

D

E

B

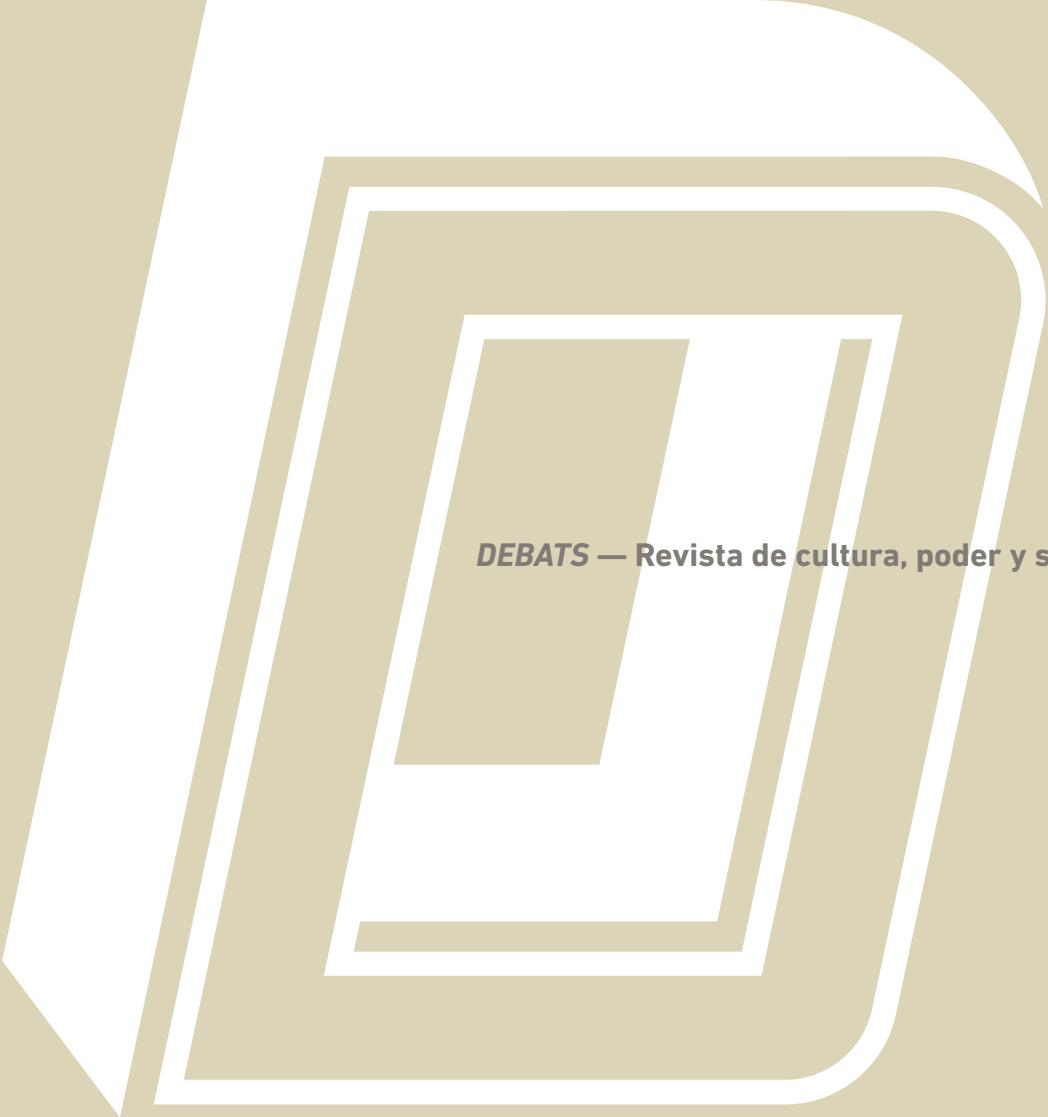
A

T

■ **Monográfico**
Cultura y géneros.
Trayectorias profesionales,
políticas y gestión cultural

- **Artículos de** Iva Nenić y Tatjana Nikolić;
Angels Bronsoms y Paula Guerra;
Miguel Ángel G. Escribano, Dafne Muntanyola
y Juan Ignacio Gallego; Jordi Baltà, Gigi Guizzo y Àngel
Mestres; Anna Villarroya y Marta Casals-Balaguer; Juan
Pecourt Gracia y Sandra Obiol-Francés; Pau Díaz-Solano
y Paula García-Muñoz; Jordi Bonet-Martí y María Trinidad
Bretones Esteban; Juan Pecourt

S



DEBATS — Revista de cultura, poder y sociedad

Vol. 136/2
2022

Presidente de la Diputació de València

Antoni Francesc Gaspar Ramos

Vicepresidencia

Maria Josep Amigó Laguarda

Director de la Institució Alfons el Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Vicent Flor

Las opiniones expresadas en los artículos y otros escritos publicados en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* son responsabilidad exclusiva de sus autores o autoras y no expresan la opinión de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Asimismo, los autores se comprometen a respetar las normas de ética en la publicación de la revista, así como a asegurar la veracidad en la declaración de autoría, la originalidad en la publicación, el no envío a otras revistas y la declaración de conflictos de intereses con relación a los artículos. Por tanto, aunque *Debats* hace todos los esfuerzos posibles para asegurar las buenas prácticas en la publicación de la revista y detectar malas prácticas o plagio, la revista *Debats* declina cualquier responsabilidad sobre los posibles conflictos derivados de la autoría de los trabajos que se publican. Los autores pueden encontrar las normas para los autores y una guía de buenas prácticas y ética al final de la revista y en su página web.

Todos los artículos de la sección monográfica (Cuaderno) y de la sección de artículos de investigación (Artículos) han pasado un filtro inicial del editor y, posteriormente, un riguroso examen de revisión por pares, basado en el sistema de doble ciego, de al menos dos académicos especialistas en la materia.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad: Reconocimiento - NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales.



Correspondencia, suscripción y venta / Send correspondence, subscription and orders

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad

Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

C/ Corona, 36 / 46003 València / Tel. 963 883 169

secretaria.debats@dival.es

www.revistadebats.net

www.alfonselmagnanim.net

Subscripción anual en formato impreso (dos números al año, precios con IVA y gastos de envío incluidos). Pago por transferencia bancaria a nombre de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripción anual: 10 euros

Número suelto: 6 euros

Distribución / Distribution

Sendra Marco, distribució d'edicions, SL

C/ Taronja, 16 / 46210 Picanya / Tel. 961 590 841

sendra@sendramarco.com

Impresión / Printing



ISSN 0212-0585 (impreso)

ISSN 2530-3074 (digital)

Depósito legal: V-978-1982

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad

La revista *Debats* nació en 1982 como una revista de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València (y, a continuación, del IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) con la voluntad de promover y actualizar los grandes debates de las ciencias sociales en València, dando pie a la participación de importantes figuras en estos campos. Actualmente, la revista *Debats* es semestral y tiene el objetivo de aglutinar las reflexiones actuales en el campo intelectual acerca de la cultura —en el sentido amplio de prácticas culturales y también en el sentido restrictivo de las artes— y su relación con el poder, la política, la identidad, el territorio y el cambio social. El marco de referencia de la revista se situaría en las temáticas que son relevantes para la sociedad valenciana y su entorno, pero con la intención de convertirse en un referente a nivel europeo e internacional. La revista parte de la perspectiva de las ciencias sociales, pero pretende al mismo tiempo conectar con los análisis y los debates contemporáneos de las humanidades, así como con los estudios de comunicación y de los *cultural studies*. Asimismo, se reclama metodológicamente plural a la vez que pretende incentivar la innovación en la adopción de nuevas técnicas de investigación y de comunicación de los resultados a un público amplio. Es decir, pretende convertirse en un instrumento de análisis de las problemáticas emergentes acerca de la cultura y la sociedad contemporáneas desde una perspectiva amplia y multidisciplinar, combinando una voluntad de incidencia social con el rigor científico de las publicaciones y de los debates científicos internacionales.

Director / Chair of the Editorial Board

Joaquim Rius Ulldemolins

(Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Equipo Editorial / Editors

Marta Casals-Balaguer (Universitat de Barcelona)

Ricardo Klein (Universitat de València)

Consejo de redacción / Editorial Board

Luis Enrique Alonso (Universidad Autónoma de Madrid)

Antonio Ariño (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Lluís Bonet (Universitat de Barcelona)

Marian Chaparro Domínguez (Universidad Complutense de Madrid)

Maria del Mar Griera (Universitat Autònoma de Barcelona)

Anacleto Ferrer (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Pedro García (Universitat de València)

Ana M. González (Universidad Pablo de Olavide)

Gil-Manuel Hernández (Universitat de València)

Carlos Jesús Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)

Albert Moncusí (Universitat de València)

Dafne Muntanyola (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sandra Obiol (Universitat de València)

Vicent Olmos (Universitat de València)

Arturo Rubio (Universidad Antonio de Nebrija)

Igor Sádaba (Universidad Complutense de Madrid)

Ismael Saz (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Comité científico / Scientific Committee

Ana Aguado (Universitat de València)

Eduardo Álvarez Pedrosian (Universidad de la República)

Macià Blázquez Salom (Universitat de les Illes Balears)

Salvador Cardús (Universitat Autònoma de Barcelona)

Enric Castelló (Universitat Rovira i Virgili)

Marco Antonio Chávez Aguayo (Universidad de Guadalajara)

Dolors Comas d'Argemir (Universitat Rovira i Virgili)

Josepa Cucó (Universitat de València)

Jaume Franquesa (SUNY: University at Buffalo)

Alain Gagnon (Université du Québec à Montréal)

Ernest García (Universitat de València)

Mariàngela Giomo Bonardi (Universidad Católica del Uruguay)

Clive Gray (University of Warwick)

David Inglis (University of Helsinki)

Omar Lizardo (University of California Los Angeles - UCLA)

Jordi López-Sintas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Michel Martínez (Université Toulouse I. Capitole 2)

Matilde Massó (Universidade da Coruña)

Joan Francesc Mira (Universitat de València)

Emmanuel Négrier (Université de Montpellier)

Montserrat Pareja (Universitat de Barcelona)

Tomás Peters (Universidad de Chile)

Alain Quemin (Université Paris 8)

Philip Schlesinger (University of Glasgow)

Adrian Scribano (Universidad de Buenos Aires - CONICET)

Joan Subirats (Universitat Autònoma de Barcelona)

Joan-Manuel Tresserras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Ramon Zallo (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco)

Diseño / Design

Estudio Juan Nava gráfico

Ilustraciones / Illustrations

Pablo Caracol

Administración / Management

Enric Estrella (Subdirector)

Clara Berenguer (Publicaciones)

Josep Cerdà (Publicaciones)

Mary Luz Ivorra (Publicaciones)

Robert Martínez (Publicaciones)

Toni Pedrós (Publicaciones)

Xavier Agustí (Publicaciones)

Altea Tamarit (Jefa de Difusión)

Hugo Valverde (Difusión)

Luis Solsona (Distribución)

Consuelo Viana (Jefa de Negociado de Administración)

María José Villalba (Administración y suscripciones)

Trini Martín (Administración)

Coordinación y asesoramiento lingüístico / Coordination and language consulting

1 mes. Serveis Lingüístics i Editorials: Pau Vidal Alfonso, Víctor Puig Molina, Julia Salas Ballesteros, Maria Sales Ferrús y Maria Ledran

Maquetación / Layout

Mayte Mar Disseny gràfic i Comunicació

Bases de datos y directorios / Databases and directories

— Compludoc

— Dialnet

— Directory of Open Access Journals (DOAJ)

— Emerging Sources Citation Index

— ERIH PLUS

— ISOC - Revistas de CC, Sociales y Humanidades

— Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN)

— Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB)

— Periodical Index Online

Sistemas de evaluación / Evaluation systems

— Scopus

— CARHUS+ 2014

— CIRC (Clasificación Integrada de Revistas)

— DICE. Difusión y Calidad Editorial de las Revistas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas

— IN-RECS (Índice de Impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales)

— Latindex

— MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)

— Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)

Sumario/Contents

Monográfico: **Cultura y géneros. Trayectorias profesionales, políticas y gestión cultural**

Special Issue: Culture and genders. Career paths, policies, and cultural management

Coordinado por / *Guest Editor*

Marta Casals-Balaguer / Universitat de Barcelona

Anna Villarroya / Universitat de Barcelona

- Marta Casals-Balaguer** **Anna Villarroya** Presentación del monográfico “**Cultura y géneros. Trayectorias profesionales, políticas y gestión cultural**” — 06 / 09
Introduction to the Special Issue: Culture and genders. Career paths, policies, and cultural management



- Iva Nenić y Tatjana Nikolić** Trabajo y liderazgo femenino en la música. Contextos, restricciones, futuro(s) — 10 / 26
Female labour and leadership in music. Contexts, constraints, future(s)
- Angels Bronsoms y Paula Guerra** Romper el silencio, armar escándalo y sublevarse: música y género en España, 2018–2021 — 27 / 42
Shatter silence, raise hell and run riot: music and gender in Spain 2018–2021
- Miguel Ángel G. Escribano, Dafne Muntanyola y Juan Ignacio Gallego** Las desigualdades de género en la industria de la música en España: un estudio desde métodos mixtos — 43 / 60
Gender inequalities in the music industry in Spain: a mixed methodology study
- Jordi Baltà, Gigi Guizzo y Àngel Mestres** La incorporación de una perspectiva interseccional a los equipamientos culturales de proximidad: identificación de ámbitos prioritarios — 61 / 76
Incorporating an intersectional perspective into local community cultural facilities: identifying priority areas
- Anna Villarroya y Marta Casals-Balaguer** Cultura y perspectiva de género en la ciudad de Barcelona — 77 / 94
Culture and gender perspectives in the city of Barcelona
- Juan Pecourt Gracia y Sandra Obiol-Francés** ¿Devociones opuestas? Creación y cuidados en el precariado cultural — 95 / 109
Opposed devotions? Creation and care in the cultural precariat

PUNTO DE VISTA

- Pau Díaz-Solano y Paula García-Muñoz** La discriminación de la mujer en la música en valenciano: un análisis a través de la teoría de las seis facetas de Peterson — 110 / 127
Discrimination against women in Valencian music: an analysis through the lens of Peterson's six-faceted theory

ARTÍCULO

- Jordi Bonet-Martí y María Trinidad Bretones Esteban** Ciclos de protesta en la España postransicional (2011-2017): una comparación entre el movimiento de los indignados y el proceso independentista catalán — 128 / 147
Protest cycles in post-transitional Spain (2011-2017): a comparison between the Indignados Movement and the Catalan independence process

RESEÑA

- Juan Pecourt** THOMPSON, John B. *Book wars: the digital revolution in publishing* — 148 / 151

Presentación del 2.º monográfico. “Cultura y géneros. Trayectorias profesionales, políticas y gestión cultural”*

Coordinado por

Marta Casals-Balaguer

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Anna Villarroya

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Este monográfico de la revista *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, titulado “Cultura y géneros. Trayectorias profesionales, políticas y gestión cultural”, presenta el segundo de los dos números especiales dedicados a la cultura y los géneros en la sociedad contemporánea. En este segundo monográfico, en concreto, se presentan seis investigaciones sobre las desigualdades de género en el campo de la cultura: tres de estas centradas en el sector de la música, y las otras tres, de base más conceptual, en la incorporación de la perspectiva de género e interseccional en las políticas y en la gestión diaria de equipamientos, instituciones y empresas del ámbito cultural, así como en el trabajo creativo y el trabajo de cuidados.

A pesar de las numerosas reivindicaciones acerca de la presencia de las mujeres en el mundo del arte y la cultura que se han producido en los últimos años y el interés de organismos internacionales (como por ejemplo la UNESCO, el Consejo de la Unión Europea y la Comisión Europea) por reducir las desigualdades de género que se producen en el sector, la situación de pandemia vivida desde el 2020 en todo el mundo ha puesto en entredicho el progreso producido los últimos años. Así, ya en el informe *Género & creatividad: progresos al borde del precipicio* de Bridget Conor (2021), adelanto de la tercera edición del informe mundial *Re|pensar las políticas culturales* de la UNESCO, se anunciaba el posible efecto regresivo sobre la igualdad de género en el sector a menos que se articularan respuestas adecuadas. La publicación, en febrero de 2022, de la tercera edición del informe mundial de la UNESCO, *Re|pensar las políticas para la creatividad*, confirma los miedos anteriores, pese a que los datos son todavía escasos y parciales. Tanto en un informe como en el otro se pone de relieve la importancia de integrar la perspectiva de género para poder superar las desigualdades que se producen en la incorporación a determinadas profesiones culturales; el mundo de la música es uno de los sectores con más barreras para entrar en él, pero también

* Traducción de Pau Vidal Alfonso

para la progresión profesional, el reconocimiento y la visibilidad de las obras y producciones autoradas por mujeres y personas LGTBI+. Este último informe también destaca las diversidades de género y la interseccionalidad como ámbitos de intervención emergentes, que contribuyen tanto a fomentar la igualdad de género como a impulsar sectores culturales y creativos más diversos e inclusivos. En este sentido, los artículos que se presentan en este monográfico profundizan, por un lado, en las desigualdades que se dan en las trayectorias profesionales de mujeres músicas, y, por otro lado, en el uso que la perspectiva de género y un prisma interseccional añade a las políticas y medidas dirigidas a las mujeres en el sector de la cultura, de acuerdo con los derechos culturales y el objetivo que nadie se quede atrás.

Con este monográfico se pretende también hacer frente a los datos todavía limitados y parciales con los que se cuenta sobre las discriminaciones de género en el sector cultural y creativo, y contribuir al diseño de políticas culturales muy fundamentadas (Shaheed, 2021), no solo para conseguir una economía creativa vital y el apoyo de los millones de mujeres, hombres y personas LGTBI+ que forman parte de este ecosistema tan complejo y dinámico, sino también para proteger nuestras sociedades y democracias en general (Villarroya Planas, 2022).

Así, pues, el monográfico que se presenta a continuación contiene seis artículos que exponen, por un lado, investigaciones sobre cuestiones de género en escenas musicales de los Balcanes y de España, y, por otro lado, tres propuestas analíticas sobre buenas prácticas en el campo cultural y la situación de la profesión artística en términos de creación y cuidados.

En relación con el ámbito musical se presentan tres investigaciones. En primer lugar, el artículo de Iva Nenić y Tatjana Nikolić, titulado “Trabajo y liderazgo femenino en la música: contextos, restricciones, futuro(s)”, explora la escena artística musical de Serbia y la participación femenina en términos de creación, interpretación y trabajo artístico. Las autoras ofrecen un análisis a partir del estudio de casos basados en el

contexto local del mercado musical serbio y las dinámicas que las artistas músicas llevan a cabo a la hora de combatir los estereotipos de género y poder desarrollar sus trayectorias profesionales artísticas, poniendo especial énfasis en las prácticas de liderazgo femenino y los diferentes roles que las mujeres asumen dentro de la escena artística.

En segundo lugar, el artículo de Angels Bronsoms y Paula Guerra, titulado “Romper el silencio, armar escándalo y sublevarse: música y género en España, 2018–2021”, se centra en las desigualdades de género en la industria musical española y está basado en una investigación llevada a cabo en dos etapas: prepandemia y postpandemia del COVID-19. En el artículo, las dos autoras analizan cuestiones relacionadas con la profesión artística, el prestigio y el reconocimiento de las producciones hechas por mujeres dentro de un escenario artístico marcado por la desigualdad y los estereotipos de género y las dificultades de conciliación entre la vida laboral y profesional en el desarrollo de las respectivas trayectorias artísticas.

En tercer lugar, el artículo de Miguel Ángel G. Escribano, Dafne Muntanyola y Juan Ignacio Gallego, titulado “Las desigualdades de género en la industria de la música en España. Un estudio de metodología mixta”, justifica el uso de una metodología mixta, de carácter cualitativo y cuantitativo, como herramienta necesaria para abordar la investigación sobre la situación de las mujeres trabajadoras en la industria musical en España, dado que no hay registros oficiales que aclaren las estructuras básicas que ordenan las relaciones de producción que afectan la vida cotidiana.

A continuación, el artículo “La incorporación de una perspectiva interseccional a los equipamientos culturales de proximidad: identificación de ámbitos prioritarios”, de Jordi Baltà, Gigi Guizzo y Àngel Mestres, es una reflexión y aproximación inicial sobre la perspectiva interseccional con el objetivo de trasladar estas reflexiones a la práctica de los equipamientos culturales de proximidad (centros cívicos, ateneos, etc.). El artículo pretende acercar esta perspectiva a la realidad de la gestión cultural de proximidad, identificando los principales retos conceptuales y operativos, y concluye con la identificación de los aspectos de la gestión de los equipamientos culturales de proximidad a los que habría que incorporar la interseccionalidad de manera prioritaria.

Posteriormente, a partir de un diagnóstico sobre las desigualdades de género en el ámbito del arte y de la cultura en la ciudad de Barcelona y una investigación original enfocada desde una metodología cualitativa, el artículo “Cultura y perspectiva de género en la ciudad de Barcelona”, de Anna Villarroya y Marta Casals-Balaguer, analiza diferentes casos de experiencias innovadoras de incorporación de la perspectiva de género al campo cultural localizadas en diferentes barrios de la ciudad.

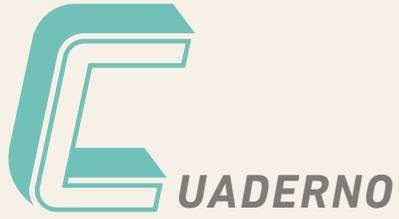
Y, como último artículo de este monográfico, “¿Devociones opuestas? Creación y cuidados en el precariado cultural”, Juan Pecourt Gracia y Sandra Obiol-Francés exploran la temática de la precariedad cultural a partir de un análisis sobre la perspectiva de género en el trabajo creativo y el trabajo de cuidados. Los autores ponen énfasis en el

papel que adopta el *trabajo creativo* como parte visible y socialmente reconocida de la práctica artística, en contraposición con el *trabajo de cuidados*.

Por último, y concluyendo este segundo monográfico de los dos números especiales dedicados a la cultura y los géneros en la sociedad contemporánea que se han publicado en la revista, queremos dar las gracias a todas las personas implicadas y que han colaborado en su elaboración, especialmente en la autoría de los artículos y sus revisiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Conor, B. (2021). *Género & Creatividad: Progresos al borde del precipicio*. París: UNESCO. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375713>
- Shaheed, F. (2021). *Cultural actions supporting gender equality in cities and territories*. Barcelona: UCLG Committee on Culture, United Cities and Local Governments. Disponible en: <https://cultureactioneurope.org/knowledge/cultural-actions-supporting-gender-equality-in-cities-and-territories/>
- Villarroya Planas, A. (2022). Igualdad de género: un paso adelante, dos pasos atrás. En UNESCO (ed.), *Repensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global* (p. 242-261). París: UNESCO. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479>



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://grubbmusic.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/boye-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). Sviralice 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.



Romper el silencio, armar escándalo y sublevarse: música y género en España, 2018–2021¹

Angels Bronsoms

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA

angelsb@grn.es

ORCID: 0000-0002-8856-9618

Paula Guerra

UNIVERSITAT DE PORTO, PORTUGAL

pguerra@letras.up.pt

ORCID: 0000-0003-2377-8045

Recibido: 13/05/2021

Aceptado: 19/12/2021

RESUMEN

Las cuestiones de género en relación con la música contemporánea y dentro de la escena artística son un tema de investigación de creciente interés. Este estudio se centra en las estrategias adoptadas por las mujeres para resistir las desigualdades de género en la industria musical a la luz tanto de las políticas culturales que las siguen discriminando como de las condiciones impuestas por la pandemia del COVID-19. Los datos aquí considerados han sido extraídos de 40 entrevistas radiofónicas emitidas durante la temporada 2018–2019 en Radio Nacional de España, Ràdio 4. Se realizó una segunda ronda de entrevistas en la primavera de 2021 en el contexto post COVID-19, por correo electrónico o de manera telefónica. Las entrevistas se organizaron en tres categorías analíticas diseñadas para proporcionar detalles sobre temas como la profesión, el prestigio y el reconocimiento de las creaciones o producciones musicales de las mujeres, y cómo su representación ha sido retratada por los medios y/o el público. Los resultados proporcionaron algunos hallazgos relevantes sobre las oportunidades y carreras a las que podrían acceder las mujeres. Aunque las artes y la cultura a menudo se ven como *mundos de mujeres*, muchos sectores están impregnados de desventajas acumulativas que incluyen estereotipos de género, dificultades para conciliar el trabajo y la vida familiar, cosificación y acoso sexual. Los hallazgos obtenidos en este trabajo actual están en línea con las propias respuestas de estas mujeres: «¡Cuanto más lucho, más viva me siento!», «¿Y si las mujeres tuvieran el poder?» y «Nunca más a veinte pies del estrellato».

Palabras clave: género; desigualdades; producción musical y artística; España; COVID-19

ABSTRACT. *Shatter silence, raise hell and run riot: music and gender in Spain 2018–2021*

Gender issues in relation to contemporary music and within the artistic scene are a research topic of growing interest. This study focuses on the strategies adopted by women to resist gender inequalities in the music industry in the light of both cultural policies that continue to discriminate against them as well as the conditions imposed by the COVID-19 pandemic. The data considered here were drawn from 40 radio interviews broadcast during the 2018–2019 season on the Radio Nacional de España, Radio 4; a second round of interviews was conducted in the spring of 2021 in the post-COVID-19 context, either by mail or phone. The interviews were organised into three analytical categories designed to provide details on subjects such as profession, prestige, and recognition of women's musical creations or productions, and how their representation was portrayed by the media and/or public. The results provided some findings relevant to the opportunities and careers women could access. Although the arts and culture are often viewed as 'women's worlds,' many sectors are permeated by cumulative disadvantages including gender stereotypes, difficulties in reconciling work and family life, objectification, and sexual harassment. The findings obtained in this current work are in line with these women's own responses, such as the following "The more I fight, the more I feel alive!", "What if women had the power?" and "No more twenty feet from stardom".

Keywords: gender; inequalities; music and artistic production; Spain; COVID-19

SUMARIO*

Condenadas por la historia
 Cómo siguen sintiendo las mujeres las desigualdades de género en el siglo XXI
 Significados y métodos
 Ser mujer en un mundo de hombres y ella dijo «Boom»
 ¡Cuanto más lucho, más viva me siento!
 Que no se repita otro *Twenty feet from stardom*: observaciones finales
 Referencias bibliográficas
 Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Angels Bronsoms. Universitat Autònoma de Barcelona. Plaça Cívica, 08193, Bellaterra, Barcelona.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Bronsoms, A., y Guerra, P. (2022). Romper el silencio, armar escándalo y sublevarse: música y género en España, 2018-2021. *Debats, revista de cultura, poder y sociedad*, 136(2), 27-42. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.2>

CONDENADAS POR LA HISTORIA

Este artículo se centra en las desigualdades de género en la industria de la música contemporánea en España, un país marcado por fuertes desigualdades de género y por la dominación patriarcal en sus diferentes instituciones sociales, incluyendo la escuela, el mercado laboral, la familia y la religión, entre otras (León, 2011). A finales de la década de 1970 y principios de la de 1980 se había iniciado un proceso de modernización (Bronsoms, 2007) con la caída del régimen dictatorial de Franco (Guerra y Ripollès, 2021), lo que hizo que las producciones artísticas y culturales comenzaran a ganar popularidad entre el sector juvenil (Guerra, 2020a). No obstante, desde el inicio de este proceso de modernización en España, las desigualdades de género no solo han persistido, sino que se han hecho cada vez más evidentes. La situación empeoró aún más con la crisis financiera posterior a 2008 (Alcañiz, Querol, y Martí, 2015) y, más recientemente, con la pandemia del COVID-19 (Guerra, Oliveira, y Sousa, 2021; Howard et al., 2021).

Las desigualdades de género han sido ampliamente abordadas desde diferentes perspectivas en campos académicos (Frith y McRobbie, 1979; McRobbie, 1991) que abarcan la sociología del trabajo, los estudios musicales y los estudios de género. Más recientemente, autores como Sarah Raine y Catherine Strong (2019) en Australia, Paula Guerra (Guerra, Bittencourt, y Gelain, 2018) en Portugal, Pauwke Berkers y Julian Schaap (2018) en los Países Bajos y Angela McRobbie (1991) en el Reino Unido se han centrado en temas como la reproducción de las desigualdades de género en y a través de la música o incluso en la música como forma de resistencia y existencia, es decir, como forma de denuncia de las desigualdades de género estructurales (Guerra, 2020b, 2021). Por lo tanto, la presente investigación se ha centrado en comprender la persistencia de prácticas discriminatorias, desigualdades económicas y reducción de oportunidades de carrera y liderazgo para mujeres profesionales en la industria musical española. Este artículo se ha basado en el análisis de contenido

*Artículo traducido por Maria Ledran

de datos de 40 entrevistas semiestructuradas con mujeres que trabajan en la industria de la música (Bardin, 2010).

CÓMO SIGUEN SINTIENDO LAS MUJERES LAS DESIGUALDADES DE GÉNERO EN EL SIGLO XXI

La investigación de Sam de Boise (2017) se centró en las desigualdades de género en las escenas musicales y la industria de la música en Suecia, un país destacado por sus políticas de igualdad de género y la preservación y el fomento de las producciones artísticas y culturales. Sin embargo, basándonos en nuestro estudio de caso (George y Bennett, 2005), debe subrayarse que la situación política de España es diferente a la de Suecia, porque la primera tiene una economía más débil y carece de conciencia política y social sobre las desigualdades de género (de Boise, 2017). Esto, a su vez, se materializa en la disparidad de género en las oportunidades, lo que hace que las mujeres tengan carreras artísticas más inestables y precarias, ganen salarios más bajos y se enfrenten a dificultades para ascender a posiciones de poder y liderazgo en comparación con los hombres.

Pretendemos resaltar y abordar estos puntos clave en el contexto de nuestro análisis del discurso de nuestras entrevistadas. Sin embargo, antes de continuar, como señalan Reddy et al. (2020), existen muchas interpretaciones diversas de la palabra *desigualdad* (Atkinson, 2015; Tilly, 1998). De hecho, es un concepto complejo y multifacético que ocurre en diferentes contextos locales, regionales y globales (Christiansen y Jensen, 2019). Sin embargo, en España, este concepto de desigualdad o *desigualdades de género* es inherente a un sistema social e histórico de estratificación fundamentado en elementos clave como la producción/creación musical, las trayectorias y las representaciones. Estos elementos forman nuestros ejes analíticos en este trabajo, sin olvidar nunca que sus manifestaciones varían según los contextos históricos locales y regionales y los sistemas políticos y económicos de cada país (Córdoba y Ortiz, 2021).

Raine y Strong (2019) afirman que, desde 2010, se ha prestado una atención sin precedentes a las cuestiones

de género dentro de la industria de la música. Históricamente, estudios como los realizados por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCC) en las décadas de 1970 y 1980, en los que se enmarcaba a las mujeres en roles secundarios (como novias, *groupies* o conquistas sexuales), son casi endémicos de la industria musical. Las críticas dirigidas a la CCCS (McRobbie y Garber, 1997) desencadenaron un deseo de *encontrar* a las mujeres escondidas y así acabar con su invisibilidad, lo que implicó a su vez un replanteamiento de un conjunto de conceptos y metodologías (Guerra et al., 2018). Sin embargo, estas críticas se hicieron en relación con los países anglosajones, dejando necesariamente fuera a países del sur de Europa como España y Portugal. Un ejemplo paradigmático es la investigación de Sarah Thornton (1995), que se centró en los roles periféricos que estaban reservados para las mujeres, impidiéndoles ascender en la jerarquía subcultural. Desde una perspectiva aún más reciente, y cercana a la realidad del ethos del «hazlo tú mismo» (*do-it-yourself* o DIY en inglés) de la subcultura punk, Griffin (2012) señaló que, aunque solo unas pocas bandas incluyen mujeres, también hay otro factor relevante: los hombres monopolizan la organización de conciertos. Estas posiciones determinan un tipo de discurso que se instaura en estas escenas, llevando a estas mujeres a *desaparecer* cuando el pasado se convierte en historia (Strong, 2011). No obstante, todavía nos enfrentamos a realidades anglocéntricas.

Desde el punto de vista de la evolución histórica de la industria musical, Bennett y Guerra (2019) mencionan que las mujeres son incapaces de controlar el lenguaje y los símbolos utilizados para reproducir las estructuras de poder. Desde los inicios de la producción y difusión de la música, las actitudes sexistas, la frecuente ausencia de la mujer en estos espacios, en los medios de comunicación, en carteles y vallas publicitarias, y el rechazo ante el uso de las tecnologías (Clawson, 1999) han conducido en su conjunto a su invisibilidad actual dentro de la industria de la música. Centrándonos en el caso español, algunos informes han señalado que las mujeres ganan cantidades menores en *royalties* y se programan menos en las radios (Martínez, 2021). De hecho, en España, el primer estudio sobre las desigualdades de género

y el papel de la mujer en la industria musical española lo llevó a cabo la Asociación de Mujeres de la Industria de la Música (Asociación MIM). De hecho, ya mencionamos un estudio de 2020 que mostraba que las mujeres en esta industria tienen salarios más bajos (alrededor del 70 % del promedio nacional),² un mayor porcentaje de desempleo temporal, con solo el 27,09 % ocupando puestos de liderazgo (Skillset, 2010), aunque, paradójicamente, tienen una cualificación educativa superior a la de muchos de sus pares masculinos. Adicionalmente, el estudio reveló que el 79 % de las mujeres llevan trabajando 15 años o menos dentro de la industria de la música, lo que indica que «en términos generales, y como también ha ocurrido históricamente en el mundo laboral, las mujeres han entrado [a la industria] tarde» (Asociación MIM, 2020: 28). Estas desigualdades también se extienden a la industria de la televisión y el cine.

Como podemos ver en este informe, las desigualdades de género en el corazón de la industria cultural en España han sido poco exploradas. En los contextos académico, político, social y cultural, algunas perspectivas que se han enfatizado son los enfoques posfeministas (McRobbie, 2009), centrados en la relación entre las mujeres artistas y los medios. Al mismo tiempo, algunos estudios han destacado el aprendizaje de instrumentos por parte de las mujeres como una forma de enfrentar las desigualdades de la industria, dado que las mujeres tienden a ser relegadas a géneros como el pop y en el rol de vocalistas (Bayton, 1998; Guerra et al., 2021; Wych, 2012). De cualquier manera, estas contribuciones muestran que el género es una construcción social que se crea y recrea sucesivamente a través de múltiples interacciones sociales que marcan la vida cotidiana (West y Zimmerman, 1987). En cuanto a las desigualdades de género, existen varias formas de «hacer género» (Dashper y Finkel, 2020), y en este contexto las mujeres son valoradas por su feminidad y capacidad interpretativa y no tanto por sus habilidades musicales.

2 En 2017, el salario medio anual español era de 26.391,84 €, mientras que estas mujeres tenían un salario anual de 20.607,85 € (Asociación de Mujeres de la Industria de la Música, 2020, p. 24).

SIGNIFICADOS Y MÉTODOS

Aquí partimos de un estudio de caso (George y Bennett, 2005) basado en mujeres en la industria musical española. En este sentido, nuestro principal objetivo fue comprender cómo las mujeres permanecen sexualizadas y estigmatizadas y cómo estos aspectos varían según su edad (Bronsonsoms, 2021). A partir de este supuesto, y con la intención de realizar un análisis multidimensional, utilizamos los aportes de Ragin (2008) y adoptamos un enfoque cualitativo basado en 40 entrevistas semiestructuradas presentadas en la sección semanal «On són les dones en la música?»,³ retransmitida en directo por la radio pública española en su emisora en Catalunya, Ràdio 4, entre septiembre de 2018 y junio de 2019, con una duración de 25 minutos cada sección. Las entrevistas tuvieron una dimensión temporal y se organizaron con una perspectiva longitudinal centrándose en ejes como el contexto personal, la visibilidad y los obstáculos encontrados (como el sexismo y la conciliación de la vida familiar).

La mayor parte de las 40 entrevistas⁴ fueron con escritoras, fotógrafas, periodistas, gestoras culturales, directoras y programadoras, excluyendo a profesionales no activas y géneros como la ópera. Se adoptó la misma lógica para el triaje de las artistas creadoras de música (Howard et al., 2021), clasificando la amplia gama de roles en géneros musicales (jazz, pop, soul, flamenco, fusión, punk, rap, rock and roll y rhythm and blues [R&B]) y subgéneros (cantantes, trompetistas, bajistas, guitarristas, bateristas, compositoras, violinistas, DJ y pianistas). Las edades de las participantes oscilaban entre los 26 y los 58 años y la muestra abarcaba diferentes orientaciones sexuales, etnias, orígenes sociales y medios rurales/urbanos. Finalmente, todas

3 Se puede acceder a las entrevistas en Radio Nacional de España, Ràdio 4 (RNE). Sección dirigida por A. Bronsonsoms, «On són les dones en la música?», en el magacín radiofónico *Amics i coneguts*. Temporada 2018-2019.

4 Estas entrevistas se realizaron originalmente para un capítulo de una tesis doctoral sobre el tema de la exclusión de género en la década de 1980 para mostrar cómo esta discriminación se ha perpetuado hasta el día de hoy.

las mujeres eran residentes y ejercían su actividad profesional en España y fueron captadas o bien contactándolas directamente mediante una técnica de muestreo en cadena o bien a través de *Ràdio 4* (RNE). La pandemia del COVID-19 agudizó la precariedad y redujo las oportunidades de este colectivo (Fisher y Ryan, 2021), por lo que, en abril de 2021, se volvió a contactar con las entrevistadas mediante teléfono o correo electrónico, centrando nuestras preguntas en sus puntos de vista sobre sus condiciones laborales y futuro, transcribiendo estas conversaciones literalmente.⁵

SER MUJER EN UN MUNDO DE HOMBRES Y ELLA DIJO «BOOM»⁶

Según Ridgeway y Correll (2004), el género está marcado por un sistema de varios niveles y, a su vez, por numerosas desigualdades como las étnicas y raciales, que se traducen posteriormente en oportunidades de empleo. También debemos tener en cuenta que el género es mucho más que un mero atributo; involucra aspectos culturales, interacciones sociales e identidades. Como se mencionó anteriormente, la pandemia del COVID-19 puso de relieve las desigualdades estructurales y expuso un conjunto de situaciones que los gobiernos ya no podían ignorar. Fisher y Ryan (2021) afirmaron que, a nivel mundial, las mujeres y las personas pertenecientes a grupos de género minoritarios ganan menos, ahorran menos, tienen trabajos menos seguros y estables y se encuentran, en mayor número, en sectores laborales

informales. La llegada de la pandemia convirtió a estos grupos sociales en un blanco fácil en términos de vulnerabilidades económicas, sociales y de salud. Las autoras afirman, además, que las recesiones económicas pueden considerarse como «recesiones de él» y las recuperaciones como «recuperaciones de ella» (Fisher y Ryan, 2021: 238), porque las mujeres son vistas como las protagonistas en la recuperación de las industrias, es decir, como las trabajadoras más resilientes (Alini, 2020). Esta situación se puede asociar fácilmente con la industria de la música, dado que, a pesar de las formas de exclusión y segregación con las que se ha atacado a las mujeres, históricamente estas mismas mujeres siguen desempeñando un papel protagónico en la industria. De hecho, según la Asociación MIM (2020), la mitad de las mujeres del sector son autónomas y trabajan por cuenta propia, lo que revela una búsqueda de salidas alternativas, así como una cierta capacidad emprendedora relevante.

En este sentido, una de nuestras entrevistadas, Tori Sparks, intérprete de flamenco fusión, guitarrista y productora de 38 años, afirmaba que los problemas de paridad de género y la situación de la mujer en el mundo de la música y la cultura en general existían antes del COVID-19:

Entonces, es como una enfermedad del sistema, que la sociedad piense que la mujer automáticamente debe asumir el trabajo no remunerado de cuidar la casa y la familia [...] Como música, cuando he estado en entrevistas radiofónicas, ¿cuántas veces me han preguntado qué haría si tuviera descendencia o si algún día me casara? Nunca le preguntan a un hombre sobre ese tipo de cosas, porque nadie asume que tener descendencia signifique que un hombre no puede continuar con su carrera.

La opinión de Sparks es compartida por la periodista musical Anabel Vélez (46 años), quien afirmó que «las mujeres están constantemente reivindicando y manifestándose, cosa que no pasa con los hombres». De hecho, tanto los discursos de Tori como los de Anabel destacan esta resistencia epistémica que afrontan las mujeres en la industria musical. Basándose en las contribuciones de Catherine Strong y Fabian Cannizo

5 El artículo cumplía plenamente con las directrices recogidas en la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea (2000/C364/01), especialmente en lo relativo al artículo 8 «Protección de datos de carácter personal», incluyendo cualquier información, privada o profesional, relativa a una persona física identificada o identificable (artículo 2a de la Directiva de la UE 95/46/EC). También se han respetado las directrices contenidas en el Reglamento general de protección de datos n.º 2016/679. La recopilación, el procesamiento, la gestión y la explotación de datos se basan igualmente en las pautas proporcionadas por los Códigos de Ética de la Asociación Internacional de Sociología y la Asociación Americana de Antropología. Se utilizaron los nombres reales de las entrevistadas porque se obtuvo su consentimiento expreso.

6 Breve extracto tomado de la canción *She said «Boom»*, de la banda The Fifth Column, 1990.

(2019), las mujeres en la industria de la música, especialmente a nivel profesional, afrontan una serie de limitaciones experimentadas desde la perspectiva de su participación en redes formales e informales y la conciliación de sus vidas personales con los horarios del trabajo. La música sigue siendo una de las áreas más interesantes para escoger una carrera, especialmente para las jóvenes músicas, a pesar de su precariedad (Everts y Haynes, 2021). No solo la industria y los factores económicos juegan un papel fundamental, sino también los medios de comunicación, es decir, periódicos, revistas especializadas, blogs y, por supuesto, las redes sociales, como fuente actual de promoción artística. Al mismo tiempo, y como ya hemos mencionado, algunos géneros musicales son objeto de mayores desigualdades en detrimento de otros. Ejemplos de esto son el heavy metal (Berkers y Schaap, 2018), el folk y el jazz. Por ejemplo, el número de mujeres que estudian jazz es alto, pero el número que lo toca profesionalmente es bajo. Esta falta de acceso a espacios y festivales, medios de comunicación y difusión se relaciona principalmente con la carencia de lógicas de poder. Si bien existe cierto condicionamiento en la consecución de cargos de poder, dirección y programación artística por parte de las mujeres, también se asume que es sumamente difícil romper con esta imposición debido a la escasez de modelos de referencia. Como presidenta de Mujeres en la Industria Musical, Carmen Zapata, gestora cultural y programadora de 58 años, aclara:

Supongo que si el referente son mujeres programadoras, gestoras culturales o mujeres que trabajan en la industria musical, una de las cosas que veo en mi entorno más cercano es que las mujeres de mi franja de edad [entre 50 y 60 años] están cambiando; se están reinventando porque ven que esta industria no tendrá un lugar para ellas después del COVID.

Como afirman Michele Paule y Hannah Yelin (2021), aún existe un desequilibrio de género en el ámbito de la toma de decisiones. La prevalencia de este discurso puede entenderse dentro de un posicionamiento discursivo, en gran parte influido por los medios. No obstante, una serie de proyectos de alto perfil como *Ban Bossy* (2014) de Sheryl Sandberg en los Estados Unidos y *The*

Female Lead de Edwina Dunn (2017) en el Reino Unido movilizan modelos a seguir —incluidas celebridades y mujeres de ámbitos profesionales— en campañas populares cuyo objetivo es estimular las ambiciones de liderazgo de las niñas. Sin embargo, no ocurre lo mismo en España. El propio concepto de liderazgo (Campo, 2020) también es profundamente desigual y segregador en el sentido de que, a menudo, se imponen a las mujeres connotaciones tradicionales individualistas, autoritarias y masculinas (Molero, 2009). Para que alcancen estos niveles de liderazgo, eventualmente tienen que producir visiones de modelos a seguir que, a su vez, tienden a ser simplistas y reduccionistas. Incluso en el ejercicio de posiciones de liderazgo, aún se establecen parámetros y límites para el éxito femenino (McRobbie, 2013), aspecto que se agravó aún más con la pandemia del COVID-19.

Existe un peso social, especialmente marcado en los puestos de liderazgo en la industria de las artes y la cultura, de que las mujeres deben invertir en su formación académica y profesional de manera permanente. En este sentido, las oportunidades que se ofrecen a los hombres con solo una licenciatura no son iguales a las que se ofrecen a las mujeres con un máster o un doctorado. Durante su entrevista, Clara Peya, una prolífica y transgresora pianista de 35 años, afirmó que la única manera de contrarrestar la desigualdad es a través del empoderamiento de las mujeres, y criticó y se mostró en contra del sistema patriarcal que guía las carreras artísticas (Green, 2001; Ramos, 2003). De hecho, Clara incluso mencionó la importancia de un sistema de cuotas para que las mujeres puedan reclamar un espacio sin tener que adoptar estándares de comportamiento.

El negocio de la música, como palabra, ya es algo perverso. Creo que el mundo artístico debería estar más evolucionado que ahora, habitado por hombres, hecho por hombres, hombres blancos. ¿Dónde están las personas de diferentes razas? Estoy a favor de las cuotas. Hablo de oportunidades, de mujeres que no tienen oportunidades.

Sin embargo, centrándonos ahora en el impacto de la pandemia del COVID-19, aún no sabemos cómo

se verá afectada esta lucha por la igualdad de género en el sector musical.

Estudios académicos afirman que la pandemia ha demostrado la precariedad e inseguridad de sus carreras, es decir, ha exacerbado estas tendencias. Las opiniones de nuestra entrevistada Fawda Trabelsi, programadora cultural de 53 años, sobre la pandemia, demostraron la irregularidad y temporalidad de las condiciones laborales que ya existían en las actividades artísticas y culturales. Mientras que los y las artistas (cantantes o instrumentistas) podían recurrir al universo digital como herramienta para divulgar su trabajo anterior, los y las responsables de sonido, encargados del equipo, de la producción y *mánagers* no tenían las mismas posibilidades. Lo que nos lleva al punto inicial de que existen desigualdades incluso en el género (como categoría).

Hicimos un gran esfuerzo para programar eventos, cuando nos lo permitían, para que algunos artistas pudieran actuar y recibir beneficios económicos, minimizando la importancia de mi parte, es decir, sin cobrar nada. Pero cuando lo pienso, me siento infeliz y muy triste, y me pregunto, ¿quién haría algo así por mí?

Fawda nos cuenta que, debido a la pandemia, la mayoría de los trabajos fueron cancelados sin compensación económica.

Mi situación se vio aún más afectada por la precariedad laboral, sin contrato, sin estar dada de alta como autónoma. En consecuencia, esta falta de regularización (involuntaria) no me permite acceder a ningún tipo de ayuda autonómica o estatal. Simplemente no existo.

La misma opinión fue expresada por Myriam Swanson, cantante, compositora, productora e intérprete de 40 años, que destacó que la precariedad de las carreras en la industria musical proviene, en cierta medida, de la privatización del mundo de la música. Ser mujer y acceder a trabajos en el mundo de la música es muy difícil (Muñoz, 2018). Esto complica aún más la precariedad, porque, obviamente, no hay conciliación con las necesidades familiares. Cuanto más precario

es el campo de la música, más se multiplican las desigualdades. Además, según Myriam:

El modelo de privatización impuesto por los ayuntamientos no es el más correcto, porque toda la programación cultural la hacen al aire libre y no hay otras iniciativas en otros espacios. Otro factor que contribuye a la precariedad radica en el hecho de que en Barcelona solo hay cuatro universidades para estudiar música, lo que es muy desproporcionado con respecto al número de profesionales dedicados a la música. Se suma a esto la dificultad de ganarse la vida con las presentaciones en vivo, porque es extremadamente difícil aparecer en el cartel de un festival y depender únicamente de las presentaciones en bares, lo que contribuye aún más a esta precariedad. Existe entonces, subliminalmente, una constante necesidad de readaptación y reinención.

A través de los extractos presentados en esta sección podemos vislumbrar las formas en que las mujeres enmarcan sus actividades musicales: en un contexto precario que muchas veces las obliga a adoptar una praxis como el *do-it-yourself* o el emprendimiento (Bennett y Guerra, 2019). El cierre de salas a causa de la pandemia del COVID-19 y la más reciente reducción de audiencia en los espectáculos, junto con la escasez de apoyos y recursos, hace que la carrera de estas mujeres músicas parezca aún más incierta.

¿CUANTO MÁS LUCHO, MÁS VIVA ME SIENTO!⁷

Siguiendo con el apartado anterior, proponemos aquí un acercamiento a los discursos de nuestras entrevistadas, prestando especial atención al reconocimiento que sienten —o no sienten— por su producción artística. Es quizás en este punto donde los medios de comunicación adquieren un gran protagonismo, ya que, en cierta medida, son los responsables de su invisibilidad. Cathy Claret, bajista, flautista y productora de pop de 58 años, también nos

7 Expresión extraída del relato de nuestra entrevistada Cathy Claret.

cuenta que, como mujer, siempre tiene que trabajar el doble porque su salario siempre es más bajo que el de un hombre en el mismo puesto.

Siento que mi talento está desperdiciado. La prensa no quería saber nada de mí. Las instituciones no me quieren. ¿Cómo es que los japoneses me adoran y aquí, donde vivo, no? No sé si es machismo o falta de interés, pero cuanto más luchó, más viva me siento.

Para Marie Buscatto (2018), aunque las barreras formales e informales de los «mundos del arte» (Becker, 1982) se han diluido, el acceso al trabajo en las artes sigue siendo una ardua tarea para las mujeres. En otras palabras, el reconocimiento del trabajo artístico de las mujeres en el seno del mundo del arte contemporáneo sigue siendo un desafío, no solo por las cuestiones de género propias, sino también por los géneros musicales que se adoptan, en el sentido de que las mujeres tienden a estar sobrerrepresentadas en los medios de comunicación para géneros musicales considerados femeninos, como el pop. Dado que existe una asociación entre género musical y género, es inmediatamente obvio que lo mismo ocurrirá con los instrumentos. Esta devaluación fue mencionada anteriormente por Cathy Claret, quien sostuvo que su talento estaba desperdiciado, y está en línea con varios estudios académicos que se han centrado esencialmente en este punto. En el caso de Claret, es reconocida por su mezcla entre el flamenco y la música francesa, pero lo mismo ocurre con otros estilos, como la música electrónica o el hip hop (Faure, 2004; Reitsamer, 2011).

Sobre este punto, Guerra et al. (2018) sugirieron que algunos géneros musicales, como el rock, tienden a reflejar una posición social restringida de las mujeres y, si bien ya han conquistado un espacio de acción, aunque sea localizado, la mayoría de las mujeres artistas participan de imágenes tradicionales y estereotipadas. Un ejemplo es la entrevista de Lady Gaga de 2009,⁸ en la cual habla de la doble moral de hombres y mujeres artistas. Tras la afirmación de la

existencia de este doble rasero de representatividad en los medios y en la industria, que distingue claramente a hombres y mujeres, trazamos un paralelo con el apartado anterior, centrándonos en los modos de resistencia. Uno de los principales movimientos para rebelarse contra esta falta de reconocimiento de las mujeres artistas fue el movimiento Riot Grrrl, asociado al movimiento punk, que proponía una forma diferente de conceptualizar las voces femeninas. Tal como lo discuten Guerra et al. (2020: 21), esto estaba relacionado con alternativas a las «normas convencionales de feminidad». Más recientemente, el movimiento Riot Grrrl se ha generalizado a diversas prácticas artísticas, como el *netactivismo* o el *artivismo* (Guerra et al., 2020b), así como a otros géneros musicales como el funk. La activista y feminista punk Maritxu Alonso (31 años) remarcó que su principal preocupación era hacer que las mujeres confirieran visibilidad a otras mujeres para contrarrestar la invisibilidad latente de los discursos y producciones femeninas.

Lo principal es rebatir ese desconocimiento de los discursos en los que se negaba la existencia de la mujer en los escenarios de los ochenta y noventa y cómo en los libros no hay interés por retratar sus historias. Pasé mi adolescencia en una pequeña y aislada zona de Cantabria. El punk, con su mensaje político y su creatividad, penetró en mí y me llegó a través de las cintas de casete. El punk es una forma de ser tú mismo y encontrar tu espacio en el mundo. Es una forma de expresión que desborda. El punk sigue siendo un espacio desde el que puedes decir lo que piensas, criticar el sistema, criticarte a ti mismo y cambiar el mundo.

Las mujeres en la música siguen teniendo papeles secundarios. Alonso incluso afirma que la existencia de innumerables mujeres que piensan en la música, que la escriben y la producen, pero que no pisan los escenarios, ni siquiera en el punk —baluarte contra el sistema que se ha declarado antimachista como género—, ha seguido perpetuando estos estereotipos. Un paso especialmente importante es visibilizar a las mujeres que, en una etapa histórica, fueron pioneras y

8 Extracto de una entrevista a Lady Gaga. «Double standards and feminism». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=habpdmFST0o>

cambiaron estos roles. Por ejemplo, en el caso español, podemos destacar a Begoña Astarriága, la bajista de la banda Vulpes, un grupo de punk vasco que marcó la diferencia al ser, entre otras cosas, objeto de una acusación por parte del Ministerio Público español en 1983, tras una actuación en un programa de televisión.

En cuanto al papel de los medios en la disminución y perpetuación de estas desigualdades de género en la industria de la música, desde el principio se ha visto a los medios como un lugar de provocación en relación con el poder político, económico y cultural. Sin embargo, esta lógica de contestación no ha sido recurrente en la sociedad española, al contrario, ha contribuido a una infrarrepresentación de las mujeres artistas y de su obra, lo que se ha traducido en la persistencia de estereotipos de género, muchos de ellos enraizados en las ideas de un régimen político opresor. Cuando hablamos de estereotipos, no solo nos referimos a las características físicas, sino también a otros elementos, como las habilidades artísticas (Buscatto, 2018). Las mujeres que actúan fuera del universo del pop tienen numerosas dificultades para ser calificadas de artistas *universales, de referencia o renombradas mundialmente*. En efecto, la escucha sucesiva y sistemática de estas representaciones puede convertir a estas artistas en los primeros en desvalorizar su propia obra (Buscatto, 2007). El etiquetado que se hace y se atribuye a la obra de las mujeres entrevistadas va precisamente en la línea del apartado anterior, en el sentido de que limita las salidas profesionales y el progreso dentro de sus carreras artísticas, como podemos ver en el caso de Susana Sheiman, una compositora y cantante de jazz de 48 años:

En mi caso, estoy encasillada para cantar un estilo específico debido a mi edad, ya no tengo acceso a la música moderna. La masculinidad en el jazz es una norma. Acabo de ver el documental *Twenty Feet from Stardom* que muestra a las mujeres en el papel de *showgirls* en estas bandas. La película muestra a una mujer que grabó una canción y no se le acredita su trabajo.

Aún sobre la invisibilidad de las mujeres en los medios, Andrea Motis, una trompetista y cantante de jazz de

26 años, brindó una imagen clara de la escena del jazz, en la que las mujeres representan solo el 13 % de los intérpretes:

¿Invisibilidad? Hay muchas mujeres que estudian jazz, pero son muy pocas las que lo tocan. Esto se ve reflejado en las pocas cabezas de cartel de los festivales, a pesar de lo numerosas que son en las escuelas.

Es importante señalar que los medios de comunicación juegan un papel clave en la difusión de contenidos que categorizan a las mujeres artistas según su imagen estética y sus cuerpos. La profunda estigmatización y presión a la que se ven sometidas las mujeres (y sus cuerpos) va en la línea de los datos referidos en el informe de la Asociación MIM (2020), ya que revelan que las mujeres solo pueden posicionarse dentro de la industria musical durante un período medio de 15 años, después del cual la mayoría son consideradas demasiado mayores y estéticamente poco atractivas a los ojos de la industria y del público masculino. De hecho, Tim Wray (2003) afirma que los productos artísticos, en su mayoría, encajan en la lógica de complacer a los hombres heterosexuales. De hecho, Susan Sheiman destacó que, en el caso específico del jazz:

Para las mujeres, el tema de la imagen ejerce una presión terrible e injusta. En cambio, para los hombres, ni siquiera se cuestiona. Esto provoca que las mujeres con voces extraordinarias acaben dedicándose al doblaje o a la publicidad porque su aspecto físico no se ajusta a la norma.

Este extracto de Susana Sheiman se entrelaza con la opinión de otra entrevistada, Tesa, cantante de rap de 39 años, en el sentido de que argumenta que todos los segmentos de la población, incluidas, por ejemplo, las mujeres rurales, deben aparecer. En otras palabras, Tesa se ve a sí misma como una artista que pretende, a través de su expresión artística, promover mensajes de protesta. Por ejemplo, podemos destacar su canción *Dones* de 2018, creada en colaboración con otras artistas femeninas (Andrae, JazzWoman y Eryfukksia), todas guiadas por las mismas ideologías. En este sentido, Tesa manifestó lo siguiente:

Creo en la igualdad; me gusta la gente y siempre lo he expresado con un mensaje de protesta. Me gusta dar visibilidad a la gente del campo, desmitificar la idea de que la gente de los pueblos pequeños es analfabeta. En la cuestión de las mujeres del campo, tengo que reivindicarlas como valientes y luchadoras. En todo el mundo vemos ejemplos de una sororidad de mujeres unidas contra la adversidad y sobreviviendo. No debemos subestimar esta cultura. Estoy muy orgullosa de mi condición de mujer de una zona rural. ¿Referentes? Me rodeo de muchas mujeres y colaboro con ellas y tengo mucha suerte. Reclamo el lugar de la mujer en el escenario. ¿Qué pasaría si las mujeres tuvieran el poder? Todo sería mejor.

A pesar de la existencia de estas opiniones negativas sobre la visibilidad (o falta de ella) de las mujeres en el entorno artístico, son pocos los estudios que nos muestran cómo se discrimina a estas mujeres. Si antes hablábamos de la dificultad de acceso de las mujeres a puestos de liderazgo en la industria musical, la directora del festival Músiques Sensibles,⁹ Cristina Torres, mánager, productora, directora y coordinadora de conciertos, festivales y eventos, de 47 años, así lo confirmó y nos contó un poco sobre su experiencia personal:

El festival Músiques Sensibles [que ella organiza] está representado de manera igualitaria en su programación, con un 50 % de mujeres en cartel. Como mujer, claro que he sufrido discriminación de género. Las preguntas típicas son: ¿dónde está tu jefe? ¿Has hecho todo esto sola? Yo no era consciente de los prejuicios; eran una especie de situaciones extrañas [en las que] o te echas a reír o te hacen llorar. Hablo de prejuicios también entre los jóvenes.

Por otra parte, otras entrevistadas también mencionaron que la pandemia podría ser, potencialmente, un momento propicio para que el sector cultural cambie,

en el sentido de que habría un cambio de paradigma, motivado en parte por la creciente presencia de mujeres en las redes sociales. Georgia Taglietti, mujer de 56 años, directora de comunicación y digital del festival Sónar,¹⁰ comentó lo siguiente:

La pandemia del COVID-19 ha supuesto un importante cambio de paradigma laboral para el mundo de la cultura. Un antes y un después que plantea importantes interrogantes sobre lo intangible. Necesitamos reflexionar sobre los bienes culturales como un sentimiento intrínseco que hay que proteger, además de un sector económico. Las perspectivas laborales son las que determinarán las condiciones sanitarias. El futuro depende de cada uno de nosotros, de cómo queremos reconstruir, remodelar, proyectar y evolucionar.

En el caso de Georgia, cabe señalar que encaja en uno de los perfiles que recoge el informe de la Asociación MIM (2020), ya que ocupa un puesto de dirección y gestión de un gran evento, el festival Sónar. De hecho, la mayoría de nuestras entrevistadas pertenecen a la clase media-alta. Estamos hablando de mujeres que han recibido clases de música y han tenido acceso a una educación especializada. De hecho, estas condiciones, que han guiado la carrera de nuestras entrevistadas, denotan también cuestiones desiguales, porque si estuviéramos hablando de mujeres artistas de otras procedencias, probablemente estaríamos ante otras miradas y otras dificultades.

Los medios de comunicación, junto con las redes sociales, tienen la consideración, actualmente, de guardianes del panorama artístico y cultural contemporáneo y de determinantes para asegurar el éxito o no de una artista. Sin embargo, las redes sociales también se han convertido en un espacio para la masculinidad en el sentido de que han adoptado un lenguaje de género que construye narrativas e ideales sobre las mujeres artistas. El hecho de que las propias mujeres artistas

9 Este es un festival que combina la cultura y la música con la responsabilidad social y la ciudadanía, así como la innovación. Pretende poner la cultura y la música al servicio de la sociedad porque son vistas como elementos que favorecen el desarrollo. Más información en: <http://www.musiquessensibles.com/el-ciclo>.

10 Un festival de música, creatividad y tecnología. Es uno de los mayores festivales españoles de música electrónica y llegó a Portugal en 2022. Más información en: <https://blitz.pt/principal/update/2021-05-28-Festival-Sonar-vem-para-Portugal-f177fc90>.

lideren sus carreras y tomen decisiones artísticas, una política que se fomenta y preserva en Suecia, por ejemplo, se ve como algo extraño en España. En este sentido, Gigi McFarlane, cantante de soul, guitarrista y compositora de 33 años, reconoció que el camino no ha sido fácil para ella, particularmente en lo que respecta a la discriminación de género; sin embargo, dice: «Ser mujer me ha facilitado las cosas». Un artista masculino en la misma situación es visto como un artista innovador, capaz y un ejemplo a seguir. Cuando nos referimos a una mujer, se la etiqueta como incapaz. Esos son ejemplos lamentables que reconocemos en países con economías más débiles y con una ausencia de conciencia social sobre la igualdad de género. En el ámbito de nuestras entrevistas, una referencia fue constante: el hecho de que se le da una enorme importancia al trabajo y al apoyo de otras mujeres: encontrar a las mujeres escondidas y acabar con su invisibilidad.

Wom's Collective¹¹ (cinco compositoras de pop-soul de 25 a 35 años) fue creado por Judit Neddermann, una cantante y compositora de 30 años, para enfatizar el poder de las mujeres:

Podemos hablar de mujeres de diferentes orígenes, como en la canción sobre la madre primeriza, la mujer que se empodera con otras mujeres o la canción sobre la amistad entre dos mujeres.

Las diseñadoras y fotógrafas del álbum de Judit Neddermann, así como su mánager, fueron mujeres que creen que la industria de la música, en su forma tradicional, está obsoleta y que existe una necesidad apremiante, tal vez impulsada por la pandemia, de actualizarse y reinventarse, volviéndose digital. Simultáneamente, las producciones de estas mujeres también pueden verse como formas de resistencia (Guerra, 2020b, 2021), principalmente a través del uso o reapropiación de ciertos géneros musicales profundamente machistas, como se mencionó anteriormente. Es el caso del colectivo de mujeres Las

Migas, cuyo objetivo es el empoderamiento femenino a través del flamenco. Como dijo su cantante, Marta Robles, de 45 años:

Somos conscientes de que empoderamos a las mujeres con esta fusión flamenca, pero al mismo tiempo no podemos ignorar que el mundo del flamenco sigue siendo muy machista, aunque como música sea apasionante. En cualquier caso, a la gente le gusta ver sobre el escenario a dos guitarristas, una cantante y una violinista. Es cierto que también somos muy activas en las redes sociales y nos gestionamos. En cuanto al sexismo, creo que lo estamos manejando muy bien. Los medios tienen mucho respeto por lo que hacemos, y se valora mucho que seamos mujeres y seamos nuestras propias jefas, ningún hombre nos dirige. Sigo viendo mucho más una presencia masculina que femenina en todo, no solo en la música, sino en todos los lugares, digamos deportes, música o teatro. O sea, eso es lo que veo como espectadora, y no deja de asombrarme.

En cuanto al tema del género musical, la posición que ocupan mujeres y hombres dentro de una banda o en un grupo para un determinado género musical también es evidencia de desigualdades de género (Berkers y Schaap, 2018). Esto es aún más evidente cuando nos centramos en géneros musicales como el flamenco, donde las mujeres tienden a ser representadas como sumisas. Percibimos que la mayoría de nuestras entrevistadas están influenciadas por el flamenco, un género español tradicional y profundamente masculinizado, y artistas como Mariola Membrives, cantante, actriz y compositora de 43 años, le dan una nueva vuelta de tuerca al hablar de igualdad de género, feminismo y cambio social.

El flamenco —y en general todo— carece de temas de inclusión. Hay mujeres que son creadoras indiscutibles del flamenco, pilares, pero es cierto que socialmente falta conciencia por parte de personas que se consideran feministas y nos lo ponen difícil. Por ejemplo, cuando una mujer da su opinión en un grupo de hombres, estos parecen no escuchar y darse cuenta de que esos pequeños detalles son necesarios.

¹¹ Un colectivo de mujeres creado para mujeres con el objetivo de luchar por los derechos de las mujeres dentro de la industria de la música.

Rusó Sala, autora y compositora mediterránea de 39 años, cuyo concepto de escritura de canciones tiene raíces mediterráneas, sefardíes, andaluzas y sudamericanas, dice:

Trabajo en una diversidad de proyectos, como, por ejemplo, uno sobre la maternidad, combinando la poesía con el detalle por la imagen, siempre con un compromiso por la mujer y su visibilización.

QUE NO SE REPITA OTRO *TWENTY FEET FROM STARDOM*.¹² OBSERVACIONES FINALES

España, ha sido un país marcado por la presencia de una dictadura (Guerra, 2020a), es posible identificar un componente histórico, pero también de etnicidad y raza, relacionado con la construcción social de las desigualdades de género que hoy son tan visibles en diversos sectores de actividad. A pesar de ser condiciones históricas y sociales, las desigualdades de género han recibido una atención creciente no solo en los campos académicos, sino también en los campos político, económico y cultural. En varios países, como Suecia, vemos que las sociedades han avanzado hacia una lógica de igualdad, pero en España aún queda mucho camino por recorrer. Se ha hecho evidente a través de esta investigación que las mujeres siguen siendo invisibles en muchos campos de la industria de la música.

Los datos oficiales, como hemos visto, enuncian claramente los principales ejes donde se hacen de notar las desigualdades de género. Así lo demuestran no solo estos estudios estadísticos, sino trabajos académicos como los de Berkers y Schaap (2018) y Raine y Strong (2019). A partir de las declaraciones

de nuestras entrevistadas fue posible concluir que las mujeres en la industria de la música ganan salarios más bajos en comparación con los hombres, ahorran menos, tienen trabajos menos seguros y estables y se encuentran, en mayor número, en sectores laborales informales. Además, suelen tener carreras más cortas que los hombres, debido a las limitaciones mediáticas y sociales que les imponen por motivos relacionados con su estética. Además, también tienen más dificultades para alcanzar posiciones de liderazgo, a pesar de estar mejor preparadas que los hombres. Al mismo tiempo, es interesante apuntar que dos de las entrevistadas que aparecen en este artículo asumían posiciones de liderazgo (en la Asociación MIM y el festival Sónar) y que, a pesar de ello, reconocen esta desigualdad, así como las limitaciones impuestas a las mujeres.

Si bien estos problemas han sido desentrañados por la pandemia del COVID-19, fue posible probar, una vez más, que, a pesar de todos estos obstáculos y limitaciones, estas mujeres artistas continúan encontrando maneras de resistir (Fisher y Ryan, 2021), ya sea a través de trabajos independientes o a través de la multidisciplinariedad, y así no depender de la industria de la música para sobrevivir. La mayoría de nuestras entrevistadas mencionaron que las mujeres se habían estado reinventando, precisamente porque reconocían que la industria, a pesar de quererlas, no tenía un lugar para ellas. Lo mismo ocurre con el caso de los medios de comunicación, ya que, si pensamos en géneros musicales como el pop, la figura femenina asume un lugar destacado, pero la mayoría de las mujeres artistas, productoras, programadoras, gestoras, entre otras, siguen alejadas de los medios de comunicación convencionales —un aspecto que, como nos dijeron las entrevistadas, contribuye en gran medida a que permanezcan invisibles y marginadas en una industria que parece estar cada vez más dominada por los hombres.

¹² Expresión utilizada por Susana Sheiman, una de nuestras entrevistadas, en el transcurso del trabajo de campo y que transmite un fuerte significado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcañiz, M., Querol, V., y Martí, A. (2015). Las mujeres jóvenes en España. (nuevas) precariedades y (viejas) desigualdades. *Ex aequo*, 32, 117-137. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2015.32.08>
- Alini, E. (2020). Welcome to the 'she-cession'. Why this recession is different. *Global News*, 9 de mayo. <https://globalnews.ca/news/6907589/canada-coronavirus-she-session>
- Atkinson, A. B. (2015). *Inequality: What can be done?*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bardin, L. (2010). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bayton, M. (1998). *Frock rock: Women performing popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bennett, A., y Guerra, P. (eds.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes*. Londres: Routledge.
- Berkers, P., y Schaap, J. (2018). *Gender Inequality in metal music production*. Bingley: Emerald Publishing.
- Bronsoms, A. (2007). *Animals de rock & roll: Una visió musical i social de l'Espanya dels 70*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Bronsoms, A. (2021). Gender, rock music press & punk feminism: USA, UK, and Spain in the 80s. Memoria de doctorado. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Buscatto, M. (2018). Feminisations of artistic work: Legal measures and female artists' resources do matter. *Revista Todas as Artes*, 1(1), 21-38. <https://doi.org/10.21747/21843805/tav1n1a2>
- Campo, S. S. (2020). Mujeres, música y liderazgo. *Revista de Estudios de Género*, 51, 111-137. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i51.7085>
- Christiansen, C. O., y Jensen, S. B. (2019). *Histories of global inequality: New perspectives*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Clawson, M. A. (1999). When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & Society*, 13(2), 193-210. <https://doi.org/10.1177/089124399013002003>
- Córdoba, J. A., y Ortiz, K. C. (2021). Female participation in Colombian metal: An initial approach. *Metal Music Studies*, 7(1), 159-170. https://doi.org/10.1386/mms_00040_1
- Dashper, K., y Finkel, R. (2020). 'Doing gender' in critical event studies: A dual agenda for research. *International Journal of Event and Festival Management*, 12(1), 70-85. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-03-2020-0014>
- de Boise, S. (2017). Tackling gender inequalities in music: A comparative study of policy responses in the UK and Sweden. *International Journal of Cultural Policy*, 25(4), 486-499. <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1341497>
- Dunn, E. (2017). *The female lead: Women who shape our world*. Londres: Ebury Digital.
- Everts, R., y Haynes, J. (2021). Taking care of business: The routines and rationales of early-careers musicians in the Dutch and British music industries. *International Journal of Cultural Studies*, 24(5), 731-748. <https://doi.org/10.1177/13678779211004610>
- Faure, S. (2004). Filles et garçons en danse hip-hop: La production institutionnelle de pratiques sexuées. *Sociétés contemporaines*, 55, 5-20. <https://doi.org/10.3917/soco.055.0005>
- Fisher, A., y Ryan, M. (2021). Gender inequalities during COVID-19. *Group Processes & Intergroup Relations*, 24(2), 237-245. <https://doi.org/10.1177/1368430220984248>
- Frith, S., y McRobbie, A. (1979). Rock and sexuality. *Screen Education*, 29, 3-19.
- George, A., y Bennett, A. (2005). *Case Studies and Theory Development in the Social Sciences*. Cambridge: MIT Press.
- Griffin, N. (2012). Gendered performance performing gender in the DIY punk and hardcore music scene. *Journal of International Women's Studies*, 13(2), 66-81. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol13/iss2/6>
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Moratas.
- Guerra, P. (2020a). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco eras. En G. McKay, y G. Arnold (eds.), *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190859565.001.0001/oxfordhb-9780190859565-e-14>
- Guerra, P. (2020b). The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crises. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 28(1), 14-31. <https://doi.org/10.1177/1103308819829603>
- Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>
- Guerra, P., Bittencourt, L., y Gelain, G. (2018). 'Punk fairytale': Popular music, media, and the (re)production of gender. En M. Texler Segal, y V. Demos (eds.), *Gender and the media: Women's places* (p. 49-68). Bingley: Emerald Publishing.

- Guerra, P., Hoefel, M. G., Severo Osório, D., y Sousa, S. (2020). Women on the move: Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En línea] 21. <https://doi.org/10.4000/mimmoc.5403>
- Guerra, P., Oliveira, A., y Sousa, S. (2021). Um requiem pelas músicas que perdemos: percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal. *Revista O Público e o Privado*, 19(38), 171-198. <https://www.kismifconference.com/2021/05/11/new-article-a-requiem-for-the-songs-we-lost-journeys-with-stops-by-the-impacts-of-the-pandemic-on-independent-music-production-in-portugal>
- Guerra, P., y Ripollés, F. D. V. (2021). Post dictatorships, cosmopolitanism, punk and post-punk in Portugal and Spain. *Popular Music History*. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1948755>
- Howard, F., Bennett, A., Green, B., Guerra, P., Sousa, S., y Sofija, E. (2021). 'It's turned me from a professional to a bedroom DJ once again': COVID-19 and new forms of inequality for young music-makers. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 29(4), 417-432. <https://doi.org/10.1177/1103308821998542>
- Lady Gaga (2009). Interview about double standards and feminism. <https://www.youtube.com/watch?v=habpdmFSTOo>
- León, M. (2011). The Quest for Gender Equality. En A. M. Guillén, y M. León (eds.), *The Spanish Welfare state in European Context* (p. 42-57). Londres: Routledge.
- Martínez, J. E. P. (2021). *Radio y mujer (España, 1960-1975): En las ondas de radio nacional*. Madrid: ABADA.
- McRobbie, A. (1991). *Feminist and youth culture. From Jackie to Just Seventeen*. Basingstoke: Macmillan.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Londres: Sage.
- McRobbie, A. (2013). Feminism, the family and the new 'mediated' maternalism. *New Formations*, 80, 119-137. <https://doi.org/10.3898/newF.80/81.07.2013>
- McRobbie, A., and Garber, J. (1997). Girls and subcultures. En K. Gelder, y S. Thornton (eds.), *The subculture reader* (p. 112-120). Londres: Routledge.
- Molero, F. (2009). *Mujer y liderazgo en el siglo XXI*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Muñoz, R. G. (2018). *Investigación joven con perspectiva de género III*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género.
- Paule, M., y Yelin, H. (2021). 'I don't want to be known for it': Girls, leadership role models and the problems of representation. *European Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/13675494211004595>
- Raine, S., y Strong, C. (2019). *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change*. Londres: Bloomsbury.
- Ragin, C. (2008). *Redesigning social inquiry: Fuzzy sets and beyond*. Chicago: Chicago University Press.
- Ramos, P. L. (2003). *Feminismo y música. Introducción Crítica*. Madrid: Narcea.
- Reddy, V., Zondi, N., y Mkhize, G. (2020). Gendered and feminist inequalities: A review and framing notes. *Agenda*, 34(1), 1-13. <https://doi.org/10.1080/10130950.2020.1767887>
- Reitsamer, R. (2011). *Young women, new technologies and music production*. Conferencia en el seminario Young Women in Movement: Sexualities, Vulnerabilities, Needs and Norms. Londres: Goldsmiths College.
- Ridgeway, C. L., y Correll, S. J. (2004). Unpacking the gender system: A theoretical perspective on gender beliefs and social relations. *Gender and Society*, 18(4), 510-531. <https://doi.org/10.1177/0891243204265269>
- Sandberg, S. (2014). *Ban bossy: Encourage girls to lead*. <http://banbossy.com>
- Skillset (2010). *Women in the creative media industries*. http://www.creativeskillset.org/uploads/pdf/asset_15343.pdf?3.
- Strong, C. (2011). Grunge, riot grrrl and the forgetting of women in popular culture. *The Journal of Popular Culture*, 44(2), 398-416. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00839.x>
- Strong, C., y Canizzo, F. (2019). Qualified careers: Gendered attitudes towards screen composition education in Australia. En S. Raine, y C. Strong (eds.), *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change* (p. 59-72). Londres: Bloomsbury.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tilly, C. (1998). *Durable inequality*. Berkeley, CA: University of California Press.
- West, C., y Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender and Society*, 1(2), 125-151. <https://www.jstor.org/stable/189945>
- Women in the Music Industry [Asociación de Mujeres de la Industria de la Música] (2020). *Estudio de Género en la Industria de la Música en España*.

Wray, T. (2003). The queer gaze. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, 4, 69-73. <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.1267>

Wych, G. M. (2012). Gender and instrument associations, stereotypes, and stratification: A literature review. Update: *Applications of Research in Music Education*, 30(2), 22-31. <https://doi.org/10.1177/8755123312437049>

NOTA BIOGRÁFICA

Angels Bronsoms

Angels Bronsoms tiene un doctorado en Comunicaciones y un máster en Género y Comunicaciones (ambos de la Universitat Autònoma de Barcelona), así como un máster en Moda y Lujo (de la Global Business School de Barcelona). Tiene experiencia en el circuito del periodismo musical, participa frecuentemente como oradora en eventos públicos relacionados con mujeres en la música y se encuentra actualmente investigando en el género en la industria de la música. Por último, es autora del libro *Animals de rock & roll*.

Paula Guerra

Paula Guerra es profesora de Sociología en la Universidad de Oporto e investigadora en el Instituto de Sociología de la misma universidad, así como profesora asociada adjunta en el Centro Griffith para la Investigación Social y Cultural en Australia. También forma parte de otros institutos de investigación nacionales e internacionales, y también es fundadora y coordinadora de la red All the Arts: Red Luso-Afro-Brasileña de Sociología de la Cultura y las Artes, además de ser la fundadora y coordinadora del proyecto Keep it Simple – Make it Fun (KISMIF; mantenlo simple, hazlo divertido) y cocordinadora de la Conferencia Internacional KISMIF.



Las desigualdades de género en la industria de la música en España. Un estudio de metodología mixta

Miguel Ángel G. Escribano

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID. DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES: FILOSOFÍA, LENGUAJE Y LITERATURA

migile@hum.uc3m.es

ORCID: 0000-0003-2456-9309

Dafne Muntanyola-Saura

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA. DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA

dafne.muntanyola@uab.cat

ORCID: 0000-0002-2684-9577

J. Ignacio Gallego

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID. DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

juanignacio.gallego@uc3m.es

ORCID: 0000-0002-7604-0450

Recibido: 17/09/2021

Aceptado: 02/03/2022

RESUMEN

En la actualidad de la industria musical, muchas mujeres trabajadoras viven experiencias de injusticia y desigualdad que, percibidas o no, están causadas y afectan simultáneamente al sistema de relaciones de producción y a la vida cotidiana. Tales experiencias ya se hacen evidentes desde el estado de desconocimiento que conlleva la inexistencia de bases de datos y registros de las actividades económicas por género en esta industria. Se intenta responder así a una pregunta: ¿cómo podemos investigar las posibles experiencias de injusticias y desigualdades de género cuando no hay registros oficiales que nos esclarezcan las estructuras básicas que ordenan las relaciones de producción que afectan a la vida cotidiana? Más aún cuando hoy hay evidencias de sobra de la desigualdad histórica de las mujeres frente a los hombres en el terreno laboral. La metodología mixta responde, por tanto, a la situación de injusticia e ignorancia epistémica que subyace a la presente estructura de relaciones laborales y conciliación familiar, permitiendo realizar un análisis exploratorio y descriptivo de su situación desde tal premisa inicial. El objetivo de este artículo nace de la necesidad de presentar y justificar el uso y procedimientos de una metodología mixta de carácter cualitativo y cuantitativo como herramienta necesaria para abordar la investigación sobre la situación de la mujer trabajadora de la industria musical en España.

Palabras clave: injusticia epistémica; desigualdad de género; música; metodología mixta

ABSTRACT. *Gender inequalities in the music industry in Spain: a mixed methodology study.*

In today's music industry, many female workers live experiences of injustice and inequality that, perceived or not, are caused by and simultaneously affect the system of production relations and daily life. Such experiences are already evident from the state of ignorance that comes with the lack of databases and records of economic activities separated by gender in this industry. This

paper attempts to answer a specific question: how can we investigate the possible experiences of gender injustices and inequalities when there are no official records to shed light on the basic structures that order the production relationships that affect daily life? This question is even more important when there is now ample evidence of the historical inequality of women compared to men in the labour market. Therefore, the mixed methodology used in this work responds to the injustice and epistemic ignorance that underlies the present structure of labour relations and the reconciliation of family life, allowing an exploratory and descriptive analysis of their situation from this initial premise. The aim of this article was to present and justify the procedures required to implement a mixed qualitative and quantitative methodology as a tool required to address research on the situation of female workers in the music industry in Spain.

Keywords: epistemic injustice; gender inequality; music industry; mixed methodology

SUMARIO

Introducción

Acotando la cuestión de la desigualdad

La problemática subyacente y un nuevo marco epistemológico para la cuestión

- La metodología mixta como respuesta a la problemática situación del desconocimiento

El diseño de la investigación

Resultados de la investigación

Conclusiones

Referencias bibliográficas

Nota biográfica

Autor para correspondencia / Corresponding author: Miguel Ángel Gil Escribano. Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura. C/ Madrid, 126, 28903, Getafe (Madrid).

Sugerencia de cita / Suggested citation: Gil Escribano, M. Á., Muntanyola-Saura, D., y Gallego, J. I. (2022). Las desigualdades de género en la industria de la música en España. Un estudio de metodología mixta. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(2), 43-60. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.3>

INTRODUCCIÓN

El presente artículo nace de la respuesta que se dio a una simple pregunta: ¿cuál es la situación de la mujer trabajadora de la industria musical en España? Al amparo de la Asociación Mujeres de la Industria Musical (MIM) y de la Universidad Carlos III de Madrid, comenzamos, en 2019, a elaborar una investigación que diese respuesta a tal pregunta. Situación que se habría agravado a día de hoy, intuimos, tras una pandemia mundial que ha afectado a todos los sectores económicos de las sociedades, pero sobre todo a aquellos que se circunscribían en torno a la industria del ocio cultural. Por otro lado, toda injusticia social se correlaciona con lo que podemos denominar como una injusticia epistémica (Fricker, 2007; Medina, 2013), en la que se

circunscribe el desconocimiento y la incapacidad de dar nombre y atribuir un sentido a las experiencias de desigualdad e injusticia que son vividas, impidiendo con ello el reconocimiento de las posibles relaciones de dominación que se hacen presentes (Young, 2000 [1990]).

De este modo, el principal problema al que nos vimos abocados fue el de la inexistencia de registros y bases de datos oficiales que nos mostrasen el contexto estructural de la mujer, la distribución de posiciones en la industria musical, salarios y otras variables sociológicas. Es decir, nos encontramos ante un vacío de información sobre ellas, desde el ámbito de las fuentes, que pueda describir la estructura poblacional. ¿Cómo reconocer

los problemas de desigualdad e injusticias cuando no hay fuentes a las que recurrir para conocer las formas materiales y fundamentales de las relaciones de producción y reproducción social?

Desconocimiento e ignorancia se convirtieron, así, en el principal problema, obligándonos a replantear la investigación, en términos epistemológicos tanto como metodológicos, hacia un análisis tanto exploratorio como descriptivo del universo y población que se investigaba, además de un análisis cualitativo de las experiencias relatadas por las agentes de esa industria. El objetivo de este artículo es presentar cómo dimos respuesta, mediante técnicas de métodos mixtos, al descubrimiento de esta otra cuestión subyacente a las relaciones de desigualdad que afectan a las mujeres en el mundo laboral, partiendo de la hipótesis inicial de que ellas, al igual que ocurre con otras industrias y el mercado laboral en general, se encuentran en una situación de desigualdad tan histórica como presente, de manera que las probabilidades de que las mujeres alcancen determinadas posiciones laborales y socioeconómicas son menores que en el caso de los hombres, a pesar de tener, incluso, una mejor preparación.

ACOTANDO LA CUESTIÓN DE LA DESIGUALDAD

La situación de las mujeres dentro de las distintas industrias culturales ha sido objeto de debate desde hace ya algún tiempo, hasta el punto de llevar a la Unesco, en 2019, a instar a que los estados adoptasen, por un lado, medidas de apoyo a la labor y presencia de la mujer en todas las actividades propias de la industria cultural relativas a la creación y la producción de bienes y servicios culturales, así como a la elaboración de un marco jurídico y legislativo acorde a la necesidad de una mayor igualdad de género. Y, por otro lado, a desarrollar sistemas de seguimiento que evaluaran los niveles de representación, participación y acceso de la mujer a los distintos sectores y estructuras de la industria cultural, con el objetivo de lograr que las «legislaciones nacionales e internacionales sobre derechos humanos y libertades fundamentales se implementen y promuevan la igualdad de género y la libertad artística» (Unesco, 2019).

Esta iniciativa institucional, que a grandes rasgos podríamos encuadrar dentro de las políticas de reconocimiento y redistribución (Fraser, 1990), proviene de los distintos estudios e investigaciones que en las últimas décadas se han producido en torno a la situación de injusticia que experimentan las mujeres para emanciparse y desarrollarse individualmente en igualdad de condiciones respecto a los sujetos masculinos. Encontramos, así, las investigaciones que nos hablan de la existencia del fenómeno social llamado techo de cristal (*glass ceiling*). Este es un término metafórico que apareció por primera vez en 1986 en *The Wall Street Journal*, y que describe las dificultades con las que se encuentran las mujeres cualificadas para ascender profesionalmente de la misma forma que un hombre (Sarrió, Barberá, Ramos, y Candela, 2002; Cotter, Hermsen, Ovadia, y Vanneman, 2001; Faniko, Ellemers, Derks, y Lorenzi-Cioldi, 2017). Se trata de una realidad estadística que evidencia las trayectorias laborales de hombres y mujeres en cualquier sector en la forma de un diagrama de tijera. A nivel global en todos los sectores, en términos de formación, las mujeres superan a los hombres, pero, cuando llegan a niveles intermedios de la carrera profesional, los hombres siguen una trayectoria ascendente, mientras que las mujeres, en edades asociadas a la maternidad, se estancan o desaparecen.

Estas diferencias en los comportamientos de promoción laboral se han llamado también *leaky pipeline* (tubería que gotea), porque algunas de estas mujeres pasan de jornada completa a jornada parcial, e incluso dejan el mercado laboral por un tiempo más o menos largo e incluso definitivo (Jiménez y Fernández, 2016; Vázquez-Cupeiro, 2015; Clark Blickenstaff, 2005). También aparece el *sticky floor* (suelo pegajoso), porque las mujeres que siguen a jornada completa no modifican su puesto de trabajo, por lo que no asumen cargos de mayor responsabilidad y parecen renunciar a estrategias de promoción (Dueñas Fernández, Iglesias Fernández, y Llorente Heras, 2014; Gómez Escarda, Hormigos Ruiz, y Pérez Redondo, 2016; Yap y Konrad, 2009). Y, en último lugar, cabe citar la llamada «segregación horizontal» (Bezunartea-Valencia, Caro-González, y García Gordillo, 2014) como práctica por la cual las mujeres son relegadas a determinados puestos de trabajo al considerarse

que, por su género, son más aptas o apropiadas para desempeñar una determinada función (Barberá, Dema, Estellés, y Devece, 2011; Ibáñez, 2017).

En España, las luchas contra la discriminación directa, como, por ejemplo, el despido o la no contratación de mujeres embarazadas, la paridad en los permisos de paternidad y la igualdad de salarios, etc. es ya de dominio público y supone una realidad tanto en la mayoría de las instituciones públicas como en empresas privadas. Sin embargo, a pesar de ello, como Torns et al. (2002) ponen de manifiesto, todavía hay mucho camino por recorrer para comprender la existencia de los fenómenos de injusticia y desigualdad referenciados. Más aún si cabe en las industrias culturales y en la musical en particular.

Dentro de este sector cultural encontramos hoy trabajos importantes de referencia como el que la EENCA presentó en 2019.¹ En este trabajo recopilan datos de diversos estudios previos que establecen un claro marco de desequilibrio en el sector musical a nivel global. Este estudio menciona las estadísticas de brecha salarial en el Reino Unido, cuyo gobierno recopila por ley datos de las empresas de más de 250 trabajadores, y que en 2019 muestran una brecha del 29 % de media en las tres principales casas discográficas (Universal, Sony y Warner).² Asimismo, UK Music, el organismo de representación de la industria musical británica, presentó el informe cuantitativo de diversidad de la fuerza de trabajo en la industria musical británica. Pero resulta ser un trabajo que se limita a

dar porcentajes de etnia y sexo dentro de la industria musical (UK Music, 2018). También en 2018, la Annenberg Inclusion Initiative publicó otro trabajo sobre inclusión en el estudio de grabación. En él se trabajaba sobre cuestiones de género y etnia de artistas, compositores/as y productores/as en 600 canciones de 2012 a 2017. El titular del estudio en este aspecto era claro «Women are missing in the music industry creative roles», con un porcentaje del 22,4 % de mujeres artistas, un 12,3 % de compositoras y un 2 % de productoras (Smith, Choueiti, y Pieper, 2018) en las canciones analizadas. La asociación Women in Music de Canadá presentó en 2015, bajo el título *A profile of Women Working in Ontario's Music Industry* (Women in Music & Nordcity, 2015), una encuesta realizada a hombres y mujeres que ayuda a presentar un perfil de la trabajadora de la industria musical en la región de Ontario, y que destaca por dedicarse, en su mayor parte, a los roles de marketing y promoción, producción de eventos y mánagers, con una infrarrepresentación importante en los roles de producción musical y de desarrollo de negocio. En cuanto a los cargos directivos, mostraba que solo un 23 % estaba ocupado por mujeres, y un 48 % de las empresas encuestadas no contaban con mujeres en sus cargos ejecutivos.

En España, el debate sobre la cuestión de la desigualdad de género en este ámbito se ha incrementado en los últimos años, sobre todo por la movilización de las mujeres a través de distintos grupos de presión y asociaciones (Marinas, 2019). Entre la sociedad civil destaca la entidad que ha impulsado este trabajo, la Asociación de Mujeres de la Industria de la Música (MIM), la Asociación Clásicas y Modernas, la Asociación Mujeres en la Música, la Asociación de Mujeres Creadoras de Música en España y la Fundación SGAE. A ello le acompañó la realización de investigaciones sobre la situación de la mujer en las orquestas sinfónicas (Soler, 2017; Noya y Setuain, 2010), o el estudio *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* (Asociación Clásicas y Modernas, 2019), impulsado por la Asociación Clásicas y Modernas, la Asociación Mujeres en la Música, la Asociación de Mujeres Creadoras de Música en España y la Fundación SGAE. Además, la musicóloga Pilar Ramos presentó en 2010 un inte-

1 *Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors (with the exception of the audio-visual sector)*. La European Expert Network On Culture and Audiovisual se establece en el año 2015 como un consorcio entre la consultora Panteia y el SMIT (Studies in Media, Innovation and Technology) de la Universidad Vrije de Bruselas. Cuenta con financiación de la Comisión Europea.

2 Se puede profundizar en estas cifras en la siguiente noticia: <https://www.musicbusinessworldwide.com/revealed-what-major-labels-are-paying-women-compared-to-men-in-the-uk/> (musicbusinessworldwide, 2019). Además, se puede consultar el informe generado por Warner Music sobre brecha salarial: https://www.wmg.com/sites/g/files/g2000004716/f/201904/WARNER%20MUSIC%20UK_GPG_REPORT_2019.pdf (Warner Music Group, 2019).

resante trabajo de problematización en su artículo *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música* (Ramos, 2010). O el realizado en 2017 por el colectivo Mujeres y Música sobre porcentaje de mujeres artistas en festivales de música en España. Cabe también destacar el debate sobre el machismo en los medios de comunicación (Diagonalperiodico.net, 2013; Rockdelux.com, 2013), abordado, entre otros, por Rodríguez, G. S. (2008) o Gonem, F. R. (2012). O en el caso de medios de comunicación en internet, Ureta, A. (2005).

LA PROBLEMÁTICA SUBYACENTE Y UN NUEVO MARCO EPISTEMOLÓGICO PARA LA CUESTIÓN

A pesar de los trabajos citados, en España son pocas las investigaciones académicas que han tratado la situación de la mujer en la industria musical en particular; la mayoría de los trabajos de referencia son aquellos elaborados en el ámbito internacional, que nos muestran la presente estructura material de las desigualdades en la industria en cuestión.

Mientras que, a nivel estatal, solo encontramos estadísticas como las que elabora el Ministerio de Cultura y Deporte, en cuyo *Anuario de estadísticas culturales* (Ministerio de Cultura y Deporte de España, 2019a) afirma que, en 2018, las mujeres ocupaban el 45,5 % del total de empleos culturales, y, respecto a los usos y consumos, afirmaba, en la *Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2018/2019* (Ministerio de Cultura y Deporte de España, 2019b), que el 69,5 % de las mujeres suele escuchar música todos los días, frente al 71,6 % de los hombres. No obstante, ni la Clasificación nacional de actividades económicas del estado español (CNAE), así como tampoco las citadas encuestas, ni organismos como el Instituto Nacional de Estadística (INE), ofrecen datos sobre lo que se podría denominar industria musical, es decir, sus agentes, sus actividades, las posiciones directivas, así como un registro por género de sus condiciones laborales. Ni mucho menos una perspectiva cualitativa de la experiencia de desigualdad y sus implicaciones en la vida cotidiana, en la agencia diaria ni en las expectativas de estas trabajadoras.

Observamos así que, además de los ya citados fenómenos de desigualdad e injusticia que afectan a las mujeres, subyace otro problema más que no se ha tenido en cuenta y que repercute también en las investigaciones académicas que son y podrían ser elaboradas. Y es que en España existe, en primer lugar, una notable dificultad para reconocer y comprender una situación material y objetiva de la mujer en la industria musical, que deviene de cómo las instituciones públicas y privadas recaban, ordenan y registran la información del sector socioeconómico del ámbito musical. Y, en segundo lugar, son pocos los estudios que exploran los aspectos cualitativos de la experiencia, tales como el conocimiento, las expectativas, las decisiones y los imaginarios presentes en la agencia cotidiana y los relatos de vida de las trabajadoras del sector de la industria musical, así como sobre la situación estructural de desigualdad en la que se encuentran inmersas. Y partimos de la hipótesis de que esto da lugar a una situación de injusticia epistémica y simbólica (Fricker, 2007), en tanto que se dificulta el reconocimiento de las formas de desigualdad y discriminación objetivas que se experimentan en la industria musical.

Hasta la fecha, en España se incumplen las medidas propuestas por la Unesco en 2019, un marco que recoge el sentido de la injusticia y el rechazo a la premisa de la neutralidad política de cualquier estado, en tanto que esta situación reproduce formas de ignorancia epistémica (Medina, 2013) sobre cómo las estructuras sociales y culturales históricas han perjudicado la libertad y la igualdad de la mujer respecto al hombre, en términos de reconocimiento y redistribución (Fraser y Honneth, 2006; Hess y Ostrom, 2007), limitando su acceso a los puestos y funciones sociales más relevantes para la sociedad (Mackinnon, 1987; Kymlicka, 1995).

Que ni el Estado ni las instituciones de la sociedad civil tengan registros de las distribuciones por género de las variables sociológicas de las relaciones laborales de la industria musical perjudica, en primera instancia, seriamente a la capacidad de conocer, reconocer e intervenir sobre las relaciones históricas y presentes de desigualdad de género y las posibles medidas de conciliación (Radcliffe Richards, 1980; Carrasco et

al., 2003; Treas, 2008; Ajenjo y García, 2014; Moreno, 2015). Es decir, esto es fundamental para poder comprender la discriminación en el mundo laboral, dado que, para evitar los problemas de la injusticia epistémica y simbólica sobre la mujer, a su vez, debemos poder comprender los factores culturales que construyen la división sexual del trabajo dentro y fuera del horario laboral. Y sin esos registros, descubrir las experiencias subjetivas de los sujetos, e incluso al propio sujeto de investigación, resulta bastante complicado.

Las prácticas y los discursos profesionales no son fijos, sino que cambian y se transforman según el tiempo y el lugar a través de la interacción social. Por lo tanto, si en la conciliación entre la vida personal y laboral entra en juego el reconocimiento del trabajo de cuidados, en la industria musical es necesario explorar el reconocimiento de las mujeres como profesionales capaces de desempeñar cargos de autoridad, en tanto que expertas en su campo (Del Val et al., 2014). Esto se debe también a lo que la antropóloga Victoria Sau ya señalaba: que «las señas de identidad y cultura vienen dadas por categorías masculinas exclusivamente, como si las mujeres se despertaran de un sueño en cada generación y encontraran que, mientras dormían, los hombres lo habían hecho todo» (Sau, 1993: 13) y ellas no.

Todo ello nos muestra la capital importancia de conocer la estructura social y epistémica de la sociedad, para comprender también los relatos, las categorías y las experiencias que se articulan, dado que no solo se reproduce una relación de desigualdad, sino que su principal mecanismo se encuentra en el (des)conocimiento heredado sobre lo que implica ser mujer, sus capacidades y las posibilidades de su agencia; pero también en lo que se ignora sobre esas experiencias de desigualdad. De este modo, tanto el conocimiento como la ignorancia aparecen como el mayor recurso para el ejercicio de la dominación, dado que «[l]a ignorancia y la opacidad actúan en connivencia o compiten con el saber en la activación de corrientes de energía, de deseo, de productos, de significados y de personas» (Sedgwick, 1998: 14). Son patrones culturales los que marcan las pautas de reconocimiento profesional (Sau, 1993; Bryson, 1996).

La metodología mixta como respuesta a la problemática situación del desconocimiento

Contextualizada la cuestión, el principal problema con el que nos encontramos para investigar sobre la situación de la mujer trabajadora dentro del marco de la industria musical (IM) ha sido (y sigue siendo) la falta de un censo en España sobre los trabajadores y las trabajadoras de la industria musical, tanto como una definición clara de su estructura. Y, desde ahí, estudios e investigaciones sobre las experiencias de esas injusticias y desigualdades que parecen estar presentes en otras industrias.

Por otro lado, los trabajos anteriormente citados presentan una mayor atención a la estructura sociológica de la industria, y los datos sobre consumo y presencia de las mujeres en la industria musical nos reflejan cuantitativamente una situación en la que ellas ocupan en menor medida los puestos directivos, así como las variables estructurales de clase social, nivel educativo, género, origen y edad. Variables que, si bien siguen siendo cruciales en la constitución de un marco de trabajo igualitario en la industria, no reflejan la experiencia vivida por las trabajadoras.

El reto al que nos enfrentábamos es, por tanto, doble: realizar una investigación y análisis exploratorio de la estructura de la industria y el universo poblacional para poder establecer una incursión en el mismo con un mínimo de rigor, a la vez que recopilar y analizar testimonios sobre las experiencias dentro de esa estructura. Luego, elaborar una metodología combinada entre técnicas cuantitativas y cualitativas parecía ser el protocolo más óptimo, dada la situación y objetivos, tanto como por lo denso de la problemática abordada (Mendizábal, 2018). Se hacía necesaria una encuesta para poder abordar los datos estructurales subyacentes que no están presentes, incluida la distribución por género de las variables sociológicas presentes en los estudios ya publicados sobre las principales cuestiones y fenómenos de la desigualdad de género; pero, sin duda, tal y como se ha abordado desde el nuevo marco teórico, se hacía muy necesario elaborar una investigación cualitativa con la que poder recoger los

testimonios y experiencias vividas y reconocidas dentro de esa estructura que se iba a explorar.

Además, como expone Greene (2008) en relación con el marco teórico que hemos podido exponer, la metodología mixta (MM) es la que mejor combina los cuatro dominios que fundamentan el método: filosofía, técnicas, directrices prácticas para el diseño de la investigación y compromisos sociopolíticos. La MM nos permite diseñar un marco de investigación apropiado para la cuestión abordada por su flexibilidad y pragmatismo, fundamento constitutivo del pluralismo metodológico inherente (Johnson y Onwuegbuzie, 2004), que nos permite captar y comprender mejor las distintas experiencias y diferentes modos de ver y oír y de comprender el mundo social, optimizando así el diálogo tanto entre los distintos pasos de la investigación —diseño, aproximación al objeto, recolección de datos, análisis y combinación de técnicas— como entre las distintas voces que se pueden hacer presentes con la misma (Mendizábal, 2018; Creswell y Plano Clark, 2007).³

Tal y como expone Mendizábal, la MM no es hoy una novedad.⁴ Y desde la paradigmática obra compilada por Tashakkori y Teddlie (2003), multitud de trabajos e investigaciones han seguido la estela de esta metodología en la época actual, guiando la aproximación que los y las investigadoras trazan hacia un objeto o fenómeno de investigación complejo, desde una perspectiva no lineal y ecléctica. Podemos resumir sus pasos y virtudes

en los siguientes puntos. Primero, permite acercarse, recopilar y medir un mismo fenómeno simultáneamente y de manera independiente; esto redundante en la complementariedad entre métodos, que permite no solo contrastar resultados, sino cubrir los vacíos, las paradojas e incluso contradicciones que cada una de las aproximaciones contiene, o que no es capaz de explicar; cada método permite, así, mejorar el diseño y desarrollo ulterior de la técnica —por ejemplo, una entrevista en profundidad permitiría mejorar la elaboración de una encuesta, y viceversa, tal y como procedimos— (Pole, 2009; Mendizábal, 2018). Con ello se amplía no solo el alcance y la amplitud de la investigación, sino también su expansión, es decir: abre la investigación a un mayor rango de aplicaciones en el contexto sociopolítico, económico e histórico (Morse, 2003).

EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Como hemos expuesto, la dificultad inicial que se tiene que superar es la de que nuestros sujetos de investigación se definían como una «población oculta», o que podemos denominar como de difícil acceso —*hard to reach*— (Aldana y Quintero, 2008; Castro y Yáñez, 2012; Baltar y Gorjup, 2012), desde los cuales extraer una muestra a través de las técnicas del muestreo aleatorio simple o cualquier otra técnica de muestreo probabilístico. Dado el marco, el segundo problema es que tampoco parecía justo abordar la exploración de la estructura interna de la IM sin tener presente la comprensión y la agencia de los sujetos que se desenvuelven en ella. Debíamos, por tanto, conocer la experiencia y los problemas reconocidos por los sujetos agentes, así como las desigualdades que la estructura de relaciones de producción y reproducción en la IM nos podría ofrecer de manera objetiva. La objetivación de la experiencia y la estructura debía abordarse de manera combinada, para no caer tanto en el objetivismo empiricista (Bourdieu, Chamboredon, y Passeron, 2002) como en el riesgo del subjetivismo que ya denunció Mead (Agoff y Herrera, 2019). Por ello elaboramos un primer marco de la estructura de la industria musical a partir de la recopilación de datos que la asociación MIM elaboró desde sus asociadas, sobre algunas de

3 Siguiendo con Mendizábal (2018: 8), «la premisa central es que el uso de la aproximación cualitativa y cuantitativa, en combinación, provee una mejor comprensión de los problemas de investigación que una aproximación» monométodo.

4 Es importante citar el pionero trabajo de Yin, R. K. (1984). *Case study research: Design and methods*. Beverly Hills, CA: Sage. También Greene, J. C., Caracelli, V. J., y Graham, W. F. (1989). Toward a conceptual framework for mixed-method evaluation designs. *Educational evaluation and policy analysis*, 11(3), 255-274. En España, podemos citar los pioneros trabajos de Verd, J., y Lozares, C. (2016). *Introducción a la investigación cualitativa: fases, métodos y técnicas*. Madrid: La Muralla. Y también Verd, J. M., y López Roldán, P. (2008). La ciencia teórica y metodológica de los diseños multimétodo. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 16, 13-42; Bolibar, M. M., y Joel-Lozares, C. (2013). Aplicaciones de los métodos mixtos al análisis de las redes personales de la población inmigrada. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 26.

las principales asociaciones del sector.⁵ El método ha consistido en identificar a empresas y trabajadoras a través de MIM. En una segunda instancia, nos pusimos en contacto con las empresas y los contactos obtenidos de las primeras, para pedirles a su vez nuevos contactos dentro del sector. Gracias a ello, hemos podido acceder a más de 90 empresas de España y 1.547 trabajadores y trabajadoras cuya actividad se engloba en este ámbito de la industria musical. También hemos entrado en contacto con trabajadoras autónomas, *freelance* y otras modalidades de actividad.

Si bien las empresas pertenecientes a estas asociaciones, así como sus trabajadores y trabajadoras, no representan al total de la industria, sí nos ofrecían una fotografía inicial de la distribución de roles laborales por cuestiones de género, desde la cual encontramos la siguiente relación:

Tabla 1 Datos ofrecidos por AGEDI, AEDEM, APM y ARTE, y recopilados por MIM (elaboración propia)

	Mujeres	Hombres	Total
Presidencia	96	163	259
Dirección	18	20	38
Operativos	642	608	1250
Total	756	791	1547

Una mirada más amplia hablaría del sector musical, pero la propia condición de las asociadas, y los contactos obtenidos a modo de *bola de nieve*, nos dan una idea de cuál es la población de estudio y la IM. Hablamos de actividades que intervienen en la circulación de música, ya sea grabada o en vivo; e incluimos aquí actividades de empresas, personas o instituciones como las siguientes: creadores y artistas, asociaciones, empresas relacionadas con la representación legal, distribuidoras o agregadores digitales, editoriales musicales, empresas de marketing y promoción, empresas de representación y/o gestión,

empresas o locales de música en directo, entidades de gestión, estudios de grabación, festivales de música, sellos fonográficos y tiendas de discos o comercio electrónico. Además, hay que tener en cuenta aquellas actividades no directamente vinculadas a la industria, pero que establecen sinergias claras con ella: instituciones educativas, productoras de televisión, cine o publicidad, productoras de videojuegos o medios de comunicación.

Todas ellas son actividades que, de forma general, se encontraban circunscritas en una distribución de posiciones funcionales jerárquicas, las cuales nos revelaban una desigualdad de género previa: si bien hay casi paridad de género de empleados y empleadas en la IM (véanse los totales de la Tabla 1), hay una mayoría masculina cuya brecha se amplía a favor de ellos en las posiciones directivas (presidencia y dirección), y a favor de ellas en las posiciones operativas. Esto nos hacía intuir, como hipótesis previa, que la alta probabilidad de que nos encontrásemos ante los fenómenos del techo de cristal, la tubería que gotea, el suelo pegajoso y la segregación horizontal fuese más que plausible. Pero ¿qué dinámicas, procesos y características describían o hacían posible esta distribución? Y, más importante aún: ¿cómo era experimentada, entendida y reconocida esta distribución desigual, así como sus posibles características? Y yendo más allá: ¿cómo afectaba a las expectativas de vida y a los imaginarios sociales (Pintos, 1995; Taylor, 2006; Castoriadis, 2007) presentes en la vida cotidiana de ellas (y de ellos) y constitutivos del orden social?

Acabada ya esta primera fase, procedimos a diseñar, de manera estructural (Ibáñez, 1992; Verd y Lozares, 2016), grupos de discusión para mostrar las producciones discursivas de las trabajadoras, es decir, las expectativas, las experiencias y los imaginarios presentes según los ejes relevantes sociológicamente de situación contractual (estable-temporal), edad, nivel educativo y cargas familiares. En un paso posterior, estos debían ayudarnos a diseñar una encuesta que permitiese hacer de esta incursión en la población oculta de las trabajadoras de la IM un análisis descriptivo, tanto como una pequeña generalización, de lo que era nuestro objetivo inicial: descubrir la situación de la mujer trabajadora de la IM.

5 Asociación de Promotores Musicales (APM), Asociación de Productores Musicales de España (PROMUSICAE), Asociación de Representantes Técnicos del Espectáculo (ARTE) y Asociación Española de Editores de Música (AEDEM).

Los grupos de discusión se elaboraron, a través de la red ya definida, en función de las variables estructurales de edad, tipo de contrato, nivel de estudios y maternidad, tal y como se han venido recogiendo en los estudios ya citados en nuestro marco de investigación. Pudimos construir, así, cuatro grupos de investigación cuya distribución fue la siguiente:

G1: mujeres con contrato indefinido, adultas jóvenes (20-40 años), 50 % con nivel de estudios universitarios, 50 % madres.

G2: mujeres con contrato temporal o autónomas, adultas jóvenes (20-40 años), 50 % con nivel de estudios primarios o secundarios, 50 % madres.

G3: mujeres con contrato indefinido, adultas mayores (40-60 años), 50 % con nivel de estudios universitarios, 50 % madres.

G4: mujeres con contrato temporal o autónomas, adultas mayores (40-60 años), 50 % con nivel de estudios primarios o secundarios, 50 % madres.

Estos grupos se distribuyeron entre las ciudades de Barcelona, Madrid, València y Bilbao, conformados por 37 trabajadoras de la IM —seis, doce, quince y cuatro personas por cada grupo y ciudad respectivamente—, y empleadas en discográficas, empresas de gestión, periodistas y técnicas, así como también artistas. De este modo, conseguíamos un alto grado de homogeneidad por edad, nivel de estudios y situación laboral, pero encontramos una serie de inconvenientes que podrían indicar tanto una característica intrínseca a la IM o, por el contrario, una característica propia de nuestra población así esclarecida. La situación contractual más precaria (más temporalidad) la encontramos en el grupo de València; en términos de cargas familiares, se observan pocas maternidades, y la proporción acaba siendo de tres a uno. En último lugar, el grupo de discusión de Bilbao no llegó a seis, ya que dos participantes no se presentaron, pero se consiguió una composición equilibrada y la conversación fue fluida; y en València se superaron las expectativas por el entusiasmo de las participantes, que vinieron

con compañeras de última hora. Tampoco supuso un problema, más allá de alargar la transcripción.

La estructura de la conversación era semiabierto. Además, previamente, elaboramos un guion que pudiese fomentar la discusión entre las participantes en torno a las cuestiones del reconocimiento, las expectativas y las experiencias laborales y personales, repartido en cinco cuestiones que debían generalizarse en distintos aspectos. La primera cuestión correspondía a la percepción y valoración subjetiva de la condición femenina en la IM: «¿Qué ventajas e inconvenientes tiene para ti ser mujer en la industria musical?». Desde aquí, el objetivo era elaborar un debate que nos esclareciese lo relativo a las posiciones funcionales ocupadas, los roles desempeñados, así como la distribución de estos por áreas, muy útiles para descubrir el fenómeno de la segregación horizontal y la posible feminización (y masculinización) de determinadas posiciones funcionales y roles sociales.

La segunda cuestión abordaba la percepción y los imaginarios presentes en los factores posibles que determinan la carrera profesional: «¿Qué factores, laborales, sociales y culturales en un sentido amplio crees que tienen un impacto más evidente en vuestras carreras profesionales?». El objetivo era descubrir la presencia y la importancia que se le reconocen a las variables estructurales clásicas para la trayectoria y la carrera profesional, como son la formación, los años de experiencia, el acceso al capital social y el *networking* (mentores y contactos personales), la cultura laboral, las cargas familiares, las formas de contratación (precariedad, temporalidad, salarios, etc.), así como la percepción de la desigualdad en estos factores.

La tercera cuestión giraba en torno a la percepción del reconocimiento profesional de ellas, como trabajadoras de la IM, por parte de la sociedad: «¿Recibís el mismo reconocimiento profesional que vuestros colegas hombres tanto por parte del mismo sector como por parte del público?». De nuevo, la cuestión se relacionaba con las posiciones funcionales y los roles desempeñados, pero el objetivo no era solo que ellas hablaran de su percepción sobre cómo eran

reconocidas por su trabajo a través de premios, de su presencia en programaciones o su presencia como figuras mediáticas, sino también conocer sus referentes de otras trabajadoras que pudiesen ser protagonistas. Dicho de otra forma, aquí podríamos esclarecer si las mujeres tienen como referentes en su imaginario a otras mujeres o, por el contrario, eran hombres quienes copaban los modelos y referentes a seguir en su trayectoria profesional.

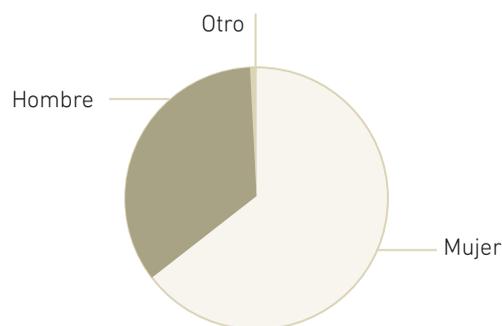
La cuarta pregunta trataría de indagar en torno a la cuestión de la conciliación laboral y familiar: «¿Cómo afecta tu trabajo a tu vida cotidiana? ¿Cómo organizas tu tiempo en función de tu jornada laboral, tus responsabilidades y las demandas de tu puesto?». El objetivo era ver las tensiones existentes entre los tiempos de trabajo productivo y reproductivo, y no trabajo u ocio, prestando especial atención a la distribución de horario, y la negociación y dinámica de organización de cada *tiempo vital*, según las estructuras laborales indicadas, así como aquello a lo que se renunciaba o no por mantener la carrera profesional. Se hacía, así, hincapié en lo que podríamos denominar como conciencia de la *cultura laboral*, sobre todo en comparación con los colegas masculinos.

En quinto lugar, se quería indagar en la conciencia y el reconocimiento sobre la desigualdad y la discriminación experimentada sobre los aspectos ya expuestos, de posiciones y roles desempeñados, condiciones laborales, conciliación, expectativas de cambios, etc.: «Si tuvieras total libertad para escoger tu puesto y condiciones de trabajo, ¿qué cambiarías?». El objetivo también consistía en conocer cómo se construía la identidad de *mujer trabajadora*, en términos vocacionales, laborales y familiares, también en relación —no necesariamente en oposición— con la percepción de la categoría masculina (hombre trabajador). Pero en último lugar, si no salía espontáneamente en la conversación, se preguntaría sobre la percepción y la experiencia de la discriminación: «¿Te has encontrado con experiencias de discriminación en el trabajo por ser mujer?».

Ya elaborados los grupos de discusión, y de forma simultánea a su preparación, grabación y transcrip-

ción, procedimos a la elaboración de una encuesta que pudiese ser lanzada *online* a través de la red de contactos y empresas ya establecida. Continuando con la técnica de la bola de nieve (Baltar y Gorjup, 2012; Verd y Olivé, 1999), pedimos a las usuarias y usuarios de las distintas asociaciones con las que habíamos contactado que pidiesen a sus contactos en la industria que cumplimentasen la encuesta. Cabe decir que esta se lanzó tanto para hombres como mujeres, en pos de evitar cualquier sesgo de género y poder establecer un nivel de comparación, a través de la plataforma Survey Monkey; pero también con el objetivo último ya explicado de aproximarnos a una definición estadística del universo poblacional oculto de los y las trabajadoras de la industria musical, tanto como el contorno social y sociológico, así como las experiencias laborales vividas dentro de la IM.

En total, obtuvimos una muestra de 320 (n=320) respuestas de la población esclarecida, que, tal y como hemos expuesto, en función de nuestras investigaciones iniciales, estaría conformada por al menos 1.547 personas (N=1.547), en la que había más trabajadores que trabajadoras.



Opciones de respuesta	Respuestas	
Mujer	64,06	205
Hombre	35,31	113
Otro	0,63	2
TOTAL	791	320

Distribución de la muestra: n=320. Fuente: elaboración propia.

Cabe decir también que el cumplimiento de la encuesta era voluntario, luego las respuestas pertenecen a personas que realmente tenían algún tipo de interés en contestar a la cuestión inicial con la que se presentó: un estudio para conocer la situación sociolaboral de los trabajadores y las trabajadoras de la industria musical. Asimismo, tenía afán exploratorio, y podríamos descubrir también el número de personas cuya identidad se declaraba fuera del marco binario de género.⁶ Si tenemos en cuenta los estudios que muestran la existencia de lo que podemos denominar como injusticia hermenéutica e injusticia testimonial (Fricker, 2007), es decir, la dificultad de las mujeres para expresar —y, con ello, tomar conciencia y romper con— las situaciones y experiencias de desigualdad e incluso de violencia, tanto por su condición de dependencia y su posición social, como por el miedo o la inseguridad a ser tratada de forma más injusta por parte de su círculo social —entrando así en una espiral de silencio—, podemos asumir que las experiencias aquí encontradas y recogidas son, cuando menos, las situaciones mínimas de un mínimo de personas que se atreven a contar las experiencias negativas dentro de su ambiente laboral (Roco et al., 2013; Hirigoyen, 1999, 2001; Escudero, 2005).

Partiendo de la premisa de que toda opinión recabada mediante una entrevista o un cuestionario nace, en primera instancia, de la forma en la que se pregunta (Bourdieu, 1973), elaboramos una batería de preguntas que, en todo momento, fue tamizada por la opinión y recomendaciones de la asociación MIM. Para elaborarla, quisimos responder a una serie de cuestiones centrales en las experiencias de desigualdad

e injusticia de nuestro marco (techo de cristal, tubería que gotea, suelo pegajoso y segregación horizontal), bajo la experiencia resultante de la elaboración de los grupos de discusión.

El primer bloque de preguntas consistió en abordar la estructura laboral de la IM y descubrir la distribución de posiciones laborales y roles funcionales según el género, y conocer si las posiciones más determinantes, aquellas en las que se toman las decisiones de qué se produce o qué se distribuye, estaban repartidas equitativamente por género. Dicho de otra forma, este primer bloque nos describiría el estatus real u objetivo de las trabajadoras de la IM. Para ello, preguntamos primero sobre la identidad —hombre, mujer, no binario, etnia, etc.—.⁷ Seguidamente, se preguntó por el estado civil, si había descendencia a cargo, o si había algún otro tipo de cuidado de personas —familiares o no— dependientes de los trabajadores y las trabajadoras de la industria. También se preguntó por las variables de formación, tanto la reglada como la que no; las variables que responden a la trayectoria profesional —años trabajados en total (trayectoria laboral), cuántos dentro de la IM y, en particular, cuántos años en el mismo puesto de trabajo (trayectoria profesional), y, de estos, cuántos con remuneración. Al hilo de estas cuestiones, también nos interesamos por la *cualidad* de la posición ocupada en la IM, es decir, si se trataba de autónomas, *freelance*, trabajadoras por cuenta ajena, socios o socias de empresas, etc., así como el tipo de relación contractual, dado el caso. Y, al hilo de la cuestión salarial, quisimos preguntar no solo por los ingresos brutos anuales, sino que también quisimos saber si su trabajo en la IM era la principal fuente de ingresos. Sin duda, a este respecto, preguntar por el tipo de jornada resultaba necesario

6 A riesgo de que la investigación se pueda interpretar como un estudio que redundaba en el marco de género binario, cabe decir que el trabajo se concibió a modo exploratorio de la cuestión de la desigualdad de la mujer y auspiciado por una asociación de mujeres, y no sobre los fundamentos del marco binario, ni tampoco sobre las posibles desigualdades e injusticias del colectivo LGTBIQ+. Sin duda, esto es relevante, pero las limitaciones de tiempo y presupuesto nos impedían ampliar los agentes y casos posibles de estudio. Reconocemos así que, desde esta perspectiva, no solo hay mucho que investigar, sino también la necesidad de hacerlo.

7 Cabe decir que, para este apartado, decidimos preguntar por categorías que se apoyasen sobre el aspecto cultural de las posibles diferencias entre identidades y no tanto sobre los aspectos biológicos, o las premisas biológicas, que hay detrás de tales diferencias y que pueden generar disputas o sesgos en el momento de las respuestas. De este modo, *etnia* no comparte ninguna carga del fenotipo racial de algunas aproximaciones, y *no binario* permitiría recoger a todas las personas que, independientemente de su sexo biológico, se identifiquen fuera del paradigma cisgénero.

y, de cara a conocer la posibilidad de una segregación horizontal, preguntamos tanto por las funciones y roles desempeñados (funciones directivas, ejecutivas, operativas o comunes) como por las posiciones —oficios— ocupadas.⁸ Para acotar más aún esta situación estructural, preguntamos por el tipo de empresa para el que se trabajaba.⁹

No obstante, también era necesario descubrir el coste y condiciones con las que habían logrado acceder a sus puestos de trabajo, tanto como las expectativas futuras en torno a su carrera profesional, siempre atendiendo a la cuestión sociofamiliar y las condiciones de conciliación: factor clave para entender la existencia de los fenómenos de desigualdad que constituían nuestro marco. Para ello, elaboramos un

8 Las posiciones citadas fueron: representación legal; administración; agente/mánager; autoría, composición, arreglista, letrista; editor musical; ejecutivo/a en discográfica; intérprete (música, cantante o corista); logística y gestión; música en directo (gestión en salas o festivales); operador/a, montaje y transporte; periodismo musical; producción audiovisual; promoción, marketing, relaciones públicas; técnico de grabación e ingeniería de sonido en estudio y directo; otro.

9 Las empresas citadas fueron: asociación musical; bufete de abogados, representación legal y derechos de autor; distribuidora o agregador digital; editorial musical; empresa de marketing y promoción o publicidad; empresa de representación y/o gestión de eventos; empresa o local de música en directo; entidad de gestión; estudio de grabación; festival de música; institución educativa; productora de televisión, cine, publicidad; productora de videojuegos; medio de comunicación; sello fonográfico; solista o banda; tienda de discos o comercio electrónico; otro.

segundo bloque de preguntas que abordaban cuestiones como qué formación se tenía al empezar a trabajar (con remuneración) en la IM, la disponibilidad que el puesto de trabajo exigía tanto para viajar o trasladarse a otros lugares, así como sobre la dedicación, es decir, si su trabajo les exigía una dedicación horaria mayor de la que convenía su contrato.

Si las variables de disponibilidad y dedicación, junto a las condiciones de acceso, nos indicarían objetivamente las condiciones del desempeño de labores, también nos podían hablar de la situación estructural de lo que podríamos denominar como la cultura laboral. No obstante, para matizar más esta cuestión, clave sobre todo para entender la condición de una injusticia epistémica, era necesario conocer si ellas se reconocían en una estructura desigual, es decir: el estatus subjetivo que se logra a través de la vivencia y la experiencia. Para ello, elaboramos un tercer bloque de preguntas dirigidas a conocer si ellas se habrían encontrado con algún tipo de barrera para acceder a su puesto de trabajo, ya fuese por cuestiones de formación o capital cultural, de capital social o de capital epistémico (falta de conocimiento para aprovechar oportunidades, información de ofertas, etc.), y también edad, sexo y orientación y maternidad o paternidad. También se les preguntó si, para mantener su puesto de trabajo o desarrollar su carrera, habrían tenido que renunciar a algo (véase Tabla 1, Q33); en último lugar, se preguntó específicamente sobre el clima laboral para conocer si ellas habían experimentado situaciones de explotación, segregación, acoso e incluso violencia (véase Tabla 1, Q34).

Tabla 1.

Q33	Indica cuáles de estas afirmaciones se asemeja más a tu experiencia: para alcanzar mis metas y mi posición laboral actual en la industria musical, he tenido que renunciar a ...
A	A formarme y especializarme (en este u otros campos laborales)
B	A parte o gran parte de mi vida social anterior (amistades, familia, etc.)
C	A ser madre/padre
D	A tener una relación de pareja

E	A viajar u otro tipo de ocio
F	A vivir en la localidad que deseaba
G	No he tenido que renunciar a nada
H	Otros empleos más ventajosos (mejor remunerados, mejores horarios, posiciones más elevadas, etc.)
I	Otros (especifica)
Q34	De las siguientes afirmaciones, indica cuáles son características de tu actual clima laboral:
A	Asignación de tareas denigrantes
B	Asignación de tareas específicas (no exigidas previamente en el puesto de trabajo) por su orientación sexual, racial, étnica o religiosa
C	Exceso de carga de trabajo sobre su persona y de forma indiscriminada frente a otros/as colegas del trabajo por sus características personales (sexo, edad, etnia, religión, orientación sexual)
D	Ha sido objeto de difusión de rumores
E	Ha sufrido acoso sexual por parte de colegas o superiores (comentarios, acercamientos excesivos e incluso contacto no deseado)
F	Ha sufrido alguna agresión sexual por parte de colegas o superiores
G	Juicios ofensivos negativos de colegas y superiores por su aspecto físico (insultos, vejaciones, críticas sexistas y otras formas de ridiculización personal)
H	Juicios ofensivos negativos de colegas y superiores por su condición personal, sus capacidades y por el trabajo realizado (insultos, vejaciones, críticas sexistas y otras formas de ridiculización personal)
I	Juicios positivos de colegas y superiores por el trabajo, la labor y la disposición profesional prestada (felicitaciones, ascensos, incentivos, etc.)
J	Juicios positivos de colegas y superiores por su aspecto físico (piropos, exaltaciones de atributos físicos y sexuales)
K	Reducción de la carga de trabajo por su identidad religiosa, étnica o sexual
L	Se le ha negado indiscriminadamente el acceso a los recursos, materiales y medios necesarios para desempeñar su labor
M	Sus colegas y superiores le han hecho vacío (le han dejado aislado o al margen del grupo) en su lugar de trabajo
N	Ha sufrido la apropiación de ideas/méritos por parte de colegas y superiores
O	Ninguna de las anteriores respuestas

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

En conjunto, los resultados obtenidos nos mostraron, ante todo, el techo de cristal que define la experiencia laboral de las mujeres. Solo el 14 % de las compañías independientes están dirigidas por ellas. Además,

en la encuesta realizada a las empresas de cuatro asociaciones (APM, ARTE, AEDEM y PROMUSICAE), los cargos de presidencia están ocupados en un 37 % por mujeres, frente a un 63 % de hombres. En el caso de los tres grandes sellos discográficos, las tres presidencias están ocupadas por hombres.

El perfil de la mujer en la IM con el que nos hemos encontrado es el de una mujer joven adulta (entre 30 y 40 años), que no es madre (en un 74 % de los casos), con alta formación y conocimiento de idiomas de entrada, que trabaja a jornada completa, por cuenta ajena (un 47 % de los casos), una vida laboral de 15 años o menos (un 56 %), que reside fundamentalmente en Madrid o Barcelona (en un 78 % de los casos) y con una sobre-representación en los perfiles laborales relacionados con el marketing y las relaciones públicas (25 % de las encuestadas). Pero también con representación de otros perfiles relacionados con la administración, la logística y la gestión, tanto en salas de música en directo como en festivales (37 %). Además, se observa un claro componente vocacional en las encuestadas. Todo ello nos induce también a pensar que la segregación horizontal es un hecho plenamente objetivo, observando, sobre todo, la infrarrepresentación en los perfiles ejecutivos (2,1 %), intérpretes y composición (7,8 %), así como en puestos de edición (2,1 %) y técnicos de grabación (2,6 %).

Asimismo, la IM se presenta con una estructura precaria: el sueldo medio de la industria (en el caso obtenido de las mujeres) ronda los 16.800 €, y existe también una elevada temporalidad, pues no hay muchos casos de trayectorias largas dentro de la IM ni en los mismos puestos de trabajo. A ello se le añaden exigencias y requerimientos de tiempo y dedicación un poco más elevados de lo que exige una jornada laboral estándar: lo que les impide, a su juicio, no solo desarrollar una carrera profesional estable, sino también conciliar vida familiar y laboral.

Esta precariedad y falta de profesionalización se hace patente en los grupos de discusión y nos muestra una estructura de relaciones que, si bien afecta a todas las mujeres, lo hace más cuanto más jóvenes son: afectando a cuestiones como la maternidad, pero también al reconocimiento de ellas como profesionales tan válidas como los hombres. No obstante, la IM se conforma como un mercado laboral precario, desigual e injusto en todos los aspectos —salarios, estabilidad laboral, trayectoria y carrera profesional, etc.—, incluidos ellos.

Si la maternidad está entre los factores que afectan negativamente a la trayectoria profesional, en ambas

prospecciones y casos se percibe que la conciliación laboral de la IM con la vida social y familiar es un escollo dadas las condiciones laborales y los requerimientos de los puestos de trabajo desempeñados; hasta un 14 % piensa así sobre la maternidad, al tiempo que un 16 % insiste en la incompatibilidad entre vida personal y condiciones laborales. Tanto en la encuesta como en las entrevistas observamos el reparto desigual de las tareas del hogar y los roles de cuidado: más de la mitad de las madres afirman no disponer de ayuda en las tareas de cuidado. Se reproducen así los roles de género, lo que genera una división sexual del trabajo que afecta a las expectativas laborales. Sin duda, esto es el factor determinante del denominado *sticky floor* o suelo pegajoso: las mujeres entrevistadas y encuestadas continúan a jornada completa y no modifican su puesto de trabajo, por lo que no asumen cargos de mayor responsabilidad y parecen renunciar a estrategias de promoción. Sobre todo, también, cuando ellas mismas reconocen que los factores favorecedores de una trayectoria laboral con éxito son la experiencia (los años en el sector, que conllevan una mayor reputación y un conocimiento de la cultura laboral) y las estrategias adaptativas para ganar autoridad.

Otro factor considerado negativo es la edad: o ser demasiado jóvenes o ser demasiado mayores para la labor que les requiere la IM: algo que, sin duda —la percepción de lo que la IM les requiere como mujeres—, es determinante para entender la cultura laboral del sector, la cual es considerada, dentro de los grupos de discusión, como «machista».

En primer lugar, porque valora de forma diferente a los hombres y mujeres según atributos estereotipados. La imagen dominante en el imaginario es la de un hombre de mediana edad con experiencia, que choca con la mujer a menudo más joven, por haberse incorporado más tardíamente al sector.¹⁰ Además, esta falta de valoración a la hora de tomar decisiones viene acompañada por una

¹⁰ De hecho, recordamos que más de un 33 % de las encuestadas afirma llevar cinco años o menos trabajando en la industria, y más de un 25 %, entre cinco y diez años de trayectoria dentro del sector.

menor visibilidad, ya que se trata de una profesión basada en los contactos informales, y las mujeres tienen más dificultades para entrar en las dinámicas de *networking*, ser llamadas y estar entre los nombres de los responsables de contratación y promoción en los distintos sectores.

En segundo lugar, porque obliga a las mujeres que permanecen en la IM a adoptar, estratégicamente, el lenguaje y las prácticas masculinas, es decir, en términos de una de las entrevistadas, «tenías que demostrar tu masculinidad todo el rato». A eso se suma la ausencia de referentes femeninos dentro del sector que guíen otras formas de hacer y de interactuar, tal y como relatará una de las participantes de Barcelona:

Yo me acuerdo que, de pequeña, no había absolutamente nadie en las *jams*, en los conciertos, y, claro, una mujer que cantara y que tocara un instrumento de viento no tenía ningún referente, y yo lo recuerdo todo como una cosa mental, ¿no? O sea, evidentemente, así específico no te diría algo, pero creo que hay una carga que tenemos las mujeres artistas que nos tenemos que trabajar mucho. Bueno, y si te lo vas trabajando, vas superando obstáculos mentales.¹¹

Por otro lado, nos encontramos con los comentarios, en forma de bromas, juicios de valor o preguntas sobre la condición femenina, que aparecen como algo asociado a este ambiente masculinizado, y que excluye, y sobre todo menoscaba, la confianza que las profesionales tienen en su trabajo y en su capacidad para intervenir en reuniones y ser escuchadas por sus colegas. Además, en los grupos de discusión llegan a incluir menciones a la posibilidad de que las mujeres se queden embarazadas, una clara muestra de la interferencia de los roles de género en el reconocimiento profesional.

Esto nos muestra que la cultura laboral se articula, como vemos, en torno a la cuestión del reconocimiento en dos sentidos distintos, pero que se retroalimentan. Primero, la dificultad que se experimenta para ser reconocidas como profesionales de pleno derecho tanto como los hombres, aun cuando alcanzan ciertas posiciones, lo que deviene en un problema de legitimidad y de autoridad de la mujer como agente pleno de la industria musical: «A los hombres los tratan como profesionales y a las mujeres nos tratan como mujeres», dirá una de las participantes del grupo de Bilbao.

En segundo lugar, falta de reconocimiento de las dificultades ante las que se encuentran para desarrollar, como mujeres en tanto que sujetos diferentes al hombre, una carrera en igualdad de condiciones, a pesar de que su formación de partida suele ser superior. Esto se observa sobre todo cuando ellas escuchan, en sus reuniones de trabajo, comentarios de los compañeros que suelen explicar la posición lograda por ellas a causa de la fortuna o de la buena posición económica. Pero también cuando ellos les explican a ellas la razón de los gustos de cada género, tal y como explica una de las participantes del grupo de València:

Se presupone que tú vas de prestado, que tus gustos son prestados, que tú no has formado una opinión propia sobre las cosas. Cuesta mucho que te tomen en serio, cuesta mucho que una opinión sobre un disco, sobre un concierto o tal valga lo mismo que la de un tío, cuando tú puedes tener mucha más cultura musical.

Según las participantes, se trata de un hecho social que se enraíza en un problema cultural de construcción de expectativas. Como decíamos más arriba, existe una división por género de conocimientos, los hombres se asocian a la racionalidad, la tecnología y los géneros musicales duros (*heavy*, *punk*), mientras que las mujeres no son vistas como sujetos con identidades, gusto y criterio musical. Una desigualdad queda materializada, como hemos mostrado a través de la encuesta, en el reparto y distribución de las posiciones funcionales y profesionales de la industria, en las que las mujeres tienden a desarrollar unos determinados oficios, y en una determinada disposición laboral que

¹¹ Traducido del original: «Jo recordo que, de petita, no hi havia absolutament ningú a les *jams*, als concerts, i, clar, una dona que cantés i que toqués un instrument de vent no tenia cap referent, i jo ho recordo tot com una cosa mental, no? O sigui, evidentment, així específic no et diria res, però crec que hi ha una càrrega que tenim les dones artistes que hem de treballar-nos-ho molt. Bé, i si t'ho vas treballant, vas superant obstacles mentals».

puede ser categorizada como un reparto de roles de género laborales.

CONCLUSIONES

A tenor de esta cuestión de la situación de la mujer en la industria musical, la principal conclusión a la que llegamos es que se corrobora la relación de injusticia que se materializa entre el conocimiento de las relaciones, interacciones y efectos de cómo se articula la IM, al respecto del aumento de las demandas de reconocimiento de las situaciones de injusticia y desigualdad que las trabajadoras, cada vez más, entienden que experimentan y que defienden que han de ser reparadas. Conocimiento de la propia situación y reconocimiento hacia su experiencia es, sin duda, la base epistémica para poder atajar desigualdades e injusticias.

Los fenómenos de injusticia como el llamado *sticky floor* o suelo pegajoso, el techo de cristal, así como la importante influencia de factores como la maternidad, el salario, la formación, la posición ocupada de partida

y la ayuda en las labores domésticas del cuidado por parte de los cónyuges para el desarrollo de una carrera profesional, quedan así corroborados.

Uno de los principales problemas a los que nos enfrentamos con este estudio recae en la dificultad de extrapolar nuestros datos a un universo poblacional, dada la falta de un censo o registro de los y las trabajadoras de la IM, algo que a día de hoy sigue siendo una realidad. Y hay sobradas sospechas de que la población que conforma tal universo es exponencialmente mayor a la encontrada y de la cual hemos obtenido una muestra para realizar la investigación.

En este sentido, si bien es legítima la percepción de que es la iniciativa privada la que debe corregir de base esa cultura laboral y material machista, sin duda abogamos desde aquí por que la primera barrera con la que se encuentra la igualdad plena sea derruida por las administraciones, elaborando un marco jurídico y legislativo capaz de reconocer la situación estructural de desigualdad laboral y material de las mujeres en la industria musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agoff, C., y Herrera, C. (2019). Entrevistas narrativas y grupos de discusión en el estudio de la violencia de pareja. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 37(110). Recuperado de <https://doi.org/10.24201/es.2019v37n110.1636>
- Aldana, B. U., y Quintero, M. A. (2008). Un estudio comparativo de tres métodos de muestreo para poblaciones ocultas o de difícil acceso. *Pensamiento Psicológico*, 4(10).
- Alicante, F. de (2002). *Elementos para una educación no sexista: Guía didáctica de la coeducación*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqf8q5>
- Baltar, F., y Gorjup, M. T. (2012). Muestreo mixto online: Una aplicación en poblaciones ocultas. *Intangible Capital*, 8(1), 123-149.
- Barberá, T., Dema, C. M., Estellés, S., y Devece, C. (2011). *Las (des)igualdad entre hombres y mujeres en el mercado laboral: La segregación vertical y horizontal*, 986-995.
- Bezunartea-Valencia, O., Caro-González, F. J., y García Gordillo, M. del M. (2014). La metodología mixta de investigación aplicada a la perspectiva de género en la prensa escrita. *Palabra Clave*, 17(3), 828-853. Recuperado de <https://doi.org/10.5294/pacla.2014.17.3.11>

- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., y Passeron, J. C. (2002). *El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos*. Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Castro, J. M. C., y Yáñez, S. E. Y. (2012). Nuevas formas de muestreo para minorías y poblaciones ocultas: Muestras por encuestado conducido en una población de inmigrantes sudamericanos. *Universitas Psychologica*, 11(2), 571-578.
- Clark Blickenstaff, J. (2005). Women and science careers: Leaky pipeline or gender filter? *Gender and education*, 17(4), 369-386.
- Cotter, D. A., Hermsen, J. M., Ovadia, S., y Vanneman, R. (2001). The glass ceiling effect. *Social forces*, 80(2), 655-681.
- Creswell, J. W., y Plano Clark, V. L. (2007). *Designing and conducting mixed methods research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Faniko, K., Ellemers, N., Derks, B., y Lorenzi-Cioldi, F. (2017). Nothing changes, really: Why women who break through the glass ceiling end up reinforcing it. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 43(5), 638-651.
- Dueñas Fernández, D., Iglesias Fernández, C., y Llorente Heras, R. (2014). Descomposición del GAP salarial por género en el mercado de trabajo español. En *V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género* (p. 703-722). Sevilla: SIEMUS (Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla). Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/40954>
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, 25/26, 56-80. Recuperado de <https://doi.org/10.2307/466240>
- Fricker, M. (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford University Press.
- Gómez Escarda, M., Hormigos Ruiz, J., y Pérez Redondo, R. J. (2016). Familia y suelo pegajoso en las fuerzas armadas españolas. *Revista mexicana de sociología*, 78(2), 203-228.
- Gonem, F. R. (2012). Estudios feministas y medios de comunicación: Avances teóricos y periodísticos en España y Argentina. *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 1(16), 14-27.
- Greene, J. C. (2008). Is Mixed Methods Social Inquiry a Distinctive Methodology? *Journal of Mixed Methods Research*, 2(1), 7-22. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/1558689807309969>
- Greene, J. C., Caracelli, V. J., y Graham, W. F. (1989). Toward a conceptual framework for mixed-method evaluation designs. *Educational evaluation and policy analysis*, 11(3), 255-274.
- Ibáñez, M. (2017). *Mujeres en mundos de hombres: La segregación ocupacional a través del estudio de casos* (Vol. 303). Madrid: CIS-Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Jiménez, R. G.-P., y Fernández, C. J. (2016). La brecha de género en la educación tecnológica. *Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação*, 24, 743-771.
- Johnson, R. B., Meeker, K. M., Loomis, E. J., y Onwuegbuzie, A. J. (2004). Development of the philosophical and methodological beliefs inventory. En *Annual meeting of the American Educational Research Association*. San Diego, CA.
- Johnson, R. B., y Onwuegbuzie, A. J. (2004). Mixed methods research: A research paradigm whose time has come. *Educational researcher*, 33(7), 14-26.
- Medina, J. (2013). *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and the Social Imagination*. Oxford University Press.
- Mendizábal, N. (2018). La osadía en la investigación: El uso de los métodos mixtos en las ciencias sociales. *Espacio abierto*, 27(2), 5-20.
- Morse, J. M. (2003). Principles of mixed and multi-method research design. En Abbas Tashakkori, A., y Teddlie, C. (eds.). *Handbook of mixed methods in social & behavioral research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Otero, L. M. R. (2018). Bullying homofóbico en México a nivel de secundaria: El contexto de Nuevo León. *Revista de psicología* (Lima, Perú), 36(2), 631-659.
- Pintos, J. L. (1995). *Los imaginarios sociales: La nueva construcción de la realidad social*. Maliaño: Editorial Sal Terrae.
- Pole, K. (2009). Mixed methods designs. A review of strategies for blending quantitative and qualitative methodologies. *Renglones*, 60, 37-42. https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/252/kathryn_pole.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Rodríguez, G. S. (2008). Violencia machista y medios de comunicación. El tratamiento informativo de los delitos relacionados con el maltrato a mujeres. *Comunicación y hombre*, 4, 3-15.
- Sarrió, M., Barberá, E., Ramos, A., y Candela, C. (2002). El techo de cristal en la promoción profesional de las mujeres. *Revista de psicología social*, 17(2), 167-182.

- Tashakkori, A., y Teddlie, C. (eds.). (2003). *Handbook of mixed methods in social & behavioral research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Ureta, A. (2005). La Red al servicio de las mujeres. Aproximación a la relación mujer y medios de comunicación en Internet. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 11, 375-392.
- Vázquez-Cupeiro, S. (2015). Ciencia, estereotipos y género: Una revisión de los marcos explicativos. *Convergencia*, 22(68), 177-202.
- Verd, J. M. y Lozares, C. (2016). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Síntesis.
- Weick, K. E. (2007). The Generative Properties of Richness. *Academy of Management Journal*, 50(1), 14-19. Recuperado de <https://doi.org/10.5465/amj.2007.24160637>
- Yap, M., y Konrad, A. M. (2009). Gender and racial differentials in promotions: Is there a sticky floor, a mid-level bottleneck, or a glass ceiling? *Relations Industrielles/Industrial Relations*, 64(4), 593-619.
- Yin, R. K. (1984). *Case study research: Design and methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Young, I. M. (1990). *La justicia y la política de la diferencia*. València: Càtedra, Instituto de la Mujer, Universitat de València.

NOTA BIOGRÁFICA

Miguel Ángel G. Escribano

Es licenciado en Sociología por la UCM y doctorado en Humanidades por la UC3M, con una tesis sobre música, política y cambio social en el tardofranquismo y la transición. Actualmente, es profesor e investigador del Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura de la UC3M. Está especializado en el estudio de la relación entre cultura popular y movimientos sociales y políticos históricos y presentes.

Nacho Gallego

Es profesor e investigador del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Su especialidad es el estudio de la comunicación sonora, la radio y la cultura musical. Realizó su tesis doctoral sobre *podcasting* como medio de distribución de contenidos sonoros en 2010. Gallego codirige el máster en Industria Musical y Estudios Sonoros de la propia UC3M y ha colaborado con *No es un día cualquiera* de Radio Nacional de España.

Dafne Muntanyola-Saura

Es doctora en Sociología e investigadora y docente del Departamento de Sociología de la UAB. Su labor se centra en entender el trabajo creativo a través del análisis de vídeo, el desarrollo de herramientas de investigación y modelos interdisciplinarios basados en la cognición distribuida y encarnada. También trabaja la problemática del género en la vida cotidiana, en la ciencia y en las artes.



La incorporación de una perspectiva interseccional a los equipamientos culturales de proximidad: identificación de ámbitos prioritarios

Jordi Baltà

TRÀNSIT PROJECTES / CEPS PROYECTOS SOCIALES

jordibalta@transit.es

ORCID: 0000-0001-9064-6582

Gigi Guizzo

TRÀNSIT PROJECTES / CEPS PROYECTOS SOCIALES

gigiguizzo@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7122-2485

Àngel Mestres

TRÀNSIT PROJECTES / CEPS PROYECTOS SOCIALES

amestres@transit.es

Recibido: 30/08/2021

Aceptado: 02/03/2022

RESUMEN

La incorporación de una perspectiva interseccional al análisis y la respuesta a las desigualdades y discriminaciones ha tenido una mayor presencia en los últimos años, a partir de la constatación de que son necesarias aproximaciones más complejas en estos ámbitos. Este artículo quiere ofrecer una reflexión y aproximación inicial con el fin de trasladar estas reflexiones a la práctica de los equipamientos culturales de proximidad (centros cívicos, ateneos, etc.). Para ello, el texto define la perspectiva interseccional y sus implicaciones, lo acerca a la realidad de la gestión cultural de proximidad, identificando los principales retos conceptuales y operativos, y concluye con la identificación de los aspectos de la gestión de los equipamientos culturales de proximidad, a los que debería incorporarse la interseccionalidad de manera prioritaria: diagnóstico del contexto, formación, mecanismos de consulta y participación, programación, mediación y procesos de evaluación y aprendizaje. A pesar de la complejidad del proceso, el artículo contribuye a entender la interseccionalidad como un proceso de aprendizaje progresivo, que puede sacar provecho de iniciativas y conocimientos ya existentes en ámbitos como los derechos culturales, la perspectiva de género o la gestión de la diversidad.

Palabras clave: interseccionalidad; diversidad; gestión cultural; derechos culturales; equipamientos culturales

ABSTRACT. Incorporating an intersectional perspective into local community cultural facilities: identifying priority areas integration of an intersectional perspective in the analysis and response to inequality and discrimination has become frequent in recent years because of the need to develop more complex approaches in these areas. This article aimed to present some initial reflections and approaches to the transfer of this perspective to the practice of local cultural facilities (e.g., community centres). To this end, we provide a definition of the intersectional perspective and its implications and apply it to the practice of local cultural management, including the identification of a range of conceptual and practical challenges. The work concludes by distinguishing a set of priority areas for the mainstreaming of intersectionality as part of the management of local cultural facilities: baseline analysis, training, consultation and participation spaces, programming, mediation, and evaluation and learning processes. Despite the complexity involved in implementing these tasks, we suggest that intersectionality should be understood as a progressive learning process that may take advantage of existing initiatives and knowledge in areas including cultural rights, gender, and diversity management.

Keywords: intersectionality; diversity; cultural management; cultural rights; cultural facilities

SUMARIO*

Introducción

Interseccionalidad y proximidad

- ¿Qué es la mirada interseccional?
- ¿Qué ventajas y aplicaciones tiene?

La interseccionalidad en la vida cultural y las políticas culturales

- Algunas aportaciones recientes
- Encaje de la interseccionalidad en algunos discursos en políticas y gestión cultural local

Retos y posibles medidas

- Una forma diferente de relacionarse con la ciudadanía
- El riesgo de desatención de las vulnerabilidades en el contexto post-COVID
- La necesidad de adaptar las respuestas a los contextos
- No asimilar a las personas con los problemas
- Falta de datos

Ámbitos prioritarios para un trabajo interseccional en los equipamientos culturales de proximidad

Referencias bibliográficas

Nota biográfica

Autor para correspondencia / Corresponding author: Jordi Baltà Portolés. Trànsit Projectes. Av. Fabregada, 22, planta 3, 08907, l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona. jordibalta@transit.es

Sugerencia de cita / Suggested citation: Baltà, J., Guizzo, G., y Mestres, À. (2022). La incorporación de una perspectiva interseccional a los equipamientos culturales de proximidad: identificación de ámbitos prioritarios. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(2), 61-76. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.4>.

INTRODUCCIÓN

La incorporación de una perspectiva interseccional al análisis de las desigualdades y discriminaciones existentes en la sociedad y a la respuesta que les dan las políticas públicas ha recibido una creciente atención en los últimos años. Se trata, a menudo, de una respuesta a la constatación de que los modelos vigentes de tratamiento de la diversidad son incompletos y requieren aproximaciones más complejas.

La interseccionalidad ofrece esta perspectiva de mayor complejidad, pero esta misma naturaleza conlleva dificultades a la hora de llevarla a cabo. Esto se une a que, como expondremos a lo largo del artículo, la perspectiva interseccional requiere un ejercicio de interpretación de los contextos específicos donde debe ser aplicada: no ofrece respuestas universales, sino una «sensibilidad analítica» o una forma de pensar sobre

la semejanza, la diferencia y su relación con el poder (Rodó-Zárate, 2021, p. 28), que se tendrá que adecuar a realidades diferentes en cuanto a las personas con las que se interactúa, las relaciones que se establecen y las formas de poder que se ponen de manifiesto.

En este sentido, la perspectiva interseccional pide un esfuerzo de reflexión crítica y metodológica por parte de las personas responsables de aplicarla, tanto en relación con la mirada hacia el exterior como en la propia actuación, que puede contribuir a ignorar, reproducir o reforzar formas de discriminación. Esta responsabilidad es mayor en el caso de los servicios y equipamientos que cumplen una función pública. La necesidad de contextualización antes mencionada también hace que, a partir de un marco de sensibilidad y acción común, se tenga que pensar en las implicaciones concretas de la interseccionalidad en ámbitos específicos de la acción pública, como pueden ser la gestión y las políticas culturales.

*Artículo traducido por Maria Sales Ferrús.

Hasta el momento, existían pocas reflexiones específicas en cuanto a la incorporación de una perspectiva interseccional en la gestión cultural local. Este artículo propone hacer una aportación, poniendo énfasis en el rol de los equipamientos culturales de proximidad, y especialmente en los llamados centros culturales polivalentes: es decir, equipamientos que, como en el caso de los centros cívicos, los ateneos, casales y otros centros similares, se caracterizan por combinar funciones culturales, socioeducativas y cívicas, ser polivalentes también respecto a las actividades que acogen (exposiciones, cursos, talleres, espectáculos de formato pequeño, reuniones, debates, etc.), acoger actividades de colectivos y entidades externas, y trabajar desde la proximidad, es decir con atención a la población más cercana (en el ámbito de barrio, distrito o municipio, según el caso) y queriendo establecer relaciones sólidas (con relación a esto, consultar, entre otros, Miralles y Saboya, 2000; Martínez Illa, 2010; Trànsit Projectes, 2020).

En el ámbito europeo se han observado las semejanzas entre equipamientos como los centros cívicos, las *casas de cultura*, las *maisons de quartier*, los *community centers*, los *soziokulturelle Zentren* o las *chitalishtes*, entre otros, que el Observatorio de Políticas Culturales de Budapest agrupó bajo la definición de «instituciones multifuncionales de cultura local» (Budapest Observatorio, 2003; Fundación Interarts, 2005). Por tanto, las observaciones que ofrece este artículo podrían ser aplicables en parte a otros territorios. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta la importancia de la contextualización y el análisis *situado* que es necesario en toda reflexión acerca de la interseccionalidad, cabe admitir que las aportaciones son aplicables especialmente en los centros cívicos y otros equipamientos culturales de proximidad semejantes en el contexto de Cataluña.

El artículo pretende hacer una aportación aplicable a la gestión de los equipamientos culturales de proximidad, y el análisis de prácticas existentes en la gestión de los equipamientos culturales. La combinación de estas perspectivas creemos que permite cubrir un vacío existente hasta ahora, especialmente en cuanto a la comprensión de la interseccionalidad, un marco consolidado sobre todo en el plano teórico, y sus implica-

ciones concretas en el ámbito de la gestión cultural. Se trata, en cualquier caso, de una aproximación inicial, que, como se expone en el último apartado, se tendrá que profundizar después a partir de la implementación concreta de nuevas aproximaciones.

Aspectos como la relación con la población o la comunidad del entorno y la vocación de contribuir al mismo tiempo en el enriquecimiento de la vida cultural, el fomento de la participación ciudadana desde una perspectiva inclusiva y los procesos de aprendizaje y cohesión social hacen que estos equipamientos puedan ser escenarios importantes respecto a la incorporación de la perspectiva interseccional. Hasta el momento, en centros cívicos, bibliotecas y otros equipamientos culturales de proximidad, ya existen experiencias significativas en cuanto a la incorporación de la perspectiva de género (consultar, entre otros, Alexanian Meacci y Centro Cívico de la Sagrada Familia, 2019), la atención a la diversidad de orígenes o la inclusión de personas con diversidad funcional. En resumen, y de la misma manera que sucede en la provisión de otros servicios y bienes públicos, estas aproximaciones segmentadas pueden ser insuficientes ante una realidad en la que las formas de desigualdad y discriminación se cruzan, como han apuntado ya algunos análisis (Ayuntamiento de Barcelona, 2021). Algunos centros ya han incorporado medidas con una perspectiva interseccional: el Centro Cívico de la Sagrada Familia de Barcelona, por ejemplo, lo hace en ámbitos como la comunicación, intentando generar referentes nuevos que surjan de los roles habituales de género y que sean diversos (Alexanian Meacci y Centro Cívico de la Sagrada Familia, 2019). Del mismo modo, el artículo tiene por objetivo hacer una aportación inicial para una mirada más compleja hacia la diversidad de públicos, propia de la perspectiva interseccional.

Con el fin de hacerlo, empezaremos situando el concepto, pasaremos a identificar las implicaciones principales que pueda tener la interseccionalidad para la gestión cultural de proximidad y los retos que supone, y cerraremos el artículo con una identificación de los aspectos de la gestión de los equipamientos culturales de proximidad a los que se necesitaría incorporar la interseccionalidad de manera prioritaria.

INTERSECCIONALIDAD Y PROXIMIDAD

¿Qué es la mirada interseccional?

El origen de la reflexión interseccional se sitúa a finales de la década de 1980 en los EUA, a partir de la constatación de que ni el feminismo (que mayoritariamente adoptaba una perspectiva *blanca*) ni el activismo negro (que adoptaba un punto de vista androcéntrico) recogen la experiencia específica de opresión y discriminación sufrida por colectivos como las mujeres negras, y, en este sentido, no reflejaban de manera suficiente la heterogeneidad interna de los grupos sociales que quieren representar: «Así, no se trataba de sumar (siguiendo una lógica aditiva), sino de entender que el cruce de los ejes de género y raza produce realidades específicas» (Coll-Planas y Solà-Morales, 2019: 17).

A partir de este marco, la interseccionalidad se ha desarrollado mediante numerosas aportaciones teóricas y prácticas, que han desembocado en una tradición rica, más que no una teoría coherente, rígida o inmutable: así, la interseccionalidad se puede interpretar como «una caja de herramientas para comprender las desigualdades sociales y las discriminaciones de manera compleja» (Rodó-Zárate, 2021: 19). La noción de «caja de herramientas» sirve para recordar que, en última instancia, la interseccionalidad tiene vocación de incidir en la realidad de manera práctica y transformarla. Este carácter práctico o aplicado se combina y, de alguna manera, pide la «sensibilidad analítica» a la que nos hemos referido anteriormente: no se trata, por tanto, únicamente de reflexión, aunque la reflexión crítica sea inherente a la interseccionalidad, sino de una reflexión que quiere influir en la acción. Al mismo tiempo, hasta ahora hay más aportaciones en torno a la interseccionalidad en el plano teórico que en el práctico (Coll-Planas y Solà Morales, 2019), un reto que artículos con vocación aplicada como este quieren contribuir a abordar.

La interseccionalidad pone énfasis en que las diferentes dimensiones o ejes de discriminación son inseparables y están interrelacionados (Rodó-Zárate, 2021): la manera de experimentar una discriminación

por motivo de género es determinada, entre otras cosas, por la posición de una persona en lo referente a su origen, en tanto que el hecho de haber vivido un determinado itinerario migratorio, o ser una persona autóctona en un territorio, supone una vivencia de género específica, y viceversa. Las interrelaciones derivadas de los diferentes ejes de discriminación que pueden ser relevantes en un determinado entorno hacen que el análisis interseccional tenga que ser sensible a realidades individuales específicas y suponen que este sea un ejercicio muy contextual o *situado*, que diferirá en función de las características del entorno, su realidad demográfica y las expresiones de desigualdad y discriminación que sean relevantes.

De este modo, aunque se pueda hacer una lista de los ejes que generalmente se tendría que tener en cuenta en una perspectiva interseccional (sexo/género; origen/migración; racialización; orientación sexual e identidad de género; religión/creencias; edad/ciclos de vida; diversidad funcional/discapacidad, etc.; consultar Coll-Planas y Solà-Morales, 2019), también es habitual subrayar que la atención a unos ejes o a otros, y el peso relativo que se les otorga, dependerá de las circunstancias sociales e institucionales específicas: en determinados países y momentos, aspectos como la ideología o la lengua pueden ser factores importantes de discriminación, y, en un mismo territorio, contextos como la escuela, el hogar o el espacio público pueden generar formas diferentes de percibir las discriminaciones. De nuevo, la sensibilidad analítica propia de la mirada interseccional tiene que ayudar a determinar qué aspectos son significativos en cada contexto, y orientar la acción de una manera más pertinente.

¿Qué ventajas y aplicaciones tiene?

En el marco del proyecto europeo Igualdades Conectadas (2018-2019), que quería avanzar en la implementación de la interseccionalidad en las políticas locales de no discriminación, el sociólogo Gerard Coll-Planas y la politóloga Roser Solà-Morales elaboraron una guía que recoge, entre otras cosas, las ventajas que puede tener la incorporación de una perspectiva interseccional en el trabajo municipal,

y que podrían ser aplicables o adaptables también en las políticas culturales locales y en la acción de los equipamientos culturales locales.¹ Así pues, la perspectiva interseccional:

- «Nos muestra los límites de aquellas prácticas políticas que separan la realidad y no permiten abordar las intersecciones entre ejes de desigualdad.
- Nos permite ir más allá de la lógica de las políticas dirigidas a la “ciudadanía en general” o a grupos específicos, que no es efectiva para explicar los matices y la complejidad de las vidas de las personas reales.
- Nos da herramientas para abordar de manera más efectiva, eficiente y compleja las desigualdades que se producen en nuestro entorno.
- Nos ayuda a reconocer la diversidad de realidades y necesidades de la ciudadanía de nuestro municipio.
- Nos avisa de cómo, desde las políticas públicas, también se generan sesgos y exclusiones, en función de aspectos como la definición de las personas destinatarias de una política o los mecanismos de participación.» (2019: 6)

Desde la práctica de los equipamientos culturales de proximidad, estas reflexiones alertan del riesgo tanto de dirigirse a un *público en general* como de definir públicos genéricos en función de características sociodemográficas aisladas («la población inmigrada» o «las personas con diversidad funcional», por ejemplo), conllevan adoptar una mirada más compleja y sensible a la diversidad del entorno y conciencian que el equipamiento mismo también puede, en la manera que tiene de definir su

relación con las personas y comunidades de su entorno e interactuar en él, reforzar o no las desigualdades y discriminaciones existentes (Stevenson, 2019). Así mismo, hay que ver en la perspectiva interseccional un recurso útil que, más allá de la reflexión crítica, puede contribuir a mejorar la práctica del equipamiento, como ya comentábamos anteriormente, en ámbitos como la inclusión equitativa, el trabajo con las comunidades y el enriquecimiento de las actividades culturales y ciudadanas que se llevan a cabo en dicho equipamiento, especialmente desde la perspectiva de la diversidad.

La misma guía recordaba que la jurista y filósofa estadounidense Kimberlé Crenshaw, que en 1989 acuñó el concepto de «interseccionalidad», ha diferenciado dos vertientes: la «interseccionalidad estructural», que explica cómo el cruce de ejes de desigualdad distribuye el poder entre grupos sociales; y la «interseccionalidad política», que demuestra cómo desde la acción política, tanto en las instituciones públicas como en el activismo, se reproducen o se combaten las desigualdades interseccionales (Coll-Planas y Solà-Morales, 2019). Es esta segunda vertiente la que parece más interesante analizar desde la práctica de los equipamientos culturales de proximidad. Se trata, así, de revisar críticamente las prácticas propias, con el fin de «preguntarnos a quién estamos dejando fuera, hasta qué punto estamos reconociendo la heterogeneidad de los grupos o qué identidades estamos contribuyendo a reforzar» (ibídem: 20).

Así mismo, es importante entender que «(...) en la práctica, todas las políticas tienen unos efectos interseccionales», aunque no lo quieran o no lo expliciten, ya que «tienen impactos en una ciudadanía que siempre está cruzada por todos los ejes de desigualdad. El objetivo sería que las políticas fueran interseccionales de forma consciente (asumiendo las inclusiones y exclusiones, estableciendo prioridades...) y que tuvieran como objetivo combatir estas desigualdades que se producen como resultado del cruce de ejes» (ibídem: 19). ¿Qué conlleva incorporar la interseccionalidad de manera consciente a la práctica de un equipamiento cultural? Los siguientes apartados tratan de profundizar en esta cuestión.

1 Además de aportar recomendaciones válidas para otras instituciones y entidades, el proyecto Igualdades Conectadas supuso una diagnosis relativa a la incorporación de la interseccionalidad en varios servicios del Ayuntamiento de Terrassa, así como medidas de formación, debate y acompañamiento para avanzar en este sentido tanto en los servicios municipales como en entidades de la sociedad civil.

LA INTERSECCIONALIDAD EN LA VIDA CULTURAL Y EN LAS POLÍTICAS CULTURALES

Algunas aportaciones recientes

En los últimos años, han sido múltiples las reflexiones sobre la dimensión de género en la vida cultural y la necesidad de incorporar una perspectiva de género en las prácticas de la gestión cultural y de las políticas culturales. Es principalmente en este marco donde también han aparecido, más recientemente, algunas aportaciones que, sobre todo, desde ámbitos institucionales y de diseño de políticas, plantean la necesidad de hacer más compleja la perspectiva de género, incorporando a esta una mirada interseccional.

El informe *Towards Gender Equality in the Cultural and Creative Sectors*, publicado en 2021 por un grupo de trabajo formado por representantes de los estados miembros de la UE, incorpora varias referencias a la necesidad de integrar una perspectiva interseccional a la hora de fomentar la igualdad de género en las políticas culturales, con una atención especial en el mercado laboral, la profesionalización y las organizaciones del sector cultural. En primer lugar, detecta formas de discriminación interseccional específicas de los ámbitos culturales, como las que sufren las actrices de edad avanzada o las actrices racializadas para conseguir papeles en el teatro, la televisión o el cine, por la existencia de estereotipos y el racismo, que limitan las oportunidades profesionales de estos colectivos.

Por otra parte, y respecto a las recomendaciones, el informe plantea la necesidad de incorporar la interseccionalidad en la lucha contra el acoso sexual, el sexismo y la violencia de género, puesto que la combinación de diferentes formas de discriminación hace que algunas personas puedan ser más vulnerables que otras; la conveniencia de recoger datos disgregados en función de diferentes variables, a fin de poder analizar mejor las situaciones de discriminación múltiple y abordarlas; la importancia de incorporar una perspectiva interseccional a la hora de garantizar igualdad en la programación de actividades culturales; y, en definitiva, la necesidad de aplicar todas las

recomendaciones incluidas en el informe con una perspectiva interseccional, para «identificar las personas con marginaciones múltiples, que se enfrentan a las barreras más sistemáticas» (OMC Working Group of Member States' Experts, 2021: 117; traducción propia). También es significativo que las conclusiones del informe sugieran que cabe abordar, en una publicación posterior, la dimensión interseccional de las políticas culturales, para poder analizar de manera más detallada la discriminación que sufren las personas racializadas, con diversidad funcional o con determinadas identidades de género.

Además, un informe sobre cultura y género elaborado en paralelo por representantes de entidades de la sociedad civil en el ámbito europeo también remarcaba que «los debates alrededor del equilibrio y la igualdad de género se tienen que analizar mediante la perspectiva de la interseccionalidad, como registro analítico adecuado para comprender plenamente las formas múltiples e interrelacionadas de discriminación que afectan a las mujeres» (Christensen-Redzepovic, 2020: 74; traducción propia).

A nivel local, es interesante indicar que el Plan de Derechos Culturales aprobado por el Ayuntamiento de Barcelona el año 2021 prevé desplegar próximamente una medida relativa a la promoción de una «cultura feminista: derecho a una cultura diversa y equitativa», que tiene como objetivo avanzar en el derecho a la participación equitativa y a la representación diversa de identidades culturales desde la perspectiva feminista, aplicando la perspectiva de género en todos los ámbitos de las políticas culturales de la ciudad. En este marco, también prevé aplicar la perspectiva interseccional «por tener en cuenta otros ejes de desigualdad (clase, origen, raza, etc.), además del de género» (Ayuntamiento de Barcelona, 2021: 34). Entre las líneas de acción que se plantean, y que tendrían que concretar en una medida de gobierno posterior, hay la de ensanchar los indicadores de usos culturales y de gestión pública con perspectiva de género, formar al personal municipal y de equipamientos culturales públicos, incorporar la perspectiva de género en las actividades educativas de los programas y equipamientos culturales municipales,

y dar impulso y apoyo al relato con perspectiva feminista, entre otras cosas, mediante el hecho de dar visibilidad a las interseccionalidades. Estas propuestas tendrían que tener incidencia, entre otras cosas, en la acción de los equipamientos culturales de proximidad, como los centros cívicos, tanto aquellos que gestiona directamente la Administración municipal como aquellos que tienen la gestión externalizada en empresas o entidades sin ánimo de lucro.

Encaje de la interseccionalidad en algunos discursos en políticas y gestión cultural local

Más allá de la incorporación de la interseccionalidad en las políticas culturales para la igualdad de género, que, como hemos visto, ha sido la perspectiva predominante estos últimos años, ¿qué aporta una mirada interseccional a la conceptualización y a la práctica de los equipamientos culturales de proximidad?

En primer lugar, podemos relacionar la lucha integral contra las discriminaciones que aporta la interseccionalidad con el compromiso hacia la igualdad de todas las personas y su capacidad de ejercer los derechos humanos, incluso el derecho de participar en la vida cultural, que es propio de la acción pública. En este sentido, los centros cívicos y otros equipamientos culturales de proximidad (las bibliotecas, por ejemplo) tienen el compromiso de ser espacios accesibles, inclusivos y no discriminatorios, que tienen que velar por poder acoger a todas las personas. Cabe recordar, en este sentido, que el compromiso con los derechos culturales conlleva también analizar y ser consciente de los obstáculos que puede haber para que determinadas personas accedan y participen en la vida cultural (CGLU, 2015).

Más allá de los factores que tradicionalmente se han identificado como obstáculos para la participación en la vida cultural y el acceso a los equipamientos públicos (el precio de las actividades, la distancia, la accesibilidad física, la falta de información, la falta de hábitos culturales previos, o la ausencia de acompañantes con quien participar en una actividad, por ejemplo), la perspectiva interseccional puede

ayudar a hacer un análisis más detallado y complejo de esta realidad, identificar las causas subyacentes y definir acciones para revertirla. Así pues, se trata de complementar el compromiso creciente con la igualdad de género o con la no discriminación por motivos de origen, ya asumidos en muchas prácticas institucionales y operativas, con una comprensión más amplia del compromiso con la igualdad, mediante un análisis holístico del conjunto de factores que generan desigualdades y que pueden obstaculizar el ejercicio de los derechos (UNESCO, 2014). Una mirada interseccional puede facilitar lo que la filósofa Remedios Zafra ha descrito como la consciencia de las múltiples fragilidades existentes y el reconocimiento de la vulnerabilidad compartida, como base para un vínculo social renovado (de Montfort, 2021).

Como han afirmado los investigadores de la UAB Nicolás Barbieri y Yunailis Salazar, trabajar para la equidad implica ir más allá del reconocimiento segregado de la diversidad, impulsando espacios y momentos para compartir las diferencias, y, al mismo tiempo, superar la tendencia a trabajar desde la homogeneidad y «llevar a cabo intervenciones específicas en función de las diferentes necesidades, con el objetivo de reducir desigualdades en el ejercicio de los derechos culturales» (2019: 97-98). Es decir, hay que poder interpretar la complejidad del entorno y los vectores de diferencia y desigualdad que incidan en él, y, a partir de ahí, desplegar acciones que combinen una atención diversificada con la generación de espacios de encuentros y, de acuerdo con lo que postulan los derechos culturales, reconocer la capacidad de cada persona de poder determinar qué características personales la definen.

Así, la perspectiva interseccional se puede y se tendría que vincular a una interpretación ambiciosa de los derechos culturales y de sus implicaciones para la gestión y las políticas culturales locales. En este sentido, y puesto que, como han mostrado varias de las referencias mencionadas (CGLU, 2015; Barbieri y Salazar, 2019; Ayuntamiento de Barcelona, 2021), los derechos culturales ya disponen de un relativo *corpus* en lo referente a su aplicación práctica, se dibuja un

escenario en el que la interseccionalidad se podría incorporar a discursos ya vigentes, transformándolos y enriqueciéndolos según su propia lógica.

Del mismo modo, puede haber un encaje entre la perspectiva interseccional y otro de los discursos que ha insistido en la concepción de las políticas y la gestión cultural local en las últimas décadas, como es el reconocimiento y la atención a la diversidad. En este sentido, algunas de las aportaciones que han reivindicado la incorporación de la interseccionalidad a las prácticas de la gestión cultural lo han hecho desde la afirmación del compromiso con la diversidad (La Diversa, 2018).

El programa Ciudades Interculturales, una iniciativa del Consejo de Europa que busca promover la incorporación de una perspectiva intercultural al conjunto de políticas públicas de las ciudades del continente, ha reconocido la interseccionalidad como una aproximación emergente, necesaria para fortalecer los objetivos del programa en materia de igualdad, diversidad e interacción ciudadana: «El reto para el futuro debate y la práctica de la integración intercultural es como desenvolver una narrativa más explícita y clara sobre la relación entre la gestión de la diversidad cultural y la inclusión, y garantizar igualdad en toda la gamma de *diversidades*» (Consejo de Europa, 2017: 23; traducción propia)

Se podría considerar que algunas de las aproximaciones promovidas tradicionalmente por este programa, que ha abordado principalmente la diversidad derivada de los procesos migratorios y su interacción en entornos urbanos, podrían constituir una base para desenvolver modelos interseccionales de abordaje de la diversidad y las desigualdades urbanas. Ciudades Interculturales ha incidido, por ejemplo, en la creación de espacios públicos inclusivos, que favorecen la interacción entre personas de orígenes diversos y su participación en la cocreación y la cogestión de políticas, el fomento de competencias interculturales para la población en general y para las personas responsables de la definición y la gestión de los programas públicos en particular, y la lucha

contra los mitos y los estereotipos en relación con las personas inmigradas (por medio, entre otros, de las llamadas redes antirumores). En este sentido, la incorporación de la interseccionalidad en los equipamientos culturales de proximidad podría traducirse en prácticas similares, que pretendan incorporar un abanico de voces tan diverso como sea posible a la hora de definir y gestionar las actividades que se llevan a cabo, revisando de esta manera los modelos de gobernanza, y que promuevan narrativas vinculadas a la superposición de ejes de desigualdad y discriminación, intentando poner de relieve especialmente las realidades más escondidas y combatiendo los estereotipos que las envuelven.

De esta manera, se puede observar como algunos de los discursos ya existentes en cuanto a la igualdad de género, los derechos culturales o la diversidad confluyen a la hora de ver en la interseccionalidad un valor añadido, que debería permitir aproximarse a alcanzar estos objetivos. Esta constatación puede servir para mostrar que la perspectiva interseccional tiene puntos de encaje con aproximaciones ya visibles en algunas prácticas de las políticas y la gestión cultural local. Ahora bien, no hay que olvidar que nos encontramos ante un paradigma que conlleva una revisión crítica y profunda de las maneras de hacer, tanto en lo referente a la estructuración interna de las organizaciones y los servicios públicos, como en cuanto al diseño y la gestión de los programas. En este sentido, en el siguiente apartado se analizarán algunos de los principales retos que se pueden adivinar en este proceso.

RETOS Y POSIBLES MEDIDAS

A pesar del interés que la perspectiva interseccional genera en algunos ámbitos y su potencial de contribuir en una acción más sólida en relación con la lucha contra las discriminaciones, los derechos culturales y la diversidad, incorporarla en la práctica no es un proceso sencillo. Este apartado analiza algunos de los retos más visibles en este sentido, que van desde los aspectos más generales y conceptuales a los de cariz

más concreto y operativo. Esta identificación inicial es importante con el fin de, posteriormente, poder definir prioridades de trabajo.

Una forma diferente de relacionarse con la ciudadanía

«La interseccionalidad es un reto porque propone una mirada que cuestiona dos dinámicas habituales en las políticas públicas: dirigirse a la “ciudadanía en general” o a grupos sociales específicos que comparten un mismo eje de desigualdad» (Coll-Planas y Solà Morales, 2019: 5). Al constatar las limitaciones de estos modelos, que, al simplificar la realidad, «generan sesgos y exclusiones» (ibídem), la interseccionalidad pretende ofrecer una respuesta más compleja, un hecho que también requiere transformar la mirada de los servicios públicos hacia la ciudadanía. En cierta manera, requiere combinar una perspectiva especializada (entender las problemáticas específicas de la población joven, pero también de las mujeres, las personas racializadas, etc.) y otra holística o interrelacionada, que sea consciente de que ninguna mirada sectorial es suficiente, sino que hay que combinar diferentes áreas de conocimiento y aproximaciones institucionales (Gall, 2014), un hecho que se opone a la lógica de especialización sobre la que se ha organizado normalmente la administración.

Desde la perspectiva de los equipamientos culturales de proximidad, esto supone ir más allá tanto de las propuestas pensadas para el *público en general*, que inevitablemente dejarán fuera a muchas personas, porque las desigualdades y discriminaciones existentes en el ámbito social harán que algunas personas se sientan menos interpeladas o bien no dispongan de suficientes recursos, de cualquier tipo, para participar; como de los programas dirigidos a colectivos concretos (jóvenes, gente mayor, personas con diversidad funcional, etc.), si al mismo tiempo no se tiene en cuenta su diversidad interna y esto no se integra de manera transversal en el diseño y la implementación de los proyectos y en la gobernanza y la gestión de los centros.

Otro reto que puede derivar de este es la resistencia al cambio, entre otras la que nace de la percepción que, apostando por la interseccionalidad, se pueden perder los avances logrados anteriormente en el tratamiento

de determinadas situaciones y dimensiones de la diversidad (Coll-Planas y Solà-Morales, 2019). Ante esto, podría ser recomendable ofrecer una transición progresiva hacia la interseccionalidad que se construya sobre iniciativas ya existentes en materia de diversidad de género o de origen, allá donde ya haya, y que entienda la interseccionalidad como un valor añadido, más que, o no únicamente, como un cambio de paradigma. Aunque las aproximaciones teóricas a la cuestión remarquen las diferencias respecto a los modelos vigentes, en la práctica puede ser conveniente partir de las estructuras ya existentes y entender esta transición más como un nuevo paso en el camino hacia la igualdad y la lucha contra las discriminaciones, que como una ruptura.

El riesgo de desatención de las vulnerabilidades en el contexto post-COVID

(...) [Las] evidencias indican que los periodos de recesión o de austeridad afectan de manera desproporcionada a las mujeres. Por ejemplo, en el Reino Unido, después de la crisis financiera de 2008, los consiguientes recortes en la televisión provocaron que 5.000 mujeres abandonaran la industria, en contraste con los 300 hombres. Una preocupación urgente en este momento es que la pandemia de COVID-19 desemboque en un nuevo y largo periodo de crisis social y financiera que se traduzca en unas consecuencias similares. (...) [Los] momentos de crisis pueden incrementar la vulnerabilidad de los grupos ya marginados (...) (Conor, 2021: 20).

Además de estas apreciaciones, extraídas de un informe publicado recientemente por la UNESCO, con relación a la dimensión de género y, de manera más general, con el riesgo de que los grupos más vulnerables retrocedan en la atención pública en el contexto posterior a la crisis, en otros entornos también ha habido alertas similares en cuanto a la situación de las personas con diversidad funcional y el riesgo de sufrir retrocesos en los recursos y la atención que se dedican a su acceso a las actividades culturales (consultar, por ejemplo, Miller, 2020).

En este sentido, la incorporación de una perspectiva interseccional requiere entender que las respuestas

institucionales a la crisis deben pasar por abordar el conjunto de desigualdades y discriminaciones existentes, más que dar respuestas genéricas que aborden las necesidades sociales, económicas y culturales desde una mirada estandarizada. Es decir, el hecho de que la situación actual requiere dar respuesta a más demandas de más personas no debería suponer que las respuestas sean iguales para todos y desatiendan tanto la diversidad de casuísticas como los grados diferentes de necesidad que hay en este momento.

Iniciativas como el Plan de Derechos Culturales de Barcelona, en tanto que incluyen una perspectiva de género, otras reflexiones acerca de la diversidad y las desigualdades y el compromiso de trabajar desde la óptica interseccional, ya avanzan en esta dirección. Será importante trasladar esta misma reflexión en cuanto a equipamientos, y dotarla de los recursos pertenecientes.

La necesidad de adaptar las respuestas a los contextos

Como ya hemos explicado, la interseccionalidad requiere adoptar una sensibilidad analítica que tendrá que adaptar a realidades concretas, en un ejercicio contextual o *situado*. Ofrece unas orientaciones generales, pero no da respuestas cerradas, sino que pide que las instituciones y entidades responsables de una intervención determinen los procedimientos adecuados para trasladar estas orientaciones a la práctica. Es, en cierta manera, una caja de *herramientas flexible*, que nos empuja a mantenernos abiertos a nuevas posibilidades.

Desde la perspectiva de la gestión cultural, esto implica incrementar la capacidad de interpretar el contexto y de dialogar con la ciudadanía. Requiere programas especialmente maleables, que dediquen tiempo y recursos a la diagnosis, incorporando elementos participativos. También pide especial atención a la naturaleza de los procesos de relación con el entorno, aportando reflexiones críticas que permitan detectar elementos discriminatorios en la misma práctica: en los canales de comunicación utilizados (quién se queda fuera si utilizamos herramientas digitales, por ejemplo, o bien las implicaciones de utilizar una lengua u otra), en los espacios y horarios en los que se llevan a cabo las actividades, en los formatos y tipos de actividades

ofertadas (talleres, debates, proyecciones, espectáculos, etc.), etc. Inevitablemente, adquirir esta sensibilidad y capacidad crítica debería implicar procesos adecuados de formación del personal, a fin de abordar, entre otras cosas, las formas de desigualdad y discriminación menos visibles, y la manera en que se sobreponen los diferentes ejes de discriminación generando situaciones difíciles de detectar.

Un aspecto relacionado con esto, y también de difícil resolución, implica abordar lo que la activista feminista y doctora en Geografía María Rodó-Zárate ha llamado la «relacionalidad entre los sitios» (2021: 68). Este concepto implica entender que las dinámicas y discriminaciones interseccionales están determinadas tanto por el sitio donde suceden (el espacio público, el hogar, la escuela, un centro cultural), que genere problemáticas específicas, como por relaciones de producción, reproducción y poder existentes en otros sitios, que también inciden en las dinámicas de discriminación. Así, un equipamiento cultural es, al mismo tiempo, un espacio donde se establecen determinadas relaciones de igualdad o desigualdad y un entorno que se ve afectado por dinámicas de igualdad y desigualdad existentes en el barrio, el municipio, el país y globalmente: como explica la misma autora, «no se puede entender la situación de precariedad de trabajadoras del hogar en Barcelona si no se entiende la situación en el terreno transnacional, las cadenas globales de cuidados (...) o la situación específica en, por ejemplo, Bolivia» (ibidem: 68-69), y lo mismo se podría decir en cuanto a entender las dinámicas de participación cultural en la ciudad si no se atienden cuestiones como las pautas de educación, socialización y acceso a las instituciones culturales en los países de origen de la población que reside en ellos.

La complejidad de estas reflexiones puede conducir a la parálisis (Coll-Planas y Solà-Morales, 2019). Sin embargo, parece más útil, de nuevo, entender la incorporación de la interseccionalidad como un proceso de aprendizaje. También parece conveniente fomentar un mayor diálogo entre servicios y equipamientos de naturaleza diversa (educativos, sanitarios, económicos, sociales, culturales), a fin de desarrollar miradas más poliédricas a la hora de interpretar el contexto e incidir en él. Desde los

equipamientos culturales de proximidad, potenciar el trabajo de mediación, es decir, aquel que puede facilitar la conexión entre el centro y su entorno y favorecer el acceso y la participación en él, también aparece como una medida necesaria.

No asimilar a las personas con los problemas

«A menudo se problematizan situaciones o grupos sociales que no son el problema y se construyen estrategias que implican culpar a la víctima: “¿ser migrante es un problema o el problema es la ley de extranjería y la Europa fortaleza?”. Por ejemplo, en el caso de los jóvenes que han cometido alguna infracción, no solo se determina que su comportamiento es un problema, sino que se asimila a la persona con el problema» (Coll-Planas, Solà-Morales, y García-Romeral, 2021: 20).

La interseccionalidad supone reconocer la superposición de varias dimensiones en la identidad de la persona, de modo que ninguna de ellas se convierte en el único elemento definidor, ni en el único que puede generar desigualdad ni discriminación. Esto también implica entender que ningún colectivo definido en función de género, origen, creencia o clase no es homogéneo, puesto que cada una de las personas que forman parte de él tiene, al mismo tiempo, muchas otras características. La multiplicidad de circunstancias que se desprenden, y la mirada crítica hacia la realidad y las maneras en que el poder y la opresión pueden generar situaciones de desigualdad y discriminación, supone que se tengan que analizar las problemáticas sociales a través de miradas superpuestas, y evitar simplificarlas a partir de criterios de análisis únicos.

En este sentido, el llamamiento que Coll-Planas, Solà-Morales y García-Romeral hacen a no asimilar a las personas con los problemas exige abordar, por ejemplo, los aspectos estructurales que pueden dificultar el acceso o la participación en las actividades culturales (la falta de tiempo o de recursos económicos derivados del contexto socioeconómico; la distancia respecto a los espacios institucionales, que puede ser producto de la naturaleza de los procesos de educación y socialización y de la imagen que transmiten los equipamientos;

los canales de comunicación utilizados...), la manera como se ha configurado tradicionalmente la oferta de actividades en estos equipamientos (qué dimensiones de la diversidad tienen representación en ellos, y de qué modo esto contribuye a generar determinados imaginarios y a ocultar determinados ejes o dimensiones de la vida social), etc.

Si bien es cierto que esta aproximación supone remarcar, de manera substancial, la manera del centro de relacionarse y abordar determinadas problemáticas o temáticas (los derechos culturales o la diversidad, por ejemplo) y dedicar menos atención, en un primer momento, a definir los públicos en función de sus características externas, no hay que entenderla como un llamamiento a prestar menos atención a las personas. Más bien al contrario: el abordaje de problemáticas como las mencionadas debería implicar un diálogo con las personas afectadas, en un sentido amplio (públicos, personal propio y contratado, entidades colaboradoras, otros agentes del entorno, etc.), que permitan reconocer las experiencias individuales de manera plural. Así, parece conveniente avanzar hacia modelos de escucha activa y participación en el seno de los equipamientos, que, además de poder servir para enriquecer la definición de las actividades y la misión, concepción y gobernanza de los centros, también pueden contribuir a los procesos de aprendizaje personal, favoreciendo una mejor comprensión de los diferentes aspectos relacionados con las discriminaciones y la interseccionalidad.

Falta de datos

(...) [Un] número importante de características personales que se recogen en las diferentes normas de derechos humanos aplicables al Estado español como categorías especialmente protegidas frente a la discriminación no se recogen en ningún caso como datos de las características personales de aquellos que habitamos en el territorio español (...) (Castilla, 2020: 11; traducción propia).

En este informe reciente, el jurista Karlos Castilla advierte de que, puesto que en el Estado español nunca se recogen datos estadísticos sobre la raza, las creencias o el origen étnico de las personas, es difícil que las administraciones puedan desenvolver aproximaciones interseccionales

de manera exhaustiva y adecuada. El análisis, a partir de una encuesta a numerosos servicios públicos, apunta que la ausencia de estos datos se justifica oficialmente para evitar situaciones discriminatorias, un hecho que, según el autor, equivale a «[reconocer] de manera expresa (...) el racismo, la homofobia, la xenofobia y la intolerancia religiosa, política e ideológica incrustados en las instituciones públicas y, sin duda, también en grandes sectores de la sociedad» en el Estado español (ibídem: 14-15; traducción propia), un hecho que contrasta con las recomendaciones de la UE y con los modelos vigentes en otros países de Europa.

Estas reflexiones hacen referencia al tratamiento de datos por parte de la administración pública en conjunto. No suponen, necesariamente, que sea deseable que los equipamientos culturales gestionen datos de sus usuarios disgregados según múltiples dimensiones. Tanto por motivos jurídicos como de capacidad operativa, y de eventual utilidad, parece poco práctico plantearlo en estos términos. En cualquier caso, mejorar la disponibilidad y el uso de los datos es una cuestión importante desde la perspectiva de la gestión cultural local que, entre otras cosas, debe permitir identificar y comprender mejor los obstáculos que encuentran determinados segmentos de la población para la participación en la vida cultural, y elaborar políticas y programas que los aborden (CGLU, 2015). El abordaje de las desigualdades, de hecho, ha sido una cuestión central en diferentes aproximaciones metodológicas a la participación cultural impulsadas en los últimos años (Domènech y Partal, 2020; Instituto de Cultura de Barcelona, 2020). En este sentido, y recordando que los equipamientos culturales gestionan datos relacionados, entre otros, con el género o la edad de las personas inscritas a sus actividades, sí que aparecen diferentes cuestiones significativas en relación con la disponibilidad de datos y su utilización: ¿de qué manera podemos determinar que un equipamiento ofrece un acceso equitativo a personas de características diversas? ¿Cómo podremos evaluar, si es conveniente, las mejoras logradas en cuanto al fomento de la igualdad y la lucha contra las discriminaciones? ¿Se tendría que

mejorar la recogida de datos para reconocer más diversidad (más opciones en cuanto a la identidad de género, por ejemplo) y para contemplar más variables, dentro del marco que permite la ley? ¿Disponemos de los recursos necesarios y de las capacidades para gestionar y sacar provecho de los datos existentes? ¿Hay mecanismos viables para compartir datos con otros servicios públicos?

Habiendo analizado las motivaciones y los retos, el siguiente apartado formulará algunas propuestas para avanzar en la práctica en este ámbito.

ÁMBITOS PRIORITARIOS PARA UN TRABAJO INTERSECCIONAL EN LOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES DE PROXIMIDAD

Como apuntábamos al principio, este artículo quiere hacer una aportación inicial para un proceso de reflexión y aprendizaje que se debería proseguir y que, sobre todo, se debería enriquecer a partir de las prácticas concretas de los equipamientos. A partir de las reflexiones de los apartados anteriores, este último capítulo plantea algunos ámbitos prioritarios para avanzar en la incorporación de la perspectiva interseccional en los equipamientos culturales de proximidad. Hay que interpretar estas propuestas desde la idea, ya mencionada, que la integración de la interseccionalidad debería ser un proceso de aprendizaje progresivo, que, siempre que sea posible, debería sacar provecho de iniciativas y conocimientos ya existentes en materias como el género o la diversidad de orígenes. También es evidente que el grado concreto y la velocidad de desarrollo de estas propuestas quedaran condicionadas por aspectos como las prioridades políticas, visto que en un elevado número de casos estos equipamientos tienen titularidad pública, y los recursos económicos, humanos y técnicos disponibles.

Dada la necesidad de reflexionar críticamente sobre el equipamiento, su entorno y la manera como se relacionan, una primera medida necesaria es hacer una diagnosis del contexto que, entre otras cosas, valore si aspectos como la diversidad del personal

que trabaja en él y sus prácticas pueden ser factores que refuerzan pautas de discriminación, como han apuntado diferentes estudios (Jancovich, 2017; O'Brien, 2019), aborde experiencias existentes en materia de fomento de la igualdad y lucha contra las discriminaciones (en el acceso y el desarrollo de públicos, la programación de actividades, etc.), analice datos relacionados con las personas usuarias (quién participa, quién no, etc.), reconozca los elementos más significativos de desigualdad y discriminación en el territorio de incidencia del centro, aborde los principales ámbitos de trabajo del equipamiento (programación, acogida de entidades y actividades, comunicación, etc.), identifique posibles colaboraciones y formule propuestas de mejora. Parece conveniente que esta diagnosis sea participativa e implique diferentes figuras relacionadas de manera directa o indirecta con la vida del equipamiento (personal, personas usuarias, administración responsable, personas o entidades colaboradoras o residentes, centros del entorno, etc.). Coll-Planas y Solà-Morales (2019) plantean varias cuestiones para la diagnosis de una institución pública, que se pueden trasladar, debidamente adaptadas, a las características de un equipamiento cultural.

En segundo lugar, habrá que prever medidas de formación que combinen la comprensión de la interseccionalidad en términos conceptuales con la aportación de herramientas concretas y el intercambio de experiencias con otros equipamientos y servicios que trabajen en relación con la interseccionalidad y los ejes que inciden en ella. Puede resultar especialmente indicado hacer formaciones continuas con agentes del entorno del equipamiento, para favorecer un reconocimiento compartido de los retos, un intercambio de experiencias y la definición de propuestas conjuntas. Entre los aspectos que se deberían abordar se encuentran la detección y el abordaje de formas poco visibles de discriminación y el desarrollo de competencias de sensibilidad hacia la diversidad.

La necesidad de abordar el equipamiento como un elemento que puede, alternativamente, reforzar o contribuir a combatir las discriminaciones, y la interpretación de la interseccionalidad como un proceso

de aprendizaje, que pedirá revisiones periódicas, hace que un tercer ámbito de incidencias tengan que ser los mecanismos de consulta, participación y gobernanza de los equipamientos. Igual que se ha mencionado en la diagnosis inicial, sería conveniente hacer de la participación por parte de múltiples agentes un elemento transversal de cómo se interpreta el centro. Una participación que, es bueno recordarlo, debe ir acompañada de mecanismos adecuados de transparencia y de garantías que los procesos de consulta conducirán a algún tipo de resultado, en la medida que sea pertinente en cada caso. Como ha expuesto el investigador cultural Sergio Ramos Cebrián (2021), la verdadera incorporación de la proximidad y los derechos culturales debe suponer una revisión de los modelos organizativos. También será importante incorporar a estos procesos entidades o representantes de colectivos que puedan aportar varias voces, evitando interpretarlas como portavoces únicos de los ámbitos que representan, dada su diversidad interna. Entender la participación como un elemento transversal conlleva plantear que haya mecanismos participativos en diferentes niveles (en cuanto a aspectos generales del centro, a proyectos o ámbitos concretos, etc.), y que periódicamente se puedan revisar tanto la composición de los entes participativos, para asegurar una diversidad y dinamismo suficientes, como sus prácticas (para asegurar que aspectos como los horarios de las reuniones o los lugares donde tienen lugar no dificulten la participación de determinadas personas, por ejemplo).

Un cuarto ámbito de incidencia lo configura la programación del centro. Aquí, asumir una mirada interseccional debería suponer, por una parte, un esfuerzo por la diversidad en la programación de actividades, sensible a la pluralidad de realidades y formas de identificación existentes en el entorno. También parece conveniente entender el equipamiento como un espacio de encuentro, que permita a personas diferentes reconocerse en su pluralidad y poder dialogar y participar conjuntamente con otros en procesos de aprendizaje, creación y producción. También se debería reforzar la presencia de los contenidos relacionados con la diversidad y la lucha contra la discriminación en la oferta educativa del centro, como expresión

del compromiso del equipamiento en este sentido, y entendiendo que la aproximación interseccional debe ir mucho más allá. En conjunto, esta aproximación interseccional en la programación puede suponer que se potencien las actividades con carácter de proceso y con continuidad (talleres, cursos, desarrollo de proyectos creativos, acogida de entidades, etc.), más que aquellas que se centran en la exhibición puntual y que facilitan menos la participación por parte de la ciudadanía. En todo caso, tanto en lo referente a las dimensiones de la diversidad que se visualizarán en la programación como en lo referente a los formatos de las actividades, puede ser adecuado buscar un equilibrio complementario con las propuestas hechas en otros equipamientos del mismo territorio (otros centros cívicos de un mismo distrito, por ejemplo, que pueden especializarse en ámbitos diferentes y complementarios). Los recursos y la estructura de un equipamiento pueden dificultar el hecho de atender todas las necesidades de su entorno, pero el centro puede fomentar la inclusión si evidencia que comprende las necesidades de la comunidad que lo rodea y establece colaboraciones con otros equipamientos similares.

Una cuestión importante para favorecer la comprensión del equipamiento como espacio de encuentro es la existencia de canales de mediación con el entorno y de colaboración con otras entidades, que aparece como un quinto ámbito clave de intervención. En este sentido, y como hemos explicado, la necesidad de interpretar el contexto de manera compleja, de

poder detectar formas de desigualdad y discriminación poco visibles y avanzar hacia equipamientos más accesibles e inclusivos, hace recomendable incrementar los recursos que se destinan tanto al trabajo fuera del equipamiento, para detectar casuísticas y atraer públicos, como en las colaboraciones con agentes educativos, sociales, de salud o de otros ámbitos, que aportarán nuevas miradas.

Finalmente, como se ha explicado antes, es importante abordar la disponibilidad y la gestión de datos, y, de forma más general, favorecer procesos de evaluación y aprendizaje continuado por parte del centro. En la medida de lo posible, es deseable disponer de datos disgregados en aquellas dimensiones que sean significativas y viables (género, edad, nacionalidad, etc.). Y, especialmente, será necesario garantizar que los datos existentes se utilicen en la práctica para favorecer el aprendizaje del centro, detectar carencias respecto a la inclusión de la diversidad y el fomento de la igualdad y definir nuevas acciones que contribuyan a este proceso.

A partir de estas aportaciones, confiamos poder contribuir a un proceso necesario y enriquecedor, y que debería servir para reforzar el papel de los equipamientos culturales de proximidad como espacios de fomento de la participación en la vida cultural y de contribución en una sociedad más diversa, plural y comprometida con la lucha contra las discriminaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexanian Meacci, A., y Centro Cívico Sagrada Familia. (2019). *Recomanacions per a la incorporació de la perspectiva de gènere en els centres cívics, a partir de l'experiència del Centre Cívic Sagrada Família del Districte de l'Eixample*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona – Distrito del Ensanche. Recuperado el 25 de febrero de 2022 de <https://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/sites/default/files/guialila2019.pdf>
- Ayuntamiento de Barcelona. (2021). *Fem Cultura: Pla de Drets Culturals de Barcelona*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/sites/default/files/pla_drets_culturals_mesura_pautes_v19.pdf
- Barbieri, N., y Salazar, Y. (2019). *L'equitat en les polítiques culturals. Estudi de casos amb metodologia de recerca participativa*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de <https://llibreria.diba.cat/cat/libro/l-equitat-en-les-politiques-culturals-estudi-de-casos-amb-metodologia-de-recerca-participativa-61960>
- Budapest Observatory (2003). *Socio-cultural Activities and their Institutions in Europe: The rationale of a projected International research* (en línea). Recuperado el 25 de febrero de 2022 de <http://budobs.org/other-projects/socio-cultural-institutions.html>

- Castilla, K. (2020). *Datos para la identificación de interseccionalidades en el Estado español: ¿una misión imposible hoy?*. Barcelona: Institut de Drets Humans de Catalunya. Recuperado el 6 de agosto de 2021 de <https://www.idhc.org/ca/reerca/publicacions/discriminacio-intolerancia-i-odi/dades-per-a-la-identificacio-d-interseccionalitats-a-estat-espanyol-una-missio-impossible-avui.php>
- CGLU [Ciudades y Gobiernos Locales Unidos]. (2015). *Cultura 21: Accions. Compromisos sobre el paper de la cultura a les ciutats sostenibles*. Barcelona: CGLU. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de https://agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/c21_2015web_cat.pdf
- Christensen-Redzepovic, E. (ed.) (2020). *Gender Equality: Gender Balance in the Cultural and Creative Sectors. Brainstorming Report Reflecting Group Discussions During Voices of Culture Session, Prague, 4-5 September 2019*. Voices of Culture. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de <https://voicesofculture.eu/2020/02/25/brainstorming-report-gender-balance-in-the-cultural-and-creative-sectors/>
- Coll-Planas, G., y Solà-Morales, R. (2019). *Guia per incorporar la interseccionalitat a les polítiques locals. Igualtats Connectades: Interseccionalitat a les polítiques públiques locals*. Terrassa: Ayuntamiento de Terrassa, Universidad de Vic y CEPS Proyectos Sociales. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de <https://igualtatsconnect.cat/wp-content/uploads/2019/06/Publicacion-Igualtats-Connectades.pdf>
- Coll-Planas, G., Solà-Morales, R., y García-Romeral, G. (2021). *Aplicació de la interseccionalitat en les polítiques i serveis d'igualtat i no discriminació: reflexions crítiques i recomanacions*. Barcelona: Institut de Drets Humans de Catalunya. Recuperado el 6 de agosto de 2021 de <https://www.idhc.org/arxiu/reerca/Intsersec-cat-1.pdf>
- Conor, B. (2021). *Género & Creatividad: Progresos al borde del precipicio*. París: UNESCO. Recuperado el 6 de agosto de 2021 de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375713>
- Consell d'Europa. (2017). *New paradigm Intercultural Cities: Bridging the equality, diversity and inclusion agendas / Nuevo paradigma Ciudades Interculturales: Conectando las agendas de igualdad, diversidad e inclusión*. Estrasburgo: Consejo de Europa. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de <https://rm.coe.int/new-paradigm-intercultural-cities-bridging-the-equality-diversity-and-/1680969356>
- De Montfort, J.S. (26 de abril de 2021). Remedios Zafra: "El entramado sobre el que construimos nuestras vidas requiere de una compleja articulación social que no podemos dar por sentada". *The Objective*. Recuperado el 30 de agosto de 2021 de <https://theobjective.com/further/remedios-zafra-fragiles-cel-entramado-sobre-el-que-construimos-nuestras-vidas-requiere-de-una-compleja-articulacion-social>
- Domènech, M., y Partal, A. (2020). *Enquesta de participació i hàbits culturals: Informe i proposta d'enquesta*. Barcelona: Centre d'Estudis i Recursos Culturals. Recuperado el 25 de febrero de 2022 de <https://cercles.diba.cat/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=ccad703ab7e6bc933401f494ccb34ed5>
- Fundació Interarts. (2005). *Centres Culturals Polivalents: conceptes i models a Europa*. Barcelona: Centre d'Estudis i Recursos Culturals. Recuperado el 25 de febrero de 2022 de https://www.diba.cat/documents/326398/11033687/Centres+culturals+polivalents%2C%20conceptes+i+models+a+Europa_+2005.pdf/95aa6b2b-f96e-4210-8d80-0ec97200e339
- Gall, O. (2014). Interseccionalidad e interdisciplina para entender y combatir el racismo. *Inter Disciplina*, 2(4), 9-34.
- Institut de Cultura de Barcelona. (2020). *Enquesta de participació i necessitats culturals de Barcelona: Procés d'elaboració i anàlisi de resultats*. Barcelona: ICUB. Recuperado el 25 de febrero de 2022 de https://barcelonadadescultura.bcn.cat/wp-content/uploads/2020/02/EnqCultura2019_Informe_CA.pdf
- Jancovich, L. (2017). The participation myth. *International Journal of Cultural Policy*, 23(1), 107-121. doi: 10.1080/10286632.2015.1027698
- La Diversa. (2018). *Escenari de Dones: I Jornada sobre la situació de les dones en el sector cultural. Resumén*. Documento PDF.
- Martínez i Illa, S. (2010). *Pla d'equipaments culturals de Catalunya 2010-2020*. Barcelona: Departamento de Cultura y Medios de Comunicación. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de https://cultura.gencat.cat/web/content/dgccc08_Serveis/Publicacions/documents/arxiu/pec_26_01_11.pdf
- Miller, A. (2020). *Slump in disabled audiences' confidence presents major problem for the arts sector*. Recuperado el 6 de agosto de 2021 de <https://www.indigo-ltd.com/blog/act-2-confidence-of-disabled-audiences>
- Mirallas, E., y Saboya, M. (2000). *Aproximaciones a la proximidad: tipologías y trayectorias de los equipamientos en Europa y en España*. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de <http://www.laxarxa.cat/altres/noticia/b-aproximaciones-a-la-proximidad-tipologias-y-trayectorias-de-los-equipamientos-en-europa-y-en-espana-b-1-part>
- O'Brien, D. (2019). The cultural policy puzzle: Is cultural policy a problem or a solution for social inequality?. *IPPR Progressive Review*, 26(2), 135-143. <https://doi.org/10.1111/newe.12159>

- OMC (Open Method of Coordination) Working Group of Member States' Experts. (2021). *Towards Gender Equality in the Cultural and Creative Sectors*. Luxemburgo: UE. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de <https://op.europa.eu/es/publication-detail/-/publication/36e9028b-c73b-11eb-a925-01aa75ed71a1>
- Ramos Cebrián, S. (2021). *Espacios activos y derechos pasivos: Una historia no resuelta en las políticas culturales de proximidad* (tesis doctoral en red). Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña, Cataluña. Recuperado el 25 de febrero de 2022 de <https://www.tdx.cat/handle/10803/672418#page=1>
- Rodó-Zárate, M. (2021). *Interseccionalitat: Desigualtats, llocs i emocions*. Manresa: Tigre de Paper.
- Stevenson, D. (2019). The cultural non-participant: critical logics and discursive subject identities. *Arts and the Market*, 9(1), 50-64. doi: 10.1108/AAM-01-2019-0002.
- Trànsit Projectes. (2020). *Pla estratègic dels centres cívics de Vic*. Barcelona y Vic: Diputació de Barcelona y Ayuntamiento de Vic. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de https://www.diba.cat/documents/326398/304055299/Pla+Centres+Civics+Vic_2020.pdf/40a18d87-1726-1825-491d-cdd96dfcc199?t=1604652770148
- UNESCO. (2014). *Igualdad de Género. Patrimonio y Creatividad*. París: UNESCO. Recuperado el 5 de agosto de 2021 de <http://www.unesco.org/culture/Gender-Equality-and-Culture/flipbook/es/mobile/index.html#p=1>

NOTA BIOGRÁFICA

Jordi Baltà

Máster en European Cultural Policy and Administration (University of Warwick, Reino Unido). Es consultor en Trànsit Projectes, profesor asociado del grado en Relaciones Internacionales (Blanquerna – Universidad Ramon Llull) y profesor colaborador del máster en Gestión Cultural (Universitat Oberta de Catalunya – Universidad de Girona).

Gigi Guizzo

Gestora de Proyectos Europeos en Trànsit Projectes / CEPS Proyectos Sociales. Graduada (*BA Hons*) en Historia del Arte y máster en Memoria Cultural. Diseña e implementa proyectos relacionados con educación y cuestiones sociales y culturales, con especialidad en temáticas LGBTQI y de igualdad de género, discriminación digital, innovación digital y justicia medioambiental.

Àngel Mestres

Director de Trànsit Projectes. Coordinador académico del máster en Gestión de Instituciones y Empresas Culturales y del posgrado en Diseño de Proyectos Culturales, ambos de la Universidad de Barcelona. Profesor de la especialización y el posgrado en Gestión Cultural de la Universidad de Córdoba (Argentina).



Cultura y perspectiva de género en la ciudad de Barcelona

Anna Villarroya

UNIVERSITAT DE BARCELONA

annavillarroya@ub.edu

ORCID: 0000-0002-8575-5933

Marta Casals-Balaguer

UNIVERSITAT DE BARCELONA

martacasals@ub.edu

ORCID: 0000-0002-6528-621X

Recibido: 14/07/2021

Aceptado: 08/02/2022

RESUMEN

En los últimos años, muchos países y gobiernos locales han prestado especial atención a las circunstancias y necesidades de las mujeres como creadoras y productoras de expresiones artísticas diversas. La inclusión de la igualdad de género en la agenda política ha emergido, en muchas ciudades, de la mano de movimientos feministas y del activismo de profesionales del sector cultural. Este artículo tiene como objetivo explorar el papel de Barcelona como ciudad laboratorio de buenas prácticas en el campo de la cultura y el género. A partir de un diagnóstico previo sobre las desigualdades de género en el ámbito del arte y de la cultura en la ciudad de Barcelona y una investigación original enfocada desde una metodología cualitativa, basada en una serie de entrevistas semi-estructuradas con profesionales del sector y referentes en el ámbito de la cultura y el género, se analizan diferentes casos de experiencias innovadoras en el campo cultural localizadas en diferentes barrios de la ciudad. El artículo concluye que, si bien los movimientos feministas y el sector cultural de Barcelona han trabajado para situar la igualdad de género en la agenda político-institucional, aún queda un largo camino por recorrer en la implementación de acciones programáticas transformadoras de la sociedad.

Palabras clave: cultura; género; desigualdades; políticas culturales locales

ABSTRACT. *Culture and gender perspectives in the city of Barcelona*

In recent years, many countries and local governments have paid special attention to the circumstances and needs of women as creators and producers of diverse artistic expressions. In many cities, inclusion of gender equality in the political agenda has emerged at the hand of feminist movements and the activism of professionals in the cultural sector. This article aims to explore the role of Barcelona as a laboratory city for good practices in the field of culture and gender. Based on a prior diagnosis of gender inequalities in the field of arts and culture in the city as well as original research using a qualitative methodology, we carried out a series of semi-structured interviews with leading professionals in the field of culture and gender. We also analysed different cases of innovative experiences in the cultural fields of several Barcelonian neighbourhoods. The article concluded that, although the feminist movements and cultural sector of Barcelona have worked to place gender equality on the political-institutional agenda, there is still a long way to go to implement programmatic initiatives able to transform our society.

Keywords: culture; gender; inequalities; local cultural policies

SUMARIO

- Introducción
- Las desigualdades de género en el sector cultural de la ciudad
- Metodología general y trabajo de campo realizado
- Buenas prácticas en el ámbito del género y la cultura en la ciudad de Barcelona
 - Caracterización de los proyectos
 - Proyectos culturales como buenas prácticas: diversos, interseccionales y con perspectiva de género
- Conclusiones
- Referencias bibliográficas
- Páginas web consultadas
- Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Marta Casals-Balaguer. Universitat de Barcelona. Facultad de Educación. Pg. de la Vall d'Hebron, 171, 08035, Barcelona.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Villarroya, A., y Casals-Balaguer, M. (2022). Cultura y perspectiva de género en la ciudad de Barcelona. *Debats, Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(2), 77-94. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.5>

INTRODUCCIÓN

La cultura es un mecanismo a través del cual la sociedad plasma sus visiones de la realidad, y puede ayudar tanto a transformarlas como a reforzar unos imaginarios concretos (MacNeill et al., 2018). Asimismo, resulta un instrumento primordial en la lucha por la igualdad y la transformación de las sociedades (O'Brien et al., 2017). Desde este punto de vista, es una herramienta idónea para desmontar las diferentes dominaciones patriarcales y discriminaciones por razón de género que tienen lugar en nuestras sociedades. En este sentido, las prácticas artísticas y culturales pueden ofrecer experiencias de empoderamiento y creación de significados constructivos y no coercitivos que pueden contribuir a alcanzar, entre otros derechos humanos, la igualdad de género, entendida esta última como la igualdad de derechos, responsabilidades y oportunidades de las mujeres y los hombres y de las niñas y los niños. La igualdad implica, pues, que los intereses, necesidades y prioridades de mujeres y hombres se tomen en cuenta, reconociendo la diversidad de diferentes grupos de mujeres y hombres (ONU Mujeres, 2021). Desde esta perspectiva, la consideración del género, referido al conjunto de ca-

racterísticas sociales, culturales, políticas, psicológicas, jurídicas y económicas que cada sociedad asigna a las personas de forma diferenciada en función de su sexo (ONU Mujeres, 2021), es también un prerrequisito para la diversidad de expresiones culturales. Desestimar el potencial creativo de las mujeres y también de colectivos LGTBI reduce de manera drástica la diversidad de bienes y servicios culturales (Villarroya, 2016; Joseph, 2018). La oportunidad de participar activamente en la diversidad de la creación artística, contribuir a la creación y puesta en valor de las expresiones culturales, participar en la identificación y protección del patrimonio cultural y en la familiarización con la diversidad de creaciones, expresiones y patrimonio debe garantizarse a todos (Romainville, 2015), incluidas las mujeres y colectivos minoritarios.

A lo anterior cabe añadir el papel cada vez más importante de las ciudades en el panorama social, político y económico (Culture Action Europe y Agenda 21 de la Cultura - Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, 2016), y también en el cultural (Yúdice, 2002). Desde la década de 1990, muchas

ciudades han utilizado la cultura como vehículo de crecimiento económico, pero también como herramienta de integración e inclusión (Canclini y Moneta, 1999). La ciudad de Barcelona no ha permanecido al margen y la cultura ha desempeñado un papel central en la construcción del llamado «modelo Barcelona» (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018). Enmarcado en un estado fuertemente descentralizado culturalmente, el Ayuntamiento de Barcelona ha asumido un papel de liderazgo en el mantenimiento y financiación de las principales instituciones culturales catalanas (Villarroya, 2012) y en el impulso del surgimiento y consolidación de iniciativas privadas en toda la ciudad.

La relevancia de Barcelona como capital cultural fue reconocida en un primer momento a través de la Carta Municipal (Ley 22/1998, de 30 de diciembre) y posteriormente consolidada por un convenio firmado entre los Ministerios de Cultura de España y de Economía y Hacienda y el Ayuntamiento de Barcelona (Ley 1/2006, de 13 de marzo). Su papel cultural también se ha materializado en su rol líder en la implementación de *Cultura 21 Acciones* y las actividades de la Comisión de Cultura de la Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU). En línea con la *Agenda 21 de la cultura* (CGLU, 2004), el responsable de asuntos culturales del Ayuntamiento de Barcelona, en 2018, afirmaba que «la autonomía personal, la igualdad y la diversidad eran tres parámetros políticos claros en la construcción de la política cultural de cualquier ciudad, y también de Barcelona» (Subirats, 2018: 11).

A pesar de la percepción general de que la cultura y las artes brindan un espacio abierto para personas de todos los géneros, la evidencia muestra que las desigualdades de género también se reflejan en el dominio de la cultura (Pujar, 2016). En este sentido, el documento *Cultura 21: Acciones* (CGLU, 2015), que actualmente orienta las políticas públicas culturales en los gobiernos locales alineados con la *Agenda 21 de la cultura*, incluye la igualdad de género al referirse a los derechos culturales y, en concreto, a la necesidad de que las políticas culturales incorporen entre sus objetivos la ampliación de las oportunidades para la participación de las mujeres en la vida cultural

y adopten medidas contra toda discriminación de género. Asimismo, en el ámbito de la gobernanza cultural se insta a los programas y las instituciones culturales que reciben apoyo público a desarrollar una perspectiva de género, esto es, que las preocupaciones y experiencias de las mujeres, así como de los hombres, sean un elemento integrante de la elaboración, la aplicación, la supervisión y la evaluación de las políticas y los programas, a fin de que las mujeres y los hombres se beneficien por igual y se impida que se perpetúe la desigualdad (Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas, 1997). Finalmente, en relación con la igualdad y la inclusión social, el documento *Cultura 21: Acciones* urge a los gobiernos locales a destinar una parte de su presupuesto cultural y recursos públicos a la promoción activa de la participación de las mujeres en las actividades y las organizaciones culturales, especialmente en los niveles de mayor perfil y responsabilidad, así como a valorar, promover e incrementar la visibilidad y el prestigio de aquellas actividades culturales en las que habitualmente hay una mayor implicación de las mujeres.

También a nivel internacional, la UNESCO compele a los gobiernos a incorporar la perspectiva de igualdad entre hombres y mujeres (UNESCO, 2014; Joseph, 2015, 2018) en el conjunto de las políticas y medidas culturales, para posibilitar la participación de las mujeres en la vida cultural en calidad de creadoras y productoras, así como en su condición de ciudadanas y consumidoras. De no ser así, la diversidad de las expresiones culturales se muestra como un reto inalcanzable (Joseph, 2018). Desde otro prisma, la cohesión social dentro de una comunidad puede lograrse más fácilmente si todos los grupos dentro de ella participan en la vida cultural. En este sentido, la *Convención de 2005 de la UNESCO sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales* (UNESCO, 2005) pone énfasis en la importancia de la cultura para la cohesión social y, en particular, en su potencial para mejorar la condición y el papel de la mujer en la sociedad (Preámbulo). En consecuencia, el funcionamiento de una comunidad democrática pasa necesariamente por el derecho a participar en la vida cultural.

Las desigualdades de género en el sector cultural adoptan múltiples formas, manifestándose en la entrada a determinadas profesiones e industrias, en la progresión profesional, en el reconocimiento a través de premios, acceso a recursos y también en la visibilidad de las obras (Villarroya, 2019). Todo ello sumado a las problemáticas que históricamente han caracterizado (y siguen haciéndolo actualmente) el sector cultural, con una precarización del mercado de trabajo artístico, enormes dificultades de desarrollo de trayectorias profesionales (Barrios y Villarroya, 2022) y una fragilidad estructural que ha conllevado una crisis sistémica dentro del mundo cultural (Rubio-Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2016).

A pesar de las reivindicaciones internacionales mencionadas, la igualdad de género nunca ha sido un tema central en la agenda de las autoridades responsables de cultura de la ciudad de Barcelona. En los primeros 30 años de democracia, las políticas culturales del Ayuntamiento de Barcelona fueron lideradas por el Partido Socialista Catalán, que creó el Institut de Cultura en 1996 como principal órgano responsable de los asuntos culturales de la ciudad. Los gobiernos socialistas, con una orientación socialdemócrata en los años ochenta y más socioliberal en los noventa y dos mil (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018: 108), dieron paso, en 2011, a *Convergència i Unió* (CiU), un partido nacionalista y conservador. No obstante, su paso por la alcaldía de la ciudad duró poco tiempo y en las elecciones de 2015 el partido *Barcelona en Comú* (BeC), una plataforma ciudadana lanzada en junio de 2014, ganó las elecciones municipales. En el poder desde entonces, ha gobernado en minoría, salvo en el período comprendido entre 2016 y finales de 2017, cuando gobernó en coalición con el Partido Socialista Catalán. Su agenda política incluye la defensa de la justicia social y los derechos comunitarios, la promoción de la democracia participativa, la introducción de mecanismos para combatir la corrupción y el desarrollo de un nuevo modelo de turismo para Barcelona.

En materia cultural, la llamada «nueva política» proclama una propuesta alternativa de política cultural orientada a promover una cultura común alejada de

la instrumentalización económica y turística de la cultura (Rius-Ulldemolins y Gisbert, 2018). Esta nueva propuesta explora y repiensa el sector cultural a través de una cultura comunitaria que integra el feminismo, la economía social, el urbanismo o la ecología. A pesar del discurso feminista de la última legislatura (2015-2019), pocas veces se ha incluido explícitamente la igualdad de género entre los objetivos de las políticas culturales. Más allá de la constitución del grupo de trabajo *Cultura i Gènere*, dentro del programa *Cultura Viva* del Institut de Cultura de Barcelona, que, a lo largo de los meses transcurridos entre marzo y julio de 2019, recibió el encargo de elaborar un conjunto de acciones encaminadas a la consecución de la paridad y la incorporación de la perspectiva de género en proyectos y equipamientos de la ciudad de Barcelona, la mayor parte de las actuaciones en el ámbito cultural han tenido su origen en la Concejalía de Feminismos y LGTBI del Ayuntamiento de Barcelona, así como en el sector privado.

Esta resistencia a la implementación de la transversalidad de género, si bien ha sido poco explorada en el ámbito de las políticas culturales, al analizarla en otros campos políticos ha mostrado que los esfuerzos por la igualdad de género a menudo son objeto de fuertes resistencias (Cavaghan, 2017) en contextos institucionales existentes. Estos análisis han mostrado que el sesgo hacia los intereses masculinos y las suposiciones con respecto a las diferencias de género entre hombres y mujeres, existentes en todas las políticas públicas, refuerzan las ventajas de los hombres (Hawkesworth, 1994). Así, cuando las políticas diseñadas para cambiar las relaciones de género se incorporan a un régimen de gobernanza preexistente, su impacto puede verse obstaculizado o transformarse de maneras que las hacen menos poderosas (Jansson, 2019). En ocasiones, esta resistencia también se ha atribuido a los gerentes de las instituciones que a menudo expresan actitudes positivas hacia la igualdad de género y la diversidad como principios, pero se resisten a la implementación de acciones reales destinadas a cambiar el orden de género (Wahl y Holgersson, 2003). Más allá de estos factores endógenos al cambio institucional, investigaciones recientes apuntan a la idea de que

las instituciones y la política no están aisladas de la sociedad y pueden verse influenciadas por la agenda de diferentes actores, como las élites culturales o los grandes receptores de ayudas (Jancovich, 2017). Es posible que algunos de estos agentes (externos) influyan e incluso cambien las instituciones y la dirección de las políticas. Los movimientos feministas y culturales pueden ser unos de estos actores sociales que contribuyen a lograr cambios en las políticas culturales. De hecho, han desempeñado un papel de liderazgo en el conocimiento y toma de conciencia de las disparidades de género en el ámbito cultural, así como en la inclusión de la igualdad de género en la agenda política de muchos gobiernos.

En este contexto, este artículo tiene como objetivo explorar cómo se ha introducido la agenda feminista en la realidad cultural de la ciudad de Barcelona a partir del análisis de un conjunto de experiencias innovadoras en el ámbito cultural en diferentes barrios de la ciudad. En los siguientes apartados nos referiremos, en primer lugar, a la situación actual del sector cultural de la ciudad desde una perspectiva de género. A continuación, se presentará la metodología utilizada, así como la principal fuente de datos. La siguiente sección se dedicará a la presentación de los resultados del análisis de un conjunto de iniciativas que incorporan la perspectiva de género en el ámbito de la cultura impulsadas por los movimientos feministas, el sector cultural (tales como gestoras culturales, redes de museos con perspectiva de género, instituciones culturales) y la sociedad civil de Barcelona. Finalmente, en el último apartado se presentarán las principales conclusiones del estudio.

LAS DESIGUALDADES DE GÉNERO EN EL SECTOR CULTURAL DE LA CIUDAD

Una debilidad muy importante que se visualiza en el campo del arte y la cultura local de Barcelona es la ausencia de estadísticas culturales desagregadas por sexo, a nivel local, que permitan conocer de manera regular y sistemática la situación de la igualdad de género en el sector y, por tanto, facilitar la toma de

conciencia y prospectiva sobre esta cuestión. Si bien se han desarrollado algunos estudios relevantes (Cabó y Sánchez, 2018),¹ siguen siendo insuficientes para poder disponer de un diagnóstico real y comparado sobre la situación de desigualdad de género existente en el sector cultural de la ciudad de Barcelona.

El estudio de Cabó y Sánchez (2017) muestra que el tipo de actividades que más frecuentemente realizan las mujeres en el sector cultural suelen ser la producción (audiovisual o escénica) o la enseñanza (tallerista o formadora), con más de un 60 % de participación en cada una de ellas. Las primeras suelen ir ligadas a la organización y supervisión de eventos y no acostumbran a tener demasiada visibilidad en los espacios culturales. Las segundas suelen realizarse en espacios de pequeño formato y de proximidad y, por tanto, suelen tener un alcance modesto en cuanto a recursos y reconocimiento. En las tareas de interpretación solista tan solo un 35,06 % (2017) de mujeres son intérpretes solistas en festivales, mientras que en grandes auditorios sobrepasan el 40 %. La autoría de mujeres oscila entre el 1,25 % (2017) en la interpretación musical y el 32 % en la interpretación de los centros de artes escénicas.

En el ámbito de la programación, cabe destacar dos situaciones extremas: por un lado, la elevada feminización de las actividades en bibliotecas y centros cívicos, donde el número total de actividades es muy elevado, pero con un presupuesto y proyección modesta, y, por otro lado, la masculinización de las actividades desarrolladas en espacios más vinculados con la alta cultura (como, por ejemplo, los museos, grandes auditorios o teatros). El porcentaje medio de mujeres en cada ámbito de programación, en 2017, osciló entre el 23 % en el caso de grandes auditorios y el 59 % en el caso de las bibliotecas (Cabó y Sánchez, 2018).

En esta misma línea, a partir del estudio de Villarroja (2017), se observa que las mujeres están menos

1 También podrían considerarse algunos informes que de manera regular ha ido realizando el Observatori Cultural de Gènere.

representadas en las profesiones culturales (44 %, en 2014) y en los puestos de toma de decisiones (43 % en el Departamento de Cultura del gobierno catalán). Mientras las mujeres, con mayor frecuencia, tienen contratos a tiempo parcial y temporales y realizan tareas de gestión y administración, los hombres tienen tendencia a realizar actividades más técnicas y creativas. El análisis por sectores muestra también una escasa representación de mujeres artistas que exponen su obra en galerías de arte (37,5% en 2013) y en el sector audiovisual (40,6 % en 2012) en comparación con su representación global en el mercado cultural (44 %). En el extremo opuesto, las mujeres constituyen la mayoría del personal ocupado en las administraciones autonómicas (62,4 %, Departamento de Cultura) y locales (64,4 %), así como en sectores tradicionalmente feminizados, como archivos (58,5 %), colecciones (59,4 %) y galerías de arte (57,3 %).

Por otra parte, en el medio concreto de las exposiciones, el estudio de Baygual, Brugat y Cabré (2016) sobre diez centros de arte de Barcelona a lo largo del periodo 2011-2015 muestra que únicamente la Fundació Miró trata a las mujeres artistas en igualdad de condiciones que a los artistas hombres. En este sentido, el gran número de exposiciones individuales de hombres en centros como la Fundació Catalunya-La Pedrera, La Virreina o la Fundació Vila Casas demuestra que el artista hombre todavía es el depositario del prestigio artístico en una medida mucho mayor que la artista mujer. Asimismo, el 0 % de muestras de mujeres en centros tan diferentes como el MNAC y CaixaForum muestra que la incorporación de las mujeres artistas no depende de los periodos artísticos expuestos.

Asimismo, el estudio de Cabó y Sánchez (2018) revela que los espacios de toma de decisiones distan de ser paritarios, si bien aquí también la participación de mujeres varía dependiendo del tipo de infraestructura cultural. Así, mientras la dirección de los grandes espacios culturales de la ciudad, como los museos, suele estar en manos de hombres (71 %), la de los equipamientos de proximidad suele recaer en mujeres, con un 76 % de directoras de centros cívicos y un 82 % de bibliotecas. Sin embargo, la presencia

de mujeres en las estructuras de dirección del ICUB queda reducida a apenas un 30 %.

De todo lo anterior, se desprende, pues, una falta de representación de las mujeres en la vida cultural más institucionalizada de la ciudad que, al mismo tiempo, convive con un papel clave de estas en la actividad cultural, a menudo desde la cultura de proximidad, con menor apoyo público y privado y con escaso poder social (Villarroya, 2017).

En sentido contrario al escenario presentado hasta el momento, a lo largo del año 2017, las mujeres obtuvieron más reconocimientos que los hombres (57 % y 43 %, respectivamente), si bien la distribución por sexos varía en función de la temática, el ámbito territorial, la visibilidad mediática, si se trata de distinciones o premios y la dotación económica. Así, por ejemplo, las mujeres tienen especial reconocimiento en los premios de temática de género (violencias machistas, participación de las mujeres, etc.) con un 83 % de los premios (Cabó y Sánchez, 2018). Si bien, lentamente, las mujeres comienzan a ser reconocidas en la obtención de premios, aquellos con mayor dotación económica y visibilidad mediática todavía suelen concederse a hombres. La retribución media de los premios obtenidos por mujeres es un 34 % inferior a la de los hombres, una diferencia que se acentúa hasta el 52 % en el caso de los premios que no tienen una temática de género (Cabó y Sánchez, 2018). Finalmente, Cabó y Sánchez (2018) destacan que, por primera vez en los últimos años, en 2017 las mujeres recibieron más distinciones que los hombres (60 % y 40 %, respectivamente). Sin embargo, cabe destacar que hay premios, como la Medalla de Oro al mérito cultural, científico, cívico o deportivo, que no recaen en mujeres desde hace años.

Con un alcance territorial más amplio, el estudio de Cabré y Alvarado (2015) analiza una muestra de 70 premios literarios del territorio de los Países Catalanes consagrados a premiar diferentes géneros para un periodo de 15 años, desde el año 2000 al 2014. El estudio arroja resultados muy desiguales para las mujeres, que oscilan entre el 4,8 % de mujeres gana-

doras en premios de teatro y un 36,4 % en el caso de narrativa infantil y juvenil.

En el ámbito de la participación cultural, algunos datos incluidos en la *Encuesta de participación cultural y necesidades culturales en Barcelona* (ICUB, 2020) evidencian, sin embargo, una cierta igualdad entre hombres y mujeres. Este equilibrio se manifiesta tanto en las actividades de cultura legitimada (como ir al teatro, a conciertos, etc.) como en la cultura comunitaria, popular, religiosa o en el espacio público. Un análisis más detallado de los datos, sin embargo, muestra que las mujeres participan más que los hombres en entidades, colectivos y movimientos de carácter social, mientras que los hombres lo hacen más en clubes deportivos o centros excursionistas. De este modo, el aparente equilibrio entre sexos queda matizado por los diferentes roles de género existentes en nuestras sociedades.

A todo lo anterior cabe añadir el papel crucial de los movimientos feministas y el activismo del sector cultural en la ciudad de Barcelona que, en los últimos años, ha documentado de manera persistente la falta de igualdad efectiva entre hombres y mujeres en el sector cultural y la necesidad de intervención urgente (Baygual, Brugat y Cabré, 2016; Bou, Cabré y Porté, 2014; Cabré, 2017; Cabré y Alvarado, 2015). A pesar de las escasas iniciativas institucionales destinadas a introducir la perspectiva de género en las políticas culturales de la ciudad, los movimientos feministas de la ciudad y el propio sector han sido impulsores de buenas prácticas en el campo de la cultura y el género en la ciudad de Barcelona.

METODOLOGÍA GENERAL Y TRABAJO DE CAMPO REALIZADO

Para el análisis del presente artículo se ha llevado a cabo el desarrollo de una metodología cualitativa a partir de la realización de entrevistas semi-estructuradas a personas expertas y referentes en el ámbito de la perspectiva de género en el campo cultural de la ciudad de Barcelona. La pauta de entrevista dividió

las preguntas en dos grandes bloques. El primero se enfocó en la descripción de las políticas culturales de Barcelona desde una perspectiva feminista y el segundo está directamente relacionado con los resultados que se presentan en este artículo, en la evaluación cualitativa de dichas políticas culturales en la ciudad, haciendo hincapié en la descripción de experiencias e iniciativas llevadas a cabo en la ciudad por parte tanto de la Administración pública como de agentes de la sociedad civil y el tercer sector cultural. Además, al inicio de cada entrevista se recogieron los datos generales de las entrevistadas, principalmente profesionales en relación con el objeto de estudio. Las entrevistas se realizaron de manera telemática² entre mayo y septiembre de 2020.

La selección de la muestra se realizó a partir de las integrantes del grupo de trabajo Cultura i Gènere dentro del programa Cultura Viva puesto en marcha por el ICUB y otras referentes en el campo de estudio investigado, siempre con el propósito de obtener una muestra que, pese a no ser representativa del sector, fuera crítica y diversa. En concreto, las entrevistadas fueron Mireia Mora (comunicadora cultural en La Tremenda), M. Àngels Cabré (directora del Observatori Cultural de Gènere), Anna Cabó (fundadora y directora de La Groc Solutions, una consultoría sobre temas de género y diversidad), Karo Moret (doctora en Historia por la Universitat Pompeu Fabra, investigadora sobre la herencia africana y sus diásporas en el Caribe), Eulàlia Espinàs (gerente del Ateneu Barcelonès), Marta Vergonyós (artista visual y cineasta, directora del Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaïson - La Bonne), Marina Marcian (técnica de cultura, doctoranda en movimientos sociales y diversidad cultural en la Universitat de Barcelona) y Ione Hermosa (técnica de cultura y gerente de La Central del Circ hasta 2021).

A partir del trabajo de campo exploratorio desarrollado para la presente investigación y a raíz de las entrevistas

2 Se realizaron de manera telemática, principalmente a partir de videollamadas o por mail, debido a la situación de pandemia generada por la COVID-19.

realizadas, emergieron 24 propuestas de experiencias de buenas prácticas en el campo de la perspectiva de género dentro del sector cultural de la ciudad de Barcelona (Tabla 1).

Tabla 1 Propuestas de buenas prácticas en el ámbito del género y la cultura en la ciudad de Barcelona

Tipología de proyecto	Proyectos propuestos como experiencias de buenas prácticas
Centro cívico y biblioteca	Centre Cívic Sagrada Família y Centre Cívic El Sortidor en Poble Sec
Centro de cultura y de creación	El Graner, La Bonne, L'Ateneu de 9 Barris
Colectivo de mujeres	Dones Visuals, Projecte Minerva, Sindicato de Trabajadoras y Cuidadoras del Hogar (Sindillar), Ca la Dona, Projecte Wikidones
Festival	Festival Escena Poblenou, Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, Festival de Culturas Lesbianas VisibLES
Producción artística	Wanafrica Ediciones con la colección «African-meninas», la programación de La Raposa, obra teatral <i>No es país para negras</i> , proyectos artísticos de Nus Cooperativa, la agenda paritaria del Teatre Nacional de Catalunya
Museo	Museu de Pedralbes, Arxiu Fotogràfic del Ayuntamiento de Barcelona
Grupo de trabajo	Grup Dones i Cultura, Grupo de trabajo Cultura i Gènere del programa Cultura Viva del Ayuntamiento de Barcelona, Informe sobre la programación cultural 16/17 en clave feminista
Formación	Curso de formación «Afrofeminismo» de Karo Moret en el CCCB, talleres Fil a l'agulla
Gestión y comunicación cultural	La Tremenda
Premio y reconocimiento	Premi Joves Creadores
Fiesta mayor	Festa Major del Poble Sec

Fuente: elaboración propia.

De estos 24 ejemplos, se han seleccionado 10 para el propósito de este trabajo, que son los que se presentan en la Tabla 2. La elección de los mismos responde a tres criterios:

i) la pluralidad de sectores artísticos y culturales implicados: audiovisual, teatral, museístico, etc.;

ii) la diversidad en la tipología de los proyectos, con presencia tanto de unidades de producción como de exhibición;

iii) la titularidad de los mismos (pública o privada).

Tabla 2 Ejemplos de buenas prácticas en el ámbito del género y la cultura en la ciudad de Barcelona

Institución	Sector cultural	Tipología	Titularidad
1. Centre Cívic Sagrada Família y Biblioteca Sagrada Família - Josep M. Ainaud de Lasarte	Multidisciplinar (centro de proximidad) y sector patrimonial (biblioteca)	Centro cívico y biblioteca	Pública
2. Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison	Multidisciplinar	Centro de cultura	Privada
3. El Graner, centre de creació de dansa i arts vives	Artes escénicas (danza y artes vivas)	Centro de creación	Pública
4. <i>No es país para negras</i>	Artes escénicas (teatro)	Producción teatral	Privada con ánimo de lucro
5. Barcelona International Women's Film Festival	Sector audiovisual (cine)	Festival audiovisual	Privada
6. Poble Sec Feminista	Acción social	Fiesta mayor	Pública
7. Ca la Dona	Multidisciplinar (patrimonial, de acción social...)	Espacio de acción feminista	Privada
8. CCCB Afrofeminismos	Sector patrimonial (museístico, formación)	Museo	Pública
9. Projecte Minerva	Multidisciplinar	Colectivo de creadoras	Pública
10. La Tremenda	Comunicación	Gestión y comunicación cultural	Cooperativa privada sin ánimo de lucro

Fuente: elaboración propia.

BUENAS PRÁCTICAS EN EL ÁMBITO DEL GÉNERO Y LA CULTURA EN LA CIUDAD DE BARCELONA

Caracterización de los proyectos

Siguiendo el ejemplo del mapeo de experiencias presentado en el documento *Cultura per la inclusió social a Barcelona. Mapatge d'experiències 1.0* (Baltà y Grimaldi, 2011), a continuación se presenta la caracterización de cada uno de los proyectos seleccionados. Para cada uno de ellos se incluye el título del proyecto, la institución o entidad que lo gestiona, una breve

descripción de su contexto, los objetivos en clave feminista que persigue y las principales actividades realizadas dentro de la línea de perspectiva de género.

El Centre Cívic Sagrada Família es un equipamiento municipal de titularidad pública ubicado en el barrio de la Sagrada Família, cuyo eje principal de trabajo es la igualdad de género. Desde 2013, se ha especializado en temas de género con el doble objetivo de ofrecer a la ciudadanía una oferta cultural en este ámbito y de implementar en la gestión interna del mismo centro cívico buenas prácticas profesionales en la

promoción de la igualdad. Sus principales acciones dirigidas a la ciudadanía se concentran en la agenda cultural (exposiciones, ciclos de cine, espectáculos, conciertos...) y la realización de talleres, así como el apoyo a la creación de proyectos especializados en género e igualdad (Ajuntament de Barcelona, s.f.b). En el ámbito de la gestión interna, promueve formaciones periódicas dentro de su equipo con el objetivo de velar por el fomento de la perspectiva de género en todas sus acciones. Uno de los resultados más relevantes ha sido la elaboración de la *Guía per a la incorporació de la perspectiva de gènere al treball del Centre Cívic Sagrada Família* (Alexanian y Tejón, 2017).

La Biblioteca Sagrada Família - Josep M. Ainaud de Lasarte, situada en el mismo edificio que el Centre Cívic y también de titularidad pública, alberga un fondo especial sobre feminismo, temática LGTBI y teoría *queer*, además de ofrecer los servicios de biblioteca pública de referencia para el barrio (Ajuntament de Barcelona, s.f.a).

El Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaïson, La Bonne, es un «espacio de encuentro, intercambio y creación de proyectos culturales feministas» (La Bonne, s.f.) centrado en las especialidades del ámbito audiovisual y performático. En este también se llevan a cabo actividades de investigación y pensamiento sobre los movimientos feministas y el antirracismo. El centro tiene su origen en el Institut de Cultura Popular, fundado por la pedagoga Francesca Bonnemaïson en 1909, junto con la Biblioteca Popular de la Dona (primera biblioteca pública de mujeres en toda Europa).

Tras años de reivindicación y recuperación del legado de Francesca Bonnemaïson, en el año 2003 la Diputación de Barcelona aprobó la formalización del convenio de cesión del espacio a la asociación promotora del Centre de Cultura de Dones. Un año después, se hizo la inauguración formal del espacio y con ella nacería el centro. En 2012, el Centre de Cultura sufrió las consecuencias de la crisis con fuertes recortes en su presupuesto y decidió reafirmarse en su voluntad de continuar con la obra de Francesca Bonnemaïson e iniciar una nueva etapa con un nuevo nombre: La

Bonne. Los objetivos de esta nueva etapa se centran en la consolidación como un espacio feminista de encuentro, intercambio y creación de mujeres dirigido al conjunto de la sociedad, la fidelización de la heterogénea Comunidad Bonne desde una praxis interseccional, antirracista y decolonial, la puesta en práctica de una lógica circular en la promoción de la cultura de las mujeres (Formación > Producción > Difusión > Archivo) y ser un punto de encuentro de las mujeres del mundo de la cultura y de los diferentes feminismos de Barcelona.

De La Bonne ha surgido el proyecto Wikidones, una iniciativa para generar contenidos con perspectiva de género y feminista en la Viquipèdia. También impulsa el Premi Joves Creadores,³ en colaboración con la Concejalía de Feminismos y LGTBI del Ayuntamiento de Barcelona, dirigido a potenciar la creación audiovisual de mujeres residentes en la ciudad de Barcelona. Asimismo, La Bonne impulsa el Festival de Cultures Lesbianes VisibLES,⁴ que busca promocionar la producción cultural lesbiana de la ciudad.

El Graner es un centro de creación dedicado a la danza y las artes vivas de titularidad pública, administrado por el Mercat de les Flors con la colaboración de la Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APDC) y la Associació de Companyies Professionals de Dansa de Catalunya (ACPD). El centro forma parte del programa Fábricas de Creación del Ayuntamiento de Barcelona y trabaja para apoyar la creación artística dentro del ámbito de la danza y los lenguajes del cuerpo, a través de la experimentación, el ensayo, la creación y la formación, y a su vez establecer vínculos con los públicos diversos, todo desde un «modelo de gestión horizontal y feminista que investiga nuevos modelos de gobernanza sostenibles e inclusivos» (El Graner, s.f.). El equipo de El Graner participó, en 2019, en la presentación de la *Guía de bones pràctiques per a una programació cultural paritària a Barcelona*

3 Para más información: <https://labonne.org/projectes/premijovescreadores/>

4 Para más información: <https://labonne.org/projectes/visibles/>

(Soley-Beltran, 2019), que se incluía como parte del Plan para la justicia de género (2016-2020) del Ayuntamiento de Barcelona destinado a erradicar las desigualdades de género en la ciudad.

La producción teatral *No es país para negras* es una obra de la dramaturga y actriz Silvia Albert Sopale, coescrita por la misma actriz y dramaturga, con la colaboración de Laura Freijo y Carolina Torres, dirigida por Carolina Torres Topaga y producida por Maripaz Correa. Se trata de un monólogo cómico-dramático sobre la historia de las mujeres negras españolas, que se estrenó en Barcelona en 2014, dentro de la XV Mostra de Creadores Escèniques Novembre Vaca, y desde entonces se ha representado en múltiples escenarios de toda España. A lo largo de todas las temporadas que se ha programado (y se sigue programando), al final de la obra se abre un espacio de coloquio entre creadora y público que es moderado, en cada caso, por una referente de la comunidad afro de la ciudad donde se realiza la representación, y se invita al público a comentar temas en torno al racismo y los afrodescendientes (*No es país para negras*, s.f.). En 2020, la compañía «No es país para negras» estrenó una nueva obra teatral titulada *Blackface y otras vergüenzas*.

La Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona es un festival de cine nacido en 1993, creado y dirigido por Drac Màgic Cultura Audiovisual, con el objetivo de visibilizar la cultura audiovisual hecha por mujeres. En paralelo a la muestra internacional que se celebra cada año, usualmente a principios de junio, se ha logrado crear un archivo de películas realizadas por mujeres, con más de 2.500 obras, así como un archivo en línea con toda la información de los trabajos que se han programado, a lo largo de los años, en el festival (Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, s.f.). La Mostra forma parte y es cofundadora de TRAMA, coordinadora de muestras y festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres del Estado español. Además, ofrece la distribución de algunas de las obras presentadas en el festival y trabaja para poner en valor el cine hecho por mujeres.

Diferentes entidades del barrio de Poble Sec conformaron, en 2015, el grupo de trabajo Poble Sec Feminista para elaborar un protocolo⁵ de actuación contra las agresiones sexistas y de acoso dentro del marco de la fiesta mayor del barrio, que se celebra cada año durante la segunda quincena del mes de julio. Con la voluntad de garantizar un espacio de seguridad y respeto dentro del espacio festivo, el documento presentaba una propuesta de actuación frente a las agresiones sexistas que se produjeran durante los días de fiesta mayor. En el protocolo se recalca la importancia de llevar a cabo actuaciones previas de sensibilización, a través de charlas, material gráfico y audiovisual, talleres, etc. con organizaciones y colectivos del barrio. A su vez, se manifiesta la voluntad de fomentar, en los siguientes años, la representación de géneros y sexualidades no hegemónicas.

Ca la Dona es un espacio autodefinido de «acción feminista», un lugar de encuentro de mujeres, lesbianas y trans, y de referencia de los movimientos feministas, en activo desde 1987 y que desde 2012 está ubicado en el barrio antiguo de Barcelona. En este espacio se realizan actividades de reflexión y debate, producción de pensamiento feminista, intercambio de experiencias políticas y toda una serie de actividades socioculturales. Uno de los proyectos destacados es el Centre de Documentació de Ca la Dona, un fondo documental y biblioteca que recopila, conserva y difunde multitud de obras (libros, revistas, películas, escritos, carteles, etc.) del movimiento feminista. A su vez, Ca la Dona cuenta con un espacio de información de derechos y recursos jurídicos y FemArt, una muestra de arte hecho por mujeres principalmente de España y Latinoamérica (Ca la Dona, s.f.).

El curso «Afrofeminismos. Raíces, experiencias, resistencias» se impartió en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) a lo largo del mes de junio de 2018 a cargo de la historiadora, investigadora y profesora afrocubana Karo Moret Miranda, doctora en Historia por la Universitat

⁵ Disponible aquí: <http://labase.info/wp-content/uploads/2015/07/PROTOCOL-AGRESSIONS-FM15-1.pdf>

Pompeu Fabra y editora de una de las colecciones de Ediciones Wanafrica. La formación impartida por Moret Miranda estuvo conformada por cinco sesiones en las cuales, «a través de la historia, la religión, el arte y las experiencias de las mujeres», se quería ayudar a comprender «qué agentes sociales, culturales, políticos y económicos han influido en la historia afrodescendiente y en la construcción de una afroconciencia feminista», así como estudiar «los movimientos feministas en su complejidad y pluralidad» y «la representación de lo afrodescendiente y la respuesta del activismo artístico más contemporáneo» (CCCB, s.f.). El curso formó parte de la programación del Institut d'Humanitats de Barcelona, en activo desde 1994.

El Projecte Minerva es un proyecto de encuentro y promoción entre las creadoras artísticas vinculadas al barrio de Gràcia de Barcelona. Nace en 2011 a raíz de la constitución de un grupo de trabajo conformado por mujeres del Consell de Dones de Gràcia y otras mujeres para debatir sobre cultura y género y visibilizar los trabajos artísticos creados por mujeres. En 2014, crearon la plataforma virtual en forma de catálogo para dar a conocer a las mujeres creadoras de múltiples disciplinas artísticas residentes o vinculadas de alguna manera al barrio de Gràcia de Barcelona. Actualmente, cuenta con el apoyo de la Concejalía de Feminismos y LGTBI del Ayuntamiento de Barcelona y la colaboración de la cooperativa Trama SCCL. Su principal finalidad es la de fomentar la creación cultural de las mujeres, con perspectiva de género, establecer redes y potenciar el talento femenino del distrito.

La Tremenda es una cooperativa, creada en 2017, que se dedica a la comunicación y a la prensa cultural y social con perspectiva de género. Liderada por Mireia Mora, Bàrbara Branco, Núria Olivé y Laia Soler, su oficina se encuentra dentro de La Bonne - Centre de Cultura de Dones, y llevan a cabo diferentes tipos de trabajos vinculados con las estrategias de comunicación y prensa, creación de contenidos, gestión de publicidad y de eventos y también formación y asesoramiento. Entre otras actividades, La Tremenda ha coordinado

el acto «Feminización cultural: presentación de la *Guia de bones pràctiques per a una programació cultural paritària a Barcelona*», así como la coordinación del posterior grupo de trabajo *Gènere i Cultura*, impulsado por la Concejalía de Feminismos y LGTBI del Ayuntamiento de Barcelona y el Institut de Cultura de Barcelona (ICUB).

Proyectos culturales como buenas prácticas: diversos, interseccionales y con perspectiva de género

A partir del conjunto de dichas experiencias de buenas prácticas del sector cultural con perspectiva de género, llevadas a cabo en la ciudad de Barcelona entre 2015 y 2018, se observa una diversidad de iniciativas (desde la programación, formación y documentación a la residencia artística, por ejemplo) en diferentes campos de la cultura (artes visuales, audiovisual, teatro, etc.) implementadas por distintos tipos de organizaciones (desde centros cívicos, teatros, centros de creación hasta empresas de comunicación cultural) y con modelos de gestión y de titularidad variados. Si bien las 10 experiencias presentadas no pretenden ser representativas del conjunto del sector, sí que persiguen ejemplificar iniciativas diferentes que provienen de distintos sectores y agentes culturales.

De esta diversidad destaca el rol principal de La Bonne como impulsora de diferentes proyectos que cuentan con una fuerte presencia y arraigo en la ciudad, y que abarcan desde la formación hasta la existencia de un centro de documentación, las asesorías, el premio para creadoras, el festival sobre culturas lesbianas o las residencias artísticas, por ejemplo. Su propósito de difusión de proyectos feministas coloca a La Bonne como un agente crucial de dinamización de las experiencias culturales feministas en la ciudad. El resto de iniciativas analizadas abarcan desde la presencia de proyectos con un fuerte componente de proximidad con el territorio como, por ejemplo, el Centre Cívic Sagrada Família y la Biblioteca Sagrada Família-Josep M. Ainaud de Lasarte, los protocolos contra agresiones sexistas de la Festa Major de Poble Sec o el Projecte Minerva, ligado al barrio de Gràcia, a programas con

una mayor proyección internacional, como la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona.

Cabe destacar también que la interseccionalidad se halla, desde hace tiempo, en la agenda de muchas de estas iniciativas. La mayoría de ellas reconocen que la categoría de género no es la única que estructura la sociedad y que, por tanto, esta se cruza con otros ejes, como el origen, la etnia, la edad, la orientación sexual, la diversidad funcional o la clase social. A pesar de ello, aún queda un largo camino por recorrer. Una de las entrevistadas remarca que el contexto barcelonés es «reticente a identificar otras opresiones y otros colectivos con prioridades diferentes» y que las transformaciones ocurridas hasta el momento y que han generado impacto han sido «porque las artistas y académicas no blancas nos hemos organizado y hemos ofrecido nuestros propios productos que hemos gestionado desde lo particular sin apoyo institucional» (Entrevistada 5⁶).

En el caso concreto del afrofeminismo, destacan iniciativas vinculadas a la formación, como el curso «Afrofeminismos. Raíces, experiencias, resistencias», ofrecido por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en 2018 e impartido por la historiadora afrocubana Karo Moret Miranda, o la producción teatral *No es país para negras*, de Silvia Albert Sopale. También con el fin de hacer frente a la discriminación que sufren las mujeres en el proceso creativo, agravada por la etnia, esta producción teatral visibiliza la creación y aportaciones realizadas por mujeres desde una perspectiva interseccional.

Todas y cada una de estas iniciativas permiten abordar distintas brechas de género que se manifiestan en el sector cultural de la ciudad. Así, a través de la programación de actividades culturales, de talleres, del uso de espacios y de la difusión de actividades con perspectiva de género, se busca facilitar a la ciu-

dadanía una oferta cultural diversa y de calidad. Una de las entrevistadas afirmaba que «forzar la paridad en los equipamientos y las programaciones debería ser una obligación y propiciaría un ecosistema cultural infinitamente más sano» (Entrevistada 6).

El uso de una comunicación no sexista y transformadora es también un denominador común en todas las iniciativas analizadas. La existencia de La Tremenda, en tanto que cooperativa dedicada a la comunicación y a la prensa cultural y social con perspectiva de género, da cuenta del papel clave de la comunicación como herramienta de transmisión de mensajes, significados y valores, ya sea por medio de las palabras como de las imágenes.

Asimismo, la formación, la documentación y la investigación sobre movimientos feministas, sobre las desigualdades de género en el sector cultural, sobre el rol creador de las mujeres y de otros colectivos discriminados son iniciativas que permiten superar la perspectiva androcéntrica que domina muchas de las actividades de la ciudad (Perpinyà i Morera, 2020). En este sentido, otra de las entrevistadas remarcaba que «es necesario hacer mucha formación y dar apoyo a los movimientos actuales y las personas que están trabajando desde la sociedad civil» (Entrevistada 3). Por otro lado, los premios son utilizados, en algunos de los casos analizados, como instrumento clave para el reconocimiento de la obra y trayectoria de mujeres artistas y profesionales de la cultura (Cabrè y Alvarado, 2015). Por su parte, los festivales y muestras dan visibilidad de la obra de las artistas y colectivos menos representados, al mismo tiempo que amplían la diversidad de expresiones culturales de la ciudad.

La adopción de la perspectiva de género en la gestión interna de algunas de las instituciones consideradas en este trabajo (como, por ejemplo, el Centre Cívic Sagrada Família) permite, además de fomentar una mirada de género en la toma de decisiones, el ejercicio de prácticas profesionales de promoción de la igualdad de género en el funcionamiento cotidiano del equipo. En este sentido, una de las entrevistadas reflexionaba lo siguiente: «Por un lado, (tenemos) la

6 Para preservar el anonimato de las entrevistadas con la incorporación de las citas literales, la identificación numérica de las entrevistadas que se presenta no corresponde con el orden con el cual han aparecido en el apartado de Metodología.

necesidad de transformar las instituciones culturales existentes; por otro, apoyar aquellas iniciativas existentes al margen, hechas por mujeres y personas feministas» (Entrevistada 2). Un tema clave en este ámbito es la promoción de la conciliación de la vida familiar, personal y laboral tanto de las personas que participan en las actividades como de las que forman parte del equipo del centro.

Por último, algunas de las iniciativas analizadas están dirigidas a prevenir y abordar el sexismo y la violencia machista. Desde la dotación, difusión y uso de un protocolo de prevención y actuación contra las agresiones sexistas y de acoso en el marco de la Festa Major de Poble Sec a la dotación de un protocolo dentro del propio centro o la formación interna y externa sobre violencias machistas.

CONCLUSIONES

La configuración de Barcelona como una *ciudad cultural*, impulsora de progreso económico, social o turístico, no ha contado en su haber con el poder transformador de la igualdad de género. Con ello, se ha limitado el disfrute de derechos culturales a toda la ciudadanía, la cohesión social y la riqueza de la diversidad de las expresiones culturales. Frente a todas las desigualdades de género que afectan a las mujeres y diferentes colectivos minoritarios, el análisis que hemos llevado a cabo ha mostrado el carácter simplemente testimonial de la intervención de las autoridades locales responsables de cultura en la ciudad de Barcelona. A pesar del discurso feminista del partido actual de gobierno, Barcelona en Comú (BeC), su implementación en el ámbito de las políticas culturales ha sido prácticamente inexistente. No reconocer este potencial conlleva, consecuentemente, la constricción de los derechos culturales de las mujeres y otros grupos minoritarios, lo que debilita el fortalecimiento de una agenda pública que busque la igualdad en términos culturales de toda su ciudadanía.

Por otro lado, el estudio ha puesto de relieve el papel fundamental de los movimientos feministas e ini-

ciativas diversas surgidas desde el ámbito cultural, algunas de ellas con una larga y reconocida trayectoria y otras más recientes, que han permitido abordar las brechas de género en el acceso a los recursos y la programación y las relaciones de poder desiguales dentro de las instituciones, así como las normas de género tradicionales que refuerzan estas brechas y los desequilibrios de poder. Las iniciativas incluidas en este trabajo, que han sido destacadas por el propio sector cultural, evidencian el papel clave de las agentes culturales del territorio, más allá de la existencia de una hoja de ruta en la esfera política o de la inclusión de la igualdad de género como objetivo en las políticas culturales de la ciudad.

La relevancia que la propia ciudad ha asumido como *ciudad cultural*, a partir del *modelo Barcelona*, no ha atenuado suficientemente las desigualdades de género, ni ha contemplado una base sostenible de política pública que permita transformar la situación cultural de desigualdad hasta el momento presente. En este sentido, es urgente la transformación de la actual situación en un proyecto colectivo de ciudad que mitigue, en profundidad y de manera sostenible, lo que está sucediendo actualmente en el campo del arte y la cultura. Para construir sociedades más democráticas, también es necesario garantizar los derechos culturales a todos aquellos colectivos que son discriminados o directamente apartados del ámbito de la cultura. La creación de proyectos (sociales, económicos, culturales) en la ciudad que conciben la perspectiva de género y hagan evidente, por ejemplo, el lugar de mujeres y colectivos LGTBI puede ser un camino posible para ayudar a atenuar dichas desigualdades.

Por otra parte, específicamente en el campo profesional de la cultura de la ciudad de Barcelona, más allá de los escasos estudios y datos existentes, se observa que, en varios sectores culturales, la desigualdad de género está aún más que presente. Desigualdad que no solo se manifiesta en las posibilidades de acceso al campo cultural, el desarrollo de las profesiones artísticas, el reconocimiento al trabajo y/o a la trayectoria o la obtención de premios, sino también en la menor representación que tienen las mujeres en puestos de

decisión con respecto a los hombres (Villarroya, 2019). Como se ha podido observar, 7 de cada 10 cargos de dirección de los grandes equipamientos culturales de la ciudad están en manos de hombres.

Asimismo, el reconocimiento de proyectos considerados como buenas prácticas en el ámbito del género y la cultura en Barcelona posibilita seguir profundizando en políticas y líneas de acción transversales en busca de la consolidación de modelos orientados a la igualdad en la ciudad. Desde esta mirada, el territorio (y su ciudadanía) se constituye como un espacio de creación particular y como el lugar donde es posible el desarrollo de iniciativas orientadas a la prevención y concienciación del sexismo y la violencia machista.

De la misma manera, el análisis de buenas prácticas ha puesto de relieve que el género, en tanto que

construcción social, necesariamente debe articularse con otras dimensiones (como la etnia, la edad, la orientación sexual, la diversidad funcional o la clase social) que posibiliten el reconocimiento de las experiencias culturales feministas en la ciudad. Si bien la interseccionalidad está presente en varias de las experiencias analizadas, que siguen siendo proyectos activos, las transformaciones alcanzadas en la ciudad aún son moderadas.

A modo de conclusión, señalar la necesidad de trabajar la discriminación por razón de género desde diferentes espacios (programación de actividades culturales, uso y apropiación de los espacios, comunicación, recursos, etc.) y ámbitos (público, privado y tercer sector) con el objetivo de proporcionar una oferta cultural diversa. Solo de esta manera se podrá consolidar también un ecosistema cultural más justo e igualitario en la ciudad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ajuntament de Barcelona (2016). *Pla per la Justícia de Gènere 2016-2020 (Barcelona)*. Barcelona: Regidoria de Feminismes i LGTBI, Ajuntament de Barcelona. <http://hdl.handle.net/11703/114211>
- Alexanian, A., y Tejón, C. (2017). *Guia per a la incorporació de la perspectiva de gènere al treball del Centre Cívic Sagrada Família*. Barcelona: Centre Cívic Sagrada Família. <http://igualtatigenere.com/wp-content/uploads/2015/10/Guia-destil-igualtat-i-genere.pdf>
- Baltà, J., y Grimaldi, R. (2011). *Cultura per la inclusió social a Barcelona: mapatge d'experiències 1.0*. Barcelona: Consell de Cultura de Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Barrios, M., y Villarroya, A. (2022). What is needed to promote gender equality in the cultural sector? Responses from cultural professionals in Catalonia. *Journal of Orthopaedic Surgery*, 25(4), <https://doi.org/10.1177/2309499020959158>
- Baygual, J., Brugat, R., y Cabré, M. A. (2016). *Exposicions de dones als centres d'art de Barcelona*. Barcelona: Quart Informe de l'Observatori Cultural de Gènere, amb la col·laboració de MAV (Mujeres en las Artes Visuales). http://dones.gencat.cat/web/.content/03_ambits/docs/publicacions_OCG_informe4.pdf
- Bou, M., Cabré, M. A., y Porté, M. (2014). *Directores, productores i guionistes al cinema català recent*. Barcelona: Segon Informe de l'Observatori Cultural de Gènere. http://dones.gencat.cat/web/.content/03_ambits/docs/publicacions_OCG_informe2.pdf
- Cabó, A., y Sánchez, J. M. (2017). *Informe sobre la programació cultural 2016-2017 de l'Ajuntament de Barcelona des d'una perspectiva de gènere*. Barcelona: Departament de Transversalitat de Gènere i Gerència de Recursos, Ajuntament de Barcelona.
- Cabré, M. A. (2017). *Dones als festivals musicals de Catalunya*. Barcelona: Cinquè Informe de l'Observatori Cultural de Gènere, amb la col·laboració de MIM (Mujeres de la Industria de la Música). http://dones.gencat.cat/web/.content/03_ambits/docs/publicacions_OCG_informe5.pdf
- Cabré, M. A., y Alvarado, H. (2015). *El gènere als nostres premis literaris*. Barcelona: Tercer Informe de l'Observatori Cultural de Gènere. http://dones.gencat.cat/web/.content/03_ambits/docs/publicacions_OCG_informe3.pdf

- Canclini García, N., y Moneta, C. J. (coord.) (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, CGLU (2015). *Cultura 21: Acciones*.
http://agenda21culture.net/sites/default/files/files/culture21-actions/c21_015_spa.pdf
- Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, CGLU - Comisión de Cultura (2004). *Agenda 21 de la cultura*.
http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_es_ok.pdf
- Culture Action Europe and Agenda 21 for Culture – UCLG. (2016). *Culture, Cities and Identity in Europe*. Unión Europea.
- Cavaghan, R. (2017). *Making Gender Equality Happen: Knowledge, Change and Resistance in EU Gender Mainstreaming* (1st ed.). Nueva York: Routledge.
- Hawkesworth, M. (1994). Policy Studies within a Feminist Frame. *Policy Sciences*, 27(2/3), 97-118.
<http://www.jstor.org/stable/4532310>
- ICUB. (2020). *Informe Enquesta de participació i necessitats culturals de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
https://barcelonadadescultura.bcn.cat/wp-content/uploads/2020/02/EnqCultura2019_Informe_CA.pdf
- Jancovich, L. (2017). The participation myth. *International Journal of Cultural Policy*, 23(1), 107-121, doi: [10.1080/10286632.2015.1027698](https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1027698)
- Jansson, M. (2019). The quality of gender equality: Gender quotas and Swedish film governance. *International Journal of Cultural Policy*, 25(2), 218-231.
- Joseph, A. (2015). Women as creators: gender equality. En UNESCO (eds.), *Re/shaping cultural policies. A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development* (p. 173-187). UNESCO Publishing.
- Joseph, A. (2018). Gender equality: missing in action. En UNESCO (eds.), *Re/shaping cultural policies. Advancing creativity for Development* (p. 189-207). UNESCO Publishing.
- ESPAÑA. Ley 22/1998, de 30 de diciembre, de la Carta Municipal de Barcelona. *Boletín oficial del estado*. Madrid, España, 2 de febrero de 1999 (Última modificación: 30 de diciembre de 2014).
<https://www.boe.es/buscar/pdf/1999/BOE-A-1999-2518-consolidado.pdf>
- ESPAÑA. Ley 1/2006, de 13 de marzo, por la que se regula el Régimen Especial del municipio de Barcelona. *Boletín oficial del estado*. Madrid, España, 14 de marzo de 2006.
<https://www.boe.es/buscar/pdf/2006/BOE-A-2006-4583-consolidado.pdf>
- MacNeill, K., Coles, A., y Vincent, J. B. (2018). *Promoting gender equality through the arts and creative industries: a review of case studies and evidence*. Victorian Health Promotion Foundation (VicHealth).
<https://www.vichealth.vic.gov.au/-/media/ResourceCentre/PublicationsandResources/GenderEqualityArts/Promoting-gender-equality-through-the-arts-and-creative-industries-report.pdf?la=en&hash=B9B3C1EE14262A6661A37F807FB08583E1732614>
- O'Brien, D., Allen, K., Friedman, S., y Saha, A. (2017). Producing and Consuming Inequality: A Cultural Sociology of the Cultural Industries. *Cultural Sociology*, 11(3), 271-282. <https://doi.org/10.1177/1749975517712465>
- Perpinyà i Morera, R. (2020). El legado documental desde la perspectiva de género: igualdad, diversidad e inclusión. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 44(juny). <https://dx.doi.org/10.1344/BiD2020.44.18>
- Pujar, S. (2016). *Gender Inequalities in the cultural sector*. Culture Action Europe.
<https://cultureactioneurope.org/files/2016/05/Gender-Inequalities-in-the-Cultural-Sector.pdf>
- Rius-Ulldemolins, J., y Gisbert, V. (2018). ¿Por qué las políticas culturales locales no cambian? Constricciones del modelo urbano, inercia en la gestión y batallas culturales en los «gobiernos del cambio» en Madrid y Barcelona (2015-2018). *Revista Española de Ciencia Política*, 47, 93-122. <https://doi.org/10.21308/recp.47.04>
- Romainville, C. (2015). Defining the right to participate in cultural life as a human right. *Quarterly of Human Rights*, 33(4), 405-436.
- Rubio-Arostegui, J., y Rius-Ulldemolins, J. (2016). El diagnóstico de la crisis de la cultura en España: del recorte público a la crisis sistémica. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 28(1), 41-57. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n1.46909
- Soley-Beltran, P. (2019). *Quaderns metodològics feministes. Bones pràctiques per a una programació cultural paritària*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
https://ajuntament.barcelona.cat/dones/sites/default/files/documentacio/quadern_politica_cultura2_baja.pdf
- Subirats, J. (2018). *Notes on city, culture, and (cultural) policy*. Barcelona, Leading City of the Agenda 21 for Culture United Cities and Local Governments (UCLG). Barcelona: Culture 21, UCLG y Ajuntament de Barcelona.
http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/cities/content/informe_2018_j.subirats-eng.pdf

- UNESCO. (2005). *Convención de 2005 de la UNESCO sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text>
- UNESCO. (2014). *UNESCO's promise: gender equality, a global priority*. Division for Gender Equality, UNESCO.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000226923>
- Villarroya, A. (2012). Cultural policies and national identity in Catalonia. *International Journal of Cultural Policy*, 18(1), 31-45.
- Villarroya, A. (2016). Mujeres y políticas culturales. En *Estado de la Cultura y las Artes 04_2016. Nexos y divergencias en la cultura política*, 71-79. Informe anual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts - CoNCA).
https://conca.gencat.cat/web/.content/Enllac/publicacions/informes_anuals_estat_cultura/INFORME_2016_CAST.pdf
- Villarroya, A. (2017). L'ocupació en el sector de la cultura des d'una perspectiva de gènere. *DeCultura*, 50(novembre), 1-59.
- Villarroya, A., y Barrios, M. (2019). «Desigualtats de gènere en l'ocupació cultural a Catalunya», *Informes CoNCA, IC17 (2019)*. Generalitat de Catalunya, Consell Nacional de la Cultura i de les Arts – CoNCA.
- Wahl, A., y Holgersson, C. (2003) Male managers' reactions to gender diversity activities in organizations. En Davidson, Marilyn och Sandra Fielden (eds.), *Individual diversity in organisations*. Londres: John Wiley
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. México: Editorial Gedisa.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

- Ajuntament de Barcelona (s.f.a). *Biblioteca Sagrada Família-Josep M. Ainaud de Lasarte*. [Recuperado el 27 de agosto de 2020] <http://ajuntament.barcelona.cat/biblioteques/bibsagradafamilia/ca>
- Ajuntament de Barcelona (s.f.a). *Centre Cívic Sagrada Família*. [Recuperado el 20 de octubre de 2020] www.ccsagradafamilia.net
- Ca la Dona (s.f.). *Ca la Dona. Un espai d'acció feminista*. [Recuperado el 27 de agosto de 2020]. <https://caladona.org>
- CCCB (s.f.). *Afrofeminismos. Raíces, experiencias, resistencias*. Curso a cargo de Karo Moret. [Recuperado el 20 de octubre de 2020]. www.cccb.org/es/actividades/ficha/afrofeminismos/228762
- Creadores de Gràcia (s.f.). *Creadores de Gràcia. Projecte Minerva*. [Recuperado el 1 de septiembre de 2020].
<https://creadoresdegracia.cat>
- El Graner (s.f.). *El Graner. Centro de creación de danza y artes vivas*. [Recuperado el 15 de septiembre de 2020].
<https://granerbcn.cat>
- La Bonne (s.f.). *La Bonne. Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison*. [Recuperado el 15 de noviembre de 2020].
<https://labonne.org>
- La Tremenda (s.f.). *La Tremenda*. [Recuperado el 15 de noviembre de 2020]. <https://latremenda.coop/ca/>
- Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona (s.f.). *Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*. [Recuperado el 15 de noviembre de 2020]. <https://www.mostrafilmsdones.cat>
- No es país para negras (s.f.). *No es país para negras*. [Recuperado el 10 de octubre de 2020]. <https://noespaisparanegras.es>
- ONU Mujeres (s.f.). *Glosario de igualdad de género*. [Recuperado el 16 de noviembre de 2021].
<https://trainingcentre.unwomen.org/mod/glossary/view.php?id=150&mode=letter&lang=es>

NOTA BIOGRÁFICA

Anna Villarroya

Licenciada en Derecho y en Economía y doctora en Economía del Sector Público por la Universitat de Barcelona. Profesora agregada del Departamento de Economía de la UB. Presidenta de la European Association of Cultural Researchers y, desde 2006, autora del perfil para España incluido en el *Compendium of Cultural Policies and Trends*. Coordinadora académica del Programa de doctorado interuniversitario en Estudios de Género: Culturas, Sociedades y Políticas y directora del Centre de Recerca en Informació, Comunicació i Cultura de la UB.

Marta Casals-Balaguer

Doctora en Sociología por la Universitat de Barcelona. Es profesora lectora de la Facultad de Educación de la misma universidad. Investiga sobre música y educación, cultura y género, y profesiones artísticas. Es autora de varios artículos publicados en revistas académicas nacionales e internacionales y de capítulos de libro. Es miembro investigadora del Centre de Recerca en Informació, Comunicació i Cultura (CRICC) de la Universitat de Barcelona. Es coordinadora del Grup d'Innovació Docent en Educació Musical (UB).



¿Devociones opuestas? Creación y cuidados en el precariado cultural

Juan Pecourt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

juan.pecourt@uv.es

ORCID: 0000-0001-6218-6398

Sandra Obiol

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

sandra.obiol@uv.es

ORCID: 0000-0001-6598-9022

Recibido: 28/04/2021

Aceptado: 19/12/2021

RESUMEN

En este artículo abordaremos la lógica específica de la precariedad cultural, incidiendo en los factores de género que sitúan a las mujeres trabajadoras en posiciones de debilidad estructural. Se trata de un fenómeno complejo y multidimensional. En nuestro análisis nos hemos centrado en la relación entre trabajo creativo y trabajo de cuidados como espacios sociales diferenciados. Entendemos el *trabajo de cuidados* como la gestión del bienestar de las personas, imprescindible para la sostenibilidad de la vida y la reproducción de la fuerza de trabajo. Por otro lado, el *trabajo creativo* es la dimensión más visible de la actividad artística e implica la producción de obras que obtienen una valoración social y son reconocidas como artísticas. Incluye, sobre todo a raíz de los recientes procesos de precarización, un importante componente de *trabajo gratuito*, el trabajo de fondo individual orientado a proveer las condiciones adecuadas para la creación y que hoy se centra en la construcción y mantenimiento de las redes sociales y de una e-reputación.

En definitiva, mientras que el trabajo creativo constituye la parte visible y socialmente reconocida de la práctica artística, el trabajo gratuito y el trabajo de cuidados forman la parte oculta, sin reconocimiento social, pero que determinan en gran medida los logros individuales, más allá de las concepciones románticas del *genio* centradas en el ámbito estrictamente creativo. En nuestro artículo reflexionamos acerca de la relación entre ambos trabajos, la construcción de sus lógicas constitutivas, generalmente incompatibles entre sí, e identificamos sus principales contradicciones.

Palabras clave: trabajo creativo; trabajo de cuidados; trabajo gratuito; género; precariedad

ABSTRACT. *Opposed devotions? Creation and care in the cultural precariat*

In this article, we address the specific logic of cultural precariousness, focusing on gender factors that place working women in positions of structural weakness, a phenomenon known to be complex and multidimensional. In our analysis, we focused on the relationship between creative labour and care work as differentiated social spaces. On the one hand, we understand 'care work' as the management of people's well-being, which is essential to sustain life and reproduction of the workforce. On the other hand, 'creative labour' is considered the most visible dimension of artistic activity and implies the production of works that obtain social value and are recognised as artistic. As the result of recent processes that have increased labour precariousness, the latter includes an important component of 'free labour': individual background work that provides adequate conditions for creation and which now focuses on the construction and maintenance of social networks and e-reputation. In short, while creative labour constitutes the visible and socially recognised part of artistic practice, free labour and care work form the hidden part. The latter lacks social recognition but largely determines individual achievements beyond the romantic conceptions of the 'artistic genius' the strictly creative sphere focuses on. Our article reflects on the relationship between both types of work and the construction of their constitutive logics (which are generally incompatible with each other), and identifies their main contradictions.

Keywords: creative labour; care work; free labour; gender; precarity

SUMARIO

Introducción
Las condiciones sociales del precariado cultural
• La secesión de las estrellas artísticas
• La digitalización y la expansión del trabajo gratuito
El trabajo creativo y la construcción social de los cuidados
• Trabajo de cuidados y tiempo
• Trabajo de cuidados: quién cuida y cómo cuida
Trabajo de cuidados y trabajo creativo, en precario
Conclusiones
Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Juan Pecourt Gracia. Universitat de València. Departamento de Sociología y Antropología Social. Av. Tarongers, 4b, 46021, València.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Pecourt, J., y Obiol, S. (2022). ¿Devociones opuestas? Creación y cuidados en el precariado cultural. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(2), 95-109. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.6>

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos diez años, el peso porcentual de las mujeres en el empleo cultural ha crecido en poco más de cuatro puntos, pasando del 38,4 % en 2011 al 42,9 % en 2020. Aun así, la presencia de las mujeres todavía es significativamente menor que la de los hombres en este sector. Una situación equiparable a la que presentan los datos de empleo total, siendo esta presencia cuantificada en un 45,5 %.¹ Estas cifras miden la presencia creciente, pero todavía secundaria, de las mujeres en el empleo cultural español respecto a la de los hombres y toman un mayor significado cuando se complementan con los cada vez más numerosos análisis realizados sobre la situación de la mujer en los diferentes sectores que configuran

el complejo trabajo creativo y que indican, además de esta menor presencia, una segregación sexual del trabajo tanto vertical como horizontal. Las mujeres presentan peores salarios, más abandonos y una frecuente deslegitimación de su capacidad creativa, atribuyéndoles funciones más relacionadas con tareas de organización y comunicación y que tienen un menor prestigio social, tanto en España como en otros países occidentales (Pratt, 2002; Hesmondhalgh y Baker, 2015; Cubells, 2010; Conor, Gill, y Taylor, 2015; Jones y Pringle, 2015; Harvey y Shepherd, 2017; Bennett, 2018; Bridges, 2018; Pérez-Ibáñez y López, 2019; Anllo Vento, 2020; Cuenca Suárez, 2020; MIM, 2020; Ramón-Borja, Pastor, Sánchez, y Sausor, 2020). Esta situación no puede desligarse de la precarización que vive el sector, como el empleo en general, en las últimas décadas. La precariedad se ha convertido en una realidad innegable y cotidiana que afecta al conjunto de las condiciones en las que se desarrolla el trabajo remunerado de manera

1 Datos de empleo cultural referentes al 2º trimestre. Fuente: CULTURABase, Ministerio de Cultura y Deporte (<http://estadisticas.mecd.gob.es/CulturaDynPx/culturabase/index.htm?type=pcaxis&path=/t1/p1e/a2018/&file=pcaxis>). Consulta: 12/03/2021.

global (Bourdieu, 1999; Standing, 2013) y que se ha visto ampliada y profundizada como consecuencia de la gestión política y empresarial que se hizo de la Gran Recesión. Queda por ver cómo afectarán las medidas tomadas para contener la expansión del COVID-19, que han erosionado los fundamentos básicos del mundo de la cultura, especialmente en aquellos sectores en los que la relación directa con el público es esencial.

En las últimas décadas, el trabajo remunerado ha colonizado nuestras vidas al completo y las nuevas tecnologías han agudizado la demanda, por parte del capital, de la atención constante del trabajador: se ha de estar siempre conectado y en constante transformación, adaptándose a las necesidades del mercado. Una tendencia ya apuntada hace años por Sennett (2000, 2006) y que hemos comprobado cómo iba agudizándose con la sucesión de crisis económicas. Cada vez colectivos más numerosos de personas habitan una realidad laboral insegura e inestable. En este contexto, el trabajo creativo presenta unos contornos y consecuencias específicas que vienen a complicar el propósito de describir (y, sobre todo, medir) su precariedad. Especialmente cuando muchas de las características que vienen a definir un trabajo precario (inestabilidad, incertidumbre, largas jornadas, desprotección) forman parte indiscutible de lo que significa dedicarse al trabajo creativo, ser artista, en nuestro imaginario colectivo. Claramente, esto tiene innegables implicaciones de carácter estructural. Y, a pesar de identificar el trabajo creativo como el máximo exponente de la libertad y diversidad, la realidad evidencia, según Gill (2014), que se asienta sobre relaciones desiguales por género, clase social y etnia/raza.

En este artículo hemos querido centrarnos en la constatada desigualdad de género existente en el sector creativo y reflexionar acerca de una pregunta que se ha formulado en otras ocasiones, pero que consideramos preciso volver a plantear ante la generalización y profundización de la precariedad laboral que vivimos en la sociedad occidental: ¿qué relación se establece entre el trabajo creativo y el trabajo de cuidados, entendidos como espacios sociales diferenciados?

Hemos dividido el texto en tres partes, más conclusiones. En primer lugar, apuntamos cuáles son las condiciones sociales que están definiendo la existencia de un precariado cultural. En segundo lugar, nos adentramos en las consideraciones específicas de este precariado cultural con la construcción histórica del estatus de ser artista. Y, finalmente, abordamos las lógicas del trabajo de cuidados y la construcción del ideal de feminidad sobre las mismas. La reflexión sobre la relación, en situación de precariedad, de la lógica artística con la lógica del cuidado nos permitirá identificar puntos de colisión entre ambas lógicas.

LAS CONDICIONES SOCIALES DEL PRECARIADO CULTURAL

Diversos estudios publicados en los últimos años (Tasset et al., 2013; O'Brien et al., 2016; Barbican, 2018) muestran la existencia de un mercado laboral específico en el ámbito de las profesiones creativas condicionado por los procesos de precarización. La idea de la precariedad de los sectores creativos, y su carácter diferenciado respecto a otros ámbitos profesionales, no es nueva; parte de un debate con una larga trayectoria (Abbing, 2002). Sin embargo, las características específicas de estas formas de precariedad se han transformado y han adquirido una mayor visibilidad, primero con la crisis financiera del 2008, que desmontó la visión más utópica de las *clases creativas*, y, después, con la actual crisis pandémica del COVID-19. Aunque estos acontecimientos pueden dar la impresión de crisis puntuales en el ámbito de las profesiones creativas, en realidad se trata de la intensificación de procesos estructurales que tienen una mayor profundidad (Comunian y England, 2020). Estas desigualdades se articulan sobre diferentes ejes, y uno de los más relevantes es el género. La precarización está inscrita en las condiciones del trabajo artístico, pero especialmente en las condiciones del trabajo artístico femenino.

Desde una perspectiva generalista, y abarcando los diferentes sectores creativos, Caves (2002) identifica dos principios fundamentales que determinan la estructura diferenciada de estos espacios. Por un lado, el principio

de *nadie sabe*, es decir, de la incertidumbre permanente sobre la demanda y sobre el éxito del trabajo creativo. Las formas en que se afrontan estos riesgos artísticos determinan las condiciones laborales y las dinámicas internas que se establecen en los campos culturales. Por otro lado, el principio del *arte por el arte*, que indica la orientación de los trabajadores creativos hacia la originalidad, la experimentación, la búsqueda de soluciones innovadoras, etc. Se trata de un principio que configura los diversos campos culturales desde su proceso de autonomización a lo largo del siglo xx. A diferencia de otras profesiones, la pasión y el placer que proporcionan estos trabajos imponen una tensión entre autonomía y explotación muy peculiar, a la que Helsmondhalgh (2011) denomina «una versión complicada de la libertad». Históricamente, estos principios han dado lugar a comunidades bohemias, que vivían con un cierto aislamiento respecto al resto de la sociedad. Estas comunidades se caracterizaban por sistemas de valores y códigos de conducta diferenciados, que se rebelaban contra la normalidad de la sociedad dominante. Muchas veces, esta rebelión estaba asociada al rechazo del beneficio económico, entendido como parte de un estilo de vida burgués (Heinich, 2005).

Sin embargo, esta pobreza *elegida* se convierte, en muchos casos, en una pobreza *impuesta*. Las motivaciones de los aspirantes para introducirse en los campos artísticos no suelen ser económicas, más bien están asociadas a otros intereses de tipo estético, social o de autoconocimiento (Menger, 2006). Los aspirantes a ingresar en el campo artístico o literario, generalmente con un capital cultural elevado y con proyectos vitales y profesionales ambiciosos, se encuentran con dos grandes obstáculos. Por un lado, encuentran que esta renuncia económica no es sostenible en el tiempo. Aunque la lógica de los campos artísticos se basa en la acumulación de capital cultural y simbólico, el capital económico sigue siendo importante, no solamente para subsistir, sino incluso para impulsar la propia trayectoria profesional. Esto genera una importante desigualdad entre los que pueden y no pueden resistir (Bain y McLean, 2020), durante periodos prolongados, la ausencia de ingresos económicos. Por otro lado, muchos aspirantes no encuentran el reconocimiento

esperado dentro de las comunidades artísticas. Si la ética artística asume, en cierta medida, la pobreza material, porque forma parte de la mitología del artista, acepta con mayor dificultad la falta de reconocimiento, al menos entre el grupo de iguales; el reconocimiento y la visibilidad es un objetivo esencial de los profesionales creativos (Bourdieu, 1995). La ausencia del reconocimiento, ya sea en los circuitos mayoritarios o en los círculos más especializados, puede generar tensiones individuales y una cierta conciencia compartida de exclusión y rechazo de las instituciones y de las jerarquías culturales existentes.

La secesión de las estrellas artísticas

Una condición estructural básica de los campos culturales, que sostiene la persistencia del precariado cultural, es la distinción entre dos colectivos claramente diferenciados y jerarquizados, y que Caves (2002) denomina la «Lista A» y la «Lista B»: una minoría que adquiere la visibilidad y el reconocimiento social (las «estrellas» de E. Morin (1972)) y una mayoría invisible, con escaso reconocimiento social, que Bourdieu (1995) denomina el «proletariado intelectual». Muchas veces, diferencias de talento menores suponen diferencias enormes en reconocimiento simbólico y acceso a los recursos económicos (Gladwell, 2000). El reconocimiento y los recursos diferenciados tienen implicaciones considerables en las trayectorias vitales de los artistas. La élite concentra gran parte del reconocimiento y la atención pública en una dinámica similar al *winner takes all* (Quemin, 2013). Por otro lado, las bases tienen grandes dificultades para acceder a la visibilidad y el reconocimiento (y, por lo tanto, a los recursos económicos). Estas bases, que se mantienen en niveles de subsistencia (Tasset, 2013), realizarán esfuerzos y sacrificios muy importantes para intentar acceder a esas posiciones privilegiadas, que solo alcanzan una minoría. Este proceso de polarización entre una minoría reconocida y una mayoría no reconocida se ha intensificado con la revolución digital y las nuevas formas de visibilidad. Se trata de colectivos excluidos, un precariado en el sentido que da Standing (2013) al término, pero que tienen unas características distintivas y, a diferencia de otros colectivos, unos recursos culturales muy elevados.

Laboralmente, el trabajo creativo se presenta como una «carrera sin límites» («*boundary-less career*») (Arthur y Rousseau, 1996). Esto quiere decir que los trabajadores creativos transitan entre diferentes empleadores y trabajan en diferentes proyectos; además, necesitan conseguir la validación de diferentes redes sociales, tanto de profesionales como de públicos. Los distintos estudios del mundo cultural muestran que este mundo es complicado para los trabajadores creativos, que comparten rasgos comunes como la tendencia a mantener varios trabajos al mismo tiempo, la generalización del autoempleo y del trabajo *freelance*, los trabajos discontinuos y las escasas formas de protección, la incertidumbre de la trayectoria profesional, la distribución desigual de los beneficios, la juventud de los trabajadores del sector y el aumento constante de este tipo de trabajadores en las sociedades occidentales. Las condiciones laborales de las profesiones creativas encajan perfectamente con la «cultura del capitalismo» descrita por Richard Sennett (2006), donde se promueve la fragmentación permanente y el cambio constante. El profesional creativo debe convertirse en una empresa, aprender a gestionar su relación con el público y adquirir nuevas habilidades y competencias para adaptarse a las nuevas demandas del mercado.² Esta cultura hipercapitalista de la flexibilidad y la producción permanente se manifiesta en las propias trayectorias profesionales: el paso de una serie de logros más o menos predecibles, basados en contratos de larga duración, a un encadenamiento constante de piezas específicas, lo que Charles Handy (1989) denomina una «trayectoria laboral porfolio». En el estilo de vida porfolio, los trabajadores no se comprometen con ningún individuo u organización, se trata de acuerdos puntuales relacionados con proyectos concretos. Este encadenamiento de proyectos se produce, además, en un contexto vital donde trabajo, vida y ocio convergen

hacia un mismo tipo de experiencia existencial (Deuze, 2007). En su visión más celebratoria, este proceso da lugar a la aparición de una «clase creativa» (Florida, 2002), dinámica y emprendedora, y, en su visión más crítica, a un precariado cultural (Standing, 2013), que se mantiene en los límites de la subsistencia básica.

Según Miège (1989), el trabajo creativo está poco pagado por el exceso de aspirantes a trabajar en el campo artístico, lo que produce una vasta reserva de trabajadores culturales no profesionales y la movilidad constante de los profesionales creativos de unos campos a otros. Este exceso de aspirantes es un elemento explicativo de las condiciones laborales difíciles en las industrias culturales o creativas, incluso cuando la oferta de trabajo cultural aumenta. La atracción de muchos jóvenes por el trabajo creativo puede llevar a formas de «autoexplotación» —enmascarada bajo el «entusiasmo» que muestran ante su trabajo, como señala Zafra (2017)—, donde los trabajadores se presionan hasta el límite para construir una reputación que les dará la suficiente autonomía para llevar a cabo producciones culturales de alta calidad (Hesmondhalgh y Baker, 2011, McRobbie, 2002; Neff, 2012). Otros, como Banks (2007), insisten en que los trabajadores creativos buscan sobre todo beneficios intrínsecos, y no fama, fortuna o dinero rápido. Los sistemas morales de la confianza, la honestidad, la obligación y la justicia no se han perdido del todo en el mundo cultural. Y, además, muchos artistas siguen aspirando a tener una influencia social al materializar sus objetivos estéticos. De alguna forma, la producción cultural sigue asociada con la lucha por la emancipación humana. Muchas iniciativas están asociadas a objetivos que enfatizan la necesidad de no guiar tu vida por el éxito profesional, y tener en cuenta otros aspectos como hacer contribuciones a la comunidad, proporcionar amor y afecto a familia y amigos, y mostrar solidaridad con los otros, incluso con los desconocidos (Hesmondhalgh y Baker, 2011). Estos objetivos, y especialmente aquellos que afectan a las mujeres, como la maternidad, chocan frontalmente con las dinámicas propias de los campos culturales (Dent, 2020), y tienden a alienar a trabajadores y trabajadoras creativas en condiciones precarias.

2 La intensificación de las dificultades de las profesiones creativas, la expansión de jornadas interminables, las retribuciones irregulares, la multiplicación de tareas y las dificultades para mantener unos niveles básicos de subsistencia han sido investigadas por diversos autores desde perspectivas cualitativas, incidiendo en cómo afectan al bienestar individual (ver, por ejemplo, Loudon, 2013, y Deresiewicz, 2021).

La digitalización y la expansión del trabajo gratuito

Recientemente, las estructuras de los campos culturales, las condiciones del trabajo creativo y las jerarquías internas de la profesión se han visto drásticamente alteradas por el proceso de digitalización. Estas modificaciones han afectado especialmente a los grupos creativos situados en los estratos medios y bajos, que han visto como cada vez era más complicado mantener la visibilidad y, por tanto, el reconocimiento creativo (Rius-Ulldemolins y Pecourt, 2022). La digitalización ha aumentado, más si cabe, la distancia entre las minorías creativas visibles (que obtienen la atención y el reconocimiento social) y las mayorías creativas invisibles, que permanecen en el eterno anonimato, no obtienen reconocimiento social y, por tanto, no pueden vivir de su trabajo creativo. Así, por ejemplo, mientras que en los años 1980, el 20 % de los contenidos generaban el 80 % de los ingresos, actualmente, el 1 % de los contenidos generan el 80 % de los beneficios (Taplin, 2017). Estas mayorías invisibles, además de su trabajo creativo, están obligadas a realizar un gran esfuerzo complementario en las redes sociales para construir su visibilidad y reputación (Marwick, 2013). En los entornos digitales, el artista tiene que construirse una reputación previa, que muchas veces funciona en términos de e-reputación, porque implica el trabajo en el ámbito de las redes y plataformas sociales, antes que las instituciones y las empresas reparen en sus creaciones y obtenga así un reconocimiento más institucional, que implica acceder a los circuitos consagrados de la cultura (museos, galerías, editoriales, discográficas, etc.). Esta obligación de estar en las redes puede suponer una nueva forma de explotación, porque el usuario *regala* sus datos a la plataforma. Tiziana Terranova (2004) habla del «trabajo gratuito» en internet, que considera una forma fundamental, aunque invisibilizada, de creación de valor en el capitalismo actual. El trabajo gratuito es simultáneamente voluntario y obligado, disfrutado y sufrido, e incluye tareas como diseñar páginas web, participar en *mailing lists*, cuentas de Twitter, Facebook, Instagram, etc.

Los profesionales creativos están obligados a participar en este trabajo gratuito para construir su reputación.

Mark Andrejevic (2009), en su respuesta a la cultura celebratoria de las audiencias activas, asegura que el trabajo creativo y la explotación coexisten y se influyen mutuamente en el contexto de la emergente economía *online*. Andrejevic critica la ecuación participación = democratización y subraya los regímenes de control y los imperativos económicos que condicionan la participación en los entornos digitales. Considera que estas tecnologías obtienen su popularidad ofreciendo el control creativo a cambio de un trabajo indirecto basado en la construcción de comunidades y formas de socialización. Estas redes están controladas por las grandes plataformas tecnológicas, que obtienen grandes beneficios del trabajo gratuito no reconocido de los creadores. Todo esto sugiere un tipo de sujeción similar a la que históricamente han sufrido las mujeres. Se dedica mucho tiempo a construir relaciones en el trabajo afectivo, que, por un lado, es autónomo, pero, por el otro, está sujeto a la explotación.

EL TRABAJO CREATIVO Y LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LOS CUIDADOS

En *La hija de la pescadora*, un texto de 1988, la escritora Ursula K. Le Guin (1989) plantea un dilema impuesto recurrentemente a las escritoras, solo a las escritoras: «libros o niños». Le Guin nos expone, desde una posición crítica, cómo la pulsión artística (literaria en este caso) ha sido construida históricamente como una necesidad a la que responder dejando de lado cualquier quehacer cotidiano, donde se incluyen, por supuesto, los cuidados. La obra artística ocupa un lugar central y el escritor hombre ha de dedicarse absolutamente, casi de manera heroica, a la misma. También las mujeres que quieran ser consideradas escritoras, pero ellas deben renunciar a la maternidad o a la creación.

Es cierto que, como apunta Gill (2014), la posición secundaria que todavía ocupan las mujeres respecto al trabajo creativo no se explica únicamente por su mayor responsabilidad en el trabajo de cuidados, dado que a las mujeres sin hijos (o con otras personas a las

que cuidar) también les va mal. Consideramos, sin embargo, que poner el foco en la construcción social del trabajo de cuidados y del trabajo creativo como espacios sociales distintos, con diferentes responsables, pero sobre todo con similares demandas a estas personas responsables, contribuye de manera notable a entender mejor esta misma posición secundaria de las mujeres en el ámbito de la creación (y, con esta, la posición secundaria de los hombres en los cuidados). Abordamos, pues, la noción de los cuidados sobre la base de dos elementos fundamentales: (a) por un lado, la concepción del cuidado y el tiempo que requiere, y, (b) por otro lado, quién cuida y cómo se ejercen los mejores cuidados.

Trabajo de cuidados y tiempo

Los cuidados, la necesidad de cuidar y ser cuidado, forma parte inseparable de nuestra vida cotidiana, pues asegura la sostenibilidad humana. Sin embargo, y a pesar de esta centralidad cotidiana y del aumento del interés académico por los cuidados, no existe consenso acerca ni de su definición ni de su medida, en parte por la magnitud y complejidad de las tareas que los componen (Folbre, 2011), en parte por su marginalidad en los intereses académicos de las ciencias sociales (Carrasco, Borderías, y Torns, 2011). Siguiendo a Durán (2018: 126), podemos considerar el cuidado como «la gestión cotidiana del bienestar propio y ajeno; contiene actividades de transformación directa del entorno, pero también actividades de vigilancia que principalmente requieren disponibilidad y resultan incompatibles con otras actividades simultáneas». Una definición que incluye trabajo, recursos y relaciones (Daly, 2021) y en la que debemos incluir también su doble dimensión: material (corporal) e inmaterial (relativo a los afectos) (Pérez Orozco, 2006), y que se realizan de manera mayoritaria en la esfera privada, en el ámbito del hogar, aunque hay tareas que se trasladan al mercado y se convierten en trabajo remunerado, pero lo que tienen en común es que es realizado mayoritariamente por mujeres.

El número de tareas que podríamos encuadrar en el trabajo de cuidados es inmenso y supone dedicar una

cantidad ingente de horas,³ que no se encuentran igualmente distribuidas por sexo fundamentalmente,⁴ pero tampoco según clase social, origen o forma familiar de convivencia. Además, hemos de tener en cuenta la falta de inversión pública en nuestro país, fuertemente familiarista (Saraceno, 1995; Naldini, 2003), en políticas familiares (y de cuidados). Una situación que ha sido agravada por la Gran Recesión de 2008 y las políticas de austeridad implementadas, que han supuesto una mayor incidencia de los cuidados en el ámbito privado y, con esto, un retorno de las mujeres a la esfera privada, debilitando, aún más, su posición en el mercado de trabajo (Gálvez, 2013; Gálvez y Rodríguez, 2016). Nos queda ver las consecuencias de la actual crisis generada por el COVID-19, aunque hay indicios de un empeoramiento de la posición de las mujeres en el mercado de trabajo, precisamente por la acumulación de las necesidades de cuidados.

En definitiva, la asunción mayoritaria de los cuidados y su solapamiento con un trabajo remunerado cada vez más precario llevan a las mujeres a un uso intensivo del tiempo, al hacer compatibles ambos trabajos —la «doble jornada» (Balbo, 1979) o «jornada interminable» (Durán, 1988)—, lo cual viene a empeorar su salud, les resta tiempo propio y les dificulta la construcción de una carrera profesional en las mismas condiciones que los hombres. Además, se trata de una situación que no tiene perspectiva de cambio, al menos no inmediato, pues ni estado, ni mercado, ni hombres parecen moverse al mismo ritmo que las mujeres, creándose vacíos de atención y relaciones de desigualdad cada vez más profundos (Ahlberg, Roman, y Duncan, 2008; Crompton, Brockmann, y Lyonette, 2005; Crompton, 2006; Lewis, 2001; Scott, 2006; Obiol, 2014).

3 Según los cálculos de Durán (2018: 121), el tiempo anual dedicado al cuidado entendido de manera extensa representa un total de 28.143.097 empleos de tiempo completo en el sector servicios.

4 Mientras que las mujeres dedican una media diaria de 4 horas y 36 minutos al hogar-familia, los hombres invierten 2 horas y 37 minutos (Encuesta de uso del tiempo, 2009-2010, INE).

Trabajo de cuidados: quién cuida y cómo cuida

El cuidado, además de las actividades y las relaciones que se desprenden de resolver las necesidades de bienestar de las personas, incluye marcos normativos en los que se asignan responsables de estas tareas y los espacios donde se llevan a la práctica (Daly y Lewis, 2000: 285). Y, en este sentido, hemos asistido a la construcción durante siglos de estos marcos donde se dirime quién ha de cuidar, pero también cómo se ha de cuidar. Unos marcos en cuyos cimientos encontramos la noción de maternidad, de la que se desprende un ideal de feminidad (y de masculinidad) que ha presentado diferentes formas a lo largo de la historia (Badinter, 1991).

De manera casi paralela a la construcción cultural de la bohemia como representación del trabajo artístico y como espacio inherentemente masculino, se construyeron los cuidados —especialmente los de los hijos— como espacio femenino. Se trata de un proceso largo y complejo estrechamente relacionado con el desarrollo de la economía capitalista y que suponía la separación de los espacios privado y público y la atribución en exclusiva de su responsabilidad a mujeres y hombres respectivamente. Un proceso que se inició en el s. XVIII sobre la base de los valores ilustrados según los cuales las mujeres poseían unas aptitudes intrínsecas que las hacían más aptas para el cuidado y educación de los hijos, una responsabilidad privada que, sin embargo, se presentaba a través de los efectos que podía tener en lo público por su función civilizatoria (Bolufer, 1995, 2012). Era la madre lactante el símbolo de la nueva maternidad (Bolufer, 2010): dedicada en exclusiva y con abnegación al cuidado de los hijos. Este discurso se convirtió en hegemónico en la sociedad occidental durante los siglos XIX y XX y el avance del proceso industrializador, siendo la base de la economía capitalista, con un papel muy importante del diseño del estado de bienestar sobre el modelo del hombre ganador de pan (*breadwinner*) y la mujer como principal cuidadora en el seno de la familia (Lewis, 1992). En definitiva, como nos señala Nash (2010), ya a principios del s. XX, la representación cultural de la diferencia sexual era fundamental en la construcción

y consolidación de un imaginario colectivo con unos respectivos arquetipos de feminidad y masculinidad, en los que la mujer ocupaba un lugar subordinado y dependiente del hombre.

Un modelo que se sustentó en gran medida en el discurso médico y científico que, bajo la aparente neutralidad de su posición, defendía los ideales de la familia burguesa con la maternidad como la única vía de realización de las mujeres, como su destino natural, su única aspiración legítima (Bolufer, 2013), y del que todavía en el s. XXI podemos encontrar ejemplos. Las mujeres debían responder de manera abnegada y desinteresada a las necesidades de cuidado de su familia, en especial de sus hijos e hijas. El hecho de apuntalar la desigualdad de género en la naturaleza distinta de hombres y mujeres desactivaba la crítica y, por tanto, fortalecía la misma desigualdad (Nash, 2010). Y aunque existieron resistencias y negociaciones, marcadas sobre todo por la clase social de las mujeres (Bolufer, 1995, 2010; Aguado, 1998), no hay dudas de que estos valores ocupan todavía un lugar relevante en el imaginario social sobre la maternidad y los cuidados. Es preciso señalar las especificidades del caso español, en el que, a pesar de su tardío y débil proceso industrializador (Babiano, 1993), el establecimiento del modelo de la exclusividad de espacios y funciones por sexo/género fue evidente. Además, la familia basada en los valores más tradicionales fue considerada la salvaguarda de la esencialidad de la sociedad española que pretendía edificar el franquismo como contrapunto a la pretendida inmoralidad de la II República y que tomaba cuerpo en la ausencia de la figura materna del hogar a causa del trabajo extradoméstico y, por tanto, la dejadez en su principal función: educar a los futuros españoles en el ideario del régimen. En contraposición, alentaron el mito de la «perfecta casada» o el «ángel del hogar», por el cual el destino de la mujer era la maternidad y la crianza (Nash, 1996; Iglesias de Ussel y Meil, 2001).

Las transformaciones sociales acaecidas a partir de la década de los setenta del s. XX, a diferentes velocidades según países y colectivos sociales, incluyeron cambios importantes en el papel de las mujeres en la esfera

pública y, necesariamente, en la esfera privada. La generalización y profundización del proceso de individualización, especialmente en el caso de las mujeres (Beck y Beck-Gernsheim, 2003) y su mayor presencia (y permanencia) en el trabajo remunerado, en el espacio público, fueron de la mano de cambios en las relaciones de pareja y familiares. Sin embargo, los cuidados, con la maternidad y la crianza como mayor exponente, se continúan considerando como responsabilidad fundamental de las mujeres. El marco normativo que se había ido construyendo acerca de la maternidad toma nuevos contornos, pero presenta el mismo contenido: plantear la realización individual de las madres en la satisfacción de las necesidades de otros, en este caso los hijos. Hays (1998) acuña el concepto de «maternidad intensiva» como un conjunto de ideas y creencias, una ideología, que gira en torno a la asunción generalizada de que una *buena madre* debe anteponer el bienestar de sus hijos a su propio bienestar u otro tipo de intereses y ha de dedicarse en cuerpo y alma a esta tarea cuidadora, haciendo grandes inversiones de tiempo, esfuerzo y dinero. La madre ha de estar disponible emocional y físicamente para sus hijos. Siempre, se tenga o no un trabajo remunerado, se quiera o no proyectar una carrera profesional. Una idea que, como es habitual, está concebida desde una posición estructural muy clara, no solo de género, sino también de clase, etnia o forma familiar, pero que influye, a pesar de las dificultades, en cómo ejercen la maternidad todas las mujeres, aunque difiera en los costes, siendo las mujeres más vulnerables las que tienen efectos más penosos en sus condiciones de vida y las de sus hijos e hijas (Gillies, 2005; Elliott, Powell, y Brenton, 2015; Obiol, Castelló, y Verdeguer, 2016).

Tener un hijo o hija continúa suponiendo un punto de inflexión fundamental que conlleva muchas veces una tradicionalización, si bien no de los discursos, sí de las prácticas de cuidado y reparto entre hombres y mujeres de este cuidado (González y Jurado, 2015). No estaríamos ya ante un modelo de separación y exclusividad de esferas según sexo, sino de la doble presencia de las mujeres en el ámbito público y privado, mientras que los hombres continúan con su presencia única en lo público (Carrasco y Recio, 2014). Pero el

imaginario colectivo sobre el que todavía se asienta esta división de trabajos y espacios supone, a pesar de los cambios, la anteposición del bienestar de otros al propio en el caso de una gran parte de las mujeres en nuestra sociedad.

Ante esto nos adentramos en el trabajo creativo, especialmente en condiciones de precariedad. Estas necesidades de atención a los cuidados son un elemento a considerar, tanto por su contradicción con los tiempos y dinámicas de sus múltiples oficios como con la construcción de una muy concreta subjetividad y sus implicaciones en tiempo y dedicación.

TRABAJO DE CUIDADOS Y TRABAJO CREATIVO, EN PRECARIO

La construcción social de lo que significa (y reclama) dedicarse al trabajo creativo y lo que significa (y reclama) cuidar y el hecho de basarse en un parámetro similar, cuando no idéntico: dedicación abnegada, casi devocional. Esta diferenciación en la obligación devocional se relaciona con el emplazamiento histórico de los hombres en el ámbito de la producción, y también del trabajo creativo, y de las mujeres en el ámbito de la reproducción, y, por tanto, su inscripción en el espacio doméstico. Mientras que, a lo largo del siglo xx, las revoluciones artísticas se plantearon muchas veces como subversiones contra el sistema económico y el orden moral, estas mantuvieron inalteradas las relaciones desiguales entre los sexos, así como la distribución diferenciada de las obligaciones y las recompensas sociales.

Tanto el ideal de bohemia como el ideal de maternidad son presentados como un compromiso vital que no permite distracción alguna, puesto que eso significa una merma en los resultados obtenidos: o se cuida mal —y eso tiene consecuencias individuales, pero también colectivas (Elliott et al., 2015)— o no se es buen artista. Volvemos de nuevo al dilema reflejado por Le Guin: «libros o hijos»; en otras palabras, trabajo creativo o trabajo de cuidados. Sin embargo, se trata de un dilema que, al menos de momento, solo parece

atañer a las mujeres. La norma cultural que enmarca a la maternidad en la sociedad occidental requiere a las mujeres, como hemos señalado, relegar sus propios deseos y necesidades ante las necesidades y deseos de sus hijos. Y hacerlo desde la abnegación, obviando su identidad individual incluso. Esto puede verse en la absoluta convicción con la que Marina Abramovich afirma que tener hijos hubiera sido un desastre para su trabajo.⁵ O tal como expone Soledad Sevilla: sus colegas la tomaban como una artista *amateur* por ser madre y tener que compartir con la maternidad el tiempo que se debe dedicar, totalmente, al arte.⁶ La transición desde el espacio social de la reproducción (la vida doméstica) al espacio social de la producción (la expresión creativa) se convierte en un movimiento socialmente sospechoso o, incluso, ilegítimo.

Las formas en las que se desarrolla el trabajo creativo no ayudan a encontrar un equilibrio entre trabajo remunerado y trabajo de cuidados. La alternancia de periodos sin trabajo con otros periodos de intensa carga laboral, sin horarios —periodos bulímicos los denomina Pratt (2002)—. Los patrones de trabajo irregulares y de corta duración, contados por unidades de tiempo especialmente cortos (semanas, días) (Gill, 2014). Horarios profesionales que requieren largas esperas, ensayos con mucha gente, representaciones en horarios nocturnos, jornadas de doce horas en grabaciones audiovisuales, horas de estudio...⁷ En definitiva, las dinámicas del trabajo creativo en general resultan complicadas de encajar con los tiempos de cuidados, especialmente rígidos y absorbentes en determinadas circunstancias, por ejemplo, con niños pequeños, enfermedades graves o discapacidad. La artista plástica Myrel Chernick lo expone claramente

en un texto colectivo sobre creación y maternidad (Bee et al., 2020: 272-273):

Siempre lo mismo. Nunca hay tiempo para nada: tiempo para estar con mis hijos, para el arte, para ganarme la vida, para ver los espectáculos que me interesan, para formar parte de una comunidad artística. Y, a menudo, me siento asilada y agotada. [...] Aunque sigo dedicándome a un trabajo artístico (a paso lento, desde luego) y exponiéndolo, me queda poco tiempo para establecer contactos, asistir a inauguraciones, llamar y ver a gente, organizar visitas a talleres, todas esas cosas necesarias para seguir siendo visitable y que te tengan en cuenta para una exposición.

Además, la precarización del sector contribuye a agrandar esta contradicción. La consideración del trabajador de manera unidimensional, centrada únicamente en el vínculo laboral, dificulta dejar un resquicio para los cuidados: tanto en la atención prestada como en el tiempo dedicado. Hay que recordar que, a pesar del mito del genio creador solitario, el trabajo creativo es un trabajo social. Como muestra Collins (1998), en el caso de las comunidades filosóficas, las redes creativas tienen un papel fundamental en la valorización del trabajo de los creadores y creadoras. Durante la modernidad, las comunidades artísticas y bohemias, con sus instituciones y actores implicados, han tenido un papel esencial en el impulso y validación de las trayectorias artísticas —y la posterior profesionalización. El esfuerzo que requiere construir y mantener estas redes sociales (tradicionalmente realizadas a través de la vida bohemia) reduce todavía más el tiempo para las obligaciones familiares y la crianza. En la actualidad, la centralidad de las plataformas digitales en la construcción de las redes sociales y la reputación individual ha ampliado todavía más el volumen del trabajo gratuito que debe realizarse para impulsar la carrera profesional (Marwick, 2013). Esta acumulación de trabajos gratuitos, asociados a la construcción y mantenimiento de redes sociales, colisiona frontalmente con el trabajo gratuito de los cuidados.

En el caso de las mujeres, esta dualidad de objetos de atención, la demanda de exclusividad que impone el

5 Marina Abramović says having children would have been «a disaster for my work», Nicole Puglise, *The Guardian*, 26/07/2016. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortions-children-disaster-work>

6 Recuperado en: Soledad Sevilla: «Me veían como una 'amateur' porque era madre» | EL PAÍS Semanal: Entrevistas | EL PAÍS (elpais.com)

7 Matrius. Eq'ìliquà, 51_11/20. Recuperado de: https://issuu.com/aapv-equiliqua/docs/eq_51_-_per_web

trabajo creativo (y su estilo de vida asociado) y las responsabilidades ineludibles que suponen los cuidados, y que se les asigna mayoritariamente a las mujeres, tienen consecuencias importantes. En primer lugar, la posición secundaria que muchas veces las mujeres ocupan en el trabajo creativo. A pesar de que podemos encontrar mujeres en lugares relevantes del ámbito creativo y que este se representa socialmente como un sector poco tradicional y altamente individualizado, lo cierto es que, según Banks y Milestone (2011), esa apariencia enmascara formas tradicionales de discriminación y desigualdad de género relevantes. Continuamos encontrando una asociación de la masculinidad con la creatividad que sirve para marginar a las mujeres de los puestos con mayor prestigio en las industrias culturales (Hesmondhalgh y Baker, 2015). Por otro lado, el éxito de las mujeres en determinados sectores profesionales y, concretamente, en determinados ámbitos culturales, muchas veces supone una cierta devaluación simbólica de estas tareas (Bourdieu, 2000). Aunque las mujeres tienen una presencia mayor en los ámbitos artísticos y humanísticos (en comparación con los tecnológicos), siguen ocupando posiciones bajas e intermedias en esos sectores. La precariedad laboral y las obligaciones no profesionales no les permiten participar de las luchas de poder ni acceder a las formas de promoción específicas del campo cultural.

Una de las consecuencias de esta posición subordinada de las mujeres en los espacios creativos la encontramos en el abandono, sea de la maternidad⁸ (y de los cuidados) o del trabajo creativo. En esta última opción no puede obviarse la posición *devaluada* de las mujeres en el ámbito laboral de la creación, pues si se encuentran poco valoradas laboralmente, y eso contrasta con la elevada valoración en el espacio privado-doméstico, se facilita una huida a lugares más reconfortantes (Percival, 2020; Dent, 2020). Un abandono en el que también hemos de considerar el peso de la clase social. Género y clase social, variables que dibujan las posiciones ocupadas en la dicotomía

trabajo creativo / trabajo de cuidados (maternidad), aunque enmascarado bajo la apariencia de una elección personal, y, por tanto, con escasas garantías de convertirse en elemento de crítica colectiva y política. Especialmente si tenemos en cuenta la consideración del sector cultural como el máximo exponente de la libertad, de la autorrealización, de la individualidad, donde es un privilegio poder trabajar (Gill, 2014; Conor et al., 2015).

CONCLUSIONES

En este artículo hemos presentado una aproximación conceptual (e inicial) a la compleja articulación entre trabajo creativo y trabajo de cuidados, y cómo esta realidad afecta a las mujeres situadas en los puestos intermedios y bajos del campo cultural. Los cuidados son una forma de trabajo tradicionalmente invisibilizada, y asumida por mujeres, que implica tareas muy diversas, y cuya asunción implica desatender otras ocupaciones, especialmente aquellas situadas en el ámbito profesional. Sin embargo, son esenciales para que el resto de trabajos (sobre todo aquellos reconocidos profesionalmente) sean posibles. La dificultad de compatibilizar ambos espacios sociales sucede en todos los sectores laborales, pero en el ámbito creativo adquiere unas dimensiones singulares, precisamente por el carácter vocacional que se le atribuye. La construcción histórica del trabajo creativo demanda una dedicación total, casi devocional, y sucede en un entorno social (comúnmente asociado a la idea de la vida bohemia) ajeno a la lógica y las necesidades de los cuidados. Esta realidad estructural dificulta el acceso de muchas mujeres al trabajo creativo, y sobre todo al trabajo creativo reconocido profesionalmente. Se produce una colisión entre devociones y obligaciones contrapuestas que parece no tener solución.

Como apunta Caves (2002), la estructura laboral de los campos creativos se caracteriza por una jerarquización extrema entre una minoría que acumula gran parte de la visibilidad y reconocimiento y una mayoría que encuentra grandes dificultades para la subsistencia. Es la distinción entre la Lista A y la Lista B del campo

8 Datos de la industria musical española nos muestran una baja tasa de maternidad: un 26 % respecto a un 29 % de los hombres considerados (MIM, 2020).

cultural. La competición entre los agentes implicados para acceder a la Lista A y, por tanto, al reconocimiento creativo, es muy fuerte, por lo que pequeñas diferencias de talento pueden tener implicaciones muy importantes. Además, la lucha por el reconocimiento impone toda una serie de trabajos gratuitos e invisibles, muy vinculados a la generación de redes sociales y la construcción de reputaciones individuales, que se ocultan detrás de los logros artísticos o literarios. En las últimas décadas, la digitalización del campo cultural ha aumentado aún más las exigencias del trabajo gratuito que esconde el proceso creativo. En este contexto, las obligaciones de los cuidados suponen una dificultad casi insuperable para aquellas personas (para aquellas mujeres) que aspiran a formar parte de la élite del

campo cultural, no solo en términos de tiempo, sino también en la consideración que como artistas se les atribuye. Podría decirse que la construcción social del artista está plenamente inscrita en el proceso de individualización de la modernidad, con la consecuente ruptura de las redes de solidaridad colectiva, esenciales para abordar el trabajo de cuidados. Dentro de la lógica neoliberal de la individualización, algunas mujeres logran acceder a la cumbre cultural, pero estos ejemplos individuales no eliminan las desigualdades profundas, que tienden a penalizar en mayor medida a aquellas mujeres que asumen obligaciones no profesionales asociadas al cuidado de los demás y el mantenimiento de las estructuras comunitarias, esenciales para el funcionamiento de la vida social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor?: the exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aguado, A. (1998). Treball, gènere i identitat femenina a la societat valenciana contemporània. *Cuadernos de Geografía*, 64, 325-337.
- Ahlberg, J., Roman, C., y Duncan, S. (2008). Actualizing the 'Democratic Family'? Swedish Policy Rhetoric versus Family Practices. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 15(1), 79-100. <https://doi.org/10.1093/sp/jxn003>.
- Andrejevic, M. (2009). Exploiting Youtube: contradictions of user-generated labour. En P. Snickars, y P. Vonderau (eds.). *The Youtube reader* (p. 406-22). Estocolmo: National Library of Sweden.
- Anllo Vento, F. (dir). (2020). *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte: avance de la publicación*. Observatorio de Igualdad de Género en la Cultura. Recuperado de <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/espacio-de-igualdad/observatorio-igualdad-genero-cultura/informes.html>
- Arthur, M.B., y Rousseau, D.M. (eds.) (1996). *The boundaryless career*. Nueva York/Oxford: OUP.
- Asociación de Mujeres de la Industria de la Música (2020). *Estudio de género en la industria de la música en España*. Recuperado en marzo de 2021 de <https://asociacionmim.com/el-primer-estudio-de-genero-de-la-industria-musical-en-espana-arroja-datos-desesperanzadores-para-las-mujeres-del-sector/>
- Babiano, J. (1993). Las peculiaridades del fordismo español. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 3, 77-94.
- Badinter, E. (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal*. Siglos XVII al XX. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bain, A., y McLean, H. (2013). The artistic precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6, 93-111.
- Balbo, L. (1979). La doppia presenza. *Inchiesta*, 32, 3-6.
- Banks, M. (2007). *The politics of cultural work*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Banks, M., y Milestone, K. (2011). Individualization, Gender and Cultural Work. *Gender, Work & Organization*, 18(1), 73-89. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2010.00535.x>
- Barbican (2018). In focus. *Part of panic It's an arts emergency*. Londres: Barbican Center.

- Beauvoir, S. de (2020 [1954]). *Los mandarines*. Barcelona: Edhasa.
- Beck, U., y Beck-Gernsheim, E. (2003). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.
- Bee, S., Schor, M., Chernick, M., Shottenkirk, D., Snyder, J., Solomon, E., et al. (2020). Sobre la maternidad, el arte y la tarta de manzana (1992). En M. Davey (ed.), *Maternidad y creación. Lecturas esenciales* (p. 253-268). Barcelona: Alba Editorial.
- Bolufer, M. (1995). La construcción de la identidad femenina: Reformismo e Ilustración. *Estudios: Revista de historia moderna*, 249-265.
- Bolufer, M. (2010). Madres, maternidad: Nuevas miradas desde la historiografía. En G. Franco Rubio (ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (p. 51-81). Icaria.
- Bolufer, M. (2013). Ciencia y moral. En los orígenes de la maternidad totalizante. *Mètode. Popular Science Journal*, 0(76), 70-75. doi: <https://doi.org/10.7203/metode.76.2067>
- Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2013). *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. París: Seuil.
- Bridges, L. E. (2018). Flexible as freedom? The dynamics of creative industry work and the case study of the editor in publishing. *New Media and Society*, 20(4), 1303-1319. doi: <https://doi.org/10.1177/1461444816688920>
- Carrasco, C., Borderías, C., y Torns, T. (eds.) (2011). *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Carrasco, C., y Recio, A. (2014). Del tiempo medido a los tiempos vividos. *Revista de economía crítica*, 17, 82-97.
- Caves, R. (2002). *Creative industries*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Collins, R. (1998). *The sociology of philosophies. A global theory of intellectual change*. Cambridge (MA): The Belknap Press.
- Comunian, R., y England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural trends*, 29(2), 112-128. doi: <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577>
- Conor, B., Gill, R., y Taylor, S. (2015). Gender and creative labour. *The Sociological Review*, 63(S1), 1.
- Crompton, R. (2006). *Employment and the family: the reconfiguration of work and family life in contemporary societies*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Crompton, R., Brockmann, M., y Lyonette, C. (2005). Attitudes, women's employment and the domestic division of labour: a cross-national analysis in two waves. *Work, employment and society*, 19(2), 213-233.
- Cubells, I. (2010). *Los guionistas en la Comunidad Valenciana*. Madrid: Fundación Autor. Recuperado de http://ivac.gva.es/banco/archivos/guionistas_valencia_pdf.pdf
- Cuenca, S. (2020). *La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español: 2019*. CIMA. Recuperado de https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2020/11/INFORME_ANUAL_CIMA_2019.pdf
- Daly, M. (2021). The concept of care: Insights, challenges and research avenues in COVID-19 times. *Journal of European Social Policy*, 31(1), 108-118. doi: <https://doi.org/10.1177/0958928720973923>
- Daly, M., y Lewis, J. (2000). The concept of social care and the analysis of contemporary welfare states. *The British Journal of Sociology*, 51(2), 281-298. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2000.00281.x>
- Darnton, R. (2003). *Edición y subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*. Ciudad de México y Buenos Aires.
- De Peuter, G. (2014). Beyond the model worker: surveying a creative precariat. *Culture Unbound*, 6, 263-284.
- Dent, T. (2020). Devalued women, valued men: Motherhood, class and neoliberal feminism in the creative media industries. *Media, Culture & Society*, 42(4), 537-553. doi: <https://doi.org/10.1177/0163443719876537>
- Deresiewicz, W. (2021). *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los billonarios y la tecnología*. Madrid: Capitán Swing.
- Deuze, M. (2007). *Media work*. Cambridge: Polity Press.
- Durán Heras, M. A. (1988). *De puertas adentro*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Durán Heras, M. A. (2018). *La riqueza invisible del cuidado*. València: Universitat de València.
- Elliott, S., Powell, R., y Brenton, J. (2015). Being a Good Mom: Low-Income, Black Single Mothers Negotiate Intensive Mothering. *Journal of Family Issues*, 36(3), 351-370. doi: <https://doi.org/10.1177/0192513X13490279>

- Fabre, D. (1999). Le corps pathétique de l'écrivain. *Gradhiva*, 25, 1-13.
- Florida, R. L. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Nueva York: Basic Books.
- Folbre, N. (2011). Medir los cuidados: género, empoderamiento y la economía de los cuidados. En C. Carrasco, C. Borderías, y T. Torns (eds.), *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Gálvez, L. (2013). Una lectura feminista del austericidio. *Revista de economía crítica*, 15, 80-110.
- Gálvez, L., y Rodríguez-Modroño, P. (2016). Una crítica desde la economía feminista a la salida austericida de la crisis. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 1(1), 8-33. doi: <http://dx.doi.org/10.17979/arief.2016.1.1.1346>
- Gill, R. (2014). Unspeakable Inequalities: Post Feminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 21(4), 509-528. doi: <https://doi.org/10.1093/sp/jxu016>
- Gillies, V. (2005): Raising the 'Meritocracy': Parenting and the Individualization of Social Class. *Sociology*, 39(5), 835-853. doi: <https://doi.org/10.1177/0038038505058368>
- Gladwell, M. (2000). *The tipping point: how small things can make a big difference*. Nueva York: Little, Brown and Company.
- González, M. J., y Jurado, T. (eds.). (2015). *Padres y madres corresponsables. Una utopía real*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Handy, C. (1989). *The age of unreason*. Londres: Random House.
- Harvey, A., y Shepherd, T. (2016). When passion isn't enough: Gender, affect and credibility in digital games design. *International Journal of Cultural Studies*, 20(5), 492-508. doi: <https://doi.org/10.1177/1367877916636140>
- Hays, S. (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Paidós.
- Heinich, N. (2003). Femmes écrivains. En N. Racine, y M. Trebitch, *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*. Bruselas: Complexe.
- Hesmondhalgh D., y Baker, S. (2011). A very complicated version of freedom: conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38, 4-20. doi: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001>
- Hesmondhalgh, D., y Baker, S. (2015). Sex, Gender and Work Segregation in the Cultural Industries. *The Sociological Review*, 63(1_suppl), 23-36. doi: <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12238>
- Iglesias de Ussel, J., y Meil, G. (2001) *La política familiar en España*. Barcelona: Ariel Ed.
- Johnson, J. (1983). *Minor characters: a beat memoir*. Boston: Houghton Mifflin.
- Jones, D., y Pringle, J. K. (2015). Unmanageable Inequalities: Sexism in the Film Industry. *The Sociological Review*, 63(1_suppl), 37-49. doi: <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12239>
- Le Guin, U.K. (1989). *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. Nueva York: Grove Press.
- Lewis, J. (1992). Gender and the Development of Welfare Regimes. *Journal of European Social Policy*, 2(3), 159-173. doi: <https://doi.org/10.1177/095892879200200301>
- Lewis, J. (2001). The Decline of the Male Breadwinner Model: Implications for Work and Care. *Social Politics*, 8(2), 152-169.
- Louden, S. (2013). *Living and sustaining a creative life*. Chicago: The Chicago University Press.
- Marwick, A. (2013). *Status update: celebrity, publicity and branding in the social media age*. Londres y New Haven: Yale University Press.
- McRobbie, A. (2002). Clubs to companies: notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. *Cultural studies*, 16, 516-531. doi: <https://doi.org/10.1080/09502380210139098>
- Menger, P. (1991). Marché du travail artistique et socialisation du risque: Le cas des arts du spectacle. *Revue Française De Sociologie*, 32(1), 61-74. doi: - 10.2307/3322356
- Menger, P. M. (2006). Artistic labor markets: contingent work, excess supply and occupational risk management. En V.A. Ginsburgh, y D. Throsby (eds.), *Handbook of economies of Art and Culture* (p. 765-811). Elsevier.
- Miège, B. (1989). *The capitalization of cultural production*. Nueva York: International General.
- Morin, E. (1972). *Les stars*. París: Éditions du Seuil.
- Naldini, M. (2003). *The family in the Mediterranean welfare states*. Londres: Frank Cass.
- Nash, M. (1996). Pronatalismo y maternidad en la España franquista. En G. M. Bock, y P. Thane (eds.), *Maternidad y políticas de género. La mujer en los Estados de Bienestar europeos, 1880-1950* (p. 279-308). Madrid: Cátedra.

- Nash, M. (2010). Maternidad y construcción identitaria: Debates del siglo XX. En G. Franco Rubio (ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (p. 23-50). Barcelona: Icaria.
- Neff, G. (2002). *Venture Labor: work and the Burden of Risk in Innovative Industries*. Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Neilson, B., y Coté, M. (2014). Introduction: are we all cultural workers now?. *Journal of cultural economy*, 7(1), 2-11.
- O'Brien, D. (2020). *Culture is bad for you: inequality in the cultural and creative industries*. Mánchester: Manchester University Press.
- Obiol, S. (2014). La transformación de la familia: el caso de los trabajadores del sector textil-confección valenciano. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 145, 127-146
- Obiol, S., Castelló, R., y Verdeguer, I. (2016). Famílies monoparentals i treball remunerat: una anàlisi des del País Valencià. *Arxius de Sociologia*, 34, 79-98
- Percival, N. (2020). Gendered reasons for leaving a career in the UK TV industry. *Media, Culture and Society*, 42(3), 414-430. Scopus. doi: <https://doi.org/10.1177/0163443719890533>
- Pérez Ibáñez, M., y López-Aparicio Pérez, I. (2019). Las artistas españolas y su actividad económica: trabajo precario en tiempos de crisis. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. *Debate Feminista*, 59, 115-138. doi: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2020.59.06>
- Pérez Orozco, A. (2006). Amenaza tormenta: la crisis de los cuidados y la reorganización del sistema económico. *Revista de economía crítica*, 5, 7-37.
- Pratt, A. C. (2002). Hot Jobs in Cool Places. The Material Cultures of New Media Product Spaces: The Case of South of the Market, San Francisco. *Information, Communication & Society*, 5(1), 27-50. doi: <https://doi.org/10.1080/13691180110117640>
- Quemin, A. (2013). *Les stars de l'art contemporain. notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. París: CNRS.
- Ramón-Borja, M., Pastor, P., Sánchez, S., y Sausor, M. (dir.). (2020). *¿Dónde están las mujeres?: temporada 2018-19*. Madrid: Clásicas y Modernas. Recuperado de <https://clasicasymodernas.org/2a-edicion-donde-estan-las-mujeres-en-las-artes-esenicas/>
- Rius-Ulldemolins, J., y Pecourt, J. (2021). *La sociología de la cultura en la era digital*. València: PUV.
- Saraceno, C. (1995). Familismo ambivalente y clientelismo categórico en el Estado de Bienestar italiano. En S. Sarasa, y L. Moreno (comp.), *El Estado del Bienestar en la Europa del Sur*, vol. 7 (p. 261-88). Madrid: CSIC.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2006). *The Culture of the New Capitalism*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Standing, G. (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Tasset, C., et al. (2013). *Livres ou prolétarisés? Les travailleurs intellectuels précaires en Ile-de France*. París: Centre D'Etudes de l'Emploi.
- Terranova, T. (2004). *Network culture*. Londres: Pluto Press.
- Trifiletti, R. (1999). Southern European Welfare Regimes and the Worsening Position of Women. *Journal of European Social Policy*, 9(1), 49-64. doi: [10.1177/095892879900900103](https://doi.org/10.1177/095892879900900103)
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo*. Barcelona: Anagrama.





PUNTO DE VISTA



La discriminación de la mujer en la música en valenciano: un análisis a través de la teoría de las seis facetas de Peterson

Pau Díaz-Solano

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

paudiaz2@alumni.uv.es

ORCID: 0000-0003-3018-8430

Paula García-Muñoz

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

garmupau@alumni.uv.es

ORCID: 0000-0002-7869-4546

Rebut: 14/07/2021

Acceptat: 08/02/2022

RESUMEN

Los estudios culturales han ganado relevancia sobre todo a partir de los sesenta. Iniciados por la escuela de Birmingham, han ido dibujando un conjunto de teorías que nos permiten analizar, desde la sociología de la cultura, el campo cultural. Una de las teorías más útiles es la de Peterson. Este autor hace posible el análisis, mediante el estudio de las seis facetas, de los elementos simbólicos y estructurales del campo cultural musical. Por otro lado, se ha evidenciado la existencia del patriarcado musical por medio de diferentes estudios sobre la discriminación y la situación de las mujeres en el campo cultural. En este estudio, se pretende iniciar la superación del vacío bibliográfico sobre la situación de la mujer en la música hecha en valenciano, aplicando la perspectiva de las seis facetas de Peterson mediante una encuesta cuantitativa dirigida a los profesionales del campo musical valenciano. Los resultados confirman una discriminación estructural de las mujeres en el campo musical, principalmente debida a la falta de tecnología y a la estructura de la industria musical. Además, se evidencia la discriminación propia de una lengua en situación de diglosia, representada por la falta de apoyo legislativo e institucional y de la estructura organizacional.

Palabras clave: género; cultura; Peterson; discriminación; música; valenciano.

ABSTRACT. *Discrimination against women in Valencian music: an analysis through the lens of Peterson's six-faceted theory*

Cultural studies have increasingly gained prominence, especially since the 1960s. Starting with the Birmingham School of Cultural Studies, a set of theories has been defined that allow the analysis of cultural fields from the viewpoint of the sociology of culture. One of the most useful theories was that of Peterson, who made analysis of the symbolic and structural elements of the musical cultural field possible through the study of the six facets. The existence of the musical patriarchy has been demonstrated through various studies on discrimination against women and their situation within cultural fields. In this current study, we aimed start the process of overcoming the current bibliographic void regarding the situation of women who make music in the Valencian language, applying the perspective of Peterson's six facets by means of a quantitative survey directed to professionals in the Valencian music field. The results confirmed structural discrimination against women in this arena, mainly because of both a lack of technology and the inherent structure of musical industry. In addition, there was evidence of language discrimination in cases of diglossia, represented by the lack of legislative and institutional support and organisational structure in this respect.

Keywords: gender; culture; Peterson theory; discrimination; music; Valencian language.

SUMARIO*

Introducción
 Estudios del campo cultural
 La mujer en el ámbito musical: el patriarcado musical
 La música en la Comunitat Valenciana
 La situación de la mujer en la música en valenciano
 Hipótesis y objetivos
 La discriminación de la mujer en la música en valenciano
 Conclusión
 Referencias bibliográficas
 Nota biográfica

Autor para correspondencia / Corresponding author: Pau Díaz-Solano. Universitat de València, Facultad de Economía, Departamento de Economía Aplicada. Avda. Tarongers, s/n, 46022, València.

Citación sugerida / Suggested citation: Díaz-Solano, P., y García-Muñoz, P. (2022). La discriminación de la mujer en la música en valenciano: un análisis a través de la teoría de las seis facetas de Peterson. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(2), 110-127.

INTRODUCCIÓN

La Comunitat Valenciana se caracteriza por la presencia de las sociedades musicales, algo característico y único en el mundo (Rausell-Köster y Estrems, 1999). No obstante, las políticas culturales han obviado esta parte y se han centrado en la construcción de macroinfraestructuras y proyectos con poco arraigo local (Rius-Ulldemolins, Hernández i Martí, y Torres, 2016).

La realidad es que, a pesar de la globalización, la necesidad de anclaje local sigue siendo esencial (Díaz-Solano, 2021). Esto se muestra más exactamente en la música realizada en lengua valenciana, que es escuchada por solo un 5 % de la sociedad, a pesar de que es una lengua ampliamente entendida por la mayoría de los habitantes de la Comunitat Valenciana (SIES, 2016). Si bien esto ha supuesto un problema para la identidad valenciana, las consecuencias han sido mucho mayores en las mujeres que cantan en valenciano, ya que en ellas se suman diferentes ejes de discriminación: la derivada del «patriarcado musical» (Green, 2001) junto con la de una lengua en situación de diglosia.

En esta exploración, trataremos de llenar el vacío bibliográfico sobre la situación de la mujer en la música en valenciano, siguiendo el esquema teórico de Peterson (1965, 1976, 1978, 2004), mediante la creación de una encuesta en línea que se ha difundido en diferentes perfiles (N = 67) del campo musical y que se ha analizado con el uso de Excel y SPSS v. 25 (tablas cruzadas, tablas de frecuencias y análisis de relación con la ji al cuadrado).

ESTUDIOS DEL CAMPO CULTURAL

Una amplia diversidad de estudios ha analizado el campo cultural. Parte de estos estudios nacen de la mano de la Escuela de Birmingham con los *cultural studies* (Bennett, 2004). No obstante, no fue hasta los sesenta cuando se consagraron estos estudios (Del Val, 2014). Uno de los autores principales, Bennett, propuso la «perspectiva de las escenas», utilizando el concepto de Straw (1991), para referirse al consumo, la producción y la perspectiva localizada. No obstante, cabe tener en cuenta el campo de poder con sus *habitus* y sus reglas de juego (Bourdieu, 1995a, 1995b), por lo que es necesario

*Artículo traducido por Julia Salas Ballesteros

ampliar y conocer las hegemonías del campo cultural (Gramsci, 2011). Esto conlleva limitaciones, ya que, dentro del campo cultural, hay diversidad de estilos musicales y con públicos diferenciados (Regev, 2013).

Con todo ello, la propuesta que se considera más útil para comprender la naturaleza del campo musical en valenciano es la que hace Peterson (1965, 1976, 1978, 2004), que permite analizar los elementos simbólicos. Por otro lado, muestra cómo la cultura tiene dinámicas de cambio rápido. Esta propuesta tiene en cuenta la *perspectiva de la producción de la cultura* y defiende que hay que: 1) focalizarse en las expresiones de la cultura y no en los valores; 2) estudiar la producción simbólica; 3) hacer el análisis con las herramientas óptimas; y 4) hacer estudios comparados con otros campos (Peterson, 1997; Peterson y Bennett, 2004).

Peterson establece un modelo de seis facetas para poder hacer este análisis: a) tecnología, herramienta para aumentar las habilidades de creación artística potenciada y que desestabiliza los marcos tradicionales debido al desarrollo tecnológico de la era actual; b) leyes y regulaciones, que establecen las normas básicas, entre las cuales cabe destacar las leyes de *copyright* y derechos de autor que evitan monopolios; c) estructura de la industria, que puede estar organizada de tres formas: (c.1) muchas pequeñas empresas con una diversidad de productos elevada, (c.2) pocas empresas integradas verticalmente con pocos productos y estandarizados, y (c.3) sistema oligárquico en el que las divisiones se realizan según el mercado y centradas en la innovación; d) estructura organizacional: aquí Peterson también establece dos tipos. El primero se centra en el tamaño (d.1), que se divide en tres tipos: (d.1.1) burocrática, dividida de manera clara y con muchos niveles jerárquicamente establecidos; (d.1.2) emprendedora, con una división del trabajo no clara ni jerárquicamente establecida, y (d.1.3) formas variadas, donde las empresas centralizan el control con contratos a corto plazo. El segundo tipo se centra en la estructura jerárquica de la empresa (d.2), que puede ser (d.2.1) vertical (la industria musical se encarga de todo mediante divisiones) u (d.2.2.) horizontal (con dinámicas de cooperación y posicionamiento de marca en diferentes campos culturales); e) estructura

de carrera artística, con varios tipos: (e.1) controlados normativamente, predecibles y estructurados de arriba abajo, (e.2) controlados por el mercado, caóticos y con estructura posible de abajo arriba; y f) mercados culturales, donde los productores influyen en los gustos de los consumidores, medibles a través de medidas de éxitos (Rius-Ulldemolins y Pecourt, 2021).

LA MUJER EN EL ÁMBITO MUSICAL: EL PATRIARCADO MUSICAL

La cultura no es ajena al mundo que la rodea, por lo que, en el campo musical, se da el «patriarcado musical» (Green, 2001): un conjunto de construcciones sociales que reproducen los roles de género y relegan a las mujeres a la realización de actividades consideradas *femeninas*. Asimismo, no solo se han generado marcados roles de género en el espacio musical, sino que este espacio ha sido dominado por las dinámicas de subordinación y dominación del sistema patriarcal, lo que ha negado a las mujeres posibilidades para poder acceder a condiciones igualitarias en la industria musical, invisibilizando su trabajo e infundiendo otra clase de violencias más allá de las simbólicas (tratos sexistas, agresiones, etc.) (Grande, 2020).

Los estereotipos de género siguen presentes en una multiplicidad de formas fundamentadas en la dicotomía *femenino/masculino: cuerpo/mente, racionalidad/irracionalidad* o *cultura/naturaleza* (Gallego, 2020); estereotipos presentes desde los estilos de música interpretados hasta su presencia profesional, sufriendo con ello el *suelo pegajoso* o el *techo de cristal*. La APM (Asociación de Promotores Musicales) estima que, de las 50 empresas que la integran, solo el 10 % tiene a mujeres en las posiciones más elevadas dentro de la representación de las mujeres en eventos como festivales (Romero y Barón, 2019).

LA MÚSICA EN LA COMUNITAT VALENCIANA

En la Comunitat Valenciana, el sector cultural supone un 3 % del PIB (Uriel, 2007), un sector de demanda

creciente y emergente (Rausell-Köster, 2007). Las asociaciones culturales tienen capacidad para generar empleo (Bacete et al., 2021), fomentan el desarrollo de las regiones (Marco-Serrano y Rausell-Köster, 2014) y aumentan la productividad (Rausell-Köster y Estrems, 1999; Boix y Soler, 2014, 2017). Así pues, mediante la cultura, se realiza una función triple: 1) se potencia un sector económico sostenible con capacidad de generar valor añadido (VA), renta y empleo sin grandes costes; 2) se genera cohesión territorial mediante la producción simbólica de sentimientos identitarios y de pertenencia; y 3) se favorece el desarrollo integral de los ciudadanos (Rausell-Köster y Carrasco, 2002).

Con todo, en la Comunitat Valenciana, la creación de VA y empleo es bastante baja (Rausell-Köster y Carrasco, 2002). Además, en la cuestión escénica, artística y audiovisual, el dinero ha sido generalmente malgastado y ha ido a parar a *gigantes elefantes blancos* (Rius-Ulldemolins et al., 2016) y a *contenedores de cultura* realizados con perspectiva de rentabilidad política momentánea y sin un análisis del impacto cultural posterior (Rius-Ulldemolins, Gisbert-Gracia, y Díaz-Solano, sin publicar), cuestión de vital importancia, ya que el sector cultural asume tres cuartas partes de la financiación de los eventos culturales. La financiación de estos *elefantes* se produce mediante la realización de grandes inversiones, con grandes sobrecostes (+300 %), sin las garantías y los requisitos necesarios, lo que deja a la Comunitat Valenciana como la comunidad autónoma más endeudada de España. En definitiva, la política cultural valenciana ha sido especulativa, con una lógica ocurrencial y performativa, en constantes procesos de ensayo-error y sin una planificación previa (Rausell-Köster, 2007; Rius-Ulldemolins et al., sin publicar).

En consecuencia, la música en valenciano tiene una presencia mínima en la escucha cotidiana (5 %), aun siendo entendida por un 72,4 % de la población valenciana (SIES, 2016). A pesar de ser una lengua minorizada, ha tenido etapas de esplendor, como en los años sesenta, con la Nova Cançó como movimiento de resistencia (Frechina, 2021). En el 75 desapareció la canción popular, que fue perdiendo peso a medida

que se consolidaba la democracia (Frechina, 2011, 2014) y encasillándose en el bando catalanista y progresista en la Batalla de València (Flor, 2011). En los noventa aparecen las «primeras generaciones de Escola Valenciana» (Frechina, 2014) y se organizan festivales alternativos que cuentan con la marginación de los partidos conservadores (Hernández i Martí, Albert, Gómez, y Requena, 2014), siguiendo el modelo de políticas públicas de aquella época, que olvidaba el carácter local y auténtico de la ciudadanía valenciana. Una vez finalizada esta etapa, se dio lugar a una incertidumbre debida a los recortes en cultura (Rius-Ulldemolins, Flor, y Hernández i Martí, 2017; Rius-Ulldemolins, Zamorano, y Bonet, 2018) y a la desmovilización política postcrisis, con lo que mostraba una cierta dependencia política (Frechina, 2014).

LA SITUACIÓN DE LA MUJER EN LA MÚSICA EN VALENCIANO

Gracias a aportaciones como las de Fusa Activa (2019) o Laura Capsir (2015), podemos conocer a parte de las mujeres que se dedican a hacer música (y no solo ante los escenarios) en valenciano, lo que nos facilita seguir negando el argumentario de la inexistencia de mujeres para su contratación. Es más, el crítico musical Frechina afirmaba que si la música en valenciano vivía una *primavera creativa* era gracias a poder contar con tantas mujeres (y no por su género, sino por su talento) (Ciges, 2018).

Los fenómenos de desigualdad de género en el ámbito musical se reproducen en los distintos canales de expresión, en las distintas lenguas. No obstante, en este estudio, buscamos superar la falta bibliográfica sobre la música en valenciano para estudiar el sesgo de género que se produce cuando se conectan diferentes ejes de discriminación: una lengua en una situación de diglosia y el género. Por ejemplo, Clara Vicenç i Romaguera y Marina Vinardell i Trota (2017) analizaron la presencia femenina en el panorama musical de los Países Catalanes y concluyeron que, aunque esta había aumentado en los últimos años, la cifra de participación de mujeres se encontraba alrededor del 10 %, una cifra

todavía muy baja que solo parece aumentar en fechas concretas como el 8M o el 25N. Ante esta situación, destacaban la contracultura feminista, con la creación de festivales como el Tremenda Fem Fest o el Covert Fest, o reivindicaciones del Colectivo de Mujeres Trabajadoras de la Música Valenciana (Fayos, 2019; Gallego, 2020).

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

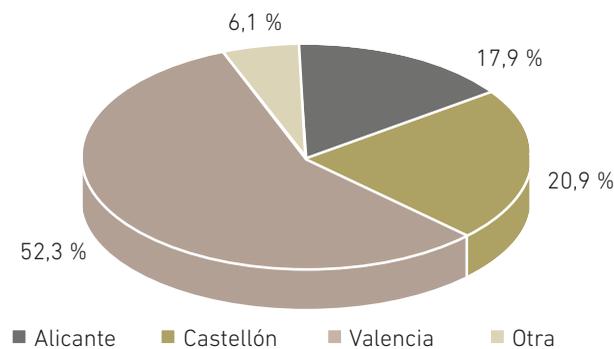
El estudio parte de la siguiente pregunta de investigación: ¿existen desigualdades en la música hecha en valenciano en función del género? Y se plantean las hipótesis siguientes: existen desigualdades en la música hecha en valenciano en función del género (H1). Para contrastarla, se pretende analizar, siguiendo el

esquema de Peterson, los condicionantes estructurales que generan desigualdades derivadas de las variables: tecnológica (H2), legislativa (H3), institucional (H4), organizacional (H5) y estructural (H6).

Para contrastarlas, se realizó una encuesta en línea (N=67) a perfiles de actividades variadas relacionados con la industria musical valenciana, una muestra que se justifica como representativa en cuanto al grado de especialización del nicho estudiado. El análisis se centra en el tratamiento de las frecuencias mediante tablas contingentes y las posibles relaciones a través del análisis de la ji al cuadrado.

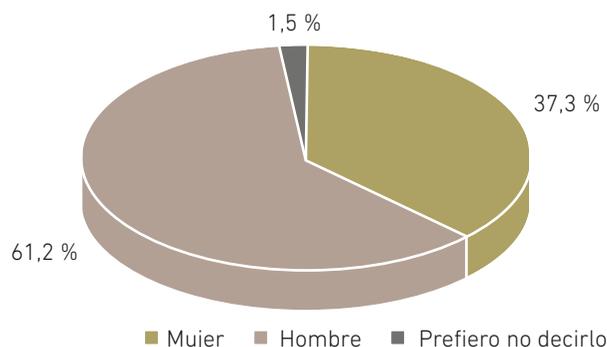
En las siguientes gráficas se presenta el perfil socio-demográfico de la encuesta:

Gráfico 1 Provincia de residencia habitual



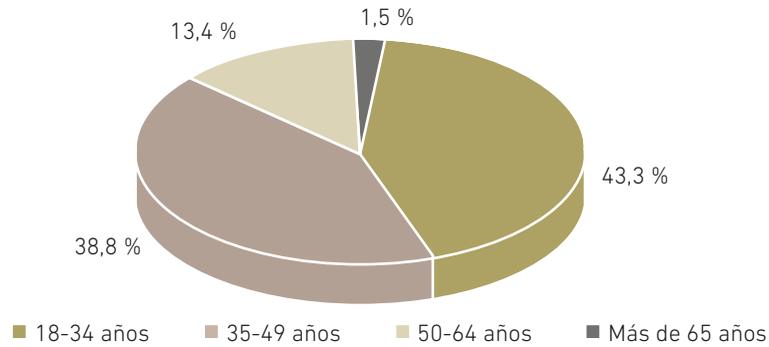
Fuente: elaboración propia

Gráfico 2 Género



Fuente: elaboración propia

Gráfico 3 Edad



Fuente: elaboración propia

LA DISCRIMINACIÓN DE LA MUJER EN LA MÚSICA EN VALENCIANO

En primer lugar, en referencia al análisis de la variable tecnológica de Peterson, si bien es cierto que se observa

una mayor frecuencia de problemas técnicos en las mujeres, tal y como muestra la ji al cuadrado, no hay una relación significativa entre estas variables, por lo que no se puede aceptar la H2 con absoluta seguridad.

Tabla 1 Problemas de acceso técnicos/tecnológicos según género

		Género					
		Mujer		Hombre		Total	
		n	% de N columnas	n	% de N columnas	n	% de N columnas
¿Has tenido problemas a la hora de acceder a algún aparato instrumental y técnico o conocimientos ofimáticos y técnicos?	Sí	7	36,8 %	9	23,7 %	16	28,1 %
	No	12	63,2 %	29	76,3 %	41	71,9 %
	Total	19	100,0 %	38	100,0 %	57	100,0 %

Fuente: elaboración propia

Tabla 2 Prueba de la ji al cuadrado. Problemas técnicos y género

	Valor	df	Significación asintótica (bilateral)	Significación exacta (bilateral)	Significación exacta (unilateral)
Ji al cuadrado de Pearson	1,086 ^a	1	,297		
Corrección de continuidad	,532	1	,466		
Razón de verosimilitud	1,061	1	,303		
Prueba exacta de Fisher				,356	,231

^a 0 casillas (0,0 %) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 5,33.

Fuente: elaboración propia

En segundo lugar, la ideación de abandono de la profesión musical refleja una mayor frecuencia en

mujeres, una variable que, como presenta la ji al cuadrado, estaría relacionada con el género.

Tabla 3 Ideación de abandono del empleo musical según género

		Género					
		Mujer		Hombre		Total	
		n	% de N columnas	n	% de N columnas	n	% de N columnas
He pensado en dejar mi empleo en el campo cultural	Sí	17	68,0 %	13	32,5 %	30	46,2 %
	No	8	32,0 %	27	67,5 %	35	53,8 %

Fuente: elaboración propia

Tabla 4 Prueba de la ji al cuadrado género e ideación de abandono del empleo musical

	Valor	df	Significación asintótica (bilateral)	Significación exacta (bilateral)	Significación exacta (unilateral)
Ji al cuadrado de Pearson	7,802 ^a	1	,005		
Corrección de continuidad	6,438	1	,011		
Razón de verosimilitud	7,934	1	,005		
Prueba exacta de Fisher				,010	,005
N de casos válidos	65				

^a 0 casillas (0,0 %) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 11,54.

Fuente: elaboración propia

Entre las motivaciones halladas, la diferenciación por género permite visualizar cómo, para las mujeres, los motivos son la falta de recursos (15 %), de contactos (13 %), de consolidación (11 %), de apoyo legislativo (11 %) y los abusos de poder (11 %). Mientras que, para los hombres, son la falta de consolidación en la industria musical (25 %), de recursos (18 %), de apoyo legislativo (15 %) y la edad (13 %).¹ Por tanto,

se puede valorar la dificultad en la continuidad de la carrera musical por la variable legislativa de Peterson (H3).

Por otro lado, se observan de nuevo las diferencias de acceso a los medios tecnológicos por género (H1), pero sin ser esta una categoría altamente secundada como motivación de abandonar el empleo musical.

1 Reportamos los resultados de la categoría Otras, por ser porcentualmente significativa: se señalan el desgaste de la profesión, la falta de conciliación entre la vida personal y familiar y la falta de un «circuito básico de subsistencia al margen del mercado», que se podría categorizar como falta de apoyo institucional.

Tabla 5 Motivaciones para la ideación de abandono del empleo musical según el género

Motivos que han llevado a pensar en abandonar la actividad musical	Género					
	Mujer		Hombre		Total	
	n	% de N columnas	n	% de N columnas	n	% de N columnas
Falta de consolidación en la industria musical	5	11 %	10	25 %	15	17 %
Falta de recursos	7	15 %	7	18 %	14	16 %
Falta de apoyo legislativo	5	11 %	6	15 %	11	13 %
Falta de contactos	6	13 %	2	5 %	8	9 %
Poca audiencia en mi estilo musical	3	6 %	4	10 %	7	8 %
Edad	2	4 %	5	13 %	7	8 %
Otro	4	9 %	2	5 %	6	7 %
Abusos de poder	5	11 %	0	0 %	5	6 %
Brecha salarial	1	2 %	4	10 %	5	6 %
Comportamientos machistas dentro del sector	3	6 %	0	0 %	3	3 %
Imposibilidad de ascender profesionalmente	3	6 %	0	0 %	3	3 %
Falta de instrumentos, acceso a medios tecnológicos	2	4 %	0	0 %	2	2 %
Falta de oportunidad de especialización en un campo concreto	1	2 %	0	0 %	1	1 %
Cuestiones políticas	0	0 %	0	0 %	0	0 %
Total	47	100 %	40	100 %	87	100 %

Fuente: elaboración propia

Analizando las percepciones sobre los motivos por los que la música hecha en valenciano tiene difícil promoción destacan las categorías de la organización de conciertos y la producción musical. No obstante, cabe tomar en consideración la categoría Otra, por el hecho de que fue reportada como tercera opción en el caso de los hombres (21 %) y la cuarta en el caso de las mujeres (15 %): se menciona la existencia de un mercado «en cápsulas»

diferenciadas por la lengua, la falta de confianza y de apoyo a los grupos, especialmente a los *novetes* (sin especificar por parte de quién), e, indistintamente del género, se señalan los gobiernos y la falta de políticas públicas claras en apoyo a la música en valenciano. Por tanto, la variable petersiana, las instituciones (H4), es tildada como un aspecto discriminante, pero no tanto como una cuestión de género, sino idiomática.

Tabla 6 Principales impedimentos para la promoción de la música hecha en valenciano y por mujeres según el género

Principales impedimentos para la promoción de la música hecha en valenciano y por mujeres	Género					
	Mujer		Hombre		Total	
	n	% de N columnas	n	% de N columnas	n	% de N columnas
Organizador de conciertos	17	35 %	22	26 %	39	29 %
Las productoras	10	20 %	16	19 %	26	20 %
La falta de grupos	7	14 %	11	13 %	18	14 %
Falta de apoyo legislativo	5	10 %	10	12 %	15	11 %
Falta de personas con contactos	5	10 %	7	8 %	12	9 %
Otro	4	8 %	7	8 %	11	8 %
La falta de calidad del sector	0	0 %	5	6 %	5	4 %
Ninguno	1	2 %	3	4 %	4	3 %
Calidad musical	0	0 %	3	4 %	3	2 %
Total	49	100 %	84	100 %	133	100 %

Fuente: elaboración propia

En cuanto a la variable organizacional (H5), se trataría de un campo no burocrático. Aproximadamente un 33 % declaraba llevar a cabo distintas funciones musicales (Tabla 7) e incluso un 70 % declaraba tener otro oficio alternativo al musical (Tabla 8). De nuevo,

esta variable no discrimina tanto por género, sino el conjunto: no hallamos mayor multifuncionalidad en las mujeres, ni diferencia significativa en el porcentaje, ni de relación, de empleo alternativo al musical según género.

Tabla 7 Actividad profesional según género

	Género					
	Mujer		Hombre		Total	
	n	% de N columnas	n	% de N columnas	n	% de N columnas
Grupo de música	10	40,0 %	16	39,0 %	26	39,4 %
Estudio de grabación	0	0,0 %	1	2,4 %	1	1,5 %
No especializado/Multifuncional	5	20,0 %	17	41,5 %	22	32,84 %
Solista	4	16,0 %	1	2,4 %	5	7,6 %
Asociación cultural	2	8,0 %	2	4,9 %	4	6,1 %
Empresa <i>management</i>	0	0,0 %	1	2,4 %	1	1,5 %
Organización de festivales	1	4,0 %	0	0,0 %	1	1,5 %
Prensa musical	4	16,0 %	2	4,9 %	6	9,1 %
Promotora musical	0	0,0 %	1	2,4 %	1	1,5 %
Total	26	100 %	41	100 %	67	100 %

Fuente: elaboración propia

Tabla 8 Actividad profesional distinta del campo musical según género

		Género					
		Mujer		Hombre		Total	
		n	% de N columnas	n	% de N columnas	n	% de N columnas
Aparte del proyecto cultural, tengo algún otro tipo de profesión	Sí	16	66,7 %	29	70,7 %	45	69,2 %
	No	8	33,3 %	12	29,3 %	20	30,8 %
	Total	24	100,0 %	41	100,0 %	65	100,0 %

Fuente: elaboración propia

Tabla 9 Prueba de la ji al cuadrado actividad profesional alternativa y género

	Valor	df	Significación asintótica (bilateral)	Significación exacta (bilateral)	Significación exacta (unilateral)
Ji al cuadrado de Pearson	,117 ^a	1	,732		
Corrección de continuidad	,004	1	,949		
Razón de verosimilitud	,117	1	,733		
Prueba exacta de Fisher				,785	,471
N de casos válidos	65				

^a 0 casillas (0,0 %) han esperado un recuento menor que 5. El recuento mínimo esperado es 7,38.

Fuente: elaboración propia

Finalmente, respecto a la estructura de la industria (H6), los equipos se configuran por pocos miembros, principalmente por menos de 10 personas, entre los cuales destaca la formación de 3 a 5 (Tabla 10). Si observamos la cantidad de mujeres que conforman las agrupaciones

(Tabla 11), hay una falta de paridad en el 50 % de los equipos de entre 6 y 8 personas, en el 42,9 % de los grupos de 9 a 12 y en el 25 % de los equipos de más de 12, por lo que podemos establecer una discriminación por género afectada por la variable estructural.

Tabla 10 Número de personas que configuran el equipo profesional musical

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido				
menos de 2	11	16,4	16,4	16,4
de 3 a 5	22	32,8	32,8	49,3
de 6 a 8	15	22,4	22,4	71,6
de 9 a 12	7	10,4	10,4	82,0
más de 12	12	17,9	17,9	100,0
Total	67	100,0	100,0	

Fuente: elaboración propia

Tabla 11 Número de mujeres que configuran el equipo profesional musical

		Frecuencia	Porcentaje	n	% columnas N
¿Cuántas personas forman vuestro proyecto cultural?	menos de 2	¿Y cuántas de ellas son mujeres?	menos de 2	11	100,0 %
			Total	11	100,0 %
de 3 a 5		¿Y cuántas de ellas son mujeres?	menos de 2	14	63,6 %
			de 3 a 5	8	36,4 %
			Total	22	100,0 %
de 6 a 8		¿Y cuántas de ellas son mujeres?	menos de 2	7	50,0 %
			de 3 a 5	6	42,9 %
			de 6 a 8	1	7,1 %
			Total	14	100,0 %
de 9 a 12		¿Y cuántas de ellas son mujeres?	menos de 2	3	42,9 %
			de 3 a 5	3	42,9 %
			de 6 a 8	1	14,3 %
			de 9 a 12	0	0,0 %
más de 12		¿Y cuántas de ellas son mujeres?	Total	7	100,0 %
			menos de 2	2	16,7 %
			de 3 a 5	1	8,3 %
			de 6 a 8	1	8,3 %
			de 9 a 12	2	16,7 %
Total		¿Y cuántas de ellas son mujeres?	más de 12	6	50,0 %
			Total	12	100,0 %
			menos de 2	37	56,1 %
			de 3 a 5	18	27,3 %
			de 6 a 8	3	4,5 %
			de 9 a 12	2	3,0 %
	más de 12	6	9,1 %		
	Total	66	100,0 %		

Fuente: elaboración propia

CONCLUSIÓN

Con todo, se acepta parcialmente la hipótesis principal. Siguiendo el esquema de Peterson, vemos que la falta de tecnología supone uno de los principales problemas para la consolidación de la mujer en la música realizada en valenciano, aunque no de forma muy significativa, además de la estructura de la industria musical, donde se observan equipos de menos de 10 personas. La estructura, si bien puede mostrar ventajas en términos de innovación y cooperación (Peterson, 1997), refleja la imposibilidad de crear gran-

des empresas rentables económicamente y la esencia del patriarcado musical (Green, 2001), que expulsa a las mujeres de equipos altamente masculinizados.

La actividad legislativa e institucional se entiende como un problema secundario, aspecto no extrapolable a los hombres, que la ven como el tercer gran problema. Esto conlleva plantearse nuevas preguntas: ¿las mujeres valoran positivamente la discriminación positiva impulsada por las leyes? ¿Los hombres se centran en el apoyo legislativo en referencia a la

música en valenciano, y no en cuestión de género? Esta cuestión mostraría que las leyes siguen siendo insuficientes para la consolidación de la música en valenciano, pero las mujeres, puesto que tienen otros problemas como la masculinización del sector, se centran en estas otras cuestiones.

Siguiendo el esquema petersiano, la estructura organizacional muestra la existencia de un campo no burocrático: la mayoría tienen oficios alternativos para poder sobrevivir, y las personas que se dedican en exclusiva a la cultura suelen compaginar sus funciones, lo que muestra una falta de división del trabajo y de homogeneización de niveles. No obstante, este problema se da en todo el campo musical valenciano y no solo para las mujeres. Por lo que respecta a la jerarquía, se observa que las mujeres muestran haber sufrido abusos de poder, lo que refleja una lógica vertical patriarcal y anticuada, ya que, como afirma Peterson (1997), la estructura vertical es propia de las industrias musicales del pasado.

Teniendo en cuenta la estructura de carrera artística, se observa una falta de consolidación por ambos géneros, lo que muestra la existencia de una estruc-

tura de carrera artística de mercado, agravada en el caso de las mujeres, que sufren en mayor medida el planteamiento de abandono y la falta de contactos (aspecto fundamental para seguir trabajando en el mercado artístico (Rius-Ulldemolins y Pecourt, 2021)).

Finalmente, los mercados culturales suelen estar influidos por las productoras. No obstante, en el caso de la música en valenciano, se observa que los principales problemas son las productoras y empresas organizadoras, cuestión que secundan ambos géneros.

En definitiva, nos encontramos con un campo cultural que no ha conseguido consolidarse y que, además, muestra estructuras desiguales respecto al género: las mujeres tienen más dificultades para el acceso a las tecnologías, una mayor predisposición a abandonar el campo cultural, sienten una mayor falta de recursos y se encuentran con situaciones de abuso de poder. Si bien la discriminación positiva puede estar viéndose como un elemento positivo, es evidente que hay otros factores que se deben tener en cuenta en las políticas públicas. Siguiendo el esquema de Peterson (2004), hay que hacer énfasis en un soporte tecnológico, de recursos y de intervención en los espacios de socialización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariño, A., y Llopis, R. (2018). *La participación cultural en la Comunidad Valenciana. Encuesta 2017*. València: Generalitat Valenciana.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223-234. doi:10.1016/J.POETIC.2004.05.004
- Boix, R., y Soler i Marco, V. (2014). Creative industries and the productivity of the European regions. En *International Conference on Regional Science* (1-36).
- Boix, R., y Soler i Marco, V. (2017). Creative service industries and regional productivity. *Papers in Regional Science*, 96(2), 261-279. <https://doi.org/10.1111/pirs.12187>
- Bourdieu, P. (1995a). *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995b). *Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Madrid: Editorial Popular.
- Capsir, L. (8 de diciembre de 2015). On estan les dones a la música valenciana? *Levante-EMV*. Recuperado el 22 de abril de 2022 de <https://www.levante-emv.com/cultura/panorama/2015/12/08/on-les-dones-musica-valenciana-12493932.html>
- Ciges, T. (7 de marzo de 2018). 30 dones imprescindibles en la música en valencià. *Revista Saó*. Recuperado el 10 de febrero de 2022 de <https://revistasao.cat/30-dones-musica-en-valencia/>
- Del Val, F. (2014). *Rockero insurgente, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- Díaz-Solano, P. (2021). Teletreball, una oportunitat maleïda o hi ha opció per a la conciliació al País Valencià? *L'Espill*, 66, 100-112.
- Fayos, E. (7 de marzo de 2019). Les treballadores de la música valenciana es planten davant els contractes oportunistes del 8 de març. *La Directa*. Recuperado el 17 de agosto de 2021 de <https://directa.cat/les-treballadores-de-la-musica-valenciana-es-planten-davant-els-contractes-oportunistes-del-8-de-març/>
- Flor, V. (2011). *Noves glòries a Espanya. Anticatalanisme i identitat valenciana*. Catarroja-Barcelona: Afers.
- Frechina, J. V. (2011). *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Frechina, J. V. (2014). *Pensar en vers. La cançó improvisada als països de la Mediterrània*. Prats de Lluçanès: Editorial Caramella.
- Frechina, J. V. (2021). Nova Escena Valenciana, brots verds en la tempesta. *Enderrock*, 315, 59-63.
- Fusa Activa. (2019). *Qui som?* Recuperado el 15 de agosto de 2021. <https://sites.google.com/view/fusaactiva/fusa-activa>.
- Gallego, R. (2020). *Música popular i feminisme*. Barcelona: Fundació Nexa.
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es cultura popular?* En A. Pons, y J. Serna (ed.) (p. 1-192). València: PUV.
- Grande, P. (2020). *Veus de dones damunt o darrere l'escenari*. Recuperado el 28 de julio de 2021 de <https://raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/364926>
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Hernández i Martí, G. M., Albert, M., Gómez, E., y Requena, M. (2014). *La cultura como trincheras. La política cultural en el País Valenciano (1975-2013)*. València: Universitat de València.
- Marco-Serrano, F., y Rausell-Köster, P. (2014). Economic development and the creative industries: a Mediterranean tale of causality. *Creative Industries Journal*, 7(2), 81-91. doi:10.1080/17510694.2014.958383
- Peterson, R. A. (1965). Artistic creativity and alienation: the jazz musician versus his audience. *Arts in society*, 3(2), 244-248.
- Peterson, R. A. (1976). *The production of culture*. Newbury Park, CA: SAGE Publications.
- Peterson, R. A. (1978). The Production of cultural change: The case of contemporary country music. *Social Research*, 45(2), 292-314.
- Peterson, R. A. (1997). *Creating country music: Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, R. A. (2004). The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*, 15(30), 311-334. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.30.012703.110557>
- Peterson, R. A., y Bennett, A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rausell-Köster, P., y Estrems, J. A. (1999). Una aproximación económica a las sociedades musicales. *CIRIEC - España. Revista de economía pública, social y cooperativa*, 31, 149-188.
- Rausell-Köster, P., y Carrasco, S. (2002). Camp de Túria i Societats Musicals. *Lauro. Quaderns d'història i societat*, 10, 135-140.
- Rausell-Köster, P. (2007). Cultura en la Comunidad Valenciana. En *La Comunidad Valenciana en el umbral del siglo XXI. Estrategias de desarrollo económico* (p. 495-518). València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- Regev, M. (2013). *Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Rius-Ulldemolins, J., Hernández i Martí, G. M., y Torres, F. (2016). Urban development and cultural policy "White elephants": Barcelona and Valencia. *European Planning Studies*, 24(1), 61-75. <https://doi.org/10.1080/09654313.2015.1075965>
- Rius-Ulldemolins, J., Flor, V., y Hernández i Martí, G. M. (2017). The dark side of cultural policy: Economic and political instrumentalisation, white elephants, and corruption in Valencian cultural institutions. *International Journal of Cultural Policy*, 25(3), 1-16. <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1296434>
- Rius-Ulldemolins, J., Zamorano, M. M., y Bonet, L. (2018). Autonomía y cooperación en los modelos federalizantes de política cultural. Análisis comparativo de los casos de Alemania, EEUU, Canadá, Suiza, Reino Unido y España. *Política y sociedad*, 55(1), 189-210. <https://doi.org/10.5209/POSO.54214>
- Rius-Ulldemolins, J., y Pecourt, J. (2021). *Sociología de la cultura en la era digital. Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI*. València: PUV, Publicacions de la Universitat de València.
- Rius-Ulldemolins, J., Gisbert-Gracia, V., y Díaz-Solano, P. (sin publicar). *Political power, performance and ritual: cultural politics as a framework for construction of the political charisma in the city of Valencia (1991-2015)*. València: Universitat de València.

- Romero, J., y Barón, N. (2019). *Cultura territorial e innovación social*. València: Universitat de València.
- SIES. Servici d'Investigació i Estudis Sociolingüístics. (2016). *Coneixement i ús social del valencià. Enquesta 2015. Síntesi de resultats*. València: Generalitat Valenciana.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, 5(3), 368-388. doi:10.1080/09502389100490311
- Uriel, E. (2007). *El valor económico de la Cultura en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Vicenç, C., y Vinardell, M. (15 de junio de 2017). I en la música, on són les dones? El paper de la dona en la contracultura feminista i d'esquerres. *VilaWeb*. En línea: <https://www.vilaweb.cat/noticies/i-en-la-musica-on-son-les-dones/>

NOTA BIOGRÁFICA

Pau Díaz-Solano

Pau Díaz-Solano es sociólogo y politólogo especializado en el campo de la sociología de la cultura. Estudia el máster de Gestión Cultural en la UPV y UV y trabaja en la unidad de investigación Econcult del Departamento de Economía Aplicada de la UV. Ha trabajado en el sector cultural, en Culturalink y en proyectos de investigación, en ACICOM, sobre asociacionismo.

Paula García-Muñoz

Paula García-Muñoz es socióloga y politóloga en el último año de formación. Hace prácticas formativas en el Observatorio de Igualdad Educativa de Ontinyent y tiene una beca de colaboración a la investigación en el ámbito de la sociología de la educación en el Departamento de Sociología y Antropología de la Universitat de València. Interesada en feminismo y en la metodología de investigación de las ciencias sociales.





ARTÍCULO

Ciclos de protesta en la España postransicional (2011-2017): una comparación entre el movimiento de los indignados y el proceso independentista catalán

Jordi Bonet-Martí

FACULTAT D'ECONOMIA I EMPRESA - UNIVERSITAT DE BARCELONA. DEPARTAMENT DE SOCIOLOGIA

jordi.bonet@ub.edu

ORCID: 0000-0002-8863-3202

María Trinidad Bretones Esteban

FACULTAT D'ECONOMIA I EMPRESA - UNIVERSITAT DE BARCELONA. DEPARTAMENT DE SOCIOLOGIA

mtbretones@ub.edu

ORCID: 0000-0002-6607-952X

Recibido: 04-05-2021

Aceptado: 13-09-2022

RESUMEN

Este artículo tiene por objetivo conocer cómo ha variado la estructura de oportunidades políticas en España en relación con los ciclos de protesta asociados al 15-M y al proceso independentista catalán durante el periodo 2011-2017. Para ello, nos basamos en la comparación entre ambos episodios de contienda a partir del modelo analítico elaborado por las teorías del proceso político, junto a las evidencias aportadas por el análisis de registros estadísticos, barómetros de opinión pública, datos hemerográficos e investigaciones realizadas por otros autores. El artículo evidencia las similitudes y diferencias de ambos episodios en relación con las diferentes variables que conforman la estructura de oportunidades políticas, para acabar identificando los impactos sobre esta estructura y las respuestas con las que el Estado ha gestionado los desafíos lanzados desde ambos movimientos. Finalmente, se comparan las dos dinámicas de institucionalización seguidas por ambos movimientos y su conclusión en dos *outputs* distintos: la transformación del sistema de partidos en el caso español y el encarcelamiento de los líderes independentistas en el caso catalán. En conclusión, se evidencia que las posibilidades de éxito de la comovilización social aumentan cuando se amplían las oportunidades políticas, cuando se demuestra la existencia de aliados y cuando se pone de relieve la debilidad de los oponentes. Pero también se afirma que, ante la intensificación de la protesta, las fuerzas gubernamentales y el aparato del Estado pueden responder con las opciones de reforma o de represión, pero también con una combinación compleja de ambas.

Palabras clave: estructura de oportunidades políticas; democratización; nacionalismo; movimientos sociales

ABSTRACT. *Protest cycles in post-transitional Spain (2011–2017): a comparison between the Indignados Movement and the Catalan independence process*

This article aims to uncover how the structure of political opportunities in Spain has changed in connection to the cycles of protest associated with the 15-M movement and the Catalan independence process from 2011 to 2017. To achieve this we compared both episodes of conflict using an analytical model developed according to political process theories, together with evidence from the analysis of statistical records, barometers of public opinion, newspapers, and research carried out by other authors. This article presents evidence for the similarities and differences between both episodes in terms of the

different variables comprising the structure of political opportunities. We identified the impacts of both episodes on these structures and discuss the state responses adopted to try to manage the challenges resulting from both movements. Finally, we compared the institutionalisation dynamics followed by them both, as well as their conclusions in terms of two different outputs: transformation of the party system in the case of the Spanish 15-M movement and repression and imprisonment of the pro-independence leaders in the Catalan case. To conclude, this work makes it clear that the chances of success of social co-mobilisation increase when political opportunities are broadened, the existence of allies is proven, and opponents' weaknesses are made evident. However, when faced with intensified protests, government forces and the state apparatus may respond either with reform or repression, or a complex combination of both.

Keywords: structure of political opportunities; democratisation; nationalism; social movements

SUMARIO

- Introducción
- Metodología
- Análisis de los ciclos de protesta
- Comparativa entre movimientos
- Relaciones entre actores
- Impactos en la estructura de oportunidades políticas
- Conclusiones
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

Autor para correspondencia / Corresponding author: Jordi Bonet-Martí. Universitat de Barcelona, Facultat de Economia y Empresa, Departamento de Sociología. Avda. Diagonal, 690, 08034, Barcelona.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Bonet-Martí, J., y Bretones, M. T. (2022). Ciclos de protesta en la España posttransicional (2011-2017): una comparación entre el movimiento de los indignados y el proceso independentista catalán. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 136(2), 128-147. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.7>

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, España ha conocido un incremento de la movilización política no-convencional en el marco de una triple crisis —económica, política y territorial (Ubasart, 2020)— que ha generado una desafección ciudadana respecto a las instituciones, los valores políticos y los consensos que articulaban la cultura política transicional (Bonet-Martí y Ubasart-González, 2021) basada en el orgullo en la transición a la democracia y la Constitución de 1978, el sentido de compatibilidad entre la identidad nacional española y el proceso de integración europea y una visión positiva/optimista de España (Muñoz, 2008: 179). A todo ello cabe sumar la coincidencia temporal de dos episodios de protesta especialmente intensos: el 15-M

y el proceso independentista catalán. Si bien desde la literatura se ha abordado ambos episodios de forma diferenciada, el primero como un movimiento social antiausteridad (della Porta, 2015) y el segundo como un proceso de secesión política (Rodon y Guinjoan, 2016), en este artículo nos proponemos compararlos en interacción con los cambios producidos en la estructura de oportunidades políticas (EOP). Con este fin utilizamos el modelo de ciclo de protesta elaborado por Tarrow (1992) y de la revisión de las teorías del proceso político iniciadas por Eisinger (1973), Jenkins y Perrow (1977), Tilly (1978), Skocpol (1979) y Kistchelt (1986), desarrolladas con mayor profundidad en los estudios de Tarrow (1989) y Kriesi (1992, 1996).

La investigación sobre los ciclos de protesta se inicia con della Porta y Tarrow (1986), quienes observan que la dinámica contestataria tiende a concentrarse en el tiempo y el espacio siguiendo una alternancia cíclica representada por un primer momento de innovación, que activa la propensión a participar; seguida de una segunda fase de ascenso, en que se incorporan nuevos actores compitiendo con los primeros hasta alcanzar la cúspide, y, finalmente, un periodo de reflujo de la movilización, ya sea por un aumento de los costes derivados de la espiral de radicalización táctica, de la represión estatal, del agotamiento de la capacidad movilizadora o del hecho de considerar que se han satisfecho sus demandas. Los ciclos de protesta son, por tanto, considerados como «agregados de episodios parcialmente autónomos y parcialmente independientes de acción colectiva en los que emergen y evolucionan nuevas formas de acción, un sector del movimiento social crece y cambia en su posición, y nuevas oportunidades políticas se desarrollan, en parte como resultado de las acciones, los temas y las salidas de movimientos anteriores en el ciclo» (Tarrow, 1992: 65).

La teoría del proceso político (TPP) se diferencia de las teorías precedentes al situar la configuración del estado en el centro del proceso explicativo, de manera que el grado de éxito o fracaso de la movilización varía en función de las oportunidades y restricciones existentes en el contexto político. De acuerdo con Almeida (2020), la TPP se ha convertido en una de las propuestas más influyentes para explicar la dinámica de los movimientos sociales, si bien otros autores como Gamson y Meyer (1996) han señalado los déficits de su potencial explicativo al tratar de abarcar un conjunto demasiado amplio de dimensiones ambientales.

Para la TPP, «el nacimiento de un movimiento social, sus objetivos iniciales, el reclutamiento de sus efectivos humanos, su organización (recursos materiales, medios de comunicación), su forma y medios de actuación, su discurso, la construcción de identidad colectiva, están determinados por estructuras, contextos, instituciones y élites políticas» (Ibarra, 2005: 119). En este sentido, el objetivo general es analizar la interacción entre el sistema político y los episodios de protesta, y el

elemento explicativo central de esta interacción es la EOP, en la medida en que esta es «el conjunto de dimensiones o factores del entramado institucional y político que proporcionan incentivos o condiciones facilitadoras para el desarrollo de una acción colectiva de contestación orientada a incidir sobre las políticas y/o sobre la configuración democrática» (Gomà, González, Ibarra, y Martí, 2018: 31-32).

Si bien el concepto de EOP es empleado por primera vez por Eisenger (1973), ha sido Tarrow (1997) quien más ha contribuido a su operacionalización, al identificar tres dimensiones: el grado de apertura del acceso político, el grado de estabilidad de las preferencias políticas y la disponibilidad estratégica de potenciales aliados; a lo que añade posteriormente el conflicto político entre las élites (Tarrow, 1989). Estas dimensiones son sintetizadas por McAdam (1996) como el grado de apertura del sistema político, la estabilidad de los alineamientos entre élites, la presencia o ausencia de aliados entre las élites y la capacidad del estado y su propensión hacia la represión. A partir de estas cuatro dimensiones constitutivas, Kriesi señala tres propiedades generales en relación con el sistema político: la «estructura institucional formal, los procedimientos informales y estrategias vigentes respecto a los desafiantes y la configuración de poder relevante para la confrontación con ellos» (Kriesi, 1992: 117).

En España, contamos con diferentes aplicaciones de la EOP, entre las que destacan las de Adell (2003), para el análisis de la evolución de la protesta colectiva durante el periodo 1975-1996; Sánchez Estellés (2011), para el estudio del movimiento contra la guerra; Huete (2002), para el análisis de las ONG, y, especialmente, las dirigidas por Ibarra et al. (2002) y Martí et al. (2018), orientadas al estudio de la incidencia de los movimientos sociales en la creación de políticas públicas. Asimismo, para el caso catalán, cabe destacar el trabajo de della Porta, O'Connor, y Portos (2019) acerca de su radicalización y su vinculación con el cierre de oportunidades políticas. Sin embargo, no disponemos de literatura que aborde comparativamente el proceso independentista con el 15-M a partir de la teoría del proceso político. En este sentido, nuestro objetivo es conocer cómo ha variado la EOP en España en relación

con los ciclos de protesta asociados al movimiento del 15-M y el proceso independentista catalán. Para ello, nos proponemos los siguientes objetivos específicos: evidenciar e identificar las características de los ciclos de protesta, comparar los procesos y mecanismos recurrentes emergentes, analizar su impacto en las variables y factores que configuran la EOP y conocer en qué medida estos han contribuido a modificar su configuración inicial.

METODOLOGÍA

El diseño metodológico se basa en el análisis comparado de dos episodios de contienda —el movimiento de los indignados y el proceso independentista— que comparten un mismo contexto temporal y sociopolítico, pero que presentan intensidades y variaciones territoriales diferentes. Ambos episodios pueden ser concebidos como formas de política de contienda (PC), en cuanto que cumplen con los criterios de McAdam, Tarrow y Tilly (2005), «la interacción episódica, pública y colectiva entre los reivindicadores y sus objetos cuando: a) al menos un gobierno es uno de los reivindicadores, y b) las reivindicaciones, en caso de ser satisfechas, afectarían al menos a uno de los reivindicadores».

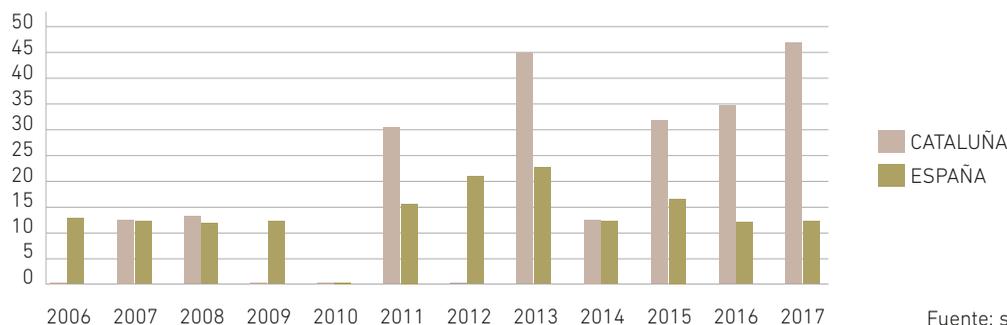
Para nuestra comparación, nos basamos en un análisis comparado a fin de identificar aquellas variables que han favorecido la oportunidad social y política, su relación con la política institucional, los márgenes que han abierto a la acción política no institucional, así como las alianzas y divisiones establecidas con las

élites políticas y las respuestas del sistema político a las acciones y reclamos de los desafiadores. En concreto, hemos identificado las siguientes variables: el acceso a la institucionalidad, la orientación al nivel de gobierno, el conflicto entre élites, los cambios de alineamientos políticos, el sistema de alianzas y conflictos y la variación del grado de represión que evidencia la capacidad del Estado de gestionar la conflictividad en ambos episodios. El análisis de estas variables nos va a permitir identificar tanto los cambios en la EOP como los impactos de la contienda política en el sistema político.

ANÁLISIS DE LOS CICLOS DE PROTESTA

Con el fin de analizar la dinámica de los ciclos de protesta, nos servimos de diferentes indicadores. De acuerdo con Tilly y Wood (2010), la manifestación constituye uno de los principales repertorios de protesta cosmopolita contemporáneos en cuanto que se configura como una expresión de respetabilidad, unidad, respaldo y compromiso, lo que identifican como demostración de WUNC (acrónimo en inglés formado por los términos *Worthiness, Unity, Numbers and Commitment*). En este sentido, hemos tomado como indicador el análisis de las series de personas que declararon haber asistido a una manifestación durante los últimos 12 meses a partir del CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas) para España y del CEO (Centre d'Estudis d'Opinió) para Cataluña, así como el número de manifestaciones comunicadas y prohibidas recogidas en los registros estadísticos.

Figura 1 Asistencia a las manifestaciones en los últimos 12 meses

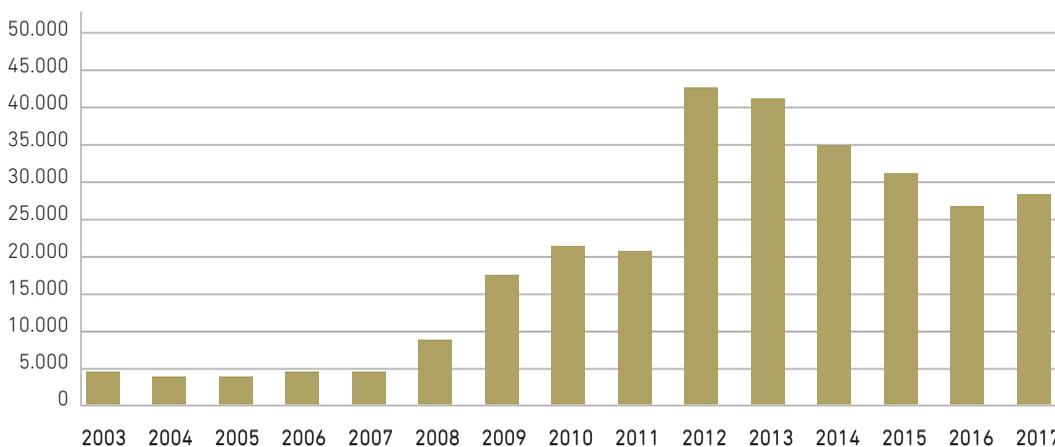


Fuente: series CEO y CIS

Tal y como se evidencia en la Figura 1, tanto en Cataluña como en España se produce un incremento a partir de 2011, reflejado en el aumento del porcentaje de las personas que reconocen haber asistido a una manifestación. Su inicio coincide con la emergencia del movimiento de los indignados, y alcanza su cúspide en 2013, seguida de una tendencia descendente que termina alcanzando los valores anteriores al inicio del ciclo. Esta evolución contrasta con la catalana, donde, en una primera fase, la tendencia es similar

a la española; sin embargo, en 2016 se produce un repunte de la movilización que alcanza su clímax en 2017, coincidiendo con el referéndum del 1 de octubre. También se evidencia que, a partir de 2011, el porcentaje de asistentes duplica al del conjunto de España, llegando a triplicarse en 2017. No obstante, es preciso señalar que los datos no discriminan por orientación de las manifestaciones, por lo que, en el caso catalán, hay que tener en cuenta el efecto de las manifestaciones antindependentistas celebradas en 2017.

Figura 2 Manifestaciones comunicadas



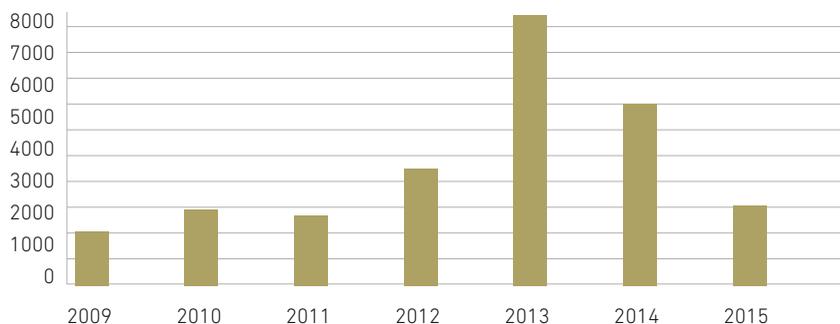
Anuario estadístico del Ministerio de Interior

Si tenemos en cuenta el indicador de las manifestaciones comunicadas al Ministerio de Interior¹ (Figura 2), se evidencia una tendencia semejante a la de la Figura 1. A partir de 2008, coincidiendo con el estallido de la crisis, se inicia un aumento del ciclo movilizador que alcanza

su cúspide en 2012, doblando las manifestaciones del año anterior, para iniciar posteriormente un reflujó, si bien manteniéndose con valores muy superiores a los del inicio del ciclo. Este indicador de frecuencia no nos informa sobre la participación real en dichas manifestaciones, pero es relevante para comprender las espirales de competición y radicalización táctica que articulan los ciclos de protesta, ya que un aumento del número de actores implicados conlleva un aumento de la frecuencia de las convocatorias de manifestación.

¹ Los datos de la serie no recogen las manifestaciones convocadas en Cataluña y el País Vasco a partir de 2011, al tratarse de competencias autonómicas. Si bien en otras condiciones esta ausencia sería problemática, esta desagregación nos ha sido útil a efectos de nuestra investigación para diferenciar la evolución del ciclo en ambos territorios.

Figura 3 Manifestaciones comunicadas en Cataluña

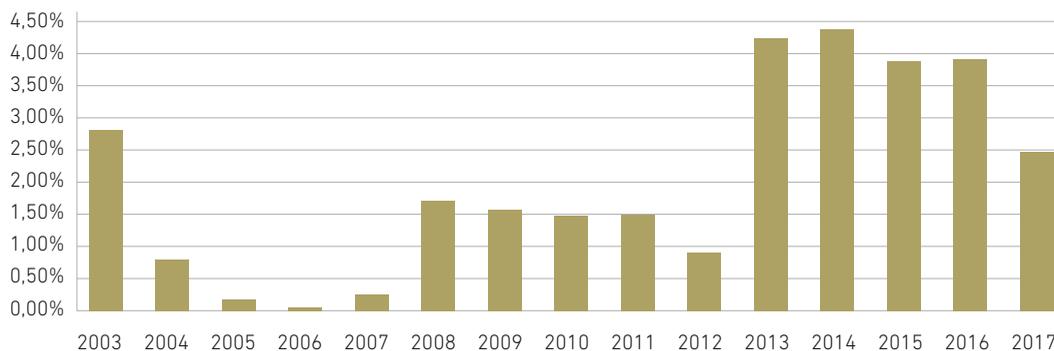


Fuente: Informe 2016 sobre seguridad en Cataluña

En el caso catalán (Figura 3), se evidencia una tendencia similar a la figura anterior, alcanzando su clímax en 2013, seguido de una tendencia de reflujo. No obstante, el Departamento de Interior

no ha hecho públicos los datos correspondientes al periodo 2016-2017, por lo que no podemos comprobar si se repite un repunte de la frecuencia similar al evidenciado en la Figura 1.

Figura 3 Manifestaciones prohibidas sobre el conjunto de manifestaciones convocadas



Fuente: Anuario estadístico del Ministerio de Interior

Si atendemos a la ratio entre manifestaciones prohibidas y comunicadas (Figura 4), se evidencia un primer crecimiento de la ratio en el periodo 2008-2011 coincidiendo con la crisis, seguido de un substancial

incremento en el bienio 2013-2014, lo que puede indicar un incremento de la capacidad de la gestión represiva del estado en la fase de reflujo del ciclo de protesta, tal y como señalan Camps Calvet y Vergés (2015).

COMPARATIVA ENTRE MOVIMIENTOS

La comparación de las dos dinámicas muestra las similitudes y diferencias que se dan entre ambos movimientos en relación con la EOP (Tabla 3), pero, para ello, previamente exploramos cuáles son las

pautas que rigen en la forma de movilización (Tabla 1) y mostramos, a continuación, cuál ha sido el carácter que progresivamente ambos movimientos han ido imprimiendo en la conformación de este ciclo (Tabla 2).

Tabla 1 Cronología comparativa

15-M		Proceso independentista	
FASE I: toma de las plazas	<p>15/05/2011 Manifestación «Democracia real ya» que da inicio a la ocupación de las plazas</p> <p>27/05/2011 Desalojo fallido de plaza Catalunya (120 heridos)</p> <p>15/06/2011 Acción «Paremos el Parlament» (Barcelona) contra los recortes. En 2014, 20 personas son juzgadas en la Audiencia Nacional por este hecho</p> <p>15/08/2011 Desalojo de la plaza del Sol</p>	FASE I: iniciativa ciudadana derecho a decidir	<p>18/02/2006 Manifestación «Som una nació i tenim dret a decidir» contra los recortes del Estatut organizada por la PDD</p> <p>13/09/2009 Consulta ciudadana en Arenys de Munt que dará inicio a las distintas oleadas de consultas ciudadanas. 812.934 votos a favor de la independencia</p> <p>10/06/2010 Manifestación «Som una nació, nosaltres decidim», organizada por Òmnium Cultural, contra la sentencia del Tribunal Constitucional</p>
FASE II: mareas ciudadanas	<p>15/10/2011 Movilización global convocada en 951 ciudades de 82 países</p> <p>25/09/2012 Rodea el Congreso (34 detenidos y 64 heridos)</p> <p>14/11/2012 Huelga general europea contra las políticas de austeridad</p> <p>23/03/2013 Marea ciudadana contra el golpe de los mercados</p>	FASE II: cooperación institucional	<p>11/09/2012 Manifestación 11 de septiembre «Catalunya, nou estat d'Europa», organizada por la ANC</p> <p>25/09/2012 Elecciones catalanas: CiU, ERC y la CUP suman 1.741.088 votos (47,87 %)</p> <p>09/11/2014 Proceso participativo sobre el futuro político de Cataluña. 1.897.274 votos a favor de la independencia</p>
FASE III: institucionalización del movimiento	<p>14/01/2014 Manifiesto «Mover ficha»: convertir la indignación en cambio político</p> <p>22/03/2014 Marchas de la dignidad</p> <p>01/04/2014 Elecciones al Parlamento Europeo</p> <p>24/05/2015 Elecciones municipales</p>	FASE III: desafío al Estado por parte del poder político autonómico	<p>27/09/2015 Elecciones catalanas: Junts pel Sí y la CUP suman 1.966.508 votos (47,8 %)</p> <p>1/10/2017 Referéndum de independencia. 2.044.038 votos a favor de la independencia</p> <p>3/10/2017 Paro laboral antirrepresivo</p> <p>27/10/2017 Declaración de independencia y suspensión temporal del autogobierno (vía art. 155, CE)</p>

De acuerdo con la Tabla 1, podemos establecer tres fases: una primera que va de mayo de 2011 hasta el desalojo de la plaza del Sol y que tiene su epicentro en la ocupación de las plazas, que son convertidas en demostración de WUNC del movimiento. En esta primera fase, la toma de las plazas y el reclamo de una «democracia real» actúan como repertorios de innovación, imitando los repertorios desarrollados en la plaza Tahrir de El Cairo y la plaza Sintagma de Atenas, posteriormente replicados en Zuccotti Park por Occupy Wall Street (Bonet-Martí, 2015a).

La segunda fase se inicia con la manifestación global del 15 de octubre y la creación de las mareas ciudadanas. Esta fase está marcada por el traslado de las dinámicas de protesta a los barrios y a las movilizaciones en defensa de los servicios públicos, así como el auge de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH). En esta fase, la PC se ve reforzada por la incorporación de los principales sindicatos (CCOO y UGT), que habían estado poco presentes durante la primera fase, y culmina con la huelga general europea de 2012. En estas movilizaciones convergen también la marea ciudadana de 2013 y la consulta ciudadana sobre la sanidad pública celebrada entre el 5 y el 10 de mayo de 2013. Esta segunda fase está marcada por el nuevo ciclo político que configura el acceso de la derecha al poder, lo que motivará acciones como «Rodea el Congreso», en 2012, que pedía la apertura de un proceso constituyente y una auditoría de la deuda pública. Asimismo, opera un desplazamiento en el marco discursivo de los desafiadores: se pone el acento más en la democracia social que en la regeneración democrática que había galvanizado la primera fase.

Finalmente, en 2014, se articula la fase de reflujo coincidiendo con el inicio de su proceso de institucionalización, que cristaliza en las elecciones europeas, en que irrumpe Podemos como nueva formación política, y en las elecciones municipales de 2015, en las que diferentes plataformas ciudadanas consiguen la alcaldía de diferentes ciudades españolas.

En relación con el proceso independentista podemos establecer también tres fases, aunque más dilatadas en

el tiempo. La primera se inicia con la manifestación de la Plataforma pel Dret a Decidir (PDD) de 2006. Esta movilización se enmarca discursivamente con el reclamo del derecho a decidir, pero también con la organización de manifestaciones ciudadanas organizadas por entidades autónomas de los partidos. En esta fase, la iniciativa movilizadora es auspiciada por entidades ciudadanas, en primer lugar, por la PDD, y, a partir de la manifestación de julio de 2010, por Òmnium Cultural, que adopta en este periodo una marcada vocación política en favor del reclamo de un referéndum de autodeterminación. El debate público de este periodo está concentrado tanto en la cuestión de la constitucionalidad del Estatut de 2006 como en las sucesivas oleadas de las consultas ciudadanas por la independencia. Por tanto, son tres los elementos clave que se articulan en esta fase: la emergencia del marco discursivo del derecho a decidir, la manifestación masiva convocada por entidades y el uso de la consulta como elemento de innovación democrática.

La segunda fase se inicia con la manifestación del 11 de septiembre de 2012 y se extiende hasta el proceso participativo del 9 de noviembre de 2014. Esta fase se corresponde con la cooptación parcial del proceso por parte de las instituciones y las élites catalanas. La iniciativa movilizadora se mantiene en las entidades, pero el liderazgo del proceso es compartido con el ejecutivo catalán, quien inicia un giro soberanista al comprometerse públicamente a organizar una consulta sobre el futuro político de Cataluña. En esta segunda fase, Òmnium y la recién creada Asamblea Nacional Catalana (ANC) continúan actuando como motor de movilización ciudadana, pero también como grupo de presión exigiendo la celebración de un referéndum vinculante.

Finalmente, visualizamos una tercera fase que se inicia en las elecciones de 2015 y que corresponde a la fase de desafío al Estado, que culmina en la convocatoria del referéndum unilateral por la independencia del 1 de octubre de 2017. En esta tercera fase tiene lugar la institucionalización/gubernamentalización del movimiento, con la hibridación entre entidades y partidos políticos a través de la candidatura Junts pel

Sí y la asunción de una dinámica de contienda política claramente confrontacional entre el ejecutivo catalán liderado por Puigdemont y el Gobierno español. En esta fase, el marco discursivo del derecho a decidir es progresivamente sustituido por el de la independencia. Asimismo, la respuesta represiva del Estado culmina en una progresiva judicialización del conflicto, en la suspensión temporal del autogobierno vía artículo 155 CE y el encarcelamiento de los principales líderes independentistas. A partir del 27 de octubre de 2017,

podemos considerar que el proceso entra en una cuarta fase, marcada por la dinámica movilizadora antirrepresiva, la demanda de amnistía, la constitución de la mesa de diálogo y el indulto decretado por el Gobierno español en junio de 2021. Esto último requiere de un análisis en profundidad por separado y es por ello que esta última fase no la incluimos en nuestro análisis, que queda acotado al periodo 2011-2017. En la Tabla 2 hemos recogido una comparativa inicial entre ambos episodios.

Tabla 2 Comparativa entre movimientos

	15-M	Proceso independentista
Dimensión temporal	2011-2014	2006-2017
Dimensión espacial	Principales ciudades españolas	Conjunto del territorio de Cataluña
Objetivos de la reivindicación	Acabar con el bipartidismo Democratización de la sociedad	«Derecho a decidir» Independencia de Cataluña
Dimensiones	Social Democrática	Territorial Democrática
Outputs	Creación de Podemos y de las plataformas ciudadanas municipalistas Transformación del sistema de partidos Ley de seguridad ciudadana y Reforma del Código Penal	Aumento del apoyo a la independencia Transformación del centro-derecha nacionalista en independentista Encarcelamiento de los líderes independentistas Cronificación del conflicto territorial
Tiempo mundial	Revueltas árabes Protestas contra la austeridad (Grecia, Occupy...)	Referéndum de independencia de Escocia 2014

Fuente: elaboración propia a partir de datos hemerográficos

Asimismo, es preciso señalar el efecto que ha tenido el tiempo histórico mundial. En el caso del 15-M, es preciso señalar el efecto imitador y reforzador que tienen las revueltas árabes y las protestas antiausteridad, que

suponen la apertura de una ventana de oportunidad (Romanos, 2016), de la misma manera que lo sería el referéndum escocés para el proceso independentista catalán (Castelló, León-Solís, y O'Donnell, 2016).

RELACIONES ENTRE ACTORES

La aplicación del modelo de análisis de la EOP para los dos movimientos (Tabla 3), incluyendo la visualización en detalle del sistema de alianzas que cada movimiento

articula con los actores de la política institucional (Figura 5) y el tipo de relaciones que predomina para cada caso (Figura 6), completa el panorama del juego de relaciones políticas que hacen posible entender cómo tiene lugar el cierre de este ciclo de protesta.

Tabla 3 Estructura de oportunidades políticas

Dimensiones	15-M	Proceso independentista
Acceso institucional	Únicamente en el ámbito local al final de la tercera fase	Acceso a la institucionalidad catalana
Centralidad del poder	Orientado al poder central	Orientado al poder político autonómico
Conflicto entre élites	Debilidad del Gobierno del PSOE para afrontar el inicio de la protesta	Conflicto entre élites por nivel de gobierno (autonómico – central)
Cambio de alineamientos políticos /elecciones	Elecciones generales 2012 (alternancia PSOE-PP) Elecciones europeas 2014 (bipartidismo: 49,05 %)	Elecciones catalanas 2012 (cooptación institucional) Elecciones catalanas 2015 (institucionalización)
Sistema de alianzas	Sindicatos, IU, partidos nacionalistas de izquierdas (desarrollado en la Figura 5)	Partidos políticos nacionalistas/independentistas (desarrollado en la Figura 5)
Sistema de conflictos	Bipartidismo Poderes económicos	Gobierno español Poder judicial
Grado de represión	Desalojo plaza Catalunya y plaza del Sol Represión contra «Rodea el Congreso» y las marchas de la dignidad Juicio contra los detenidos en Paremos el Parlament	Represión 1-0 Incoación delito sedición Encarcelamiento líderes independentistas

Fuente: elaboración propia

En la Tabla 3 se recogen las diferencias en la EOP. En relación con el acceso institucional, el 15-M solo logra acceder a la institución con las elecciones municipales de 2015, mientras que el proceso catalán lo consigue en 2012, a través de su cooptación parcial. Este acceso institucional está asociado con la orientación del movimiento. Mientras que el 15-M orienta sus reivindicaciones al ejecutivo central, que mantiene una estrategia de exclusión, el proceso independentista lo hace en relación con el ejecutivo autonómico,

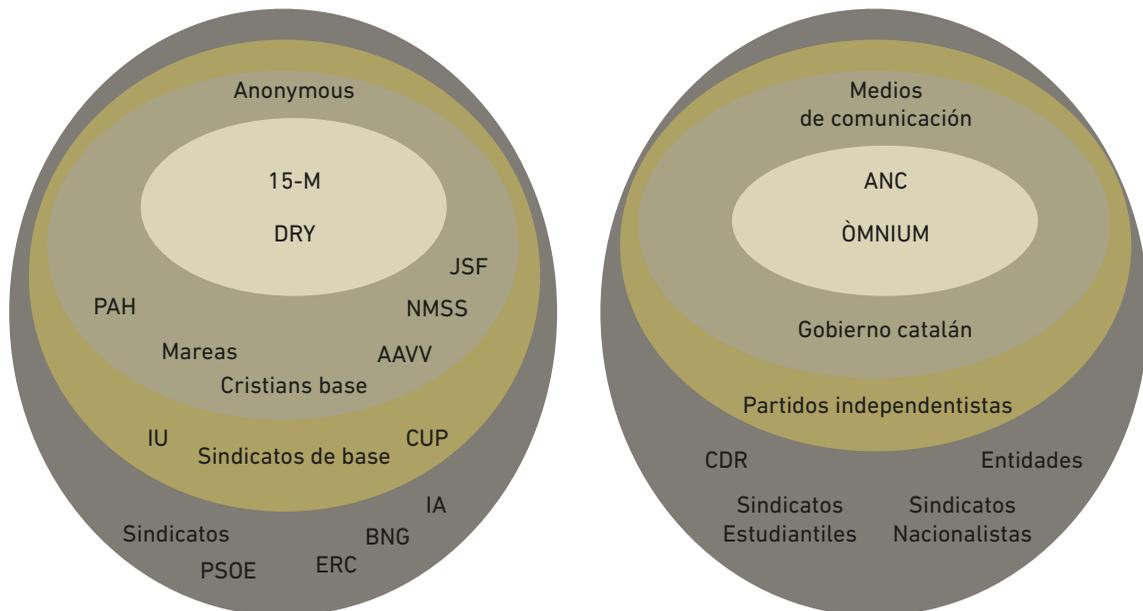
que se muestra permeable a la asunción de su agenda reivindicativa.

En relación con los procesos de conflicto/desalineamiento entre élites, en el caso del 15-M se reflejan en la debilidad del ejecutivo del PSOE a causa de la imposición de las políticas de austeridad, lo que redundaría en su incapacidad para afrontar la gestión inicial de la protesta. En cambio, en el proceso independentista, este desalineamiento de las élites se

hace evidente con la cooptación inicial y la conversión del centro-derecha nacionalista gobernante en independentista. Sin embargo, a escala estatal, el independentismo no consigue establecer un sistema de alianzas sólido; únicamente recaba el apoyo de

Unidas Podemos y las formaciones nacionalistas vascas y gallegas, mientras que el resto de los principales partidos se alinea con los planteamientos del ejecutivo español, lo que se refleja con la votación en el Senado del artículo 155.

Tabla 3 Sistema de alianzas 15-M (2011-2013) / Proceso independentista (2012-2017)



Fuente: elaboración propia

En la Figura 5 hemos representado los sistemas de alianzas entre el 15-M y el proceso independentista catalán representado en círculos concéntricos siguiendo el modelo de análisis seguido por Bonet-Martí (2015b) para el caso del 15-M. Al ser un sistema de alianzas que evoluciona con el tiempo, nos hemos centrado en el periodo 2011-2013 para el 15-M y en el periodo 2015-2017 para el proceso independentista.

En el círculo central de cada diagrama se evidencian los actores que actúan como motores de ambos episodios. En el caso del 15-M, hemos identificado las plazas y el movimiento Democracia Real Ya; mientras que en el caso del proceso independentista hemos identificado la ANC y Òmnium Cultural. En el círculo inmediato, en el

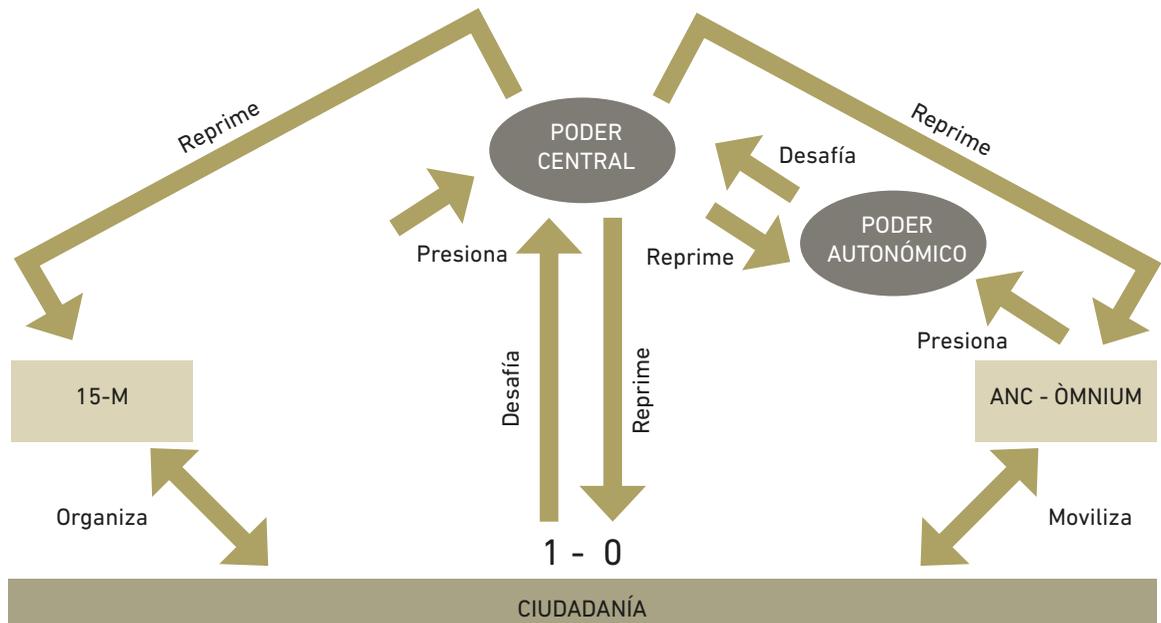
caso del proceso catalán se ubica el gobierno catalán, a partir de la fase de institucionalización, mientras que en el caso del 15-M se ubican las entidades y movimientos más directamente implicados con la organización de las plazas y su traslación posterior a los barrios y las protestas sectoriales: la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), Juventud sin Futuro (JSF), las asociaciones vecinales (AAVV), movimientos de cristianos de base, los nuevos movimientos sociales (NMS), las mareas en defensa de los servicios públicos y el grupo hacktivista Anonymous. En un tercer círculo, más alejado del centro de decisión, se ubican, en el caso del proceso independentista, los partidos independentistas (Esquerra Republicana; Convergència Democràtica, refundada en el PDeCAT; la coalición electoral Junts pel Sí, que agrupa los anteriores,

y la CUP), y, en especial, el sistema mediático catalán, representado por los medios de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuais (TV3 y Catalunya Radio), y algunos grupos privados de comunicación; mientras que en el caso del 15-M cabría ubicar los sindicatos de base (CGT, COBAS...), Izquierda Unida y la CUP. Finalmente, en la última esfera, actuando como aliados, pero sin capacidad de decisión en la dinámica movilizadora de la fase que ahora analizamos, cabría señalar, en el caso del proceso independentista, los comités de defensa del referéndum —posteriormente denominados comités de defensa de la república—, creados en las fechas previas al 1 de octubre y que adquieren un mayor protagonismo en la cuarta fase antirrepresiva; los sindicatos estudiantiles independentistas y los sindicatos minoritarios nacionalistas. Mientras que, en el caso del 15-M, en una posición más alejada y en sentidos contradictorios, encontramos a los sindicatos mayoritarios (UGT y CCOO) y a los partidos de izquierda: PSOE, ERC, la izquierda abertzale, el Bloque Nacionalista Galego y Compromís.

En relación con el sistema de conflictos, este viene marcado, en el caso del 15-M, por la oposición al bi-

partidismo representado por los dos grandes partidos (PP y PSOE), a los poderes económicos y al capital financiero; en cambio, en relación con el proceso, el sistema de conflictos se ubica por oposición al ejecutivo español, al Tribunal Constitucional y, a partir de 2017, en relación con el poder judicial, tras la celebración de los juicios por desobediencia y malversación por la celebración de la consulta del 9-N y por los juicios derivados de la celebración del referéndum del 1 de octubre. Finalmente, en relación con el grado de represión, se evidencia que ambos movimientos han supuesto un cambio en las estrategias antirrepresivas. Mientras que, a raíz del 15-M, se evidencia un incremento de la dinámica represiva que culmina con la aprobación de la Ley orgánica 4/15, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana, conocida popularmente como Ley Mordaza, y la reforma del Código Penal; la dinámica represiva del *procés* se concentra especialmente en las élites políticas tras la consulta del 1 de noviembre, y especialmente tras el referéndum del 1 de octubre, y no será hasta 2018 y, sobre todo, 2019 cuando empiece a extenderse al conjunto de la ciudadanía como resultado de las protestas contra la sentencia.

Figura 6 Sistema de relaciones entre actores



Fuente: elaboración propia

En la Figura 6 hemos identificado las relaciones entre los distintos actores que conforman el 15-M y el proceso independentista. Tal y como se representa, los actores centrales del *procés* no presionan directamente al Estado, sino al poder político catalán para que este desafíe al Estado, mientras se moviliza a la ciudadanía conectando enclaves de acción diversos que facilitarán su participación en las manifestaciones independentistas convertidas en demostraciones de WUNC, a través de la performatividad del dispositivo manifestación: las manifestaciones del 11 de septiembre son minuciosamente organizadas por las entidades convocantes, desarrollando una forma de *performance* patriótica (Dowling, 2020) que tiene por finalidad fortalecer el proceso de *nation-building* (García, 2016). Esta dinámica de movilización ciudadana culmina en su implicación con el desafío representado por el referéndum del 1 de octubre, lo que dará lugar a los episodios de represión policial. Asimismo, cabe destacar como los dos repertorios de movilización (la manifestación y la consulta) acaban confluyendo en el caso del referéndum del 1 de octubre.

El 15-M surge como expresión e instrumento de organización ciudadana orientado a reclamar al Estado el fin de los recortes sociales y las políticas de austeridad, así como una mayor participación ciudadana, si bien el grado de desafío al Estado se concentra en las demostraciones de WUNC como la ocupación de las plazas y, posteriormente, a través de acciones como «Rodea el Congreso» o las marchas de la dignidad. A diferencia del modelo independentista, que exhibe una marcada ritualización de la protesta, en las movilizaciones del 15-M predomina la espontaneidad, las dinámicas de autoorganización y el uso de la tecnopolítica como ampliación de la conversación de las plazas y dispositivo de coordinación de la protesta (Monterde, 2015).

La respuesta del Estado en relación con los dos movimientos es divergente. Mientras que en el movimiento de los indignados se opta por una dinámica de contención policial que posteriormente se traduce en reformas legislativas antigarantistas, en el caso del proceso independentista, la represión inicial es administrativa —mediante advertimientos judiciales—

y únicamente en 2017 esta se convierte en policial y judicial, con el encarcelamiento de los líderes del proceso independentista y contra la ciudadanía organizada en la celebración del referéndum mediante la intervención policial.

IMPACTOS EN LA ESTRUCTURA DE OPORTUNIDADES POLÍTICAS

Tanto el 15-M como el proceso independentista emergen en un contexto marcado por la crisis de legitimidad de la cultura política transicional que se evidencia en una ruptura del consenso sobre el modelo social y territorial (Bonet-Martí y Ubasart-González, 2021). Si bien existe acuerdo en situar el origen de la ruptura del consenso sobre el modelo social en la imposición de las políticas de austeridad y los recortes sociales como respuesta a la crisis económica de 2008-2014, existe mayor debate acerca de dónde situar el origen de la crisis territorial, si en la Sentencia 31/2010 que declara como inconstitucionales ciertos artículos del Estatut catalán o bien en el inicio del proceso estatutario en 2006 (Vilaregut, 2011), o incluso en el malestar generado por el giro centralizador desarrollado durante el segundo gobierno Aznar. En cualquier caso, son dos tendencias que acaban confluyendo en el periodo 2011-2017 y que se encuentran en la base de los episodios de contienda objeto de estudio en cuanto que suponen una acumulación de agravios que actúan como mecanismos catalizadores.

Por una parte, cabe señalar que en el ascenso del apoyo a la demanda independentista catalana concurren elementos de identidad nacional, pero también razones pragmático-instrumentales (Muñoz y Tormos, 2015) que han permitido al movimiento penetrar más allá de sus enclaves tradicionales. A ello han contribuido dos fenómenos: los marcos discursivos activados, al resignificar la demanda independentista en clave democratizadora, y el rol jugado por los medios catalanes, especialmente a partir de la segunda fase del proceso independentista. De hecho, la institucionalización del proceso catalán, en vez de servir como mecanismo de moderación de las reclamaciones políticas, opera como

un mecanismo de radicalización, al transformar el inicial reclamo ciudadano en un desafío institucional (Bonet-Martí y Ubasart-González, 2021).

También se evidencia como el alineamiento de una parte de las élites catalanas en relación con el proceso independentista supone una expansión de la esfera de oportunidades para la acción colectiva, al amplificar el eco de la reivindicación, especialmente a través del uso de los medios de comunicación. La cohesión de las élites en el ámbito estatal, sirviéndose en este caso de los medios estatales como amplificadores de su posición en defensa de la integridad territorial, conlleva una polarización institucional que conduce a la actual cronificación del conflicto (Bonet-Martí y Ubasart-González, 2021). En relación con la dimensión represiva, tal y como apuntan Camps Calvet y Di Nella (2020), la capacidad de gestión de la conflictividad social derivada del 15-M se desarrolla a partir de un aumento de los operadores policiales y, especialmente, a través de la modificación del Código Penal y de la Ley 4/2015 de seguridad ciuda-

dana, que dotaba de mayor margen al Estado para penar comportamientos asociados a situaciones de protesta mediante delitos contra el orden público e infracciones administrativas, implicando el uso de nuevos tipos penales (delitos contra las instituciones del Estado) y el recurso a una jurisdicción única en detrimento del juez natural a través de la intervención de la Audiencia Nacional en el caso del juicio a Paremos el Parlament. En cambio, la estrategia represiva en relación con el proceso independentista implica un agravamiento de los tipos penales (delito de sedición) y el encarcelamiento de los líderes del movimiento independentista tras el referéndum del 1 de octubre.

Finalmente, en relación con los impactos en el sistema político, podemos distinguir, siguiendo a Kriesi (1992), entre impactos procedimentales, la capacidad de los movimientos de abrir canales de participación, los impactos sustantivos, los cambios políticos obtenidos por el movimiento y los impactos estructurales, aquellos que afectan a la configuración del sistema.

Tabla 4 Comparativa de impactos

	15-M	Proceso independentista
Impactos procedimentales	Impulso a la participación ciudadana y la innovación social	Creación de una estructura informal de coordinación entidades-gobierno para la celebración del referéndum del 1 de octubre
Impactos sustantivos	Políticas de regeneración democrática (transparencia, códigos éticos, medidas anticorrupción...)	Políticas de creación de las denominadas «estructuras de estado» suspendidas por el Tribunal Constitucional
Impactos estructurales	Transformación del sistema de partidos Transformación de la estrategia represiva Creación de nuevas oportunidades para nuevas expresiones de protesta	Polarización política en torno al clivaje territorial Transformación de la estrategia represiva

En la Tabla 4 se presentan los impactos que ambas movilizaciones han tenido sobre la configuración del sistema político. En relación con los impactos procedimentales, se evidencia que, si bien el 15-M no consigue institucionalizar una vía de acceso al sistema político, sus demandas contribuirán a la potenciación de nuevos canales de comunicación entre la institución y la ciudadanía a través de una profundización de la participación ciudadana y el impulso de la innovación social (Pradel y García, 2018). Mientras que, en el proceso independentista, el impacto procedimental se producirá por vía informal, mediante la creación de una estructura de coordinación entre entidades y parte del ejecutivo catalán, denominada informalmente «el estado mayor del proceso», sobre la que recae el peso de la organización del referéndum del 1 de octubre (Casas et al., 2019).

En relación con los impactos sustantivos, cabe señalar la preocupación por parte de las administraciones para establecer reformas legales tendentes a frenar las puertas giratorias (Ley 3/2015), aumentar la transparencia (Ley 19/2013) y la rendición de cuentas de los partidos políticos (Ley orgánica 3/2015). En relación con el proceso independentista, los impactos sustantivos más importantes irán referidos a la creación de las autodenominadas «estructuras de estado»: la hacienda catalana, el proyecto de creación de una agencia catalana de protección social y los planes de control de infraestructuras estratégicas suspendidos por el Tribunal Constitucional.

Lo que de momento podemos anticipar es que tanto el 15-M como el proceso independentista operan como dos vectores clave de la movilización colectiva con los que se enmarca un ciclo político en el que todavía está en disputa cuál será su resolución, si conllevará un proceso democratizador o desdemocratizador. También podemos anticipar que en la EOP resultante del período está en juego el refuerzo o debilitamiento de la capacidad real del Estado para gestionar el diverso conjunto de demandas y dinámicas que hoy están en activo (incluyendo el ascenso de la extrema derecha). A este respecto,

nuestra investigación señala que la combinación compleja de reformas legales, el recurso a judicialización de la protesta y el empleo de la represión policial son, en conjunto, más la respuesta propia de una estructura débil. Sin embargo, no es tan evidente ni el tipo de estado que la ofrece ni su carácter, porque esto ha quedado enmascarado bajo una dinámica de intensificación de la demanda de más democracia, tanto por parte de las movilizaciones del 15-M como por parte del proceso de independencia en Cataluña. Si la respuesta del Estado español ha sido efectivamente la de un estado débil (tal y como afirmamos a la luz de nuestro análisis), entonces se promueve, desde 2017 en adelante, un proceso probable de desdemocratización, porque «en los estados débiles, la desdemocratización tiene lugar incluso más frecuentemente que en los estados medios y fuertes (...)» (Tilly, 2007: 207). Pero, por el contrario, si lo que se deja al descubierto es un bajo nivel de desarrollo de su cultura democrática (y es a eso a lo que obedece la respuesta represiva y judicial), entonces, aunque el actual estado sea fuerte en términos de capacidad organizativo-institucional, también es culturalmente menos democrático.

En relación con los impactos estructurales, el más significativo del 15-M es la transformación del sistema de partidos que marca el fin de la dinámica bipartidista tras las elecciones europeas de 2015. También cabe mencionar la transformación de la estrategia represiva y la creación de nuevas oportunidades para la protesta que serán posteriormente aprovechadas por el movimiento feminista, en las movilizaciones masivas del 8 de marzo y del 25 de noviembre de 2018 y 2019, las manifestaciones en defensa del sistema de pensiones de 2018 y las movilizaciones contra el cambio climático del movimiento Fridays for Future. En el caso catalán, los impactos estructurales se concentran sobre todo en la transformación de la estrategia represiva a través del uso de determinadas tipologías de delitos penales (sedición), lo que motivará una nueva etapa del proceso independentista, marcada por la dinámica antirrepresiva y las protestas por la sentencia a los líderes independentistas.

CONCLUSIONES

Tal y como se ha evidenciado en el curso del artículo, ambos movimientos han contribuido a la crisis de los consensos transicionales. Por una parte, al suponer un desafío tanto al relato modernizador heredado de la transición como al proyecto de integración territorial, lo que ha llevado a la radicalización del nacionalismo catalán en clave independentista y como reacción al resurgimiento de un nacionalismo español excluyente representado por el ingreso de la extrema derecha en las instituciones. Asimismo, ha supuesto la visibilización de los enclaves autoritarios todavía presentes en el sistema judicial, tal y como se refleja en las dinámicas represivas representadas por la aprobación de la Ley orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana, y la reforma del Código Penal de 2015, por el lado del

15-M, y en la persecución judicial a las élites catalanas que patrocinan el proceso independentista, seguida de la represión policial contra los participantes en el referéndum del 1 de octubre y en las posteriores movilizaciones contra la sentencia condenatoria a los líderes independentistas. En conclusión, se evidencia la premisa principal del modelo de EOP: las posibilidades de éxito de la convocatoria de protesta y movilización social aumentan cuando se amplían las oportunidades políticas, cuando se demuestra la existencia de aliados y cuando se pone de relieve la debilidad de los oponentes. Pero también se afirma su otra premisa complementaria: ante la intensificación de la protesta, las fuerzas gubernamentales y el aparato del Estado tienen una posibilidad de respuesta que va desde la opción de reformar ante la presión del *demos*, hasta la de reprimir la manifestación, o una combinación compleja de ambas opciones a la vez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adell, R. (2003). El estudio del contexto político a través de la protesta colectiva. La transición política española en la calle. En M. J. Funes, *Movimientos sociales: cambio social y participación* (p. 77-108). Madrid: UNED.
- Almeida, P. (2020). *Movimientos sociales: la estructura de la acción colectiva*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Bonet-Martí, J. (2015b). The 15-M: a bet for Radical Democracy. En M. Kaldor (ed.), *Subterranean Politics in Europe* (p. 119-140). Houndmills: Palgrave.
- Bonet-Martí, J. (2015b). Movimiento del 15-M: La fuerza politizadora del anonimato. *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 14(1), 104-123.
- Bonet-Martí, J., y Ubasart-González, G. (2021). Conflicto territorial y cambios en la cultura política: Cataluña-España. *Athenea Digital*, 21(3), e2989. Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2989>
- Camps Calvet, C., y Vergés Bosch, N. (2015). De la superación del miedo a protestar al miedo como estrategia represiva del 15M. *Athenea Digital*, 15(4), 129-154. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1592>
- Camps Calvet, C., y Di Nella, D. (2020). Contrahegemonías antirrepresivas: un estudio de caso la protesta en Barcelona (2011-2015). *Política y sociedad*, 57(1), 143-173. Recuperado de <https://doi.org/10.5209/poso.60271>
- Casas, F., Pruna, G., Martínez, M., Tomàs, N., Etxearte, O. A., y Mateos, R. (2019). *Tota la veritat. La crònica definitiva dels dies del Procés*. Barcelona: Ara Llibres.
- Castelló, E., León-Solís, F., y O'Donnell, H. (2016). Spain, Catalonia and the Scottish Referendum: A Study in Multiple Realities. En N. Blain, D. Hutchison, y G. Hassan (eds.), *Scotland's Referendum and the Media: National and International Perspectives* (p. 159-172). Edinburgh University Press.
- Della Porta, D. (2015). *Social movements in times of austerity: bringing capitalism back into protest analysis*. Londres: John Wiley & Sons.
- Della Porta, D., O'Connor, F., y Portos, M. (2019). Ciclos de protesta y referéndums por la independencia. Oportunidades cerradas y el camino de la radicalización en Cataluña. *Revista Internacional de Sociología*, 77(4), e142. Recuperado de <https://doi.org/10.3989/ris.2019.77.4.19.005>

- Della Porta, D., y Tarrow, S. (1986). Unwanted children: Political violence and the cycle of protest in Italy, 1966-1973. *European Journal of Political Research*, 14(5-6), 607-632. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/j.1475-6765.1986.tb00852.x>
- Dowling, A. (2020). La Assemblée Nacional Catalana: las limitaciones estratégicas de un movimiento social sui generis. *Historia del Presente*, 35(1), 53-68.
- Eisinger, P.K. (1973). The conditions of protest behavior in American cities. *The American Political Science Review*, 67(1), 11-28. Recuperado de <https://doi.org/10.2307/1958525>
- Gamson, W., y Meyer, D. (1996). Framing political opportunity. En D. McAdam, J. McCarthy, y M. Zald (eds.), *Comparative Perspectives on Social Movements: Political Opportunities, Mobilizing Structures, and Cultural Framings* (p. 275-290). Cambridge: Cambridge University Press. Recuperado de <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803987.014>
- García, C. (2016). Using street protests and national commemorations for nation-building purposes: the campaign for the independence of Catalonia (2012–2014). *The Journal of International Communication*, 22(2), 229-252. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/13216597.2016.1224195>
- Gomà, R., González, R., Ibarra, P., y Martí, S. (2018). *Movimientos sociales y derecho a la ciudad. Creadoras de democracia radical*. Barcelona: Icaria.
- Huete, M. A. (2002). La estructura de oportunidades políticas para la acción de las ONG: El caso de Pro búsqueda. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 86, 191-210.
- Ibarra, P. (2005). *Manual de sociedad civil y movimientos sociales*. Madrid: Síntesis.
- Ibarra, P., Martí, S., y Gomà, R. (2008). *Creadores de democracia radical. Movimientos sociales y redes de políticas públicas*. Barcelona: Icaria.
- Jenkins, J. C., y Perrow, C. (1977). Insurgency of the Powerless: Farm Worker Movements (1946-1972). *American Sociological Review*, 42(2), 249-268. Recuperado de <https://doi.org/10.2307/2094604>
- Kitschelt, H. (1986). Political Opportunity Structures and Political Protest: Anti-Nuclear Movements in Four Democracies. *British Journal of Political Science*, 16, 57-85.
- Kriesi, H. P. (1992). El contexto político de los nuevos movimientos sociales en Europa occidental. En J. Benedicto, y F. Reinares, *Las transformaciones de lo político* (p. 115-153). Madrid: Alianza Universidad.
- Kriesi, H. (1996). The Organizational Structure of New Social Movements in a Political Context. En D. McAdam, J. McCarthy, y M. Zald (eds.), *Comparative Perspectives on Social Movements: Political Opportunities, Mobilizing Structures, and Cultural Framings* (p. 152-184). Cambridge: Cambridge University Press.
- McAdam, D. (1996). Conceptual Origins, Current Problems, Future Directions. En D. McAdam, J. McCarthy, y Mayer Zald (eds.), *Comparative Perspectives on Social Movements: Political Opportunities, Mobilizing Structures, and Cultural Framings* (p. 23-40). Cambridge: Cambridge University Press.
- McAdam, D., Tarrow, S., y Tilly, C. (2005). *Dinámica de la contienda política*. Barcelona: Editorial Hacer.
- Monterde, A. (2015). *Emergencia, evolución y efectos del movimiento en red 15M (2011-2015)*. (Tesis doctoral. Universitat Oberta de Catalunya, Cataluña).
- Muñoz, J. (2008). *From National Catholicism to Democratic Patriotism? An Empirical Analysis of Contemporary Spanish National Identity*. (Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, Cataluña).
- Muñoz, J., y Tormos, R. (2015). Economic Expectations and Support for Secession in Catalonia: Between Causality and Rationalization. *European Political Science Review*, 7(2), 315-341. Recuperado de <https://doi.org/10.1017/S1755773914000174>
- Pradel, M., y García, M. (2018). *El momento de la ciudadanía: innovación social y gobernanza urbana*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Rodon, T., y Ginjoan, M. (2018). When the context matters: Identity, secession and the spatial dimension in Catalonia. *Political Geography*, 63, 75-87. Recuperado de <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2018.01.004>
- Romanos, E. (2016). De Tahrir a Wall Street por la Puerta del Sol: la difusión transnacional de los movimientos sociales en perspectiva comparada. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 154, 103-118. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.154.103>
- Sánchez Estellés, I. (2011). The political-opportunity structure of the Spanish anti-war movement (2002–2004) and its impact. *The Sociological Review*, 58(2 supl.), 246-269. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2011.01972.x>
- Skocpol, T. (1979). *States and Social Revolutions: A Comparative Analysis of France, Russia and China*. Cambridge: Cambridge University Press. Recuperado de <https://doi.org/10.1017/CBO9780511815805>

- Tarrow, S. (1989). *Democracy and disorder. Protest and Politics in Italy 1965-1975*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarrow, S. (1992). Ciclos de protesta. En L. Moscoso y J. Babiano (comp.), *Ciclos en política y economía* (p. 53-76). Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Tarrow, S. (1993). Cycles of Collective Action: Between Moments of Madness and the Repertoire of Contention. *Social Science History*, 17(2), 281-307. Recuperado de <https://doi.org/10.2307/1171283>
- Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Universidad.
- Tilly, C. (1978). *From Mobilization to Revolution*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Tilly, C. (2007). *Democracy*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Tilly, C., y Wood, J. K. (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes hasta Facebook*. Barcelona: Crítica.
- Ubasart-González, G. (2020). Nuevos retos para la salud de la democracia. Triple crisis española y cambios económicos, sociales y culturales. *Pedagogia i Treball Social. Revista de Ciències Socials Aplicades*, 9(1), 8-28. Recuperado de http://dx.doi.org/10.33115/udg_bib/pts.v9i1.22392
- Vilaregut, R. (2011). *Memòria i emergència de l'independentisme català*. (Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Cataluña).

NOTA BIOGRÁFICA

Jordi Bonet-Martí

Es profesor lector del Departamento de Sociología de la Universitat de Barcelona y miembro del grupo de investigación (SGR) COPOLIS, Bienestar, Comunidad y Control Social y del SIMREF (Seminario Interdisciplinar de Metodología de Investigación Feminista). Es doctor en Psicología Social y dispone de un máster en Gestión de la Comunicación Política por la Universitat Autònoma. Es autor de diferentes artículos científicos y capítulos de libro sobre participación ciudadana, políticas urbanas, movimientos sociales, estudios de género y metodología de investigación feminista.

M. Trinidad Bretones Esteban

Es profesora titular del Departamento de Sociología de la Universitat de Barcelona y miembro del grupo de investigación CECUPS (Centro de Estudios sobre Cultura, Política y Sociedad). Es directora del Observatorio del Conflicto Social, licenciada en Filosofía (UB, 1985) y doctora en Sociología, con la tesis *La comunicación político-mediática y sus dimensiones sociales*, además de directora de las revistas *Clivatge* y *Anuari del Conflicte Social*. Sus principales áreas formativas son la filosofía y la sociología. Dentro de esta última disciplina, Bretones está especializada en estructura social, conflicto social, sociología de la comunicación, opinión pública y comunicación política y cambio social.



RESEÑA



THOMPSON, John B.

Book wars: the digital revolution in publishing

Cambridge, Polity Press, 2021, 511 p.

Juan Pecourt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

juan.pecourt@uv.es

En las últimas décadas, John B. Thompson, profesor de la Universidad de Cambridge, se ha convertido en un referente de la sociología internacional, especialmente en el campo de los *mass media*. Concretamente, en España, es conocido por sus trabajos teóricos sobre los medios de comunicación de masas y la transformación de la visibilidad en la sociedad contemporánea. Su libro *Los medios y la modernidad* (1995) supone una referencia básica sobre el proceso de mediatización en la modernidad, al incidir en los diferentes tipos de interacción social que permite la utilización de los diferentes medios. Desde una perspectiva actual, debido a la rapidez de los cambios mediáticos en las últimas décadas, *Los medios y la modernidad* es un libro que explica el mundo de los medios predigitales, la era mediática dominada por la televisión, cuando aún no existían Facebook ni Twitter, Google ni Amazon. Realmente, nos habla de un mundo mediático que ya no existe.

A partir de los años 2000, después de un paréntesis en el que el autor realizó un estudio sobre la naturaleza

del escándalo político y la visibilidad mediática (*El escándalo político*, 2001), abandonó los trabajos de carácter teórico para realizar investigaciones empíricas y centradas en las transformaciones recientes de la industria editorial. Entre las publicaciones referentes de esta época encontramos *Books in the Digital Age* (2005) y *Merchants of Culture* (2010). Ambos trabajos muestran una gran ambición empírica y se sustentan en la recopilación de datos mediante entrevistas en profundidad realizadas a diferentes actores del campo editorial anglosajón (sus investigaciones se han centrado en las industrias editoriales del Reino Unido y Estados Unidos; quizás ese es un factor que explique su escasa difusión en nuestro ámbito académico y que no se hayan traducido al castellano).

Curiosamente, el giro académico de John Thompson, el paso de la investigación teórica (muy en la línea de su maestro Anthony Giddens) a la investigación empírica y el estudio de casos específicos, especialmente el mundo editorial anglosajón, coincidió con una disrupción tecnológica fundamental en todo el ámbito de

las industrias creativas, conocida convencionalmente como la revolución digital. Los primeros años 2000 dieron lugar al apogeo de la literatura ciberutópica, dedicada a glosar las bondades de las nuevas tecnologías y plataformas digitales, al tiempo que se criticaban los viejos medios de comunicación de masas (como la radio y la televisión), que se consideraban desfasados, monopolistas y anti-democráticos. Durante aquella época brillaron los trabajos de Yochai Benkler, Clay Shirky o Lawrence Lessig sobre la inevitabilidad y las bondades de la revolución digital. Alejado de las nuevas turbulencias, en aquel periodo, John Thompson estaba inmerso en sus estudios empíricos sobre el campo editorial y solamente abordó dichos temas de manera tangencial.

En el libro *Book Wars* (2021), el autor se centra por primera vez (y como objetivo central) en el impacto de la disrupción digital en las industrias creativas y, sobre todo, en la industria editorial. Y, como era de esperar, el resultado de su investigación es de gran interés. Una de las críticas que se han realizado a los autores ciberutópicos, con su mirada a veces despiadada hacia los medios de comunicación tradicionales, es el escaso esfuerzo que realizan para contextualizar sociológicamente los usos de la tecnología, a su adaptación variable a los diferentes espacios. Siguiendo la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu, John Thompson emprende una forma elaborada de esta crítica. Asegura que los campos sociales son lugares «fangosos» e inciertos («*messy places*»), donde es complicado establecer generalizaciones y equivalencias como las realizadas en las últimas dos décadas. De hecho, Thompson dedica un espacio importante a comparar los efectos de la digitalización en dos industrias creativas diferentes, la industria musical y la industria editorial, para mostrar que su impacto ha sido muy distinto debido a las características diferenciales de cada uno de los sectores. Así, dadas sus características estructurales, la revolución digital ha producido una crisis más profunda en el sector musical que en el editorial. A su vez, frente a las visiones benevolentes de ciberutópicos como Henry Jenkins, asegura que las contradicciones entre la lógica *Do it yourself* que proponen las plataformas digitales a los

consumidores y las tendencias monopolísticas de las compañías propietarias pueden generar graves tensiones, aunque de intensidades muy variables, que se «disipan en la cacofonía de la cultura corporativa».

Según Thompson, aunque no pueden establecerse equivalencias con otros sectores creativos, en el sector editorial se han producido transformaciones fundamentales que merecen atención. Y lo más importante: estas transformaciones se han producido en lugares hacia los que casi nadie miraba. En el campo editorial, el gran temor de la digitalización era la desaparición del libro de papel en favor del *ebook* —por ello se miraba de reojo y con pavor lo que sucedía en la industria discográfica. Sin embargo, esta percepción se ha mostrado equivocada, porque el libro de papel ha mostrado una gran resistencia frente a la digitalización. Pero sí se han producido transformaciones mucho más desestabilizadoras en otros lugares. La digitalización ha permitido la desintermediación de la producción editorial y nuevas formas de publicación no convencional y de carácter *Do it yourself*, que no pasan por el filtro de los editores como *cultural gatekeepers*, pero también la aparición de enormes monopolios digitales que han transformado las reglas de juego del sector, como son Google y Amazon. Thompson dedica dos capítulos a estudiar profusamente el impacto de cada una de estas plataformas en la industria editorial.

Pese a que las cuestiones tratadas son muy variadas, uno de los temas esenciales que atraviesa el libro, explicitado en las conclusiones finales, es el choque producido entre los intereses específicos de las viejas industrias culturales y las nuevas plataformas digitales. Y este choque de intereses se concreta en el valor otorgado al contenido simbólico: mientras que, para las industrias culturales tradicionales, el contenido lo es todo (y, por tanto, se toman muy en serio la cuestión de la calidad), para las plataformas digitales, el contenido es solo un medio para un fin ulterior: el crecimiento constante y la generación de «efectos de red» para superar a los competidores. La desatención de las plataformas digitales al contenido (básicamente quieren mucho contenido y son indiferentes a su cali-

dad) explicaría la celebración del *user-generated content* y la reivindicación de la cultura *amateur* por parte del utopismo digital; se trata de una forma de producción cultural gratuita y masiva que permite obtener enormes beneficios económicos. Y es que, a diferencia de las editoriales clásicas, el beneficio mayoritario no procede de la venta de contenidos simbólicos, sino de la obtención de datos sobre el comportamiento *online* de los usuarios. El almacenamiento de estos datos genera un «mercado de comportamientos futuros» («*behavioural future markets*») que permite predecir las decisiones de los consumidores y vender esa información a otras empresas. Por tanto, el verdadero interés de estas compañías no se encuentra en la producción cultural (música, libros, películas), sino en los metadatos que se generan a partir de su producción y consumo. A este respecto, *Winnie the Pooh* y *Madame Bovary* son absolutamente indistinguibles. Esta tesis cuestiona argumentos democratizadores que, hasta hace poco tiempo, parecían intocables.

Y, para acabar, indicar que, además de la minuciosidad y el rigor con los que John Thompson expone su análisis, destaca la claridad y sencillez con las que expresa sus ideas. Se trata de un libro ambicioso teórica y empíricamente, que se expresa con una lengua accesible y libre del exceso de jerga académica característico de otros trabajos relevantes de las ciencias sociales. El sofisticado marco teórico no se impone de forma abrumadora sobre

el lector o lectora, sino que se funde elegantemente con la prosa. En este sentido, recuerda a otros trabajos recientes de gran ambición e impacto como *The Age of Surveillance Capitalism* (2019), de Shoshana Zubbof, donde no resulta necesario utilizar lenguajes oscuros y herméticos para transmitir ideas importantes. Sin duda, esto es un avance en el ámbito de las ciencias sociales y un ejemplo de lo que debería ser una sociología pública (una sociología que no quede secuestrada por los expertos académicos) puesta al servicio de la ciudadanía. En esta búsqueda de la claridad, se aleja de su referente teórico, Pierre Bourdieu, al tiempo que adapta su teoría de los capitales sociales, para incluir la centralidad actual de una nueva forma de capital, que Thompson denomina «capital informacional», y que se basa precisamente en la acumulación de metadatos sobre el comportamiento de los usuarios para conocer sus gustos y preferencias y, así, realizar predicciones sobre sus decisiones futuras. Al final, se trata de una información que tiene un valor de mercado muy superior al de la propia cultura. Llama la atención que, en un libro dedicado al estudio de los libros, Thompson otorga una gran centralidad al capital económico y el capital informacional, pero apenas menciona el papel del capital cultural, una variable fundamental en cualquier análisis sociológico de Bourdieu. Parafraseando a Bob Dylan, parece que, en el ámbito del análisis sociológico, los tiempos están cambiando.



Normas para los autores de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*

Normas para el autor o autora

Las personas que envíen trabajos para publicar en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* deberán verificar previamente que el texto enviado cumple las normas siguientes:

Se aceptarán diferentes tipos de trabajos:

- **Artículos:** serán trabajos teóricos o empíricos originales, completos y desarrollados.
- **Puntos de vista:** artículo de tipo ensayístico en el que se desarrolla una mirada innovadora sobre un debate en el campo de estudio de la revista o bien se analiza una cuestión o un fenómeno social o cultural de actualidad.
- **Reseñas:** críticas de libros.
- **Perfiles:** entrevistas o glosas de una figura intelectual de especial relevancia.

Los trabajos se enviarán en formato OpenOffice Writer (odt) o Microsoft Word (doc) a través del sitio web de la revista. No se aceptará ningún otro medio de envío ni se mantendrá correspondencia sobre los originales no enviados a través del portal o en otros formatos.

Los **elementos no textuales** (tablas, cuadros, mapas, gráficos e ilustraciones, etc.) que contenga el trabajo aparecerán insertados en el lugar del texto que corresponda. Además, se entregarán por separado como archivo adicional los gráficos editables en formato OpenOffice Calc (ods) o Microsoft Excel (xls) y los mapas, e ilustraciones o imágenes en los formatos jpg o tif a 300 ppp. Todos estarán numerados y titulados, se especificará la fuente en el pie, y se hará referencia explícita a ellos en el texto.

Los trabajos enviados serán inéditos y no se podrán someter a la consideración de otras revistas mientras se encuentren en proceso de evaluación en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*. Excepcionalmente, y por razones de interés científico y/o de divulgación de aportaciones especialmente notorias, el Equipo de redacción podrá decidir la publicación y/o traducción de un texto ya publicado.

Números monográficos

En *Debats* existe la posibilidad de publicar números monográficos. Esta sección está abierta también a propuestas de la comunidad científica. La aceptación de un número monográfico está condicionada a la presentación de un proyecto con los objetivos y la temática del número monográfico, así como una relación detallada de las contribuciones esperadas o bien de la metodología de la convocatoria de contribuciones (*call for papers*). En caso de que se acepte el proyecto de monográfico por parte del Consejo de redacción, el director del monográfico gestionará el encargo y la recepción de los originales. Una vez recibidos los artículos, serán transmitidos y evaluados por la revista. La evaluación será realizada por expertos y con el método de doble ciego (*double blind*). Todos los trabajos enviados a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se evaluarán de acuerdo con criterios de estricta calidad científica. Para obtener información más detallada sobre el proceso de coordinación y evaluación por pares de un número monográfico, los interesados deben contactar con el equipo editorial de *Debats*.

Lenguas de la revista

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica en versión en papel y en versión digital en valenciano-catalán y en castellano.

Los trabajos enviados deben estar escritos en valenciano-catalán, castellano o inglés. En caso de que los artículos sean revisados positivamente por los revisores anónimos y aprobados por el Consejo de redacción, *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se hará cargo de la traducción a valenciano-catalán y a castellano.

Los monográficos se traducirán a inglés y, anualmente, se editará un número en papel con el contenido de dichos monográficos publicados en el volumen.

Formato y extensión de la revista

Los artículos y propuestas de *Debats* irán precedidos de una página de cubierta en la que se especificará la siguiente información:

- Título, en valenciano-catalán o castellano, y en inglés.
- Nombre del autor o autora.
- Filiación institucional: universidad o centro, departamento, unidad o instituto de investigación, ciudad y país.
- Dirección de correo electrónico. Toda la correspondencia se enviará a esta dirección electrónica. En el caso de artículos de autoría múltiple, se deberá especificar la persona que mantendrá la correspondencia con la revista.
- Breve nota biográfica (de un máximo de 60 palabras) en la que se especifiquen las titulaciones más altas obtenidas (y en qué universidad), la posición actual y las principales líneas de investigación del autor o autora. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* podrá publicar esta nota biográfica como complemento de la información de los artículos.
- Identificación ORCID: En caso de no disponer de ella, *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* recomienda a los autores que se registren en <http://orcid.org/> para obtener un número de identificación ORCID.
- Agradecimientos: en el caso de incluir agradecimientos, estos se incluirán después del resumen y no superarán las 250 palabras.

El texto de los artículos irá precedido de un resumen de una extensión máxima de 250 palabras (que expondrá clara y concisamente los objetivos, la metodología, los principales resultados y conclusiones del trabajo) y de un máximo de 6 palabras clave (no incluidas en el título, y que deberán ser términos aceptados internacionalmente en las disciplinas científico-sociales y/o expresiones habituales de clasificación bibliométrica). Si el texto está escrito en valenciano-catalán o castellano, se añadirá el resumen (*abstract*) y las palabras clave (*keywords*) en inglés. Si el texto está originalmente escrito en inglés, el Equipo de redacción podrá traducir el título, el resumen y las palabras clave a valenciano-catalán y castellano, en el caso de que el mismo autor o autora no lo haya hecho.

El texto de los artículos se deberá enviar anonimizado: se suprimirán (bajo el rótulo de anonimizado) todas las citas, agradecimientos, referencias y otras alusiones que pudieran permitir directa o indirectamente la identificación del autor o autora. La redacción de *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se asegurará de que los textos cumplen esta condición. Si el artículo es aceptado para su publicación, entonces se enviará la versión no anonimizada a la revista, en caso de que difiriera de la enviada previamente.

Salvo casos excepcionales, los **artículos** tendrán una extensión orientativa de entre 6.000 y 8.000 palabras, incluyendo las notas al pie y excluyendo el título, los resúmenes, las palabras clave, los gráficos, las tablas y la bibliografía.

Los **puntos de vista** constarán de textos de una extensión aproximada de 3.000 palabras, incluyendo las notas al pie y excluyendo el título, los resúmenes, las palabras clave, los gráficos, las tablas y la bibliografía. Uno de los textos deberá ser una presentación de la aportación que sea objeto de discusión, realizada por el autor o autora de la misma, o bien por el coordinador o coordinadora del debate.

Las **reseñas** tendrán una extensión máxima de 3.000 palabras, y al inicio se especificarán los siguientes datos de la obra reseñada: autor o autora, título, lugar de publicación, editorial, año de publicación y número de páginas.

También se deberá incluir el nombre y los apellidos, filiación institucional y la dirección electrónica del autor o autora de la reseña.

Las **entrevistas** o glosas de una figura intelectual tendrán una extensión máxima de 3.000 palabras, y al inicio se especificará el lugar y la fecha de realización de la entrevista y el nombre y apellidos, la filiación institucional de la persona entrevistada o de a quien se dedica la glosa. También se deberá incluir el nombre y los apellidos, la filiación institucional y la dirección electrónica del autor o autora de la entrevista o glosa.

El **formato del texto** deberá respetar las siguientes normas:

- Tipo y tamaño de letra: Times New Roman 12.
- Texto a 1,5 espacios, excepto las notas al pie, y justificado.
- Las notas irán numeradas consecutivamente al pie de la página correspondiente y no al final del texto. Se recomienda reducir su uso al máximo y que este sea explicativo (nunca de citación bibliográfica).
- Las páginas irán numeradas al pie a partir de la página del resumen, empezando por el número 1 (la página de cubierta con los datos del autor o autora no se numerará).
- No se sangrará el inicio de los párrafos.
- Todas las abreviaturas estarán descritas la primera vez que se mencionen.

Los diferentes apartados del texto no deben ir numerados y se escribirán tal como se describe a continuación:

■ **NEGRITA, MAYÚSCULAS, ESPACIO ARRIBA Y ABAJO**

- *Cursiva, espacio arriba y abajo.*
- *Cursiva, espacio arriba.* El texto comienza en la misma línea, como en este ejemplo.

Las citas deberán respetar el modelo APA (American Psychological Association).

- Las citas aparecerán en el cuerpo del texto y se evitará toda nota al pie cuya única función sea bibliográfica.
- Se citará entre paréntesis, incluyendo el apellido del autor, el año; por ejemplo: (Bourdieu, 2002).
- Cuando en dos obras del mismo autor coincida el año, se distinguirán con letras minúsculas tras el año; por ejemplo: (Bourdieu, 1989a).
- Si los autores son dos, se citarán los dos apellidos unidos por «y»: (Lapierre y Roueff, 2013); si son entre dos y cinco, se citará el apellido de todos los autores la primera vez que aparezcan en el texto; en las citas subsiguientes, no obstante, se citará únicamente el primer autor seguido de «et ál.» (con letra redonda); por ejemplo, (Dean, Anderson, y Lovink, 2006: 130) en la primera cita, pero (Dean et ál., 2006: 130) en las siguientes. Si los autores son seis o más, se citará siempre el apellido del primer autor seguido de «et ál.».
- Si se incluyen dos o más referencias dentro de un mismo paréntesis, se separarán con punto y coma; por ejemplo: (Castells, 2009; Sassen, 1999). O de un mismo autor: (Martínez, 2011; 2013).
- Las citas literales irán entrecomilladas y seguidas de la correspondiente referencia entre paréntesis, que incluirá obligatoriamente las páginas citadas; si sobrepasan las cuatro líneas, se transcribirán separadamente del texto principal, sin comillas, con una sangría mayor y un tamaño de letra más pequeño.

La **lista completa de referencias bibliográficas** se situará al final del texto, bajo el epígrafe «Referencias bibliográficas». Las referencias se redactarán según las siguientes normas:

- Solo se incluirán los trabajos que hayan sido citados en el texto, y todos los trabajos citados deberán referenciarse en la lista final.
- Se tendrá que incluir el DOI (Digital Object Identifier) de las referencias que lo tengan (<http://www.doi.org/>).

- El orden será alfabético según el apellido del autor o autora. En caso de varias referencias de una misma autoría, se ordenarán cronológicamente según el año. Primero se incluirán las referencias del autor o autora solo; en segundo lugar, las obras compiladas por el autor, y en tercer lugar las del autor con otros coautores o coautoras.
- Se aplicará sangría francesa a todas las referencias.

El apartado «Referencias bibliográficas» seguirá el modelo APA (American Psychological Association) según corresponda al tipo de documento citado:

■ **Libros:**

- Un autor: Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Dos autores: Harvey, L., y Knight, P. T. (1996). *Transforming Higher Education*. Buckingham/Bristol: The Society for Research into Higher Education / Open University Press.
- Más de seis autores: Se harán constar en la referencia los seis primeros autores seguidos de «et ál.».
- Obras compiladas, editadas o coordinadas y con diferentes volúmenes: Campo, S. del (ed.) (1993). *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, vol. II. Madrid: Fundación BBV.
- Referencia a una edición que no sea la primera, la primera edición irá entre claudátores después de la edición utilizada Condorcet, N. (2005 [1793-1794]). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Chicoutimi/Quebec: Les Classiques des Sciences Sociales.

■ **Artículo de revista:**

- Un autor: Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77(4), 639-659.
- Dos autores: Bielby, W. T., y Bielby, D. D. (1999). Organizational mediation of project-based labor markets: Talent agencies and the careers of screenwriters. *American Sociological Review*, 64(1), 64-85.
- Más de dos autores y menos de siete: Dyson, E., Gilder, G., Keyworth, G., y Toffler, A. (1996). Cyberspace and the american dream: A magna carta for the knowledge age. *Information Society*, 12(3), 295-308.

- **Capítulo de un libro:** DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions and cultural goods: The case of the United States. En P. Bourdieu, y J. Coleman (eds.), *Social theory for a changing society* (p. 133-166). Boulder: Westview Press.

En este punto se incluyen artículos en libros de actas, monográficos, manuales, etc.

■ **Referencias de internet:**

- Documentos en línea: Raymond, E. S. (1999). *Homesteading the noosphere*. Recuperado el 15 de enero de 2017 de <http://www.catb.org/~esr/writings/homesteading/homesteading/>
- Generalitat Valenciana (2017). Presència de la Comunitat Valenciana en FITUR 2017. Recuperado el 7 de marzo de 2017 de http://www.turisme.gva.es/opencms/opencms/turisme/va/contents/home/noticia/noticia_1484316939000.html
- Artículos de revistas en línea: Ros, M. (2017). La «no-wash protest» i les vagues de fam de les presonereres republicanes d'Armagh (nord d'Irlanda). Una qüestió de gènere. *Papers*, 102(2), 373-393. Recuperado el 18 de marzo de 2017 de <http://papers.uab.cat/article/view/v102-n2-ros/2342-pdf-es>
- Artículos de prensa en línea. Con autor: Samuelson, R. J. (11 de abril de 2017). Are living standards truly stagnant? *The Washington Post*. Recuperado el 12 de abril de 2017 de https://www.washingtonpost.com/opinions/are-living-standards-truly-stagnant/2017/04/11/10a1313a-1ec7-11e7-ad74-3a742a6e93a7_story.html?utm_term=.89f90fff5ec4

- Sin autor: *La Veu del País Valencià* (11 de abril de 2017). Els valencians són els ciutadans de l'Estat que més dies de treball necessiten per a pagar el deute públic. Recuperado el 12 de abril de 2017 de <http://www.diarilaveu.com/noticia/72769/valencians-pagar-treball-deutepublic>

Se ruega a los autores o autoras de los originales enviados que adapten su bibliografía al modelo APA en todos aquellos casos no ejemplificados en este apartado. Los textos que no se ajusten a este modelo serán devueltos para que los autores o autoras realicen los cambios oportunos.

Normas del proceso de selección y publicación

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad publica trabajos académicos de investigación teórica y empírica rigurosa en los ámbitos de las ciencias sociales y las humanidades en general. Sin embargo, en algunos monográficos se podrán incorporar algunas aportaciones de otras disciplinas afines a la temática de cultura, poder y sociedad, como la historia, la ciencia política y los estudios culturales.

La evaluación será encargada a académicos expertos y se desarrollará por el método de doble ciego (*double blind*) en los artículos de la sección de monográfico llamada «Cuaderno» y en los del apartado de miscelánea de artículos de investigación, denominado «Artículos». Todos los trabajos de estas secciones enviados a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* se evaluarán de acuerdo con criterios de estricta calidad científica.

Los errores de formato y presentación, el incumplimiento de las normas de la revista o la incorrección ortográfica y sintáctica podrán ser motivo de rechazo del trabajo sin pasarlo a evaluación. Una vez recibido un texto que cumpla todos los requisitos formales, se confirmará la recepción y comenzará su proceso de evaluación.

En una primera fase, el Equipo de redacción efectuará una revisión general de la calidad y adecuación temática del trabajo, y podrá rechazar directamente sin pasar a evaluación externa aquellos trabajos que tengan una calidad ostensiblemente baja o que no efectúen ninguna contribución a los ámbitos temáticos de la revista. Para esta primera revisión, el Equipo de redacción podrá requerir la asistencia, en caso de que lo considere necesario, de los miembros del Consejo de redacción o del Consejo científico. Las propuestas de «Puntos de vista» podrán ser aceptadas tras superar esta fase de filtro previo sin necesidad de evaluación externa.

Los artículos que superen este primer filtro se enviarán a dos evaluadores externos, especialistas en la materia o línea de investigación de la que se trate. En caso de que las evaluaciones sean discrepantes, o que por cualquier otro motivo se considere necesario, el Equipo de redacción podrá enviar el texto a un tercer evaluador o evaluadora.

Según los informes de evaluación, el Equipo de redacción podrá tomar una de las decisiones siguientes, que será comunicada al autor o autora:

- Publicable en la versión actual (o con ligeras modificaciones).
- Publicable tras revisarlo. En este caso, la publicación quedará condicionada a la realización por parte del autor o autora de todos los cambios requeridos por la redacción. El plazo para hacer estos cambios será de un mes y se deberá adjuntar una breve memoria explicativa de los cambios introducidos y de cómo se adecúan a los requerimientos del Equipo de redacción. Entre los cambios propuestos podrá haber la conversión de una propuesta de artículo en nota de investigación / nota bibliográfica, o viceversa.
- No publicable, pero con la posibilidad de reescribir y reenviar el trabajo. En este caso, el reenvío de una versión nueva no implicará ninguna garantía de publicación, sino que el proceso de evaluación volverá a empezar desde el inicio.
- No publicable.

En caso de que un trabajo sea aceptado para su publicación, el autor o autora deberá revisar las pruebas de imprenta en el plazo máximo de dos semanas.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad publicará anualmente la lista de todas las personas que han hecho evaluaciones anónimas, así como las estadísticas de artículos aceptados, revisados y rechazados, y la duración media del lapso entre la recepción de un artículo y la comunicación de la decisión final al autor o autora.

Buenas prácticas, ética en la publicación, detección de plagio y fraude científico

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se compromete a cumplir las buenas prácticas y las recomendaciones de ética en las publicaciones académicas. Se entienden como tales:

- Autoría: en el caso de autoría múltiple se deberá reconocer la autoría de todos los autores. Todos los autores deben estar de acuerdo en el envío del artículo y el autor o autora que figure como responsable deberá garantizar que todos los demás aprueban las revisiones y la versión final.
- Prácticas de publicación: el autor o autora deberá notificar una publicación previa del artículo, incluyendo las traducciones o bien los envíos simultáneos a otras revistas.
- Conflicto de intereses: se debe declarar el apoyo financiero de la investigación y cualquier vínculo comercial, financiero o personal que pueda afectar a los resultados y a las conclusiones del trabajo. En estos casos se deberá acompañar el artículo de una declaración en la que consten estas circunstancias.
- Proceso de revisión: el Consejo de redacción debe asegurar que los trabajos de investigación publicados han sido evaluados por al menos dos especialistas en la materia y que el proceso de revisión ha sido justo e imparcial. Por lo tanto, debe asegurar la confidencialidad de la revisión en todo momento, la no existencia de conflictos de interés de los revisores. El Consejo de redacción deberá basar sus decisiones en los informes razonados elaborados por los revisores.

La revista articulará mecanismos y controles para detectar la comisión de plagios y fraudes científicos. Se entiende por plagio:

- Presentar el trabajo ajeno como propio.
- Adoptar palabras o ideas de otros autores sin el debido reconocimiento.
- No emplear las comillas en una cita literal.
- Dar información incorrecta sobre la verdadera fuente de una cita.
- Parafrasear una fuente sin mencionarla.
- Parafrasear abusivamente, incluso si se menciona la fuente.

Las prácticas constitutivas de fraude científico son las siguientes:

- Fabricación, falsificación u omisión de datos y plagio.
- Publicación duplicada y autoplagio.
- Apropiación individual de autoría colectiva.
- Conflictos de autoría.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad podrá hacer públicas, en caso de que las haya constatado, las malas prácticas científicas. En estos casos, el Consejo Editorial se reserva el derecho de desautorizar aquellos artículos ya publicados en los que se detecte una falta de fiabilidad que se determine posteriormente como resultado tanto de errores involuntarios como de fraudes o malas prácticas científicas, mencionadas anteriormente. El objetivo que guía la desautorización es corregir la producción científica ya publicada, asegurando su integridad. El conflicto de duplicidad, causado por la publicación simultánea de un artículo en dos revistas, se resolverá determinando la fecha de recepción del artículo en cada una de ellas. Si solo una parte del artículo contiene algún error, este se puede rectificar

posteriormente por medio de una nota editorial o una fe de erratas. En caso de conflicto, la revista solicitará al autor o autores las explicaciones y pruebas pertinentes para aclararlo, y tomará una decisión final basada en las mismas.

La revista publicará obligatoriamente, en sus versiones impresa y electrónica, la noticia sobre la desautorización de un determinado texto, y en ella se tienen que mencionar las razones para tal medida, a fin de distinguir la mala práctica del error involuntario. Asimismo, la revista notificará la desautorización a los responsables de la institución a la que pertenezca el autor o autores del artículo. Como paso previo a la desautorización definitiva de un artículo, la revista podrá hacer pública una noticia de irregularidad, aportando la información necesaria en los mismos términos que en el caso de una desautorización. La noticia de irregularidad se mantendrá el tiempo mínimo necesario, y concluirá con su retirada o con la desautorización formal del artículo.

Aviso de derechos de autor

Sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 52 de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre de propiedad intelectual, BOE del 17 de noviembre de 1987, y conforme al mismo, los autores o autoras ceden a título gratuito sus derechos de edición, publicación, distribución y venta sobre el artículo, para que sea publicado en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*.

Debats. Revista de cultura, poder y sociedad se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad «Reconocimiento - NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales».

Así, cuando el autor o autora envía su colaboración, acepta explícitamente esta cesión de derechos de edición y de publicación. Igualmente autoriza a *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* a incluir su trabajo en un fascículo de la revista para que se pueda distribuir y vender.

Lista de verificación para preparar envíos

Como parte del proceso de envío, los autores o autoras deben verificar que cumplen todas las condiciones siguientes:

1. El artículo no se ha publicado anteriormente ni se ha presentado antes a otra revista (o se ha enviado una explicación en «Comentarios para el editor»).
2. El fichero del envío está en formato de documento de OpenOffice (odt) o Microsoft Word (doc).
3. Siempre que ha sido posible, se han proporcionado los DOI para las referencias.
4. El texto utiliza un interlineado de 1,5 espacios; letra de tamaño 12 puntos; utiliza cursiva en vez de subrayado. Con respecto a todas las ilustraciones, figuras y tablas, se colocan en el lugar correspondiente del texto y no al final.
5. El texto cumple los requisitos estilísticos y bibliográficos descritos en las instrucciones a los autores o autoras.
6. Si se envía a una evaluación por expertos de una sección de la revista, se deben seguir las instrucciones a fin de asegurar una evaluación anónima.
7. El autor o autora debe cumplir las normas éticas y de buenas prácticas de la revista, en coherencia con el documento disponible en la página web de la revista.

Los archivos deben enviarse a: secretaria.debats@dival.es

En caso de que no se sigan estas instrucciones, los envíos se podrán devolver a los autores o autoras.



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Nombre y apellidos _____

Calle _____ Ciudad _____ CP _____

Tel. _____ Correo electrónico _____ Fax _____

Deseo suscribirme por un año (dos números) a partir del próximo número de *DEBATS. Revista de cultura, poder y sociedad*, mediante:

Transferencia bancaria a Bankia: 2077 0049 8631 0092 4708 – Código swift: cvalessv
DEBATS/DIPUTACIÓ VALÈNCIA

Domiciliación bancaria:

Entidad bancaria _____ Código _____

Domicilio sucursal _____ Código _____

Número de cuenta _____

IBAN _____

Fecha _____

Firma _____

Por importe de:

España: 10 €; Europa: 14 €; resto de países: 15 €.

Precio por ejemplar: 6 €.

Los ejemplares atrasados (salvo los que estén agotados) se solicitarán a Sendra Marco, distribució d'edicions, SL / Calle Taronja, 16. 46210 Picanya. Tel. 961 590 841 / sendra@sendramarco.com





institutió
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació



6,00 €