuestiones de género, desde la reintroducción de figuras, tradiciones y obras musicales femeninas desatendidas o pasadas por alto dentro de un marco de investigación feminista (Koskoff, 1987; Herndon y Ziegler, 1990), hasta analizar las identificaciones de género, las negociaciones sobre la identidad y los atributos de la música relacionados con el género tal como se expresan o moldean a través de la música (Moisala, 1999; Doubleday, 2008), y, más recientemente, en términos de trabajo musical y activismo musical realizado por mujeres (Troka, 2002; Hofman, 2015). Como señalan Beverley Diamond y Pirkko Moisala en su introducción de la obra *Música y género* (2000), los principales enfoques de las relaciones entre género y música revelan que los estilos y géneros están arraigados en conceptos de género, o que el discurso y la práctica de la música contienen expectativas y normas de género profundamente arraigadas pero menos visibles, o incluso exclusiones, que requerirán

una aproximación cuidadosa y una deconstrucción por parte de los académicos para revelar el verdadero funcionamiento de los regímenes de género en contextos sociales y culturales dados (Diamond y Moisala, 2000: 5-6).

Además de las tendencias ya mencionadas de los estudios musicales de género, observables en el mejor momento del posmodernismo tardío a principios de siglo, una clasificación ampliamente aceptada de los estudios musicales feministas de Ellen Koskoff señala las tres olas principales de conocimiento. Comenzando con la primera ola de estudios *centrados en las mujeres*, relacionados con recopilar, describir y representar actividades musicales femeninas, pasamos a una segunda ola más amplia, orientada al género, durante la cual surgió el tema más amplio de las relaciones de género, articulado a través de la música. Finalmente, la última ola se formó buscando correlaciones más profundas entre la música y la sociedad en general, con una fuerte influencia de los guiños teóricos posmodernos de la teoría feminista, los estudios culturales y LGBTQ, el psicoanálisis y la semiótica, entre otros

*Artículo traducido por Maria Ledran

factores similares (Koskoff, 2000: x). Los principales conceptos teóricos utilizados para estudiar el género y la feminidad en la música hasta el momento son las prácticas musicales de género, la identidad/identificación en términos de construcción y negociación, los roles de género a través de la música, la superación de estereotipos y obstáculos inducidos por el género y la agencia musical femenina.

El concepto de liderazgo musical femenino podría ser una de las orientaciones que ahora podría ayudar a construir un intercambio interdisciplinario más fuerte. También podría ayudar a arrojar nueva luz sobre las prácticas femeninas de creación y mantenimiento de la música en relación con los problemas apremiantes y los cambios sociales del momento presente. Este tema, que podría permitir un nuevo paradigma teórico, uno que trascienda los campos de estudio establecidos y no se quede confinado a un tipo específico de agencia, sigue estando poco investigado. Hasta ahora, la investigación sobre los aspectos de género del liderazgo musical se ha basado en un centro de pedagogía, investigación en educación musical, estudio de música comunitaria, etnomusicología y estudios de liderazgo y juventud. Sin embargo, esta red laxa se caracteriza por diferentes focos de investigación y paradigmas disciplinarios, por lo que aún está por verse un diálogo interdisciplinario más intenso. En este sentido, Downing (2010: 74) habló de cómo la agencia femenina se instituye específicamente en los conjuntos de *gamelan* balineses compuestos por niñas, en los que las expectativas de género chocan con formas recién forjadas de movimiento corporal durante el juego (*gaya*) y la comunicación musical directiva. De manera similar, Wells (2011) consideró a las concertistas y directoras dentro de la tradición de la música occidental en Australia, centrándose en la maestría musical frente al liderazgo, la diferencia entre orquestas comunitarias y profesionales desde un punto de vista de género y, además, en la construcción específica de puestos profesionales desde perspectivas femeninas.

Obviamente, el creciente y diversificado cuerpo de investigación está de acuerdo en que la comprensión

del liderazgo musical femenino culturalizado es importante tanto en relación con la superación de las limitaciones de género como para lograr una mejor cohesión social en diferentes entornos. Sin embargo, problemas de investigación dispares, marcos teóricos y metodológicos y premisas iniciales requieren un enfoque más integrado del concepto mismo de liderazgo musical. Así, las figuras poderosas, los modelos de influencia y las prácticas de dirección y autoridad no patriarcales, transgresoras y cambiantes podrían compararse y transferirse a sus actores y comunidades. Tal vez, esta forma de ejercer el liderazgo —de forma compartida, a contrapelo, a través de un tipo de trabajo específico, y en relación con la cultura afectiva— hace que merezca la pena invertir en investigación como modelo que contraste los patrones competitivos individualizados de liderazgo basados en el supuesto binario de género que la apropiación neoliberal globalizada del feminismo a menudo promueve.

La metodología cualitativa utilizada en esta investigación incluyó la observación directa y participante, tanto de forma presencial como en línea, a modo de etnografía multisitio. Realizamos entrevistas individuales y grupales y análisis de contenido de los medios durante el otoño de 2020 y el invierno y la primavera de 2021. Las mujeres músicas y profesionales de la música con potencial y activas que trabajan en diversos géneros/estilos, de diferentes generaciones y con diferentes niveles de experiencia de la escena musical local y regional en Serbia fueron el objeto de estudio. Como parte de un proyecto científico más amplio titulado *Liderazgo femenino en la música* (2020-2022), más de 80 mujeres músicas, organizadoras y tomadoras de decisiones fueron entrevistadas durante el primer año de esta investigación. Sin embargo, 21 de ellas fueron consideradas de manera más exhaustiva para los propósitos del presente artículo. Las entrevistas que realizamos fueron semiestructuradas y cubrieron tres temas principales: (1) *mapear el campo cultural del que formaba parte la intérprete*; (2) *comprender el papel del género dentro del entorno respectivo*, y (3) *comprender el concepto de liderazgo en los propios términos de estas mujeres*. Hubo varios grupos de preguntas: de presentación, directas, de interpretación y de sondeo.

Hasta la fecha, entre nuestros colaboradores de investigación se encuentran diversas figuras consideradas líderes tanto por nuestro equipo de investigación como por sus respectivas comunidades de origen o adscripción. Estas mujeres han estado presentes y activas y han sido visibles y relevantes en un género, escena, organización o comunidad en particular, y/o fueron las líderes de sus respectivas bandas o conjuntos. Además, algunas de nuestras interlocutoras eran mujeres jóvenes aún en proceso de recibir su educación musical o al comienzo de su carrera. Les preguntamos específicamente a estas últimas sobre sus modelos a seguir, expectativas y cualquier obstáculo inicial con el que se hubieran encontrado. Finalmente, nuestra estrategia de investigación más amplia se adhirió a los valores de los estudios feministas, con la intención de «igualar la relación entre los investigadores y los sujetos de investigación» (Jenkins, Narayanaswamy, y Sweetman, 2019: 418). Así, se colocó a los investigadores en un rol de apoyo y mediación que acentuó el poder del interlocutor para resaltar ciertos temas dentro del marco propuesto y asumir un rol activo como colaborador dentro del proceso.

PARTICIPACIÓN FEMENINA EN LA ESCENA MUSICAL REGIONAL DE LOS BALCANES

La posición de las mujeres músicas en las escenas musicales populares serbias y balcánicas se caracteriza por una asimetría, es decir, el concepto dominante de la participación de las mujeres en la música a menudo se relaciona con el canto y, por lo general, con imágenes altamente sexualizadas de la feminidad. Por el contrario, la visibilidad y el posicionamiento de las mujeres dentro de escenas subculturales que no se ajustan a las imágenes estereotipadas de la creación musical femenina se limitan a comunidades específicas de músicos y fans, lo que dificulta que el público en general se acerque a la variedad completa de la maestría musical femenina, tanto en contextos históricos como contemporáneos.

El gran interés de las mujeres por adquirir habilidades y conocimientos musicales es visible en el hecho de

que, entre las instituciones de educación superior en Yugoslavia, las academias de música experimentaron el mayor aumento de alumnas entre todas las demás academias de arte (Tomšić, 1981: 116). Paralelamente, músicas públicas muy aclamadas como la acordeonista Radojka Živković, que traspasó fronteras al entrar en el ámbito *masculino* de la creación profesional de música folclórica en la radio estatal, manteniendo un aura de modestia y profesionalismo indiscutible, ayudaron a aumentar gradualmente la participación de mujeres en escenas musicales fuera del rol convencional de cantantes de *kafana*, con supuestamente «estándares morales bajos». Las primeras bandas subculturales exclusivamente femeninas, como el grupo punk Boye de Novi Sad, se crearon durante el socialismo tardío. Su descripción de la cooperación dentro de la banda, en una entrevista de 1991, es probablemente la primera descripción publicada que representa el liderazgo compartido y la colaboración en igualdad de condiciones entre mujeres en Serbia en un entorno de música pop:

Hacemos [las cosas] de una manera agradable y femenina, hablándolo todo. La banda es lo que importa, y también se requiere una diferente experiencia generacional. Vesna tiene el fervor, Tanja tiene lo de su generación, y eso está bien (Ambrozić, 1991).

Las «escenas de micromúsica», como las define Slobin (1993), en el contexto serbio contemporáneo y en los Balcanes más amplios, se traducen en redes musicales a pequeña escala, semi- o totalmente independientes, de géneros orientados (por ejemplo, jazz, metal, rock, ethno o americana) o de fusión (por ejemplo, *world music*, experimental o pop alternativo) que operan al margen del mercado de la música neoliberal dominada en gran medida por la cultura musical del pop folk, y están caracterizadas por la lucha por sobrevivir en circunstancias económicas difíciles y el apoyo desigual de los medios y la industria. Además, estas escenas subculturales son parte de una cultura regional compartida que, después de la disolución de la Yugoslavia socialista, entró en una nueva fase de «reconstrucción y recontextualización en los espacios culturales ex-yugoslavos» alrededor de 1999 (Baker, 2006). También están alcanzando un contexto musical transnacional

a través de la cultura digital contemporánea, tal vez mejor ilustrada por la escena de la música metal y las bandas femeninas. Por ejemplo, el grupo de metal femenino Nemesis es parte de la pequeña pero dedicada escena del heavy metal serbio y los miembros del grupo también actúan con frecuencia en festivales de música regionales. Sin embargo, la banda también aspira a tocar para la comunidad internacional de la música metal, como lo demuestra el hecho de que su último álbum, *The War is On*, llegó recientemente al público japonés a través del sello Jackhammer Music (2021), con sede en Osaka.

La intensidad de la participación femenina en la cultura musical pública ha sido bien documentada por relatos históricos y etnográficos, así como en biografías populares y en la prensa. Sin embargo, en una artimaña discursiva, la plétora de figuras femeninas históricas y actuales relacionadas con la música han sido relegadas al lugar de ser singulares o únicas en sus posiciones elegidas. De hecho, esta lógica de «exclusión por excepcionalidad» todavía impregna el conocimiento público contemporáneo del talento musical femenino en la región (Nenić, 2019). Por ejemplo, las intérpretes serbias de instrumentos de música folclórica fueron catalogadas como raras y extrañas, aunque su presencia histórica y contemporánea es continua e indiscutible y, en muchos casos, tanto la comunidad como los especialistas las consideran excepcionales (ibíd.).

Las cantantes e intérpretes contemporáneas pertenecientes a la escena de la música neotradicional y de las músicas del mundo buscan activamente superar estas dificultades ocupando simultáneamente más de una identidad profesional. Por un lado, hacen malabares entre las formas adecuadas de presentar la herencia y la feminidad y, por otro, transgreden el canon y los comportamientos de género convencionales. La cantante neotradicional Svetlana Spajić ha logrado esto dedicando su propio conjunto vocal femenino a capela, Pjevačka družina Svetlane Spajić, a la interpretación precisa de antiguas canciones tradicionales serbias y balcánicas. A su vez, sus colaboraciones con artistas de Serbia y del extranjero han incluido a la artista conceptual Marina Abramović, el conjunto

vocal estadounidense Kitka (que se dedica a transmitir el legado de la música folclórica femenina de Europa del Este), la intérprete búlgara Yanka Rupkina, la cantante folclórica tradicional griega Domna Samiou y muchas otras.

Además de su investigación de campo de la música folclórica de las aldeas y la interpretación estilísticamente muy precisa de formas antiguas de cantar, Spajić también se ha aventurado en nuevas áreas de la música, en un caso creando una canción tradicional dedicada al erudito estadounidense Milman Parry, en el estilo de *ojkanje*,¹ canto a dos voces. También aprendió algunos estilos de canto, técnicas y canciones similares fuera de Serbia, como el canto de garganta (sobretono) de Asia Central. Su creación e interpretación de la canción antes mencionada con Kitka cumplió un doble papel, como un gesto de amistad hacia ese grupo en particular, a cuyos miembros Spajić también ha estado entrenando para cantar, pero también como un raro ejemplo de acercarse al *otro* distante a través de canciones neotradicionales serbias cuidadosamente elaboradas. Así, Spajić pasó a ocupar el papel de líder musical intercultural.

Otras músicas femeninas han inventado estrategias similares para mantenerse fieles a sus raíces y, al mismo tiempo, incorporar la novedad al canon. Este malabarrismo de roles es especialmente visible en el caso de las músicas cuyo instrumento todavía se representa públicamente como perteneciente principalmente a hombres. De hecho, la alineación simbólica de los instrumentos con el género y la idea prevaleciente de la exclusividad masculina dentro de la interpretación de música instrumental persiste en diferentes culturas (cf. Doubleday, 2008). En este sentido, a través de nuestra investigación, hemos aprendido que esta fortaleza simbólica ha llevado a algunas de las instrumentistas serbias a contemplar incluso la creación de instrumentos sin los símbolos visuales habituales, o con un contorno, tamaño y color ligeramente alterados, para separarlos simbólicamente y materialmente del reino de la supremacía masculina.

1 Para una descripción de la técnica de canto *ojkanje* o *groktanje*, véase Ranković, 2019

Con respecto a la escena de jazz de la región, es informativo señalar que, en las tres grandes bandas nacionales de Serbia, Croacia y Eslovenia, las únicas orquestas públicas apoyadas institucionalmente en este género son solo de hombres. Estas tres *big bands* tienen más de 50 músicos, pero ninguno de ellos es una mujer (Jovičević, 2021). El mismo autor describe que hay alrededor de 10 festivales de jazz importantes en la región y ninguno de ellos ha programado previamente a mujeres instrumentistas en un número significativo, y aún menos de la escena local. Como indica la investigación de esta autora, del 4 % de mujeres intérpretes en esos festivales en los últimos años, solo el 1 % eran artistas mujeres locales (Jovičević, 2021).

Nuestra investigación actual y anterior ha demostrado que cuando las mujeres músicas finalmente reciben invitaciones para actuar, a menudo es como una sugerencia o un impulso, o la motivación para la invitación ha sido externa en forma de un subsidio, una subvención adicional, un programa o manifiesto que fomenta la participación femenina en orquestas, festivales o sellos, cosa que las convierte en prácticas simbólicas. Se presentan como parte de la espectacularidad, como para una ocasión y contexto especial; no como algo convencional y normalizado, sino como una excepción y una atracción (entrevista grupal con cinco jóvenes instrumentistas, 7 de febrero de 2021). Además, se ven obligadas a aceptar estos arreglos si alguna vez quieren estar presentes en el escenario y mantener su audiencia, ingresos y visibilidad. Se les presiona para que muestren comprensión, compasión y sumisión, y para que acepten felizmente una subrepresentación negligente o una falsa representación como un regalo y un honor (Nenić, 2013; entrevista con una experimentada música de jazz, compositora y educadora, 12 de abril de 2021).

Esta situación no es exclusiva de las mujeres músicas en los Balcanes, ya que es parte de un conjunto estructural más amplio de obstáculos que también se encuentran en otros lugares que, independientemente de su origen cultural, obligan a las mujeres artistas a negociar sus roles privados y profesionales y a aceptar los prejuicios de género institucionalizados como el

statu quo. Como observó Stalp (2015) en su investigación sobre la práctica de mujeres artistas en dos regiones de los EE. UU. (p. 41-43), hay una experiencia compartida de dificultad para «convertirse en y ser consideradas artistas» y, en general, de no poder evitar las expectativas de género (p. 51).

LIDERAZGO FEMENINO EN LA MÚSICA

Nuestro modelo teórico se basa en que los conceptos de liderazgo cultural e intercultural son fluidos, transformativos y transformacionales, además de estar moldeados por los valores y expectativas del contexto de la cultura cotidiana. Al considerar cómo funciona el liderazgo en la música, partimos del punto de vista de la investigación cualitativa en la que las ideas émicas de lo que hace que alguien sea un líder a menudo se enredan con las opiniones del grupo, los valores personales y las diferentes percepciones contingentes sobre la idea misma de lo que significa *liderar*. En otras palabras, queremos revisar la postura posmoderna expresada por Starratt (1993) en la que se invita a los líderes a «intentar una evaluación más equilibrada del mundo moderno y adoptar una postura más optimista hacia el futuro» (p. 123), pero desde el definido habitus cultural e individual del mundo contemporáneo del capitalismo posindustrial, interconectado y muy problemático.

Por lo tanto, se puede afirmar que el modelo es fundamentado, reflexivo, futurista y normativo, siendo este último parte de la movilización del conocimiento y los esfuerzos conjuntos tanto de un academicismo comprometido como de los sujetos investigados. Además, la noción de liderazgo transaccional —donde el foco está en el intercambio entre el líder y los seguidores y su resultado teórico— y de liderazgo transformacional —donde también se espera que el líder sea inspirador y un apoyo, y exprese un comportamiento tanto directivo como participativo, con un mayor y más natural compromiso de otros actores sociales (Bass, Riggio, 2008)— parece ser una plataforma de lanzamiento importante para comprender cómo funciona el liderazgo femenino en la música.

Como señaló Caust, «la posición de las mujeres como lideresas en las artes es un entorno en constante disputa... Y el viaje para llegar allí puede ser un desafío, especialmente si la aspiración es trabajar en roles de liderazgo creativo/artístico o ser líder de una de las principales instituciones/organizaciones artísticas» (Caust, 2020: 55-56). La literatura muestra que, además de la dirección y el efecto de las decisiones políticas, los individuos influyentes, junto con las redes informales dentro de la industria de la música como un espacio clave para influir en la toma de decisiones y la creación de políticas, también tienen un impacto importante en el desarrollo de políticas culturales en el campo de la música. Homan agregó: «El papel de los campeones autoproclamados y sus redes más informales de la industria musical fueron cruciales para cambiar las actitudes y políticas gubernamentales» (2013: 112). En 2017, Pierce escribió sobre los «fuertes apetitos internacionales» por una experiencia de liderazgo cultural causados por «la atmósfera de crisis», tanto económica como política. En este contexto, se reconocen tres categorías diferentes de liderazgo cultural, aunque a veces se superponen y no son mutuamente excluyentes: emprendedor, generoso («priorizando las necesidades de la forma o sector cultural, extendiendo los esfuerzos más allá del interés individual u organizacional») y público (p. 13 y 14).

Edelman (2017) afirmó que «la búsqueda y el compromiso del proceso artístico predispone [a los artistas intérpretes o ejecutantes] a la comprensión intuitiva de las prácticas, teorías y conceptos de liderazgo» (p. 25). Ciertamente, hay mujeres músicas notables a las que se les otorga un estatus de estrella y que son vistas como lideresas y figuras destacadas por un público más amplio. En la música pop-rock, intérpretes como la cantautora Slađana Milošević (1955) o la guitarrista y cantante Ana Stanić (1975) han alcanzado el estrellato y desafiado los estereotipos de la participación femenina en la cultura rock. Ejemplos similares también están presentes en la generación más joven de intérpretes: en la escena neotradicional/*world music*, artistas como la intérprete de *frula* y multiinstrumentista Neda Nikolić (1998) o la trompetista Danijela Veselinović (1993) son vistas como virtuosas y figuras clave de la nueva

ola de transformación de la música folclórica. Esto se debe a que actúan y lideran con éxito en diferentes proyectos y crean un trabajo colaborativo tanto en la música tradicional como en la mezcla de géneros.

Este modo de liderazgo altamente apreciado en las esferas públicas equivale al estrellato en los discursos públicos. No obstante, las estrellas femeninas de la música en las escenas musicales independientes a menudo realizan muchas tareas relacionadas con el liderazgo intergrupalo y cultural que permanecen invisibles a la vista del público, mientras que simultáneamente llevan a cabo varios roles y tareas típicas de los líderes. Tanto Nikolić como Veselinović lideran conjuntos instrumentales: Nikolić organizó orquestas ad hoc (con participantes en su mayoría masculinos) para sus conciertos durante el primer y segundo año del COVID-19, y Veselinović es lideresa y la única mujer miembro de la famosa y exitosa orquesta de metales que lleva su nombre. Además, estas jóvenes músicas son las primeras no solo en tomar decisiones, sino también en introducir novedades en el repertorio y el estilo musical, realizar tareas de gestión, negociar cuestiones financieras y establecer los límites de comportamiento para determinadas situaciones. Por lo tanto, ambas asumen la responsabilidad total y exclusiva en los roles de liderazgo que convencionalmente se entienden como *fuertes*.

Por el contrario, existe una distribución diferente de roles y responsabilidades en los colectivos musicales exclusivamente femeninos cuyos miembros no son necesariamente estrellas o intérpretes destacadas fuera del contexto colaborativo. El recientemente creado grupo de música hip-hop/fusión de mujeres romaníes con base en Serbia, Pretty Loud,² ejemplifica tal funcionamiento de múltiples capas con respecto al liderazgo. Aunque sus integrantes son iguales en términos de decidir y ofrecer producción creativa, algunas chicas asumen varias tareas a la vez (escribir letras, cantar

2 El grupo fue creado y sigue siendo apoyado por la fundación Gypsy Roma Urban Balkan Beats (GRUBB); sus miembros son niñas y mujeres jóvenes de las ciudades de Belgrado y Niš (<http://grubbbmusic.com/>).

y ser portavoces informales en situaciones públicas), por lo que funcionan como lideresas informales. Sin embargo, es interesante comentar que, durante las sesiones con los grupos que organizamos como parte de esta investigación, las miembros más prominentes de Pretty Loud se apresuraron a resaltar las cualidades de sus integrantes más tímidas o calladas o las mejores cualidades de las integrantes que intervienen en solo una tarea (por ejemplo, bailar o rapear).

En otro nivel, la crítica que el colectivo Pretty Loud expresa a través de su música se dirige tanto a los matrimonios concertados de menores en la comunidad romaní serbia como a los estereotipos racistas que retratan a los gitanos como vagos, sin educación y pobres por elección (entrevista grupal a tres jóvenes artistas gitanas, 13 de abril de 2021). Esta expresión pública de una postura crítica coloca a todo el grupo en una posición de liderazgo colectivo y compartido. El grupo ganó el reconocimiento con el Bring the Noize Premio del Centro de Cultura Feminista BeFem por la defensa de los derechos del pueblo gitano (2020). Pero, además de este reconocimiento, sus cada vez más numerosos seguidores en línea consideran que el activismo y los objetivos del grupo contribuyen a mejorar el funcionamiento interno de la comunidad romaní en Serbia y representan un papel diferente, activo y comprometido de las mujeres romaníes (y la cultura romaní en general) para un público más amplio en Serbia.

Las dinámicas de género cobran especial relevancia en géneros como el jazz, donde la interpretación no está completamente predeterminada (como ocurre, por ejemplo, en la música clásica), sino que está sujeta a los acuerdos, discusiones, relaciones implícitas y dinámicas entre los integrantes de la banda (entrevista con una experimentada música de jazz, compositora y educadora, 12 de abril de 2021). Sin embargo, las jóvenes jazzistas han sido capaces de transformar en una ventaja la lesión estructural de ser dejadas de lado. Siendo conscientes de que carecían de un modelo femenino a seguir en el jazz (aparte del canto de jazz), algunas de ellas buscaron presentarse activamente ante las chicas más jóvenes como músicas exitosas

o inspiradoras. Una de nuestras colaboradoras de investigación decidió atraer a jóvenes estudiantes a su clase de la escuela elemental de música visitando escuelas de Primaria locales para mostrarles su instrumento (trompeta), hablar con ellos y tocar para ellos. Aunque su objetivo inicial era simplemente aumentar el número de niños (de cualquier género) que asistían a clases de música de trompeta, el número de niñas que quisieron asistir a sus clases fue extraordinario (entrevista con una joven trompetista y educadora, 10 de marzo de 2021).

Lo que fue notable a lo largo de nuestra investigación de campo fue que muchas de las mujeres músicas en posiciones de liderazgo en bandas habían formado sus propias bandas porque no habían sido invitadas a unirse a las bandas de otros (a pesar de su talento, educación, potencial y ética de trabajo duro) o no habían experimentado un buen trato en otros conjuntos. Podríamos llamar a esto *liderazgo* por necesidad.

He tenido mis propias bandas desde que tenía 20 años. Hubo raras ocasiones en las que fui invitada por otros. Si hubiera esperado a que me invitaran, no habría tenido ninguna carrera. Toqué lo suficientemente bien como para que me invitaran a llenar algunos espacios, pero no me llamaron, sino que me evitaron. Por eso me hice un espacio por mi propia cuenta (entrevista a una experimentada música de jazz, compositora y educadora, 12 de abril de 2021).

Las músicas excepcionales que pueden considerarse lideresas a menudo participan en múltiples actividades, bandas, géneros, estilos y plataformas diferentes y realizan múltiples tareas en estas actividades y en su carrera a diario. Al mismo tiempo, a veces describen negativamente esta *multipotencialidad*, critican su «falta de enfoque y camino claro» (entrevista grupal con cinco jóvenes instrumentistas, 7 de febrero de 2021) y están insatisfechas con su espectro de diferentes talentos y su relevancia para la comunidad que las rodea. De alguna manera, la alta calidad está ligada a la idea de enfoque, consistencia y, a veces, aislamiento, lo que excluye a las que tienen muchas potencialidades. Esto es especialmente cierto en el caso de las mujeres que

experimentan diferentes expectativas de la sociedad (Medina-Vicent, 2019) y que a menudo enfrentan desafíos para equilibrar esas expectativas con roles de genio y liderazgo como se ve tradicionalmente.

En muchos casos, se supone que las lideresas femeninas en la música están sobrecualificadas y aceptan una inversión adicional y una devoción reconocible para lograr legitimidad y aceptación.

Preparé en tres días lo que han practicado durante tres meses. Después de eso, fui un reemplazo regular... Yo era su chica para todo. Conocía todo el repertorio para los tres instrumentos diferentes y aun así nunca me ubicaron en un puesto permanente en ese conjunto (entrevista con una música de jazz, compositora y educadora experimentada, 12 de abril de 2021).

En uno de sus proyectos anteriores en un conjunto solo para mujeres, una de nuestras participantes había introducido un presupuesto y un servicio de cuidado de hijos o hijas para todas las compañeras músicas con hijos o hijas pequeñas (a expensas de otros posibles beneficios para los participantes del proyecto). Sin embargo, una de las socias del proyecto (también mujer) criticó esta intervención —que indudablemente era una posición de liderazgo feminista solidario— invocando un tropo patriarcal común, ¿por qué tienen hijos si quieren tocar música? Al mismo tiempo, las mujeres sin hijos se enfrentan constantemente a críticas si no tienen hijos y son señaladas como egoístas y orientadas a la carrera (Nikolić, 2016; Medina-Vicent, 2019). En otras palabras, ya sea que elijan la maternidad o decidan no tener hijos, las mujeres y el arte que producen se miden *siempre* con el rito de iniciación de la maternidad, con una postura predominante casi universal de que existe una «incongruencia inherente entre estos dos roles» (Stalp, 2015: 47).

Si bien nuestras colaboradoras de investigación dieron diferentes respuestas a la pregunta de si habían tenido modelos femeninos a los que admirar en el mismo género, la mayoría de ellas no había tenido la oportunidad de aprender fácilmente sobre sus predecesoras u otras músicas femeninas contemporáneas

del mismo campo sociomusical. Este hecho contribuye a la lógica del excepcionalismo que sirve como una artimaña discursiva que, por un lado, eleva a las mujeres *excepcionales*, pero, por el otro, las excluye del trabajo musical en el género elegido. Les impide asumir posiciones de liderazgo porque se transforman en un *agregado* o excepción a la regla. Casi todas las entrevistadas expresaron su pesar por no haber podido aprender antes sobre músicas femeninas similares —ya sean mediocres o sobresalientes— que interpreten el mismo género o dominen el mismo instrumento. Por lo tanto, el liderazgo femenino en la música está íntimamente relacionado con el trabajo educativo y con ser un modelo a seguir.

En mi proyecto contratamos mentores masculinos. Tenían un enfoque profesional y sin prejuicios, pero mis participantes no creían en sí mismas y pensaban que no podrían lograr lo que se les pedía. Debido a que no vieron a otras mentoras frente a ellas, dudaron de poder lograrlo (entrevista con una música de jazz, compositora y educadora experimentada, 12 de abril de 2021).

Brindar apoyo educativo (a otras mujeres) fue una de las actividades que algunas de nuestras entrevistadas mencionaron que disfrutaban y de las que se sentían más orgullosas. También reconocieron que la falta de profesoras y modelos a seguir en «géneros dominados por hombres» en las instituciones y organizaciones de educación musical de Serbia era uno de los principales obstáculos para una participación femenina más amplia en esos géneros (entrevista grupal con seis exalumnas adolescentes de Girls Rock Camp en Serbia, 25 de enero de 2021; entrevista grupal con cinco estudiantes de música, 1 de febrero de 2021; entrevista grupal con cinco jóvenes instrumentistas, 7 de febrero de 2021).

MUJERES Y EL TRABAJO MUSICAL

Hofman dijo que «es necesario incluir el trabajo y sus prácticas en el debate sobre las mujeres músicas profesionales como uno de los aspectos cruciales en la construcción de sus feminidades» (2015: 19-20).

Aunque el público en general desconoce los factores que componen el trabajo musical, las músicas son muy conscientes de sus condiciones previas y realidades. Los dominios privado y profesional están, obviamente, entrelazados, pero a las futuras músicas todavía se les instruye para que inviertan todo su tiempo disponible en su carrera y avance artístico y musical.

Cuando asistes a la escuela de música y luego a la academia de música, el horario de clases es tan extenso que en realidad estás en la escuela desde la mañana hasta el anochecer, además de practicar en casa... Clases privadas individuales y grupales los fines de semana... La vida te prepara desde muy temprana edad para que no puedas separar tus 8 horas de trabajo, sueño y ocio (entrevista grupal con cinco estudiantes de música, 1 de febrero de 2021).

Estas mujeres han sido testimonio de una falta de comprensión por parte de las personas que las rodean, que simplifican su trabajo a las «noches de los viernes y sábados», en otras palabras, solo a sus actuaciones, mientras que la gran cantidad de trabajo de preparación que realizan permanece invisible e infravalorada. Al mismo tiempo, las jóvenes artistas también describen el ocultamiento de todo el trabajo que hay detrás de los grandes talentos, que experimentan por parte de compañeros de profesión mayores y más exitosos, lo que equivale a una mistificación de su talento y los resultados obtenidos (entrevista grupal con cinco jóvenes instrumentistas, 7 de febrero de 2021). La mayor parte de este trabajo de fondo incluye el proceso creativo, pero también abarca la práctica y el aprendizaje, la comunicación con colegas y cocreadores, la toma de decisiones, los ensayos y la organización.

Organización... Esa es una gran palabra. Todo esto es un trabajo que es completamente invisible y puede parecer que no produce resultados (entrevista a una experimentada música de jazz, compositora y educadora, 12 de abril de 2021).

Muchas mujeres músicas exitosas y aquellas que pueden ser percibidas como lideresas no solo son músicas, sino que también tienen varios potenciales y llevan a cabo varias tareas a la vez, y muy a menudo son

sus propias gerentes, o al menos participan significativamente en sus propias funciones de gestión y promoción. Su perfil se acerca al del autoempleo y el emprendimiento, una categoría modelo siempre predilecta de las políticas culturales de tendencia neoliberal en Europa (Santos Ortega, Muñoz Rodríguez, 2019). Sin embargo, considerando los pequeños mercados de los Balcanes y las especificidades de sus escenas de música alternativa en las que se centra esta investigación actual, sus perfiles aún no se asemejan al espíritu empresarial en el pleno sentido de la palabra.

La movilidad de las músicas serbias está dictada por los recursos relativamente escasos proporcionados por el estado, las demandas de una industria musical internacional que a menudo exotiza a las músicas de los Balcanes y el requisito de que las artistas deben hacer malabarismos con sus asuntos profesionales y personales por su cuenta. Además, se les dice que no se quejen públicamente de estas dificultades y que deben describir su doble carga de trabajo doméstico no remunerado y trabajo profesional muy exigente como algo compatible y fácil de *combinar*. Es indicativo que, dentro de la escena local de *world music*, las músicas que recorren el mundo son jóvenes instrumentistas que aún no han formado una familia o son artistas maduras que, después de muchos años de esfuerzo, ingresaron a las redes transnacionales. En este último contexto, el *balcanismo* como un encuadre externo y discursivamente ambiguo de las sociedades balcánicas y sus culturas (Todorova, 1997) se toma y reproduce como un valor positivo.

Además, las jóvenes artistas a menudo dudan de sus habilidades en el trabajo de gestión, organización y promoción (Nikolić, 2020). En este sentido, también son temas relevantes sus condiciones laborales, los bajos ingresos y la inseguridad y precariedad de trabajar en las artes escénicas, la música o las industrias creativas en las sociedades balcánicas. Por ejemplo, Barada y Primorac (2014) describieron la alta presencia del trabajo mal pagado y la autoexplotación entre las mujeres jóvenes en el sector visual en Croacia afirmando que «aunque se demuestra que el trabajo no pagado, mal pagado y de autoexplotación es la

única manera de entrar al mercado laboral, las mujeres jóvenes [al comienzo de su carrera] aún lo definen como una opción» (p. 160). En Croacia, el 55 % de las artistas femeninas reciben un ingreso mensual inferior al promedio croata, y el 83 % reciben ingresos insuficientes de su compromiso profesional para lo que describieron como sus necesidades básicas realistas para vivir, mientras siguen usando su propio dinero para producir su trabajo (Banić y Gojić, 2018: 50-52).

Según las participantes de nuestra investigación, trabajar en la música se diferencia de otras profesiones más comunes por su imagen de ser fácil y divertido,³ la fagocitación de toda la identidad y la vida cotidiana con horarios de trabajo no estandarizados y un estilo de vida poco saludable que a menudo exige la exposición al público, las solicitudes para estar a disposición de los diferentes grupos de interés incluyendo a los fans —siempre de buen humor— y, finalmente, un proceso creativo con características propias que no es fácil de controlar ni de navegar (entrevista grupal con cinco jóvenes instrumentistas, 7 de febrero de 2021).

Las entrevistadas que tenían la actividad musical como un pasatiempo a veces compartían el temor de que su principal pasión y propósito se contaminarían si la música se convirtiera en su trabajo a tiempo completo. Entendían la labor y el trabajo como algo menos valioso que una afición, una pasión, un propósito, un activismo o una identidad. De hecho, siguiendo a Stokes, Hofman (2015) describió exactamente de qué manera «el valor de las tecnologías afectivas a través del intercambio musical [es] más deseable cuando no se paga, y que no debería caer bajo la lógica de la mercancía [o en este caso, del trabajo]» (p. 19). Las jóvenes músicas relacionan el trabajo y la labor con la idea de un gran esfuerzo, incomodidad e incluso humillación y subordinación, mientras que, para ellas,

disfrutar de procesos creativos, ensayos, actuaciones y colaboraciones como parte de su actividad musical representaba independencia, libertad, igualdad y autenticidad.

Esto está en línea con la conclusión de Barada y Primorac de que «los trabajadores creativos están en un conflicto constante tanto con los mecanismos de control externos como internos que limitan su autonomía y que también contribuyen a la autoexplotación» (2014: 160). Algunas de nuestras colaboradoras de investigación más jóvenes combinaban mucho tiempo de ensayo y horarios de actuación con la enseñanza en escuelas de música (a menudo como maestras suplentes o en un puesto temporal), siendo esta última su fuente de ingresos más estable. Aunque a menudo había una clara preferencia por ganarse la vida a través de la interpretación musical, sus puestos docentes en escuelas públicas financiadas por el gobierno les habían *ofrecido* una alternativa de clase media más segura y viable que los puestos más inseguros de los artistas intérpretes, tanto en términos de salario como por el horario de trabajo más impreciso de la música.

Según algunas de nuestras entrevistadas, interpretar música es demasiado agotador e inconveniente para convertirse en una profesión o trabajo para las mujeres que planean tener su propia familia. Esta actitud se ve a menudo en las familias de niñas interesadas en convertirse en músicas, en sus educadores y en los periodistas que forman parte del *mainstream* que, en la mayoría de los casos, confrontan a las mujeres músicas exitosas con preguntas sobre el equilibrio entre su carrera musical y los deberes familiares (Nikolić, 2016; Medina-Vicent, 2019). Las participantes que planeaban tener hijos hablaron sobre el «equilibrio» entre la economía ligada a las actuaciones, a menudo precaria e inestable, y la de trabajos más estables, como puestos docentes en el sistema de escuelas públicas, con la esperanza de encontrar suficiente tiempo para ensayos y actuaciones públicas «durante los fines de semana». Sin embargo, como señalan Barada y Primorac, «después de algunos años de este tipo de trabajo intensivo, las trabajadoras creativas sienten las consecuencias en [términos de] su calidad de vida,

3 A su vez, algunas entrevistadas también habían sido tratadas erróneamente como trabajadoras sexuales y habían recibido propuestas y comentarios inapropiados. Hofman afirma que la posición social de las cantantes está determinada por una historia profesional marcada por «la devaluación moral, debida a un trabajo de mala calidad y deshonesto» (2015, p. 19).

lo que se traduce en insatisfacción con la carrera elegida. La conciliación de la vida familiar y laboral se convierte en un tema central del proyecto profesional público» (Barada y Primorac, 2014: 160). Esta es una de las razones por las que algunas jóvenes músicas no eligen la música como carrera, sino que la mantienen como un pasatiempo. Otra razón es el sexismo, tanto hostil como condescendiente (Todorović, 2013), *offline* y *online* (Hanash Martinez, 2020), siempre presente en la industria musical de esta región (Nikolić, 2016; Nikolić, 2017).

Ljubičić (2014: 139) mostró que «aunque existe un marco legal e institucional para la protección de las mujeres (jóvenes) contra la discriminación [en las sociedades post-yugoslavas], las mujeres víctimas de discriminación por motivos de género, discriminación por embarazo y maternidad y las mujeres que son acosadas sexualmente no utilizan suficientemente los mecanismos de protección institucional». Banić y Gojić confirmaron que más de un tercio de las artistas femeninas en la ciudad croata de Rijeka estaban expuestas al acoso psicológico en situaciones laborales, «mientras que las comisiones de ética, las asociaciones profesionales y los sindicatos no fueron aliados eficientes» (2018: 45). La mayoría de los encuestados en esa investigación habían experimentado discriminación basada en su género o identificación de género, como «comentarios sexistas, insultos, desprecios, segregación, sueldo inferior al de sus homólogos masculinos, subordinación a sus colegas masculinos, exclusión de decisiones (colectivas), exposición a la crítica (pública) y la incapacidad para conseguir trabajo» (p. 58-59).

Recientemente, las mujeres músicas de Serbia experimentaron una crisis significativa causada por la pandemia de COVID-19 en términos de interrupción de sus ingresos, planes y acuerdos de colaboración, lo que afectó a su estado psicológico, mental y emocional. Algunas de ellas compartieron con nosotros detalles de acuerdos de giras para 2020 que se habían cancelado y de los que «nadie habló nunca más», invitaciones a festivales punteros que se tuvieron que posponer, trabajo invertido en gestionar y organizar la logística

durante un año y medio que fue en vano, y la depresión que había surgido de estas circunstancias (entrevista a una experimentada música de jazz, compositora y educadora, 12 de abril de 2021).

CONCLUSIONES

Las cuestiones de participación, accesibilidad, diversidad e inclusión se encuentran entre las más importantes de la política cultural contemporánea. El liderazgo ha sido un tema central en los discursos y teorías de las artes y la gestión cultural durante décadas. Además, las condiciones de trabajo de las artistas y la comprensión de la producción artística como trabajo por parte de la sociedad en general preocupan a sus practicantes a diario e influyen de manera crítica en su vida y existencia. Queríamos examinar de qué manera estos tres campos se entrelazan cuando se habla de liderazgo y trabajo femenino en la música, y cuáles son las responsabilidades, alcances, potencialidades y limitaciones de las políticas culturales a la hora de intervenir en esta situación.

En un enfoque de las políticas culturales basado en los derechos, se debe prestar atención a los derechos de todas las personas, de todos los géneros, a acceder y participar en la vida cultural, derechos implementados a través de un espectro de instrumentos de política cultural. El progreso ha sido visible en áreas como la accesibilidad física, pero las políticas culturales europeas aún luchan por desarrollar mecanismos de participación activa en el diseño y la evaluación de políticas que reconozcan los obstáculos que impiden la participación efectiva y que consideren por igual a todos los grupos desfavorecidos (Baltà Portolés y Dragičević Šešić, 2017: 170). Cabe destacar que son las artistas mujeres quienes predominantemente apoyan la participación cultural y el empoderamiento de otros grupos marginados como los inmigrantes (Nikolić, 2019).

Nuestras entrevistas con mujeres músicas locales mostraron que algunas de ellas creen en la responsabilidad, el papel y el impacto de las políticas para aumentar incluso su propia autoestima y ambición, así como

impulsar un cambio de mentalidad. Tal como lo ven, las políticas, el cambio sistémico y el estímulo por parte de instituciones y organizaciones en un enfoque de arriba hacia abajo podrían mejorar gradualmente y compensar la falta de autoeficacia que presencian al colaborar con otras músicas (entrevista grupal con cinco mujeres jóvenes instrumentistas, 7 de febrero de 2021).

Las mujeres músicas en Serbia dependen principalmente de sus propios y escasos recursos: trabajan en posiciones precarias, rodeadas de sexismo hostil y condescendiente, y con poca comprensión en su entorno. En gran medida, tienen varios potenciales y llevan a cabo muchas tareas diferentes, pero el tamaño y la estructura del mercado de la música dentro de la cultura independiente y la escena alternativa en la que se centra este artículo les impide convertirse en verdaderas empresarias, principalmente debido a los bajos ingresos que conlleva.

El trabajo profesional en la música popular es percibido como enfermizo e incompatible con las ideas tradicionales de maternidad y vida familiar, pero al mismo tiempo es visto como enriquecedor, fruto de

la pasión y que da sentido a la vida. Muchas actividades cruciales que se realizan en segundo plano para preparar las presentaciones en vivo permanecen invisibles, la sociedad en general las simplifica y las artistas femeninas más experimentadas las mistifican o las ocultan.

Los modelos básicos de liderazgo musical femenino pueden ser intragrupal, comunitarios y de público mayoritario (en relación con determinadas escenas y espacios musicales), o interculturales. Algunas de las mujeres músicas que participaron en este trabajo se encontraban en posiciones de liderazgo «por necesidad», como una estrategia para superar las barreras y la exclusión causada por los estereotipos de género, los prejuicios, la misoginia y el patriarcado. Otras se involucran en un liderazgo colectivo, generoso y transformador y sirven como modelos a seguir para las generaciones más jóvenes al organizar proyectos y programas especiales para apoyar a futuras profesionales de la música femenina, hacer campaña e invertir un esfuerzo adicional para desarrollar un género específico, una comunidad, una escena o la sociedad en general.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ambrozić, D. (1991). Žene u rocku kod nas? Ispada da su značajnije Magi i Anja nego mi, koje smo cela grupa. *Ritam*, marzo 1991. Archivo online de *Yugopapir*. <http://www.yugopapir.com/2016/03/boje-zene-u-rocku-kod-nas-ispada-da-su.html>
- Baltà Portolés, J., y Dragičević Šešić, M. (2017). Cultural rights and their contribution to sustainable development: implications for cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 159-173. <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2017.1280787>
- Banić, S., y Gojić, N. (2018) *Kako žive umjetnice?*. Prostor Plus: Rijeka. <https://drive.google.com/file/d/16XLogjHZGytlhwasjJoZ3ttNpDVxcQFH/view>
- Barada, V., y Primorac, J. (2014). Non-Paid, Under-Paid and Self-Exploiting Labour as a Choice and a Necessity: Example of Women in Creative Industries. En M. Adamović, B. Galić, A. Gvozdanović, A. Maskalan, D. Potočnik, y L. Somun Krupalija (eds.), *Young Women in Post-Yugoslav Societies: Research, Practice and Policy* (p. 143-166). Institute for Social Research in Zagreb.
- Caust, J. (2020). *Arts Leadership in Contemporary Contexts*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Ceribašić, N. (2001). In between ethnomusicological and social canons: historical sources on women players of folk music instruments in Croatia. *Narodna umjetnost-Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 38(1), 21-40.
- Diamond, B., y Moissala, P. (2000). Introduction. Music and Gender: Negotiating Shifting Worlds. En P. Moissala, y B. Diamond (eds.), *Music and gender*, p. 1-19. Urbana: University of Illinois Press.
- Doubleday, V. (2008). Sounds of power: An overview of musical instruments and gender. *Ethnomusicology Forum*, 17(1), 3-39.

- Downing, S. L. (2010). Agency, leadership, and gender negotiation in Balinese girls' gamelans. *Ethnomusicology*, 54(1), 54-80.
- Edelman, D., y Green, J. (2017). The mind of the artist / the mind of the leader: what neuroscience can teach us about the training of arts managers and leaders. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 7(1), 17-26.
- Hanash Martínez, M. (2020). Feminist Cyber-resistance to Digital Violence: Surviving Gamergate. *Debats. Journal on culture, power and society*, 5, 287-302. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2020-17>
- Herndon, M., y Ziegler, S. (eds.) (1990). *Music, gender, and culture*. Wilhelmshaven, Alemania: Florian Noetzel Verlag.
- Hofman, A. (2015). Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology Forum*, 24(1), 28-50. <https://doi.org/10.1080/17411912.2015.1009479>
- Homan, S. (2013). From Coombs to Crean: popular music and cultural policy in Australia. En S. Homan, M. Cloonan, y J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 108-125). Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.788164>
- Jovićević, J. (2021). The Pale Image of the Jazz Female Instrumentalists in Southeastern Europe. En M. Herzig, M. Kahr, y J. Reddan (eds.), *Handbook of Jazz and Gender*. Routledge (en preparación).
- Koskoff, E. (ed.) (1987). *Women and music in cross-cultural perspective*. Vol. 79. Urbana: University of Illinois Press.
- Koskoff, E. (2000). Foreword. En P. Moisala, y B. Diamond (eds.), *Music and gender* (p. ix-xiii). Urbana: University of Illinois Press.
- Ljubičić, V. (2014). Discrimination of Young Women in the Croatian Labour Market. En M. Adamović, B. Galić, A. Gvozdanović, A. Maskalan, D. Potočnik, y L. Somun Krupalija (eds.), *Young Women in Post-Yugoslav Societies: Research, Practice and Policy* (p. 113-142). Institute for Social Research in Zagreb.
- Medina-Vicent, M. (2019). Woman, manage your life! The Life-Work Balance Discourse in Popular Management Literature Aimed at Women. *Debats. Journal on culture, power and society*, 4, 59-70. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2019-5>
- Moisala, P. (1999). Musical gender in performance. *Women & Music*, p. 1. Gale Academic OneFile, consultado el 15 de mayo de 2021.
- Nenić, I. (2012). Sviračice kao loši subjekti. En D. Duhaček, y K. Lončarević (eds.), *Kultura, rod, građanski status* (p. 143-155). Belgrado: Centar za studije roda i politike, Fakultet političkih nauka.
- Nenić, I. (2013). Discrete cases: Female traditional music players in Serbia. *New Sound*, 41(I/2013), 87-97.
- Nenić, I. (2015). We are not a female band, we are a band! Female performance as a model of gender transgression in Serbian popular music. *Musicology: Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, 19, 119-133.
- Nenić, I. (2019). *Guslarke i sviračice na tradicionalnim instrumentima u Srbiji: identifikacija zvukom*. Belgrado: CLIO.
- Nenić, I. (2020). 'Roots in the age of Youtube': Old and contemporary modes of learning/teaching in Serbian frula playing. *New Sound*, 56(II), 28-47. [10.5937/newso2056028N](https://doi.org/10.5937/newso2056028N)
- Nikolić, T. (2016). *Rodni odnosi na alternativnoj muzičkoj sceni Srbije i regiona*. Novi Sad: Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova.
- Nikolić, T. (2017) Učešće i položaj žena u stvaranju muzike u bivšoj Jugoslaviji. *Zbornik završnih radova studenata 2015/2016 i 2016/2017*. Beogradska otvorena škola, 115-124.
- Nikolić, T. (2019) Umetnički projekti sa migrantkinjama u Srbiji - pitanja kulturnog i rodnog identiteta. *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 18, 84-95.
- Nikolić, T. (2020). Društveni angažman mladih umetnica u digitalnom kontekstu. *Kultura: časopis za sociologiju i teoriju kulture i kulturnu politiku*, 169, 86-112.
- Price, J. (2017). The construction of cultural leadership. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 7(1), 5-16.
- Ranković, S. (2019). Tradicionalno pevanje Srba iz Hrvatske u svetlu savremenih etnomuzikoloških istraživanja. En S. Stanišić (ed.), *Baština krajiških Srba* (p. 133-173). Novi Sad: Zavičajno udruženje «Sava Mrkalj».
- Santos Ortega, A., y Muñoz Rodríguez, D. (2019). The cult of the entrepreneur within the EU framework: The advance of an entrepreneurship activation model. *Debats. Journal on culture, power and society*, 4, p. 13-24. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2019-2>
- Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds: Micromusics of the West*. Hanover y Londres: Wesleyan University Press.
- Stalp, M. C. (2015). Still a man's art world: The gendered experiences of women artists. *Journal of Research on Women and Gender*, 6, 40-55.
- Starratt, R. J. (1993). *The drama of leadership*. Londres: Falmer Press.

- Street, J. (2013). Music, markets and manifestos. En S. Homan, M. Cloonan, y J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 7-24). Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 281-297. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.788158>
- Sutherland, R. (2013). Why get involved? Funding reasons for municipal interventions in the Canadian music industry. En S. Homan, M. Cloonan, y J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 92-108). Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 366-381. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286632.2013.788160>
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. Nueva York: Oxford University Press.
- Todorović, M. (2013). Benevolentni seksizam i rodna ravnopravnost. *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, 17, 1-22.
- Tomšič, V. (1981). *Žena u razvoju socijalističke samoupravne Jugoslavije*. Belgrado: Novinsko-izdavačka radna organizacija Jugoslovenska stvarnost — OOUR Jugoslovenski pregled. AFŽ Archive, consultado el 15 de mayo 2021. <http://afzarhiv.org/items/show/382>
- Troka, D. (2002). You heard my gun cock: Female agency and aggression in contemporary rap music. *African American Research Perspectives*, 8, 82-9.
- Wells, S. E. (2011). *Women as Musical Leaders: Experiences and Perceptions of Female Conductors and Concert Masters in Perth, Western Australia*. Tesis de máster. School of Music, University of Western Australia, Perth.

NOTA BIOGRÁFICA

Iva Nenić

La doctora Nenić es etnomusicóloga e investigadora en estudios culturales. Sus intereses de investigación se centran en el arte y la cultura popular de principios del siglo XXI, la ideología y las prácticas culturales afectivas, así como los mecanismos de producción de conocimiento enfocados en el género. Su libro *Gusle players and other female traditional instrumentalists in Serbia: identification by sound* [Concertistas de guzla y otras instrumentistas tradicionales femeninas en Serbia: identificación por sonido] (CLIO, Belgrado, 2019) recibió el Premio Anđelka Milić otorgado por la Sección de Investigación Feminista y Estudios Críticos de la Masculinidad (SEFEM), por un trabajo académico que contribuye a los estudios críticos de género.

Tatjana Nikolić

Tatjana es gestora cultural, feminista y activista, responsable de una serie de programas que apoyan y abogan por la igualdad de género en el sector cultural. Investigadora y doctoranda, su tesis trata sobre la igualdad de género y edad dentro de la política cultural de Serbia. Su anterior libro, *The Gender Relations in the Alternative Music Scene of Serbia and the Region* [Las relaciones de género en la escena musical alternativa de Serbia y la región], se publicó en 2016.

Agradecimientos

Esta investigación contó con el apoyo del Fondo de Ciencias de la República de Serbia, PROMIS, subvención n.º 6066876, dentro del proyecto *Female leadership in music* (FLIM). Este artículo también se realizó parcialmente como parte de un proyecto institucional de la Facultad de Arte Dramático, subvención n.º 178012, financiado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Desarrollo Tecnológico.

