

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría Profesional en Gestión Cultural y Políticas Culturales

Diseño de una herramienta de autodiagnóstico para la igualdad de género en festivales de música

María Grecia Albán Campaña

Tutora: Paola Karina de la Vega Velasteguí

Quito, 2026



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, María Grecia Albán Campaña, autora del trabajo intitulado “Diseño de una herramienta de autodiagnóstico para la igualdad de género en festivales de música”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Gestión Cultural y Políticas Culturales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

3 de marzo de 2026

Firma: _____

Resumen

El presente trabajo indaga sobre los diferentes factores que impiden una paridad de participación en los escenarios de música en vivo en el Ecuador, revisando tanto los contextos y la política internacional en temas de género, como los aportes de las colectivas, políticas públicas y herramientas que han surgido de organizaciones feministas en las artes. Además, se realizó un análisis de datos sobre la participación de las mujeres en diferentes áreas del ecosistema musical, un análisis de programación de festivales y entrevistas con representantes de organizaciones de mujeres músicas en Ecuador y Argentina. Este trabajo, incorpora un marco teórico que propone la redistribución económica y el reconocimiento simbólico como herramientas conceptuales fundamentales para medir y problematizar las brechas de género y pensar caminos posibles hacia la paridad de participación en los escenarios de música en vivo. Por último, se diseñó una herramienta de autodiagnóstico para la igualdad de género en festivales de música, que propone un ejercicio de autodiagnóstico para festivales, organizaciones, instituciones y equipos que trabajen en curadurías de música en vivo en el Ecuador. Con el objetivo de que las/los programadoras/os y gestoras/es puedan reconocer y reflexionar sobre los porcentajes de participación entre mujeres, hombres, personas racializadas y diversidades sexogenéricas en sus curadurías. Y reconocer en qué medida aportan sus prácticas curatoriales, a la construcción de una cultura inclusiva y paritaria.

Palabras clave: música y género, economía feminista, redistribución y reconocimiento en festivales de música en Ecuador, cultura inclusiva y paritaria, diseño de herramienta, autodiagnóstico para la igualdad

Este trabajo está dedicado a las/los trabajadoras/es de la cultura del Ecuador, buscando proponer ejercicios en los que podamos participar juntos en la construcción de un ecosistema cultural reflexivo, paritario y justo.

Agradecimientos

Quiero agradecer a las organizaciones Sinchi Warmikuna, Mujeres por la Música, Sonar y a las compañeras Ana Cachimuel, Rossi Godoy y Pamela Merchán por compartir conmigo sus experiencias dentro y fuera de las organizaciones. También, agradezco a Paola de la Vega quién ha revisado y acompañado este proceso de tesis con generosidad, compromiso y dulzura. A mis maestras y compañeras de la música por inspirarme con su música y formas de hacer. A Diego Minda, Amilcar Albán, Anabel López, Adrián Steinsleger, Dayuma Albán, Francisco Feraud y Juan Cevallos por sus generosos aportes en este trabajo. A mi familia: Maru, Dayu, Manu, Félix, Amilcar, Pedro, Monti y Chinchay, por acompañarme y brindarme incondicionalmente su cariño.

Tabla de contenidos

Introducción	15
Capítulo primero: Mujeres músicas, trayectorias y contextos	19
Capítulo segundo: Enfoque y marco conceptual	25
1. Igualdad, género, redistribución y reconocimiento	25
2. Economía feminista	27
3. Tensiones entre la economía creativa y la economía feminista	29
4. Economía feminista para leer la economía de la cultura	29
5. Género, interseccionalidad y feminismo decolonial	31
Capítulo tercero: Lo que nos cuentan las mujeres y los datos	33
1. Creadora / creador	37
2. Docencia, investigación y gestión cultural	39
3. Técnica / Producción musical	40
4. Trabajador/a de la cultura	42
5. La música en vivo y sus particularidades	43
6. Análisis de cinco Festivales ecuatorianos	45
6.1 Ecuador Jazz	46
6.2 Festival Internacional de Música Independiente - Quitofest	49
6.3 Funka Fest	52
6.4 WANKABEATS	54
6.5 Pawkar Raymi Peguche	56
Capítulo cuarto: Herramienta de autodiagnóstico para la igualdad de género en festivales y espacios para la música en vivo	61
1. Herramienta de autodiagnóstico	63
2. Instrucciones de uso	64
3. Preguntas para el autodiagnóstico	64
4. Aceptación de uso de datos	74
Conclusiones	75
Obras citadas	77
Anexos	81
Anexo 1. Enlaces a entrevistas	81

Anexo 2. Enlaces a documentos de referencia para construir protocolos para la igualdad

Figuras

Figura 1. Trabajo productivo vs. trabajo reproductivo	28
Figura 2. RUAC, artes musicales y sonoras	34
Figura 3. RUAC, actividades artes musicales y sonoras en números	36
Figura 4. RUAC, actividades artes musicales y sonoras en porcentajes	37
Figura 5. Análisis programación Ecuador Jazz	48
Figura 6. Análisis programación Quitofest	50
Figura 7. Análisis programación Funka Fest	53
Figura 8. Análisis programación WANKABEATS	55
Figura 9. Análisis programación Pawkar Raymi Peguche	57
Figura 10. Herramienta de autodiagnóstico	62
Figura 11. Grupo de preguntas 1: Datos generales	65
Figura 12. Grupo de preguntas 2: Información sobre la organización	66
Figura 13. Grupo de preguntas 2: Estructura de gestión	67
Figura 14. Grupo de preguntas 2: Territorios de incidencia + años de experiencia	67
Figura 15. Grupo de preguntas 3: Equipo de trabajo	69

Introducción

Los escenarios de música en vivo son espacios de representación simbólica donde se promueven discursos, estéticas y valores, en simultáneo, son los espacios que generan mayor movimiento económico dentro de las industrias y ecosistemas de la música. La brecha de género en los escenarios de música en vivo es una realidad latinoamericana que vivimos y sentimos las mujeres y los cuerpos feminizados, una brecha que se ha instalado durante décadas, nos incomoda, preocupa y moviliza.

Para introducirnos en el tema y sensibilizarnos inicialmente a través de los datos, propongo revisar la reciente investigación de la organización chilena Ruidosa (Sánchez y Moyano 2025, 39). Esta investigación incluye un estudio de 60 festivales masivos en Latinoamérica y Estados Unidos, la cual ha comprobado que el 72 % de las actuaciones son de proyectos integrados por hombres, el 19 % son liderados por mujeres, el 1 % a 2 % están integrados solamente por mujeres y el 7 % son proyectos mixtos. Estas cifras son el resultado de múltiples factores estructurales, factores que no están aislados y que están presentes en el contexto ecuatoriano, en donde la falta de representación no sólo es de las mujeres, sino que se agudiza en las mujeres indígenas, afrodescendientes y personas de diversidades sexogénicas. A pesar de que en el ecosistema musical ecuatoriano existe una desigualdad de género naturalizada, no existen dentro de este sector herramientas que nos permitan visibilizar y leer estas brechas. Por esto, y a manera de guía a lo largo de este trabajo, propongo las siguientes preguntas: ¿qué elementos incorpora al sector una herramienta metodológica de autodiagnóstico para la igualdad de género con enfoques feministas interseccionales, aplicada a escenarios de música en vivo en el Ecuador?, ¿qué hacer con los datos iniciales que arrojaría esta herramienta?, ¿cuál es su aplicabilidad y utilidad dentro del ecosistema musical ecuatoriano?

Trabajo estas preguntas desde el Ecuador, desde Guayaquil, desde mi experiencia como mujer música y docente, escribo por la gestión cultural crítica y propongo a través de esta investigación dialogar con organizaciones que han venido trabajando por las mujeres músicas dentro del Ecuador, con las cuales he trabajado y me he relacionado como amiga y colaboradora desde años antes de plantearla. También, busco generar datos que permitan una lectura clara y sensible de la desigualdad de

género. Desigualdad que durante mucho tiempo pude intuir y sentir con tan solo ver los afiches de los festivales y ver a mi alrededor. Además, presento el autodiagnóstico como un mecanismo voluntario y antipunitivo para medir el impacto del trabajo de la gestión cultural, que permita ampliar la discusión sobre la desigualdad de género y sus intersecciones en la música. Por último, busco aportar a las investigaciones y metodologías que se han venido construyendo en las colectivas de mujeres músicas de la región.

Las metodologías que abordo para este trabajo se basan en las propuestas de la investigación activista, el método biográfico y en técnicas de acopio y procesamiento de la información. *La investigación activista* consiste a grandes rasgos en establecer colaboraciones entre investigadores del mundo académico, intelectuales asociados, con un grupo organizado en su lucha (Hale 2018, 314). Además, esta metodología comparte miradas con la *investigación descolonizada* que propone la deconstrucción sistemática de lo que conocemos como “ciencia” y la transformación de nuestras mentes en busca de la liberación colonial (313). Por otro lado, Shannon Speed (2018, 276) entiende la *investigación activista* desde un compromiso en el involucramiento entre los investigadores y sujetos de estudio, y su formulación de metas comunes. Por lo tanto, es un tipo de investigación necesariamente colaborativa e implicada entre las partes. Intentando acortar la brecha entre los llamados “sujetos” de estudio y los investigadores. Además, incorporo el *método biográfico*, un marco que permite el acercamiento transparente hacia los contextos, indagando en la noción de identidad social. En este método, importan tanto los aspectos personales-biográficos como los aspectos sociales, donde se requiere de negociaciones de identificación con unos y diferenciación con otros. También de entender que la identidad ayuda al individuo a significar y valorar los sucesos que le ocurren y constituye, y que es un recurso fundamental para la toma de decisiones (Navarro 2019).

En cuanto a la información recolectada, me interesó revisar los datos proporcionados por el Registro Único de Actores Culturales (RUAC), para delimitar la división sexual del trabajo en el ecosistema musical ecuatoriano como marco general, entendiendo que estos datos forman parte del Sistema Nacional de Cultura, el cual existe para la formulación de estadísticas y políticas públicas. También realicé un levantamiento de datos cuantitativos sobre la participación de mujeres y mujeres racializadas en escenarios de música, a través del análisis de los afiches oficiales de festivales de Quito, Guayaquil y Peguche desde el año 2017 hasta 2023. Decidí trabajar

con estos festivales por su relevancia nacional, local y por sus diferentes modelos de gestión y curaduría. Por último, la conversación como una metodología, me permitió incorporar la voz de Ana Cachimuel, mi amiga y compañera de tantos proyectos desde hace una década, entre ellos Sinchi Warmikuna y esta maestría. También las conversaciones con Rossy Godoy, a quien conocí como comunicadora de radio y posteriormente como promotora de Mujeres por la Música. Y el encuentro con Pamela Merchán a quien conocí en su paso por Guayaquil durante una gira, la cual ha participado y liderado procesos muy importantes para las mujeres músicas desde Córdoba Argentina, ciudad donde viví y estudié durante cuatro años. Estas conversaciones fueron sustanciales para recordar, profundizar y pensar las problemáticas y necesidades desde el propio sector.

Me propongo realizar esta tesis en cuatro capítulos y conclusiones, los cuales dividiré de la siguiente manera: capítulo primero: destinado a brindar antecedentes, objetivos y contexto sobre la necesidad de la investigación y los procesos que han inspirado y motivado su hacer. Capítulo segundo: marco conceptual en el que se anunciarán las propuestas teóricas con las cuales podremos generar lecturas sobre el género, la igualdad, la justicia, la redistribución y el reconocimiento, así como los enfoques feministas interseccionales. Capítulo tercero: análisis de los datos del registro nacional, análisis de programación de festivales, entrevistas y una autoetnografía en diálogo con el marco teórico. Capítulo cuarto: herramienta de autodiagnóstico para la igualdad de género en festivales de música. Conclusiones. Me resulta necesario mencionar que el capítulo cuarto está planteado como un texto que simula el funcionamiento de la herramienta y que funciona de manera independiente o que puede desprenderse de la tesis para su aplicación.

Entendiendo que existe una necesidad propia, local y regional de disminuir la brecha de género y sus intersecciones en el campo de la música, busco con esta investigación aportar a los procesos de investigación feminista dentro de las artes y a problematizar los ecosistemas culturales, además de promover la circulación de datos útiles, en los que posteriormente puedan asentarse nuevas prácticas y reflexiones. En este sentido, propongo este trabajo de investigación y el diseño de una herramienta de autodiagnóstico para la igualdad de género en festivales de música.

Capítulo primero

Mujeres músicas, trayectorias y contextos

Llevo 25 años de vivir cercana a la música, como estudiante, gestora, compositora, cantante, instrumentista y docente. Mi universo social es casi en su totalidad, producto de las relaciones que se han desprendido de estas prácticas. Guardo en mi memoria momentos, conversaciones y preguntas que han surgido de manera genuina, las que me traen hoy hacia este tema. Guiada por la intuición, inicié durante mis 20s una búsqueda de repertorios, sonoridades y biografías de músicas,¹ compositoras, intérpretes, cantantes e instrumentistas de diferentes orígenes del sur de América. Me interesaron e influenciaron las mujeres de las músicas tradicionales, principalmente de la región andina y amazónica, también las grandes voces de la música popular brasileña, las cantaoras del Pacífico y Atlántico Colombiano² y las compositoras latinoamericanas.

Siempre fui un poco anti *mainstream* en mis gustos musicales, genuinamente me atrajeron las voces que circulaban desde los bordes, desde el sur, también las que me rodeaban, como una manera de recorrer la geografía desde sus voces. En este descubrir, exploré múltiples limitaciones para encontrarlas: muchas lanzaban un disco o dos y luego no se sabía más. Encontré que las que circulaban no eran madres, no eran pobres, y por lo general, estaban sujetas a condicionamientos corporales, socioculturales y raciales para su circulación, como la juventud, la delgadez, provenir o vivir en las capitales, estar soltera, tener dinero, y normalizar la hipersexualización del cuerpo femenino para fines promocionales. Me encontré también con una falta de confianza en muchas mujeres y en mí misma, para abordar roles de producción, composición y liderazgo artístico dentro de proyectos mixtos. Estas preocupaciones aparentemente personales sobre la igualdad de participación en los campos de las artes, nos son comunes y finalmente ocupan un espacio visible en el debate público, las brechas de género, salariales, de poder de decisión, de participación en la vida cultural, y las

¹ Si bien está acordado por la normativa de la lengua española denominar músicos a grupos de mujeres, hombre o mixtos, he decido adoptar la denominación músicas a las mujeres que ejercen la música como profesión y/u oficio.

² Hace más de 15 años no existían plataformas de distribución y actualmente no todas las músicas, menos aún las músicas indígenas y negras están dentro de las plataformas de distribución, sin embargo, acá una lista de reproducción al tiempo de hoy, con las influencias de las que hablo en este párrafo: https://open.spotify.com/playlist/1XkJciR3HfTox8tdpnp8X?si=uKdsfjsJSBCvpW_qGrcgpA.

múltiples formas de desigualdad en los sectores culturales, han promovido el nacimiento y desarrollo de diversas iniciativas de investigación, de formulación de políticas, activismos, productos culturales y mecanismos de observación en diferentes lugares del mundo. Desde la política internacional, la política pública y las organizaciones civiles se han y siguen buscando formas de generar datos, visibilizar y dar respuesta a estos problemas. Si bien las desigualdades han sido normalizadas y han sido parte de la historia de la cultura occidental, las luchas de las mujeres muestran una cronología potente y sostenida en el mundo entero, y promueven en el presente caminos y acciones posibles para la igualdad y la erradicación de las violencias contra las mujeres.³ En estos procesos sociales, los medios de comunicación, las artes y todos los espacios de representación pública, tienen roles fundamentales en el potencial de formar opinión y promover estereotipos, arquetipos y referentes.

Desde el marco generado por los organismos internacionales, la edición especial de la UNESCO (2021, 11) sobre género y creatividad, pone de manifiesto las múltiples formas de desigualdad de género, así como las consecuencias de ello, pensando al género como una de las categorías más importantes para la construcción de la identidad. Además de este informe, se han producido múltiples instrumentos internacionales para alertar y brindar posibilidades ante la desigualdad de género, entre los que están artículos, convenios y pactos. Actualmente, lograr la igualdad de género y empoderar a todas las mujeres y niñas es parte de la agenda de los 17 objetivos para el desarrollo sostenible, de llamamiento urgente hasta 2030. “La igualdad de género es un derecho humano fundamental, un requisito previo e indispensable para el desarrollo sostenible centrado en las personas y una meta en sí” es, además, una de las prioridades desde el 2007 y es parte de un plan de acciones que incluye igualdad de derechos, responsabilidades, oportunidades y a la vez recomendaciones específicas dentro para los sectores culturales, gobiernos, medios de comunicación, artistas y profesionales de la gestión cultural desde lo público, las universidades, sistemas de orden judicial y civil. Por otra parte, la sociedad civil ha generado respuestas en los campos de las artes, como por ejemplo las reflexiones y acciones de los movimientos feministas argentinos, quienes empujaron y lograron la aprobación en el año 2019, de la Ley de Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales (ARG 2019, No.27539). En ella, se establece el cumplimiento del 30 % mínimo de participación de mujeres en

³ Luchas que han propiciado en el siglo XXI una fuerte ola de activismos fuera y dentro del mundo digital.

los espectáculos privados o públicos de música en vivo en territorio argentino, de acuerdo con la ley, se establece que, por cada tres agrupaciones, una debe incluir mujeres. Para ello, las agrupaciones de mujeres o mixtas, deben estar registradas en el *Registro Único de Músicos Nacionales y Agrupaciones Nacionales Musicales* (AR 2019, art. 27539). La aplicación de la ley está en manos de los promotores y gestores de música en vivo y su regulación y vigilancia está a cargo del Instituto Nacional de la Música INAMU, el que además de vigilar su actividad, genera importantes datos a través de un informe comparativo anual.⁴ Si bien este proyecto fue expuesto públicamente por la senadora Anabel Fernández como parte de la campaña “XMásMujeresMúsicasenlosEscenarios”, Argentina traza un antecedente de luchas que asentaron en 1991 la Ley Nacional de Cupo 24.012⁵ y en el 2017 la Ley 27.412⁶ las cuales demuestran una trayectoria de logros dentro de espacios públicos, en torno a las políticas de acción afirmativa para la eliminación de las brechas de género (CEPAL Observatorio de igualdad de género en América Latina y el Caribe 2024, párr. 2-4).

Para contextualizar el nacimiento de la ley, también hay que mirar el crecimiento de los paros feministas en Argentina que germinaron con el movimiento Ni Una Menos en el 2015, los cuales tomaron dimensiones internacionales y una fuerza sobresaliente en los años posteriores, ocupando espacios en la esfera pública y ejercitando sus discusiones en torno a los derechos (Millán 2022). La resonancia y eficacia en los medios de comunicación digitales permitió dar visibilidad a los feminismos y posicionar en la agenda feminista la lucha contra las violencias y la interrupción del embarazo (Fernández 2021). Su repercusión generó movimientos en los espacios del arte y múltiples iniciativas para su transformación. Además, surgieron iniciativas como *Ruidosa* desde Chile, la que actualmente funge como festival, red de activistas, sitio

⁴ “El gobierno de Javier Milei y la aprobación de la Ley omnibus, ha puesto en alerta y fragilidad al sector musical ya que, dentro del proyecto de ley, se propone suprimir el financiamiento y reemplazarlo por un presupuesto fijo, posiblemente menor, que asignaría la secretaría de cultura de la nación. Este panorama afecta de manera directa a la autonomía del Inamu, el ente público no estatal enfocado en el fomento, apoyo, preservación, difusión y ente regulador de la ley de cupo femenino en escenarios de música en vivo” (Sánchez 2023).

⁵ “Las listas que se presenten deberán tener mujeres en un mínimo de 30% de los cargos a elegir y en proporciones con posibilidades de resultar electas. No será oficializada ninguna lista que no cumpla con estos requisitos” (ONU Observatorio de igualdad de género en América Latina y el Caribe 2024, párr. 49).

⁶ Esta ley, “modifica el Código Electoral Nacional, instituyendo como requisito para la oficialización de las listas de candidatos que se presenten para la elección de senadores/as nacionales, diputados/as nacionales y parlamentarios/as del Mercosur que las mismas se conformen ubicando de manera intercalada 50% mujeres y 50% varones desde el/la primer/a candidato/a titular hasta el/la último/a candidato/a suplente, bajo la penalidad de que se oficialice las que no cumplan con este requisito” (ONU Observatorio de igualdad de género en América Latina y el Caribe 2024, párr. 15)..

web y plataforma de discusión. Una de sus líneas de trabajo se centró en el levantamiento y publicación de datos conmovedores sobre las brechas de género en la música, analizaron a los 66 festivales más relevantes en la región latinoamericana durante los años 2016, 2017 y primera mitad del 2018 y lograron revelar que las mujeres no han ocupado ni la cuarta parte de esos escenarios. Que nada más que el 9,5 % corresponden a proyectos musicales de solistas o bandas exclusivamente de mujeres, mientras que 22,5 % correspondería a bandas mixtas (CL Ruidosa 2025, párr. 1).

Desde la sociedad civil española en el 2020, el Colectivo MAV, Mujeres en las Artes Visuales publicaron la herramienta “Autodiagnóstico MAV para la igualdad en museos y centros de arte”, una herramienta de acceso libre para apoyar a los museos y centros de arte en el análisis y cumplimiento del artículo 26 la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad (ESP 2007, núm. 71). Actualmente su herramienta arroja de manera pública, importantes datos estadísticos proporcionados de manera voluntaria por museos y centros de arte, en relación a los conceptos de igualdad, redistribución, representación y reconocimiento (ES MAV 2024, párr 2).

Por otro lado, también en España en el 2022 la asociación Mujeres en la Industria de la Música MIM, puso en marcha de manera virtual, el primer *test* de Autoevaluación de Igualdad para las empresas de la industria de la música. Una herramienta enfocada en detectar y brindar soluciones a los problemas de la igualdad de género en la industria de la música. Al igual que el autodiagnóstico MAV, está apoyada en las recomendaciones de la UNESCO (2005) para la protección de la diversidad de las industrias culturales y en las normativas vigentes que se desprenden de la Ley de Igualdad del Ministerio de la Igualdad de España (ES MIM 2024, párr. 1-3). En el contexto ecuatoriano también ha surgido el interés por investigar y accionar en torno a las brechas de género y las artes. Por un lado, en las artes visuales, el proyecto Archivas & Documentas Mujeres Arte Visualidades Ecuador de Tania Lombeida, quien en el 2016 inicia con esta propuesta de archivo independiente y colaborativo sobre la colección y reserva de la Red de Museos del Ministerio de Cultura y Patrimonio, que reúne a los principales museos del Ecuador, para diagnosticar la representación y poner en valor la producción de mujeres y feministas en las artes visuales en el Ecuador. Este proyecto ha tenido varias etapas, una de ellas una potente investigación llamada Mujeres artistas en el patrimonio visual del Ecuador,⁷ la cual arroja datos sobre la

⁷ Proyecto financiado por la línea de investigación del Patrimonio Cultural y la Memoria Social 2021 del Instituto Nacional del Patrimonio Cultural.

infrarrepresentación de las mujeres en las colecciones nacionales y en las principales plataformas de circulación y reconocimiento del arte visual en el Ecuador (Lombeida 2017. párr 1).

Por otro lado, y desde el marco público, en el año 2021 el antiguo Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación IFCI⁸ realizó una línea de fomento pública nacional, para financiar proyectos musicales denominada *Producción EP + Videoclip*, en la que, por primera vez en el campo de las artes musicales, se valoró con puntos extra en la etapa de evaluación, a los proyectos cuyo equipo integraron más del 50 % de mujeres. Esta política de acción afirmativa impulsó la inclusión de mujeres ingenieras, camarógrafas, editoras, productoras, gestoras, etc. dentro de los equipos de trabajo. Desde mi experiencia profesional, gracias a ella, participé por primera vez en roles de dirección artística y producción musical, los cuales siempre fueron en mi entorno ocupados por hombres. Fue también la primera vez que trabajé con un equipo integrado en un 90 % por mujeres, generando nuevas alianzas y conexiones con mujeres profesionales que no conocía. Esta política fue rechazada por músicos y productores que consideran difícil o imposible encontrar mujeres para ocupar ciertos roles, y no se replicó dentro de las convocatorias posteriores.

Además, Vanessa Bonilla (2022) quien trabajó sobre la tesina: ¿Es posible la paridad de género en los festivales de música independiente en Quito? Un estudio para una política pública cultural con perspectiva de género. Mediante el cual explora los factores que impiden una participación igualitaria y de toma de decisiones en los festivales independientes de Quito.

Finalmente, en Ecuador han surgido colectivas que proponen acciones en torno a la música y el género, Mujeres Por la Música (Quito, 2022), Archivo Disonancias (Quito, 2022), SONIDAS (Quito, 2020), entre otros, los cuales existen actualmente con propósitos, agendas, miradas y necesidades propias en relación a la música, la asociatividad y el género; y Sinchi Warmikuna (Otavalo, 2016) que se posiciona también de una manera interseccional por su trabajo que incluye el entretejido de discriminaciones de las mujeres indígenas, proyecto con el que he caminado y del que me he nutrido en los últimos siete años y con el cual puedo mirar la importancia de

⁸ Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (2020 al 2025), actualmente en proceso de desfusión, el instituto pasó a llamarse IFAIC: Instituto de Fomento a las Artes Innovación y Creatividades.

implementar las herramientas de diagnóstico para la igualdad de género en las artes con enfoques feministas interseccionales.

Concluyo este capítulo pensando en la importancia de formular estrategias que articulen a las voces de las colectivas de mujeres músicas, a la investigación feminista dentro de la academia y los mecanismos de recopilación de datos útiles para enriquecer la discusión. Por estos motivos y antecedentes, propongo en esta tesis pensar y diseñar una herramienta de autodiagnóstico sobre la igualdad de género con enfoques feministas interseccionales y de libre acceso a instituciones públicas, festivales y a la ciudadanía en general, que permita identificar las prácticas, políticas, factores y condiciones de igualdad o desigualdad que se reproducen en los escenarios de música en vivo en el Ecuador.

Capítulo segundo

Enfoque y marco conceptual

1. Igualdad, género, redistribución y reconocimiento

En este capítulo, traeré varios aportes teóricos feministas, a través de los cuales pretendo leer las desigualdades de género y sus interseccionalidades en el contexto de las economías de la cultura. Comenzaré con el aporte teórico sobre la igualdad de Nancy Fraser (2014), que aborda las necesidades para la condición de igualdad en la redistribución económica, la representación y el reconocimiento del carácter cultural y simbólico. La igualdad es un concepto controversial que deviene tanto de las luchas sociales como del pensamiento abstracto filosófico; es un concepto utilizado para criticar las relaciones sociales (estatus, clase, jerarquía, relaciones de dominación étnica, racial, sexual y de género) y es aplicable a múltiples aspectos de la vida social (8:33). La aplicación de este concepto no ha sido ni lineal ni ascendente, por el contrario, ha implicado períodos de avance y retroceso en un esquema desordenado en la historia. Sin embargo, los esfuerzos por reconstruir la lógica del desarrollo de la igualdad o “paridad de participación”,⁹ responden a la necesidad constante de reestructurar la sociedad y dismantelar los obstáculos culturales institucionalizados hacia una participación igualitaria, destinada a eliminar jerarquías y estatus (9:40). La propuesta de Fraser (18:20) implica una interpretación radical de la democracia, la igualdad se traduce a una *paridad participativa* en la vida social, que tiene su base tanto en el reconocimiento de la igualdad moral de los seres humanos, una sociedad igualitaria debe asegurar que todos sus miembros tengan acceso a las condiciones básicas como: los recursos económicos, la situación social, el respeto, el reconocimiento y la voz política para que podamos interactuar como pares. Este postulado resuena con el derecho a participar de la vida cultural, reconocido por la Declaración Universal de los Derechos Humanos (ONU Asamblea General 1948, art. 27) en el marco de los derechos culturales.

Sobre el marco de los derechos culturales, Jazmín Beirak (2022, loc. 88) propone cuatro ejes: identidad, acceso, creación y gobernanza. El primer eje observa el derecho a elegir la propia identidad y que ésta sea respetada. El derecho a la

⁹ La lógica del desarrollo de la igualdad es un concepto específico que Fraser (2014) llama *paridad de participación*.

participación de la vida cultural, la comunidad y la memoria. Por lo tanto, los derechos de participación requieren del derecho de identidad y de las garantías del derecho a la diversidad (89). El segundo eje aborda el acceso a la cultura, entendiendo éste como el desarrollo de las capacidades creativas, el acceso a la información variada, el acceso a una formación artística y a las herramientas para interpretar y decodificar las experiencias y objetos culturales. El tercer eje corresponde al derecho a la expresión, creación y producción cultural y la libertad de compartir, difundir esas prácticas. Por último, el cuarto eje aborda la gobernanza; el derecho a participar, pensar y ser parte de los procesos que construyen la política cultural (89). Aunque los derechos culturales están planteados en la política internacional, la sociedad civil no parece estar apropiada de ellos. Concebimos la cultura como algo separado de la vida, como entretenimiento que se consume o como actividades exclusivas para la gente creativa; de esta forma nos resulta lejana la gobernanza y la relación con la cultura por fuera del consumo (87).

Las interrelaciones entre las dimensiones de redistribución y reconocimiento serán fundamentales para establecer un proyecto enfocado a la paridad de participación (Fraser 2000, 127). Para hablar de redistribución, hay que entender la injusticia socioeconómica de manera general, incluyendo las desigualdades económicas, la explotación y la privación de recursos para la vida (129). Mientras que para abordar el reconocimiento es importante mirar la injusticia cultural o simbólica, dentro de la cual se expresan la falta de reconocimiento, la dominación cultural o el desprecio a; esta dimensión está ligada a los modelos sociales de representación, los cuales priorizan valores, creencias y significados (130). Estos aspectos coexisten, se entrecruzan y se refuerzan entre sí:

Evidentemente, esta distinción entre injusticia económica e injusticia cultural es analítica. En la práctica, las dos se entrecruzan. Incluso las instituciones económicas más materialistas cuentan con una dimensión cultural constitutiva e irreductible; están plagadas por significados y normas. Y a la inversa, incluso las prácticas culturales más discursivas cuentan con una dimensión económico-política constitutiva e irreductible; se sostienen gracias a pilares materiales. Por consiguiente, lejos de ocupar dos esferas separadas herméticamente, la injusticia económica y la injusticia cultural se encuentran habitualmente imbricadas hasta el punto de reforzarse dialécticamente la una a la otra. (Fraser 2000, 131)

En este sentido, las categorías híbridas (género, raza, clase y sexualidad) que se enraizan simultáneamente al orden simbólico y económico, precisarán por su intersección, políticas de distribución y reconocimiento dentro de un marco único e inseparable (Fraser 1996, 30).

Por lo tanto, se plantea la redistribución económica y el reconocimiento simbólico como herramientas conceptuales fundamentales en esta tesis para medir y problematizar las brechas de género y para pensar caminos posibles hacia la paridad de participación en los escenarios de música en vivo. Hacer hincapié en las dimensiones materiales y simbólicas del trabajo cultural, visibiliza la necesidad del acceso de las *mujeres y comunidades marginalizadas* a los recursos materiales, económicos y a los espacios de representación, como también su posibilidad de participar, crear y aportar en el imaginario colectivo y en las tramas que le dan sentido a la vida.

2. Economía feminista

Desde la perspectiva de la distribución, la estructura económica sociocultural actual reproduce formas de injusticia naturalizadas, que están totalmente ligadas al género. Para poder profundizar en ello, podemos revisar los aportes de la economía feminista, en adelante EF, una corriente de pensamiento crítico que tiene su origen tanto en la academia como en las luchas sociales. Que recoge un abanico de posicionamientos que toman en cuenta las relaciones de género y las desigualdades como un engranaje fundamental para entender la economía y la organización de la vida.¹⁰ Por un lado, es una apuesta teórica desde la economía (con sus propios conceptos y marcos) en función de entender los procesos que sostienen la vida y las desigualdades de género. Y por otro, es acción, una práctica que propone un enfoque crítico a las lógicas individualizantes y metodologías para su ejecución (Ajenjo y Pérez 2020, 55).

En la línea teórica, se encarga de identificar los rasgos patriarcales de la economía ortodoxa, los cuales promueven la exclusión de las mujeres como productoras de conocimientos, como protagonistas de la vida económica y social, y como objeto de interés para la economía. En cuanto a los aportes conceptuales y metodológicos, la EF mantiene un compromiso con el estudio y la superación de las desigualdades entre mujeres y hombres en el ámbito económico, encontrando de vital importancia incorporar los trabajos no remunerados en las lógicas de distribución económicas (60). La EF afirma que “el género importa y mucho” ya que el género no solo es una variable sino una categoría de análisis, un lente que habilita mirar las dimensiones patriarcales del sistema económico, del trabajo y de las estructuras que promueven desventajas y

¹⁰ No es un solo tipo de EF, son múltiples propuestas que se enriquecen entre sí.

privilegios (66). Es importante en este punto recalcar que el género es una categoría que no excluye las diferentes formas de expresar la sexualidad y la corporalidad.¹¹

El trabajo remunerado (TR) y el trabajo no remunerado (TNR) son un ejemplo y una realidad indispensable de revisar para repensar la distribución. En este análisis dual, la EF reconoce que los TR, pertenecen a la esfera pública que corresponde con lógicas del mercado y el Estado, y están asociados a la productividad, versus el TNR que se ubica en la esfera privada, correspondiente al hogar y está asociado a la reproducción. Mientras que el TR conlleva seguridad, salario y derechos mientras que el TNR no lo hace. Además, el mercado laboral genera una lectura que omite los TNR, normalizando las brechas y discriminaciones que afectan directamente en el acceso al crédito y al acceso a la tierra. El Estado del bienestar se ha fundado sobre las lógicas del proveedor y la cuidadora en una lógica desigual en la que muchas mujeres ocupan un lugar de ciudadanas de segunda, sin derechos y muchas veces sosteniéndose desde el multiempleo (76).

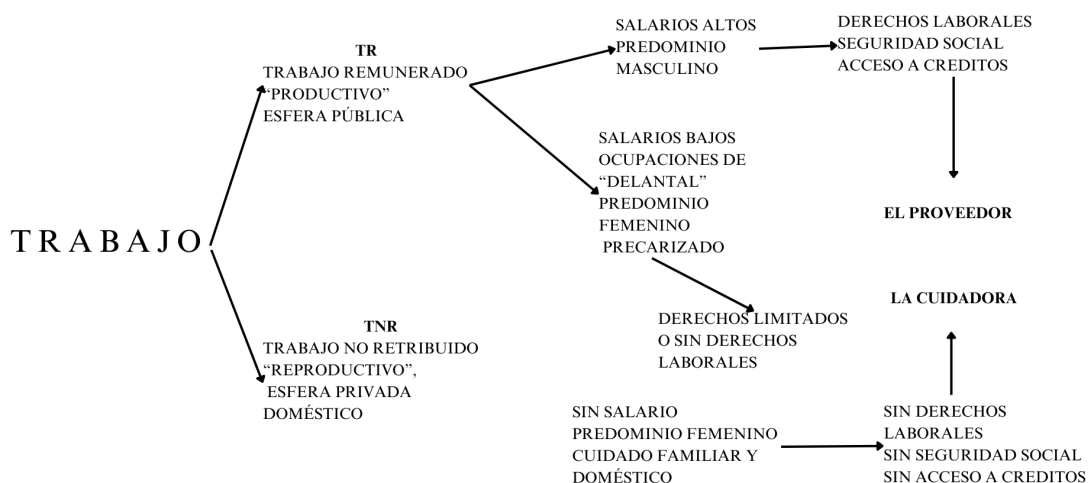


Figura 1. Trabajo productivo vs. trabajo reproductivo

Fuente: “Economía Feminista”. En Hacia una Economía Más Justa

Elaboración propia

¹¹ Si bien no es el enfoque central de esta tesis, es importante mirar los aportes del movimiento transfeminista que “recupera este objetivo común de sostenibilidad de la vida para complejizar las relaciones entre los géneros y desesencializar al sujeto del feminismo, para que éste no sean sólo las mujeres cis, blancas y heterosexuales” (Valencia 2018, 34). Los movimientos transfeministas resuenan con el análisis feminista de la economía en cuanto a la posibilidad de gestionar posibilidades fuera de los paradigmas tradicionales de la economía, considerando las distintas trayectorias, sexualidades y corporalidades (39).

3. Tensiones entre la economía creativa y la economía feminista

En la actual fase del capitalismo, en que el manejo de la tecnología digital y la creatividad humanas son requisitos para el desarrollo económico, me resulta importante revisar las tensiones que han surgido entre las *EF* y las *economías creativas*. Las economías creativas reconocen a la *clase creativa*¹², y su potencial para ser un motor innovador de crecimiento económico; las economías creativas se han promocionado como un medio para la participación, inclusión social y empoderamiento de las mujeres y comunidades marginalizadas por medio de la expresión cultural, y valoran la colaboración interdisciplinar y la flexibilidad laboral, con el presupuesto de lógicas laborales que no se estructuran jerárquicamente (Florida 2002, 8).

El pensamiento feminista ha respondido con cautela a estos preceptos: por un lado, es improbable pensar que las economías creativas y la clase creativa están libres o por fuera de las lógicas de desigualdad estructural y que su hacer creativo permite (mágicamente) una participación emancipadora y equitativa en la vida económica y cultural (Haraway 1985). Por otro lado, Kathy Davis (2017, 427) plantea que, si bien las industrias creativas han demostrado un notable incremento de participación de mujeres, esto no ha garantizado que éstas estén por fuera de lógicas de precarización y subordinación. Bajo el paraguas de la flexibilidad laboral muchas veces se esconden condiciones laborales inestables, baja remuneración y una incapacidad para cuantificar el trabajo. La realidad de las industrias creativas es que no demuestran superar una participación subordinada de las mujeres y comunidades marginalizadas, trabajos de cuidado, asistencia, apoyo, administración o gestión que corresponden a tareas que se consideran por fuera de lo creativo y, por lo tanto, del reconocimiento y de mejor remuneración.

4. Economía feminista para leer la economía de la cultura

Para Cristina Vega (2019, 23), la EF cuestiona los presupuestos de la economía tradicional, poniendo en valor elementos los excluidos por ella, como son los vínculos sociales, los beneficios que van más allá de lo monetario, la posibilidad de una economía que no se enfoque en la acumulación, o el ir más allá de lo individual y

¹² Clase creativa para denominar a trabajos de la tecnología, la cultura, el diseño y los negocios creativos.

visualizando e incluyendo otras colectividades. Por otro lado, la EF retrata la imagen de un iceberg económico, en el que en la economía tradicional solo reconoce y valora lo que se ve en la superficie, mientras que por debajo está una enorme cantidad de trabajo no remunerado e invisibilizado que incluye el trabajo doméstico, el trabajo del campo, la agricultura e inclusive la naturaleza que aporta con sus recursos (24). También observa cómo el trabajo doméstico, por ejemplo, se mistifica como algo intangible, innegable, inigualable, que nace del corazón y de la vocación, y su contrapunto con el mercado y lo asemeja al trabajo cultural (27). Desde esa perspectiva vocacional, también, se puede entender a los trabajos de las artes y la cultura, como trabajos feminizados que implican muchos saberes y destrezas que quedan por fuera de la valoración de la economía tradicional. A su vez me resulta importante incorporar en este punto que los trabajos de gestión y administración que fácilmente se relacionan a los roles del cuidado son aún más feminizados y menos remunerados que otros roles dentro del ecosistema cultural.¹³

Gabriela Montalvo (2019, 51) expone que en Ecuador los indicadores lanzan datos positivos y constantes sobre los aportes económicos del sector creativo, pero a pesar de esto, persiste una profunda precariedad en la vida y condiciones de trabajo de los trabajadores de la cultura. Para entender esto, Montalvo propone que la EF es un camino que permite incorporar y valorar a los sectores artísticos en los análisis económicos, ya que esta no solo considera las dimensiones materiales y cuantitativas, sino que también incluye dimensiones subjetivas, emotivas, cualitativas, que han sido asociadas a lo femenino (56).

De igual forma, el pensamiento de Remedios Zafra (2017, 24), permite ampliar la mirada de los trabajos feminizados y comprender cómo operan las formas de opresión en la era digital y los trabajos del arte. En su texto *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, plantea que el entusiasmo opera como un dispositivo de explotación en los ámbitos culturales y académicos que invisibiliza la carga mental y laboral (24). Las y los trabajadores de la cultura mantenemos una actitud entusiasta que muchas veces carece de límites: damos tiempo, trabajo y espacio de trabajo, a cambio de oportunidades futuras, capital simbólico o social, pasando por alto necesidades económicas y humanas. Zafra también reconoce a los trabajos culturales como territorios feminizados en los que el entusiasmo perpetúa la carga de trabajo invisible sobre las mujeres (24).

¹³ Este punto lo trataré en el capítulo tercero.

5. Género, interseccionalidad y feminismo decolonial

Para este trabajo resulta importante complementar estas aproximaciones con los feminismos interseccionales y decoloniales con el objetivo de incorporar sus enfoques en el contexto ecuatoriano. La *interseccionalidad* es un concepto que revisa cómo se interrelacionan las opresiones de género, raza y clase en contextos de desigualdad y violencia, también es una manera de entender las relaciones entre el racismo y el patriarcado (Crenshaw 2012, 98). Crenshaw evidencia que las mujeres racializadas suelen ser más vulnerables a la violencia de género y que sus experiencias de vida suelen ignorarse o minimizarse (93). La opresión y discriminación no pueden ser entendidas desde una perspectiva única y unidimensional; en este sentido, no solo las mujeres, sino todos los grupos considerados subalternos al patriarcado se enfrentan a experiencias discriminatorias que necesitan de un análisis más profundo e interseccional.

Las mujeres, junto a todxs aquellxs sujetxs entendidxs como subalternxs o disidentes de las categorías heteropatriarcales y cis-sexuales, hemos vivido en la violencia explícita a través de la historia. La violencia en sus distintas versiones (física, simbólica, económica, psicológica, mediática) ha sido usada contra nosotrxs como una suerte de pedagogía de la subalternización aplicada a los cuerpos racializados, pobres, feminizados o de género no binario. Estas violencias acumuladas se han vuelto parte de nuestra cotidianidad, de nuestra educación, y han tenido distintos objetivos dependiendo del contexto histórico, geopolítico y económico dentro del cual se ejercen. (Valencia 2018, 34)

En la misma línea, María Lugones (2008, 51) realiza una crítica importante a los feminismos blancos que omiten las luchas de las mujeres no blancas, occidentales, y estudia la intersección de género, raza, clase y sexualidad, incorporando tanto la construcción de género en términos raciales,¹⁴ como también la reflexión sobre *colonialidad de poder*¹⁵ que evidencia la profundidad de la opresión y racismo

¹⁴ Aportes de los feminismos de color “existe una literatura extensa e influyente sobre la cuestión de lo interseccional, incluyendo a Spelman, 1988; Barkley Brown, 1991; Crenshaw, 1995; Espíritu, 1997; Collins, 2000, y Lugones, 2003” (Lugones 2008, 51-72).

¹⁵ La colonialidad del poder es una perspectiva de Anibal Quijano que explica que el patrón del poder mundial sigue siendo el mismo que se instauró y difundió por todo el mundo desde la modernidad, a través de los procesos de colonización, los cuales dan sentido al sistema del sistema de dominación

estructural desde la colonización hasta la actualidad (72). El orden colonial, afirma Anibal Quijano, nunca desapareció (Quijano en Segato 2022, 12:50). El epicentro de la colonialidad es la raza, la racialización y subordinación de los cuerpos, de los productos de esos cuerpos y también de los saberes de esos cuerpos. Y nos permite entender que el eurocentrismo ejerce esa misma subordinación, sobre los saberes y los territorios¹⁶ (14:00).

Hemos visto a lo largo de este capítulo como la desigualdad se puede revisar y leer desde las diferentes perspectivas y aproximaciones de género. Las desigualdades estructurales están presentes en lógicas económicas y simbólicas que afectan tanto a las mujeres como a todos los cuerpos racializados o excluidos por sus trayectorias corporales y sexuales.

actual que utiliza la raza como una forma de justificar la violencia racial (Quijano en Lugones 2008, 51-72).

¹⁶ Desde la perspectiva de la colonialidad también hay una racialización de los territorios. Inclusive las personas blancas de latinoamérica, cuando van a europa, son no blancas porque nuestro territorio está racializado “somos un paisaje que anda” decía Atahualpa yupanqui, “las mujeres somos paisaje que camina” (Yupanqui en Segato 2022, 15:10).

Capítulo tercero

Lo que nos cuentan las mujeres y los datos

En este capítulo propongo conjugar un análisis que parte de tres fuentes: los datos levantados por el RUAC;¹⁷ las entrevistas realizadas con las fundadoras-directoras de las colectivas Sinchi Warmikuna¹⁸ y Mujeres por la Música¹⁹ y, además, con la artista y gestora cultural argentina Pamela Merchán²⁰; y finalmente, los datos levantados para este estudio sobre la participación de mujeres en festivales de Quito, Guayaquil y Peguche. Complementando estas experiencias con una aproximación autoetnográfica busco ejemplificar y brindar sentido a los enfoques con los cuales leeremos los datos, a través de mi experiencia profesional y en diálogo con las experiencias de otras mujeres músicas.

A continuación, reviso los datos solicitados a inicios del 2023 para esta tesis, que exponen de manera numeral y porcentual los registros nacionales en el RUAC de mujeres y hombres en las categorías de artes musicales y sonoras (cantantes, instrumentistas, compositores e intérpretes). Estos datos revelan los porcentajes de mujeres y hombres auto identificadas/os como músicas/os. La figura 2, muestra el registro de 5981 personas, correspondientes a los años 2020, 2021 y 2022. Donde existe una evidente disparidad de género con un resultado acumulativo de 79 % de hombres, frente a un 21 % de mujeres, por lo que dos de cada diez personas registradas como profesionales en la música en Ecuador, son mujeres. Asimismo, revela que hay un

¹⁷ El Registro Único de Actores Culturales del Ecuador, RUAC, es el primer y único ejercicio nacional público vigente, con el fin de recoger, sintetizar y difundir datos sobre el sector cultural. Está articulado con el Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividades, IFAIC y con el Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador (actualmente en proceso de fusión). El RUAC opera desde el 2017 y es una herramienta en línea para el registro voluntario de los actores de la cultura. Se ampara en la Ley Orgánica de Cultura, la cual establece que las personas inscritas tendrán acceso a algunos incentivos y beneficios y que, a través del Sistema Integral de Información Cultural, se difundirá información valiosa del ámbito cultural (EC Ministerio de Cultura y Patrimonio 2017, párr. 2-4).

¹⁸ Sinchi Warmikuna es una organización de cantoras conformada actualmente por mujeres de distintas comunidades de los pueblos kichwa Kayambi y kichwa Otavalo. Además del canto, este colectivo trabaja en investigación y genera, anualmente, encuentros, conversatorios, conciertos, talleres y ferias, promoviendo el encuentro, fortalecimiento y la visibilidad de las mujeres cantoras y la resistencia lingüística a través de la cultura. Esta organización inició en el 2015 bajo la dirección de Ana Cachimuel. A lo largo de diez años ha reunido y permitido la circulación y aporte de mujeres de los pueblos: kichwa Otavalo, Kayambi, Karanki, Puruhá, Panzaleo y Mestizo. Soy parte de este colectivo desde el año 2017.

¹⁹ Mujeres por la Música es una plataforma de investigación y visibilización de mujeres y disidencias vinculadas a la música, la cual tiene su base en Quito-Ecuador y se proyecta al territorio latinoamericano desde su plataforma virtual. Es un proyecto creado y dirigido por la investigadora y cantante Rossi Godoy desde el año 2023.

²⁰ Pamela Merchán es música, gestora cultural y docente argentina.

incremento porcentual bajo de mujeres registradas: 1 % entre el 2020 y 2021, y 5 % entre el 2021 al 2022.

Años	Artes musicales y sonoras					
	Cantidad			Porcentajes		
	Hombre	Mujer	Total	Hombre	Mujer	Total
2020	2724	686	3410	80%	20%	100%
2021	1771	468	2239	79%	21%	100%
2022	247	85	332	74%	26%	100%
Total	4742	1239	5981	79%	21%	100%

Figura 2. RUAC, artes musicales y sonoras

Fuente: Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC) (fecha de corte 28 febrero 2023)

Elaboración: Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura (DISNC)

Soy parte de estos datos. En diez años de trabajo con La Malamaña,²¹ recuerdo haber sido una de las dos integrantes mujeres de un colectivo de 10 a 12 músicos en escena. Durante aproximadamente cinco años con este grupo, además de cantar, trabajé en la gestión, administración y como *tour manager*²² de dos giras a Europa. Algunas veces con remuneración, otras veces sin ella, siempre asumiendo gran responsabilidad y presión por las tareas de gestión. En esos años de inicios de mi carrera, sentía una profunda inseguridad como cantante en un contexto en el que mis compañeros (la mayoría hombres e instrumentistas) tenían más experiencia musical. La labor de gestión funcionaba en mi imaginario como un justificativo de mi presencia en la banda, como si cantar no fuese suficiente. En perspectiva, no tenía mucha experiencia ni en el canto ni en la gestión, pero ese rol de administradora-cuidadora, aun sin estudios en el área, me daba mucha más seguridad que la música que es mi profesión. Mi trabajo con La Malamaña llegó a su fin en diciembre del 2022. Actualmente, formo parte del grupo Chaka,²³ en el cual somos dos mujeres de un grupo de ocho; yo soy la única en escenario y mi compañera es la *manager*.²⁴ En este grupo mi sensación es totalmente diferente; no asumir los roles de cuidado me libera de mucha carga mental, mi

²¹ La Malamaña es una orquesta de salsa nacida en 2007 en Quito, Ecuador.

²² El/la *Tour manager* se encarga de todo lo relacionado a los cronogramas, alojamientos, comidas y administración logística dentro de una gira musical.

²³ Chaka es un proyecto musical del músico y compositor Alex Alvear el cual integra músicos, afro, indígenas y mestizos del Ecuador.

²⁴ El/la *manager* es quien realiza estrategias y negociaciones para el desarrollo de la carrera musical de un proyecto musical.

concentración y capacidad musical incrementa, también mi sensación de satisfacción y conexión con la música.

Además de las experiencias relatadas, otra forma común que precariza la presencia de las mujeres en los escenarios en la música en vivo tiene que ver con el rol de “invitadas especiales”, las cuales no suelen ser pagadas, mientras que su imagen suele ser aprovechada para la promoción de los conciertos. La cantora kichwa otavalo Ana Cachimuel (comunicación personal, 2023), directora de Sinchi Warmikuna, expresa desde su experiencia que, en un concierto completo, las mujeres participan en un porcentaje mínimo:

Somos invitadas especiales para cantar dos o tres temas musicales y eso también tiene que ver con la falta de preparación que nosotras como mujeres tenemos ¿no es cierto?, porque no ha habido esa misma oportunidad para las mujeres, mucho menos para las mujeres de las comunidades indígenas en donde la música ha sido como un instrumento importante, pero que no necesariamente se nos ha permitido formarnos. En mi caso, por ejemplo, a pesar de venir de una familia musical, que está involucrada totalmente con la música y que han hecho de la música un trabajo, un sustento de vida, y para mí también ha sido ese espacio, yo no he tenido esta oportunidad inicialmente de prepararme cuando era niña. (Cachimuel 2023; entrevista personal; ver anexo 1)

Para tener otra perspectiva sobre estos datos pienso en la conversación que tuvimos con Rossi Godoy (2023, entrevista personal; ver anexo 1), fundadora-directora de Mujeres por la Música. Con más de diez años de trabajo en radio, ella identifica varios aspectos que impiden el desarrollo de las carreras musicales de las mujeres en Ecuador. Por un lado, existe una falta de igualdad de género en los referentes musicales: “en los conservatorios, en las universidades, siempre son masculinos, eso te limita, en el sentido de que tú no sientes que hay mujeres que lo están logrando”. Para Godoy, esta falta de mujeres referentes tiene consecuencias psicológicas: “a la larga hace que te cueste mucho más poder confiar y presentar tu obra, o lo haces con mucho miedo”. Por otro lado, afirma que, en la música tradicional ecuatoriana, “los medios de comunicación no contribuyen a diversificar estas voces”, programando una y otra vez un repertorio limitado de obras compuestas e interpretadas por hombres, y reconoce que esta forma de conservar la tradición niega las voces del presente y de las mujeres. Por último, reconoce que muchas mujeres no logran avanzar por la carga del trabajo no remunerado del cuidado: “entonces son estas condiciones estructurales, no únicamente en la música, las que contribuyen a la falta de presencia y a que las carreras no puedan movilizarse a la misma velocidad”.

Así mismo, Pamela Merchán (2023, entrevista personal; ver anexo 1), quien participó en 2018 y 2019 en la Agenda de Géneros,²⁵ la cual permitió desarrollar reflexiones para la Ley de Cupo²⁶ en Argentina, reconoce: “algo que a muchas mujeres les pasaba era la dificultad de reconocerse como músicas. Entonces, muchas que estaban ahí no se terminaban de definir, digamos, ejerciendo su profesión como músicas. Decían: no, bueno, pero yo no soy”. Las participantes de la agenda de géneros encontraron que no eran hechos aislados y que era un punto fuerte en común de mujeres de todas las provincias de Argentina. Para las mujeres es más difícil autodenominarse y percibirse músicas, cuando constantemente existen pausas por maternidad o sus carreras artísticas se postergan por necesidades económicas o de trabajo doméstico.

Las figuras que presento a continuación contienen la misma información, la figura 3 está expresada en números y la figura 4 en porcentajes. Este desglose está basado en las mismas 5981 personas registradas en el RUAC durante los años 2020, 2021 y 2022 por el de la figura 2. A continuación analizo los datos que se pueden ver sobre la división sexual del trabajo en relación al tipo de actividades como: creador/a, docente, gestor/a cultural, investigador/a, productor/a musical, técnico/a y trabajador/a de la cultura.

Tipo de actividad en el ámbito de artes musicales y sonoras	2020			2021			2022		
	Hombre	Mujer	Total	Hombre	Mujer	Total	Hombre	Mujer	Total
CREADOR/A	975	242	1217	724	164	888	113	25	138
DOCENTE	141	41	182	127	45	172	12	8	20
GESTOR/A CULTURAL	577	197	774	277	91	368	37	15	52
PRODUCTOR/A	472	52	524	285	43	328	46	7	53
TÉCNICO/A	255	51	306	48	12	60	9		9
OTRO/A									
TRABAJADOR/A DE LA CULTURA	294	100	394	305	111	416	30	30	60
INVESTIGADOR/A	10	3	13	5	2	7			
Total general	2724	686	3410	1771	468	2239	247	85	332

Figura 3. RUAC, actividades artes musicales y sonoras en números

Fuente: RUAC (fecha de corte 28 febrero 2023)

Elaboración: DISNC

²⁵ "La acción de la Agenda de Géneros del INAMU ha sido reconocida y destacada por la Oficina Regional de Ciencias de la UNESCO para América Latina y el Caribe" (ARG Instituto Nacional de la Música 2025, párr. 1).

²⁶ Los movimientos feministas argentinos, lograron la aprobación en el año 2019, de la *Ley de Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales No.27539#*. En ella, se establece el cumplimiento del 30% mínimo de participación de mujeres en los espectáculos privados o públicos de música en vivo en territorio argentino, de acuerdo a la ley, se establece que por cada tres agrupaciones, una debe incluir mujeres. Para ello, las agrupaciones de mujeres o mixtas, deben estar registradas en el *Registro Único de Músicos Nacionales y Agrupaciones Nacionales Musicales* (AR 2019, art. 27539).

Tipo de actividad en el ámbito de artes musicales y sonoras	2020			2021			2022		
	Hombre	Mujer	Total	Hombre	Mujer	Total	Hombre	Mujer	Total
CREADOR/A	80%	20%	100%	82%	18%	100%	82%	18%	100%
DOCENTE	77%	23%	100%	74%	26%	100%	60%	40%	100%
GESTOR/A CULTURAL	75%	25%	100%	75%	25%	100%	71%	29%	100%
PRODUCTOR/A	90%	10%	100%	87%	13%	100%	87%	13%	100%
TÉCNICO/A	83%	17%	100%	80%	20%	100%	100%		100%
OTRO/A	75%	25%	100%	73%	27%	100%	50%	50%	100%
TRABAJADOR/A DE LA CULTURA									
INVESTIGADOR/A	77%	23%	100%	71%	29%	100%			
Total general	80%	20%	100%	79%	21%	100%	74%	26%	100%

Figura 4. RUAC, actividades artes musicales y sonoras en porcentajes

Fuente: RUAC (fecha de corte 28 febrero 2023)

Elaboración: DISNC

1. Creadora / creador

En la categoría de creador/a o compositor/a²⁷ hay una relación de entre 80 y 82 % de hombres registrados, frente al 20 y 18 % de mujeres. Estos porcentajes se confirman en el documento público Memorias de Sayce.²⁸ En 2023 se registraron 221 compositores²⁹ nuevos en Ecuador, de los cuales 41 son mujeres (EC Sayce 2023, 67). Los y las creadores/as son quienes obtienen los derechos de autor, derechos irrenunciables que pueden generar regalías, incluso *postmortem*,³⁰ esto influye directamente sobre la generación y distribución de recursos económicos. En el aspecto simbólico, las creadoras/os y compositoras/os son quienes reciben mayor reconocimiento y prestigio y captan mayor capital simbólico frente a las instituciones.

En relación a la composición, quiero compartir dos experiencias que enmarcan mi trayectoria y en las que el trabajo entre mujeres ha sido fundamental para permitirme asumir este rol. La primera fue en 2010: inicié componiendo música para el monólogo

²⁷ Se puede considerar Creador/a a quienes crean dentro del ámbito del arte, en diferentes disciplinas. Sin embargo, estos datos fueron solicitados como unas subcategorías dentro de los registrados en artes musicales y sonoras, por lo que creador/a en el ámbito musical es sinónimo de compositor/a.

²⁸ Sayce es una sociedad de gestión colectiva privada, la cual administra los derechos de autor en Ecuador (EC Sayce 2025, párr. 1).

²⁹ Compositor/a para denominar a quienes crean dentro del ámbito de las artes musicales y sonoras.

³⁰ La Ley de Propiedad Intelectual en Ecuador reconoce dos tipos de derechos de autor que se aplican en la música: los derechos morales, irrenunciables de quien creó y de la forma - tiempo en el que esta llegue al público. Y por otro los derechos patrimoniales, que habilitan la explotación de la misma a otros (EC Servicio Nacional de Derechos Intelectuales 2025, párr 1-2), <https://www.derechosintelectuales.gob.ec/derecho-de-autor/>.

teatral de Manuela Romoleroux,³¹ *Lilith Espíritu Libre*.³² No tenía experiencia, sin embargo, el contexto de trabajar con una mujer, la temática y la exploración propuesta me brindaban posibilidades de hacer y deshacer con libertad. En las conversaciones y ensayos trabajamos en los significados propios para Lilith y pensamos-sentimos nuestras historias personales. Este trabajo emotivo y conceptual me brindaba una nueva fuerza que me permitió darle sentido a mi presencia y tomar el lugar de compositora. Para mí, fue un antes y un después. Esta experiencia me dio herramientas para trabajar posteriormente en composición para cine, teatro y danza.

La segunda experiencia que quiero destacar es más reciente: mi trabajo con Lyzbeth Badaraco,³³ con quien, por varios años consecutivos, hemos articulado un dúo y varios proyectos comunes con otros artistas. Ambas somos compositoras y nuestro encuentro ha sido una posibilidad de conversar sobre las dificultades y establecer dinámicas de trabajo propias en las que hacemos equipo para liderar y definir el ritmo de trabajo cuando trabajamos en equipos mixtos. Ha sido una de las colaboraciones más generosas y efectivas, y puedo intuir que ha sido por el hecho de sentirnos compañeras. Sentirme su igual, no implicó tener las mismas cualidades o saberes, tampoco los mismos gustos o formas de trabajar, ha sido poder distribuir consensuadamente el trabajo musical, el trabajo administrativo y estar en constante comunicación y atención sobre las sensaciones y necesidad de cada una.

Ser compositora me ha permitido entrar en nuevos territorios dentro de la música, tomar riesgos, aprender y proponer posibilidades conceptuales, poéticas y sonoras. Además de satisfactorio, es una identidad laboral que me ha otorgado reconocimiento entre artistas y también frente a financiamientos y becas. Los procesos desde la creación hasta la publicación de obras requieren muchos saberes, tiempo e inversión, en mi caso postergando estudios, maternidad y el tiempo de descanso con la familia. Ser parte de ese 20 % de mujeres que se asumen compositoras me ha tomado un buen pedazo de vida. Desafiar las barreras invisibles o “el techo de cristal” no hubiera sido posible sin el trabajo con otras mujeres, o sin equipos mixtos liderados por mujeres. Ni tampoco sin reflexionar, cuestionar, expresar e intentar otras formas para redistribuir los cuidados dentro de los equipos de trabajo.

³¹ Manuela Romoleroux es actriz y docente ecuatoriana.

³² Esta obra fue estrenada en 2011, en Quito, en Casa de Teatro Malayerba, bajo la dirección y dramaturgia de Fernando Prieto y la actuación por Manuela Romoleroux.

³³ Pianista y compositora ecuatoriana.

2. Docencia, investigación y gestión cultural

En la categoría de docencia, el porcentaje de registros es del 77, 74 y 60 % de hombres, frente al 23, 26 y 40 % de mujeres. En gestión cultural es de 75 al 71 % de hombres, frente a un 25 y 29 % de mujeres. En investigación es del 77 al 71 % de hombres, frente al 23 y 29 % de mujeres. Si bien la desigualdad sigue siendo notable, en docencia, gestión e investigación hay una presencia mayor de mujeres, que en las categorías de creación, producción musical y técnica.

Los trabajos de carácter educativo, sobre todo los relacionados a infancias, suelen ser trabajos feminizados; se desarrollan en horarios laborales diurnos, jornadas parciales, en espacios de educación formal y no formal, o en espacios domésticos adaptados. Durante más de diez años brindé clases de música de forma independiente en mi vivienda, sin facturar, cobrando por clase o mensualidad y sin vacaciones ni seguridad social; también trabajé en otros centros culturales que a la vez eran viviendas de otros artistas. Con la pandemia, el cierre de los espacios culturales y la transición a la educación virtual, esta realidad se agudizó y hoy en día muchas y muchos colegas trabajan exclusivamente en el espacio doméstico con sus ventajas y desventajas.

En la misma línea, los trabajos de investigación y gestión cultural independiente manejan jornadas laborales flexibles y muchas veces se realizan también en espacios domésticos. La tesis de Gabriela Montalvo (2020, 111) explica muy bien estos aspectos: por un lado, el espacio doméstico como espacio de trabajo es un indicador de informalidad y precariedad ya que dificulta las distinciones entre el trabajo remunerado con el no remunerado, entre el trabajo y el ocio y entre la vida privada y pública. Por otro lado, Montalvo expresa que: “al verse feminizado, y desvalorizado el espacio doméstico, pasa lo mismo con las actividades que se realizan allí”. Por lo tanto, lo que se produce dentro de estos espacios cuesta menos.

Conversando con Ana Cachimuel (2023, entrevista personal; ver anexo 1), apareció otro aspecto sobre el trabajo en el espacio doméstico en los tiempos de encierro por el coronavirus. Ana mencionó que las mujeres Sinchi Warmikuna tienen poco tiempo libre para dedicarlo a la música y su encuentro se dificulta por la ubicación y la distancia que existe entre las cantoras. Para ellas la virtualidad fue una oportunidad que les permitió mayor congregación y la consolidación de la organización: “Entonces, yo creo que la cuestión virtual nos apoyó como para congregarnos y definirnos como

cantoras, porque hay mujeres que viven, por ejemplo, en Chimborazo, en Quito, en Píjal, en Cotacachi, en San Roque, entonces, hay unas distancias grandísimas como para reunirnos”.

En cuanto a la gestión cultural, si bien las figuras 3 y 4 muestran una mayoría porcentual de hombres, en la realidad laboral he visto a muchas más mujeres trabajando en estas áreas. Esto me genera dudas. En otros ámbitos del arte, la gestión cultural es ejercida por mujeres en su mayoría; este tema será desarrollado en el apartado 3.4, en relación a los datos de trabajador/a de la cultura. Sin embargo, podría tratarse de una imposibilidad de autoidentificación por parte de las mujeres en el campo específico de la música y quizá de una identificación simultánea de los hombres productores y/o creadores registrados en el RUAC. También, es importante ver que la ausencia de las mujeres en la investigación musical no es un hecho aislado, es recurrente en todos los campos del saber y tiene una relación con los roles de reproducción y cuidado. El tiempo de la investigación, requiere de períodos prolongados, lentos de concentración, dedicación y entrega, por lo que se dificulta la participación de las mujeres madres y cuidadoras.

3. Técnica / producción musical

Las dos categorías que reflejan mayor disparidad son las referidas a las actividades de producción musical y técnica (música en vivo o de estudio). Con un registro del 90 a 87 % de hombres, frente al 10 y 13 % de mujeres, se evidencia una fuerte dificultad para las mujeres, de asumir los roles de producción musical, especialidad que requiere de conocimientos diversos y avanzados en música, técnicas de grabación y software.

Acá hay que diferenciar el tipo de roles de la producción musical con otros tipos de producciones en las artes. La producción en la música tiene particularidades en cuanto a saberes específicos y se diferencia de la producción ejecutiva, la cual maneja los recursos. Se espera de un/una productor/a musical que tenga los conocimientos para realizar un disco u obra musical en todas sus etapas; debe manejar conocimientos avanzados y generales de la música para preproducción (armonía, estilos, formas musicales, instrumentación, arreglos), conocimientos de grabación (técnicas de microfonía, software especializado, equipos de audio) y conocimiento de post producción (edición, mezcla y máster).

La primera vez que pude ejercer el rol de productora musical fue cuando imaginamos y propusimos un proyecto musical para ser realizado en su totalidad por mujeres,³⁴ y la segunda vez, en colaboración con un proyecto de mujeres y disidencias entre Ecuador y Argentina;³⁵ Ambos proyectos premiados y financiados con fondos públicos con bases de acción afirmativa de género; uno de ellos desde una política nacional de fomento y el otro desde una política de cooperación cultural iberoamericana de fomento, sin los cuales no habría podido ejercer este rol. Estas experiencias fueron muy retadoras, implicaron la toma de decisiones que afectan en el producto final, aprender y consultar sobre lo que no se sabe y, sobre todo, el convencimiento de ser la persona con el criterio adecuado. Trabajar con mujeres me permitió considerarme apta para asumir nuevos roles de mayor responsabilidad musical y técnica dentro de un equipo de trabajo.

Un caso que he visto de cerca es el de la Universidad de las Artes, en Ecuador, donde la carrera de Producción Musical es coordinada desde el 2021 por Bernarda Ubidia,³⁶ una productora y compositora que además de reflexionar sobre la importancia de las mujeres en la producción musical, ha permitido mayor participación de docentes mujeres en esta carrera³⁷ Esto demuestra que la participación de las mujeres en cargos altos y de decisión, puede afectar de manera positiva a reducir brechas de género tan profundas como las que existen entre las mujeres y la producción musical.

Por otro lado, la labor técnica tanto de música en vivo como de estudio de grabación refleja un registro del 83, 80 al 100 % de hombres, frente a un 17, 20 y 0 % de mujeres. Estos roles suelen tener menor flexibilidad laboral y requieren de mayor presencia en horarios extensos y nocturnos. Esta falta de flexibilidad en los horarios laborales hace imposible la participación de las mujeres cuidadoras. Asimismo, los trabajos técnicos relacionados a la música en vivo son físicamente pesados, manejan infraestructura del escenario y conexiones eléctricas. Los técnicos suelen ser los primeros en llegar y los últimos en irse. Mientras que los trabajos técnicos de estudio de grabación o post son de índole tecnológica e intelectual. En ambos, las jornadas laborales suelen ser de más de ocho horas y en espacios fuera de lo doméstico, que estos

³⁴ *La Wirakchura* fue el proyecto ganador de un fondo de producción y videoclip del IFCI en el año 2022.

³⁵ “Aguita de Vieja” de Carla Calasanz y Vivi Pozzebón fue ganadora del IX Premio Ibermúsicas a la creación de canciones en 2022.

³⁶ Es docente Universitaria, compositora y productora musical.

³⁷ En el 2021 había tres mujeres docentes y en el 2025, se ha logrado la participación de nueve mujeres dentro de una planta docente de 18 personas.

trabajos sean irrealizables para quienes requieren repartir el trabajo laboral con el trabajo doméstico, en especial para las mujeres madres.

4. Trabajador/a de la cultura

Por último, la categoría de trabajador de la cultura registró 75, 73 y 50 % de hombres, frente a un 25, 27 y 50 % mujeres. ¿Qué nos dice este último dato? Para el contexto ecuatoriano, la denominación *trabajador/a* de la cultura, tiene una trayectoria que permite varias lecturas: por un lado, en los años 70, en Quito, la identidad de los trabajadores de la cultura tomaba distancia de la noción burguesa “intelectual”, desvinculándose de los cargos administrativos en el sector cultural oficial a través la propuesta filosófica de los tzántzicos³⁸ (De La Vega 2024, 189). Este movimiento planteó críticas a las estructuras de poder, para alinearse con la identidad de los trabajadores desde una interpretación marxista (191). En este momento, se reforzó un espíritu militante y se intentó posicionar al trabajo artístico como un trabajo más, aunque sin una reivindicación de su dimensión productiva y profesional (191).

Por otro lado, existe una lectura actual, radicada en las condiciones precarias del trabajo cultural. La categoría trabajadores/as de la cultura es un sinónimo de personas que viven bajo lógicas de pluriempleo, es decir, no pueden satisfacer sus necesidades económicas a partir de una sola actividad (Cardoso 17, 2021). Por lo tanto, aunque el dato de 50 % mujeres y 50 % hombres registrados en el 2022 como trabajadores de la cultura demuestra mayor paridad y un mayor posicionamiento y reconocimiento de la cultura como un trabajo, demuestra a su vez que hay más mujeres que se reconocen desde el pluriempleo, asumiendo actividades feminizadas del trabajo cultural. “Estas tareas recaen en los cuerpos de las mujeres, quienes sostienen y cuidan la vida cotidiana de las instituciones, las organizaciones y la producción cultural, son consideradas de menor jerarquía y valor” (De La Vega 2024, 166).

En mi experiencia, el pluriempleo hace difícil las tareas de tiempo prolongado, la investigación, la creación, el progreso técnico y obstaculiza los procesos de formación académica. Así también, afecta de manera directa al nivel técnico, al flujo de

³⁸Los tzántzicos eran un movimiento cultural de poetas y escritores ecuatorianos, el cual surgió en la década de 1960. Este movimiento expresó su postura crítica a través de manifiestos y acciones artísticas y estuvo conformado por jóvenes intelectuales de estratos sociales medios y populares en la ciudad de Quito; entre ellos: Ulises Estrella, Fernando Tinajero, Bolívar Echeverría,¹³⁷ Luis Corral, Marco Muñoz, Alfonso Muriagui, Euler Granda, Humberto Vinuesa, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Alejandro Moreano y Agustín Cueva (De La Vega 2024, 189).

producción y/o publicación de obras y en la experiencia profesional que se requiere para ser convocada y circular en los espacios de música en vivo.

A lo largo de este análisis con los datos proporcionados por el RUAC, he observado que en la mayoría de las categorías existe una brecha notoria que antecede y da un contexto para entender los datos sobre la participación de las mujeres en la música en vivo en el Ecuador. Vemos que la falta de “calidad” o “experiencia” requeridas para ser programadas, refleja una trayectoria de obstáculos invisibles, los cuales impulsaron esta investigación.

5. La música en vivo y sus particularidades

La música en vivo es la fuente de recaudación económica³⁹ más relevante de los ecosistemas e industrias musicales en el mundo actual. Es el punto de partida para lograr intercambios económicos, la experiencia profesional y el reconocimiento de los artistas musicales. La circulación de la música en vivo tiene sus particularidades en cada territorio, y esto tiene que ver con diferentes factores culturales, económicos y sociales. En Ecuador, así como otros países latinoamericanos, se pueden reconocer al menos cinco categorías, entre las que están: las festividades populares tradicionales, la escena de música popular o chicha, los festivales de música, la programación de teatros, auditorios y centros culturales, y los negocios “con música en vivo” (bares y restaurantes). Para esta investigación revisaré brevemente las particularidades de esas categorías y posteriormente profundizaré en ellas a través del análisis de cinco festivales de música.

Para el antropólogo Amilcar Albán⁴⁰ (2025; comunicación personal), tanto en las culturas de los Andes, la Amazonía y la Costa del Ecuador, la música tradicional ocupa un papel central dentro de la fiesta popular. *La circulación de la música tradicional* se guía por los mapas y calendarios rituales propios de cada territorio y es sostenida por los esfuerzos de las comunidades. Suelen ser celebraciones sin fines de lucro y generan economías derivadas de la fiesta, por ejemplo; los *raymis*, los arrullos, los corpus, la Mama Negra, entre otras. Las festividades populares tradicionales son celebraciones enmarcadas en la fe, el ritual, el consumo de la chicha, el trago y la comida ritual, en las

³⁹ Las fuentes de recaudación abarcan también: los derechos de autor, la mercadería, reproducciones en plataformas de *streaming*, financiamientos institucionales, auspicios privados y mecenazgo.

⁴⁰ Amilcar Albán es antropólogo e investigador ecuatoriano.

que la música cumple un papel fundamental. Al ser sostenidas por los clanes,⁴¹ mantienen lógicas propias para su circulación, distribución y reconocimiento.

Por otro lado, existe una escena muy grande de música popular conocida como *la escena de la música “chicha”*. Para Diego Minda⁴² (2025, comunicación personal), esta es la verdadera industria musical del Ecuador y tiene su base en la divulgación de la música en los medios tradicionales, principalmente en las radios. Las dimensiones de este tipo de eventos varían entre escenarios masivos, barriales, cerrados y domésticos. Esta escena cumple una función fundamental dentro de la programación por festividades de cada localidad, financiada con los presupuestos públicos de cultura de los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GAD),⁴³ que, por sus distintas naturalezas, no todos cuentan con direcciones y funcionarios especializados en cultura. Generalmente, se busca que sean espectáculos populares, masivos, bailables y que resulten memorables en la audiencia con la finalidad de lograr el reconocimiento ciudadano de la gestión política. En esta escena, existe una fuerte circulación de mujeres cantantes⁴⁴ y los criterios de selección de los artistas están basados en la popularidad dentro de las radios ecuatorianas.

También, en Ecuador se realizan conciertos dentro de *teatros, centros culturales, auditorios, museos, salas de eventos*, entre otros espacios. Si bien existen algunos espacios programados con financiamientos públicos y/o privados, que cuentan con la infraestructura y equipo técnico, en mis 15 años de trabajo en el sector musical he podido reconocer que la gran mayoría de este tipo de escenarios no cuenta con protocolos, equipos o personal técnico. Son programados por iniciativa y riesgo de los artistas o gestores independientes.

A los anteriores, se suman los negocios “con música en vivo”. En esta categoría se reconoce que existen bares, restaurantes, cervecerías, cafeterías, centros comerciales, entre otros espacios que mantienen programación musical constante. En este tipo de negocios, la música en vivo es un complemento a la actividad principal que es la venta

⁴¹El clan es un grupo de personas que tienen lazos de parentesco, ya sean reales o percibidos. Funcionan como una familia extendida, sostenida por símbolos, interacciones, normas y prácticas culturales comunes.

⁴² Diego Minda es músico y gestor cultural, Máster en Gestión Empresarial de la Industria Musical y Coordinador de Fomento a las Artes y las Tecnologías de la Prefectura de Pichincha.

⁴³ Estas, “son las instituciones que conforman la organización territorial del Estado Ecuatoriano y están regulados por la Constitución” vigente. Además, “son instituciones descentralizadas que gozan de autonomía política, administrativa y financiera” (ONU Observatorio Regional de Planificación para el Desarrollo de América Latina y el Caribe 2025, párr. 1).

⁴⁴ Margarita Lugue, Juanita Burbano, María de los Angeles, Azucena Aymara, Ceci Narvaez, Hipatia Balseca, entre otras.

de comida, bebidas y licor. Por lo que se prioriza la actividad principal y no existen protocolos de escucha/silencio o calidad del sonido. Los artistas musicales atraen un público potencial consumidor y a su vez son excelentes aliados de marketing para los negocios.

Por último, los festivales de música, también conocidos como festivales experiencia⁴⁵, promueven diferentes temas, estilos, valores y buscan sustentabilidad en el reconocimiento y fortalecimiento de marca a través del tiempo. Con diferentes modelos de gestión y toma de decisiones, los festivales de música pueden ser privados, públicos/privados o públicos, sin embargo, siempre mantienen una fuerte presencia de las marcas o instituciones patrocinadoras. Son inspirados y modelados por las lógicas globales, incluyen artistas nacionales e internacionales y suelen realizarse en espacios al aire libre dentro de las ciudades más grandes del país. Este tipo de festivales son plataformas necesarias para los artistas emergentes ya que otorgan capital simbólico y son una forma de llegar a públicos más amplios.

6. Análisis de cinco Festivales ecuatorianos

Para el siguiente análisis se han recopilado datos de cinco festivales de música dentro del territorio ecuatoriano entre los años 2016 y 2024, en las ciudades de Quito, Guayaquil y Peguche. Metodológicamente parto de una identificación de lo visible, a partir de los carteles de los festivales, información pública para la promoción de estos eventos. Se realizaron también comunicaciones con personas clave que han sido parte de los festivales, para conocer las particularidades de los modelos de gestión y la incidencia de la financiación en la programación. Reconozco que esta metodología tiene limitaciones, que, por el tiempo y los recursos de esta investigación, se ha hecho difícil de abordar. Por un lado, el enfoque binario hombre-mujer, que deja por fuera otras identidades sexogenéricas que no se ajustan al binarismo; por otro lado, la lectura visible del género y la raza desde mi mirada como investigadora, que omite la autoidentificación.

Para interpretar los datos, he realizado una lectura con porcentajes, considerando el 100 % al total de los proyectos, bandas o propuestas artísticas participantes en cada edición del festival analizado, y tomando en cuenta que cada proyecto tiene al menos

⁴⁵ Son populares en todo el mundo occidental y son aquellos que proponen una experiencia colectiva a través de una programación variada de artistas musicales y visuales.

una persona en el escenario. He diferenciado: *proyectos liderados por mujeres* de los *proyectos que integran al menos una mujer vocalista o instrumentista* ya que hay una diferencia trascendente en distribución económica y simbólica entre integrante y líder dentro de un equipo de trabajo. También, he diferenciado: *proyectos con participación de mujeres* de *proyectos con participación de mujeres indígenas o afrodescendientes* por la necesidad de reconocer la interseccionalidad. Y, por último, he diferenciado *proyectos nacionales* de *internacionales*, ya que esa variable afecta en el modelo de gestión y muestra la magnitud económica del festival.

Por último, he propuesto tres variables para el análisis, que se aplicarán en cada uno de los casos; estas son: diversidad de género y raza, y su relación con el modelo de gestión del festival; su anclaje o autonomía con lo público y privado; estructura patriarcal en el campo de la música en vivo; división sexual del trabajo en los escenarios; y acceso a la formación y la educación musical (esta variable se aplica por ciudad).

6.1 Ecuador Jazz

El Ecuador Jazz es un festival especializado en música contemporánea, jazz y músicas de raíz, realizado por la Fundación Teatro Nacional Sucre (FTNS)⁴⁶ en la ciudad de Quito. Su primera edición fue en 2004 y hasta la actualidad ha tenido 19 ediciones sin interrupción, con excepción de 2020 que fue suspendido por la pandemia del COVID 19. Es un festival que se realiza durante varias semanas al mes, con un despliegue de artistas nacionales e internacionales dentro de los teatros de la FTNS.

En la conversación sostenida con Anabel López⁴⁷ (2025, comunicación personal), se pudieron conocer importantes detalles sobre el modelo de gestión y relación con la curaduría y la perspectiva de inclusión. El Ecuador Jazz es un festival que se sostiene a través de un modelo mixto de gestión que combina fondos públicos, autogestión, cooperación interinstitucional y venta de entradas. El festival recibe apoyo económico del sector público, vende *tickets* y al mismo tiempo gestiona recursos mediante alianzas con instituciones como embajadas, la Alianza Francesa, universidades, entre otros actores clave para el sector cultural.

⁴⁶ La Fundación Teatro Nacional Sucre es una institución sin fines de lucro radicada en Quito, la cual promueve las artes escénicas y sonoras a través de su programación, sus festivales y elencos.

⁴⁷ Anabel López, productora de la Fundación Teatro Nacional Sucre y Magíster en Gestión y emprendimiento de proyectos culturales.

La curaduría internacional del festival está a cargo exclusivamente del equipo interno de la FTNS y la programación nacional se define a través de una convocatoria pública, evaluada por un comité curatorial conformado por dos curadores externos y un representante de la FTNS. El Municipio de Quito financia a la FTNS, la cual destina los recursos a la gestión cultural en general, dentro de la cual se desarrolla el Ecuador Jazz como uno de sus festivales hito. El financiamiento público e interinstitucional no interviene en las decisiones curatoriales del festival:

Intentamos atender y visibilizar a poblaciones que históricamente han tenido menos espacio en estos ámbitos, por eso, desde hace algunos años, la inclusión de género, origen étnico y diversidad etaria se ha vuelto un aspecto importante al pensar nuestra programación. Si bien no siempre es un proceso fácil, y menos aún inmediato, tratamos de que nuestras decisiones curatoriales y nuestras convocatorias reflejen esa intención. (2025, entrevista personal)

Anabel, con pleno conocimiento del marco legal vigente afirma que la inclusión de género, origen étnico y etario se ha convertido en un eje fundamental para pensar y construir la programación artística de la FTNS y que esta orientación no responde únicamente a una decisión institucional, sino que se encuentra plenamente respaldada por el marco legal vigente en el país. La Constitución de la República del Ecuador, que en sus artículos 21 al 23 reconoce y garantiza los derechos culturales de todas las personas, incluyendo el derecho a la identidad cultural, a la creación y participación artística, y al acceso igualitario a la vida cultural del país (EC Registro Oficial 2021, 22). En la misma línea, los artículos 56 y 57 reconocen los derechos colectivos de los pueblos y nacionalidades, promoviendo el respeto a la diversidad cultural, lingüística y de origen étnico (28). Y la Ley Orgánica de Cultura establece que la política pública cultural debe asegurar el ejercicio pleno de los derechos culturales, promover la interculturalidad, garantizar la inclusión y diversidad en la producción, difusión y acceso a las manifestaciones culturales y artísticas (EC Registro Oficial 2016, 3).

A continuación, presento la figura 5 que abarca la información levantada sobre el Ecuador Jazz desde el 2016 hasta el 2024:

Año	Total proyectos musicales (solista, banda, Dj)	Liderado por hombres	Liderado por mujeres	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena	Con participación vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena hombres y mujeres	Internacionales	Nacionales
2024	20	14	6	10	2	2	10	10
	100%	70%	30%	50%	10%	10%	50%	50%
2023	22	14	8	13	3	4	11	11
	100%	63,64%	36,36%	59,09%	13,63%	18,18%	50%	50%
2022	27	22	5	7	3	4	13	14
	100%	87,40%	18,52%	25,92%	11,11%	14,81%	48,15%	51,85%
2021	18	16	2	6	1	4	2	16
	100%	88,89%	11,11%	33,33%	5,50%	22,22%	11,11%	88,89%
2020	Edición cancelada por pandemia							
2019	23	17	6	11	4	6	10	13
	100%	73,92%	26,08%	47,82%	17,39%	26,08%	43,47%	56,53%
2018	17	14	3	8	4	4	9	8
	100%	82,35%	17,65%	47,05%	23,52%	23,52%	52,94%	47,06%
2017	13	10	3	5	1	2	6	7
	100%	76,93%	23,07%	38,46%	7,70%	15,38%	46,15%	53,85%
2016	18	14	4	8	3	3	10	8
	100%	77,80%	22,20%	44,44%	16,66%	16,66%	55,55%	44,45%

Figura 5. Análisis programación Ecuador Jazz

Fuente y elaboración propia

En cuanto a la división sexual del trabajo, entre la edición del 2016 y la del 2024, noto que los porcentajes de participación de las mujeres han oscilado e incrementado. Llegando a un máximo de 36,36 % de *proyectos liderados por mujeres* en el 2023 y un 59,9 % de *proyectos que integran al menos una mujer*. Y sorprendentemente, los porcentajes mínimos se encuentran tan solo uno y dos años antes: con un mínimo de 11,11 % de *proyectos liderados por mujeres* en 2021 y un 25,92 % de *proyectos con al menos una mujer* en 2022. Noto que el COVID 19 que afectó a los presupuestos públicos de cultura, y la vida en sí misma en el sector cultural, también fue un factor que afectó notablemente en la participación de las mujeres, incluso en un festival como el Ecuador Jazz que tiene una perspectiva de género.

En cuanto a la diversidad racial, en el Ecuador Jazz existe una participación de personas racializadas. El 2019 fue el año de mayor diversidad dentro de las ediciones analizadas; contó con el 26,08 % de *grupos que integran indígenas o afrodescendientes hombres y mujeres* y un 17,39 % y *grupos que integran mujeres indígenas y/o afrodescendientes*. Mientras los años de menor diversidad racial fueron el 2024 con un 10 % de *grupos que integran indígenas o afrodescendientes hombres y mujeres*, el 2021 con un 5,5 % de participación de *grupos que integran mujeres indígenas y/o afrodescendientes*. En este ejemplo se comprueba a través de la teoría interseccional de género que la brecha de participación es más aguda para las mujeres de las comunidades

racializadas y en este caso particular no se puede trazar incremento en la participación hacia el 2024 sino, por el contrario, un decrecimiento de ella.

Para cerrar el análisis del Ecuador Jazz, me interesa mencionar que la FTNS es una institución que cuenta con una directiva y equipo conformado por mujeres en puestos importantes de decisión. También con personal administrativo formado en artes y gestión cultural. Si bien las políticas de inclusión de género y raza no están instituidas o promovidas por el ente que financia, demuestran una mirada curatorial en relación a la diversidad y una conciencia como institución cultural con financiamiento público, de la importancia de las acciones afirmativas para la inclusión, de acuerdo a un marco de derechos culturales

6.2 Festival Internacional de Música Independiente - Quitofest

El Quitofest es un festival de 22 ediciones, realizado por la Fundación Música Joven,⁴⁸ una iniciativa de los comunicadores de radio y televisión Jálal Dubois y Rodrigo Padilla. Este es uno de los festivales más grandes y constantes del país con ediciones de hasta 100 mil asistentes. El modelo de gestión es de carácter público/privado, donde las instituciones públicas otorgan el presupuesto a la organización privada para su gestión. Han tenido múltiples instituciones patrocinadoras,⁴⁹ sin embargo, el patrocinio institucional más destacado es el de la Secretaría de Cultura de la Alcaldía Metropolitana de Quito. En algunas ediciones, hay presencia de patrocinadores privados y también de instituciones no gubernamentales y culturales.⁵⁰

Música Joven ha logrado posicionar y fortalecer su marca a través de los años, como un festival de música independiente que presenta propuestas nacionales e internacionales de rock, metal, ska, reggae, hip hop, cumbia, entre otros. Se realiza en espacios públicos al aire libre y ha mantenido una política de entrada libre, sin costo para los asistentes. El Quitofest es un festival referente tanto para el público como para los artistas de todo el país y aun así, su financiamiento no está garantizado a través de

⁴⁸ La Fundación Música Joven es una institución que promueve la música independiente a través de la realización del festival Quitofest desde el año 2003.

⁴⁹ Entre las que están: el Ministerio de Cultura Patrimonio, el Ministerio del Interior, el Ministerio de Educación, la Senescyt, Ecuador TV, la Prefectura de Pichincha, entre otras.

⁵⁰ Entre las que están: ONU Mujeres, ACNUR, Alianza Francesa, Naciones Unidas Derechos Humanos, OEI, entre otras.

una política pública, depende tanto de la iniciativa de la fundación, como de la voluntad política para cada edición.

A continuación, presento la figura 6 que abarca la información levantada sobre el Quitofest desde el 2017 hasta el 2024:

Año	Total proyectos musicales (solista, banda, Dj)	Liderado por hombres	Liderado por mujeres	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena	Con participación vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena hombres y mujeres	Internacionales	Nacionales
2024	36	28	8	12	2	2	11	25
	100%	77,78%	22,22%	33,33%	5,55%	5,55%	30,55%	69,45%
2023	19	13	6	10	1	1	6	13
	100%	68,42%	31,58%	52,63%	5,26%	5,26%	31,58%	68,42%
2022	16	15	1	6	0	2	4	12
	100%	93,75%	6,25%	37,50%	0%	12,50%	25%	75%
2021	Edición cancelada por pandemia							
2020	16	15	1	1	1	1	4	12
	100%	93,75%	6,25%	6,25%	6,25%	6,25%	25%	75%
2019	Sin edición							
2018	10	9	1	1	0	1	3	7
	100%	90%	10%	10%	0%	10%	30%	70%
2017	17	15	2	2	0	1	6	9
	100%	88,23%	11,77%	11,77%	0%	5,89%	35,30%	64,70%
Primera edición 2003								

Figura 6. Análisis programación Quitofest

Fuente y elaboración propia

En cuanto a la participación de *proyectos musicales liderados por mujeres* los porcentajes alcanzan un mínimo en 2020 y 2022 de 6,25 %, y un máximo en 2023 del 31,58 %. Mientras que los *proyectos con al menos una mujer* en 2020 llegan en lo bajo a un 6,25 % y escalan a un máximo de 52,63 % en 2023. La figura 6 muestra que el Quitofest se encuentra en un proceso de crecimiento, con un incremento sustancial de grupos musicales: de 17 bandas en la edición 2017 a 36 en 2024, con una oscilación en la edición del 2018 que desciende a 10 bandas. El incremento de *proyectos musicales liderados por mujeres* tiene relación con el número de grupos y en consecuencia con el aumento de presupuesto. Sin embargo, tan solo 22,22 % *proyectos musicales liderados por mujeres* en un festival con fondos públicos evidencia una notoria falta de acciones afirmativas de género tanto en la curaduría, como en los requisitos de cumplimiento de las instituciones que financian.

En cuanto a la diversidad racial en el escenario del Quitofest, se puede observar que la brecha es más profunda; en los años 2017, 2018 y 2022 hay un 0 % de participación *de proyectos con al menos una mujer racializada como integrante*. Y en el

2024 una edición muy numerosa con 36 bandas, tan solo 2 proyectos integraron mujeres racializadas. En cuanto a los hombres racializados, también son una minoría, sin alcanzar ni un 6 % en las ediciones del 2017, 2023 y 2024 y logrando una máxima participación del 12,5 % en el 2022.

El Quitofest está anclado (económicamente) a lo público y las curadurías hasta la edición 2024 la selección responde al criterio de los organizadores sin bases ni concursos públicos. La Fundación Música Joven de carácter privado, mantiene una autonomía que a mi manera de ver limita enfoques de curaduría con perspectiva de género y una omisión de los derechos culturales.

Los festivales Quitofest y Ecuador Jazz se realizan en Quito, ciudad que, a diferencia del resto del país, cuenta con distintas instituciones culturales, presupuestos para cultura y espacios para la especialización de la música como profesión. Desde 1870 con la primera fundación del Conservatorio Nacional de Música, han existido y existen múltiples iniciativas públicas y privadas para la educación musical; programas, conservatorios, institutos y universidades. Por esta razón, músicos de diferentes ciudades del país se movilizan a Quito en busca de profesionalización. En 1999 se abrieron dos carreras universitarias que han sido muy importantes para la escena del jazz ecuatoriano y la música popular⁵¹: la carrera de Música Contemporánea desde el Instituto de Música Contemporánea, actual Colegio de Música de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) y la carrera de Música de la Universidad de las Américas (UDLA). Quito ha tenido espacios con música en vivo, especializados en música popular y jazz, que han sido importantes para el desarrollo artístico y la exploración de propuestas de jazz como el Pobre Diablo, Ananke, Quito Jazz club, entre otros.

Si bien es importante que existan espacios para la formación y expresión de la música en una ciudad como Quito, existe una tensión histórica con el resto del país por la centralización de los recursos económicos que priorizan el desarrollo cultural de la capital. Este es un problema estructural de desigualdad que afecta y desconoce la importancia de una distribución equitativa del capital cultural y sus beneficios a todos los territorios del país.

⁵¹ La música popular aparece con la música grabada y la influencia de las radios en las audiencias. Nace con el uso de las tecnologías para su identidad, producción y circulación. El rock, pop, reggae, blues, jazz, músicas latinoamericanas, electrónicas entre otras, forman parte de este amplio concepto que se diferencia de las músicas de tradición clásicas, acústicas o autóctonas.

6.3 Funka Fest

El Funka Fest es un festival guayaquileño que ha tenido cinco ediciones, la primera en 2016 y la última en 2022. Todas fueron realizadas en el Palacio de Cristal de Guayaquil⁵². El modelo de gestión es privado/público con el 50 % de ingresos a través de auspicios y presupuesto municipal, y el otro 50 % a través de la recaudación por venta de entradas, bebidas, mercadería y alquiler de stands dentro del evento. A través de Francisco Feraud⁵³ (2025, comunicación personal), socio del Funka Fest en el 2016 y 2017, pude conocer que este festival propuso un modelo de evento que active el turismo y atraiga al público de otras ciudades del país, respondiendo a las necesidades de la institución financiadora: la Empresa Pública de Turismo, Relaciones Internacionales y Cultura de Guayaquil. Sin embargo, esta empresa fue eliminada por la administración de Aquiles Álvarez,⁵⁴ en marzo del 2024, y desde el 2023, el festival dejó de tener el apoyo municipal. Como mencioné anteriormente, este tipo de festivales buscan rentabilidad a través del fortalecimiento de la marca, la vigencia y continuidad de la misma. Pero lo cierto es que en los primeros 4 a 5 años iniciales, no suelen ser rentables y el riesgo de sus empresarios suele ser alto.

El Funka Fest logró cuatro ediciones seguidas (ver figura 7) desde su fundación, con una programación de ocho a doce bandas por edición. Así mismo, en el 2020 y 2021 el festival fue cancelado y finalmente la edición del 2023 con el cartel publicado, fue suspendida por la crisis de seguridad de Guayaquil⁵⁵ y el riesgo que implica producir sin financiamiento público.

La curaduría de cada edición, así como todas las decisiones de imagen, promoción y producción fueron manejadas por los *socios organizadores*, sin intervención de la Empresa Pública. Por una parte, los *socios organizadores* seleccionaron y negociaron con las “bandas gancho”⁵⁶ y, por otro lado, realizaron convocatorias nacionales públicas trabajadas con curadores externos.⁵⁷

⁵² Espacio patrimonial de administración municipal ubicado en el centro de Guayaquil.

⁵³ Francisco Feraud es músico y empresario guayaquileño.

⁵⁴ Aquiles Álvarez, alcalde de Guayaquil 2023-2027.

⁵⁵ La crisis de seguridad en Guayaquil y sus alrededores en el 2023 está enmarcada en medidas de estados de excepción y despliegues de la policía y militares, como consecuencia de la presencia del crimen organizado.

⁵⁶ En una jerga local, son las bandas que tienen una carrera desarrollada y un público que garantiza la venta de entradas.

⁵⁷ La selección del 2016 “estuvo a cargo de un comité conformado por Anamarta Pizarro, Directora del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá; Rodolfo Kronfle, Historiador y Curador

A continuación, presento la figura 7 que abarca la información levantada sobre el Funka Fest desde el 2016 hasta el 2022:

Año	Total proyectos musicales (solista, banda, Dj)	Liderado por hombres	Liderado por mujeres	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena	Con participación vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena hombres y mujeres	Internacionales	Nacionales
2024	Sin ediciones 2023: Edición programada y cancelada por situación del: "Debido a la situación de inseguridad que vivimos en Guayaquil, hemos tomado la difícil decisión de postergar la sexta edición".							
2023								
2022	20	15	5	6	0	2	8	12
	100%	75%	25%	30%	0%	10%	40%	60%
2021	Sin ediciones por pandemia							
2020								
2019	9	9	0	4	0	0	4	5
	100%	100%	0%	44,45%	0%	0%	44,45%	55,56%
2018	8	8	0	1	0	1	2	6
	100%	100%	0%	12,50%	0%	12,50%	25%	75%
2017	12	9	3	6	0	0	4	8
	100%	75%	25%	50%	0%	0%	33,34%	66,66%
2016	12	11	1	2	0	0	2	10
	100%	91,67%	8,33%	16,67	0%	0%	16,67	83,33%
Primera edición: 2016								

Figura 7. Análisis programación Funka Fest
Fuente y elaboración propia

En cuanto a la participación de *proyectos musicales liderados por mujeres*, los años de menor disparidad son el 2017 y el 2022 con un 25 %. Mientras que los años con mayor disparidad son el 2018 y el 2019 con el 0 % de *proyectos musicales liderados por mujeres*. Y en la categoría *proyectos con al menos una mujer*, el año más inclusivo es el 2019 con un 44,45 % y el año menos inclusivo el 2016, con el 16,67 %. En este punto me detengo a reflexionar y reafirmar que no se trata solamente de la cantidad de mujeres o el porcentaje de inclusión, sino de calidad de la inclusión. No es lo mismo participar como corista que como compositora. E inclusive, no es lo mismo ser la artista invitada, que ser quien presenta un discurso musical y construye una conexión con el público.

En este caso el factor de inclusión racial es más preocupante ya que en ninguna edición se registran *proyectos con al menos una mujer racializada como integrante* y tan solo un 12,5 % en 2018 y 10 % en 2022 de *proyectos que integran indígenas o afrodescendientes hombres*. En los datos del censo ecuatoriano del 2011, la población afrodescendiente de Guayaquil alcanza el 10,70 % de la población y es una de los asentamientos afro más importantes del Ecuador junto con Quito y Esmeraldas (García

ecuatoriano; y Alejandro Rosso, Productor y miembro de la agrupación mexicana Plastilina Mosh” (Plan Arteria, 2017).

2013, 203). El modelo privado/público, en este caso, mantiene una distancia de un lente que abarque los derechos culturales y las perspectivas de género e interseccionales. Por lo que no es suficiente con tener los presupuestos o realizar convocatorias públicas, si estos no están enfocados en construir otras narrativas.

6.4 WANKABEATS

Es uno de los festivales más importantes de Guayaquil en los últimos años. Se realiza en el Parque Samanes desde su primera edición en el 2018. Este festival se diferencia de los anteriormente analizados por tener un modelo de gestión con 0 % de financiamiento público. Busca su sostenimiento en inversionistas privados, inversión de marcas (auspicios), venta de entradas, venta de puestos gastronómicos, venta de alcohol y bebidas. Los organizadores son un grupo de amigos y empresarios que realizan este festival con inversión y riesgo propio. La curaduría es a discreción de sus organizadores. En la conversación con Juan Cevallos⁵⁸ (2025, comunicación personal), uno de los organizadores, pudo expresar que:

Intentamos crear un *line up*⁵⁹ colorido y diverso, que haga cantar y bailar al público. Procuramos que se den diferentes momentos del festival. No abusamos de ningún género. Pero dado que es un festival que se realiza en Guayaquil, consideramos que los proyectos musicales que tienen algo de tropical; *Rawayana*, *Bomba Estéreo*, *Amigos Invisibles*, *Monsieur Periné*, etc. son buenas opciones siempre para nuestro público. Luego por sentido comercial tenemos que procurar invertir en artistas que vendan entradas. Hemos dejado afuera el reggaeton dado que ya hay mucha oferta de shows de ese género.

El modelo de financiación no tiene un anclaje institucional y se sostiene de la visibilidad y potencial comercial de los proyectos musicales. Esto es una fórmula que no permite mayor circulación de artistas emergentes nacionales y no tiene la capacidad operativa o económica para realizar un proceso de selección con bases técnicas. En este y todos los casos de festivales que omiten un proceso curatorial con políticas previamente dialogadas y argumentadas, sus datos demuestran la carencia de estas perspectivas.

A continuación, presento la figura 8 que abarca la información levantada sobre el WANKABEATS desde el 2018 hasta el 2024:

⁵⁸ Juan Cevallos es músico y empresario guayaquileño.

⁵⁹ *Line Up* o alineación en español, se utiliza para nombrar a las bandas que son parte de un festival de música.

Año	Total proyectos musicales (solista, banda, Dj)	Liderado por hombres	Liderado por mujeres	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena	Con participación vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena hombres y mujeres	Internacionales	Nacionales
2024	7	6	1	1	0	0	5	2
	100%	85,72%	14,28%	14,28%	0%	0%	71,42%	28,58%
2023	7	6	1	2	0	1	4	3
	100%	85,72%	14,28%	28,57%	0%	14,28%	57,14%	42,86%
2022	Sin ediciones							
2021								
2020								
2019	8	7	1	2	1	1	4	4
	100%	87,50%	12,50%	25,00%	12,5%	12,5%	50%	50%
2018 (Primera edición)	8	5	3	3	0	1	4	4
	100%	62,50%	37,50%	37,50%	0%	12,5%	50%	50%
Primea edición 2018 / Total 4								

Figura 8. Análisis programación WANKABEATS

Fuente y elaboración propia

En cuanto a la participación de *proyectos musicales liderados por mujeres*, el 2018 fue el año con más mujeres con un 37,50 %. En este año participó una artista principal nacional y dos bandas internacionales con cantantes mujeres como principales. En 2019, 2023 y 2024 incluyeron a un *proyecto musical liderado por mujeres* en cada edición. Logrando un 12,5 % en 2019 y 14,28 % en 2023 y 2024, sin embargo, en esas tres ediciones, los proyectos de mujeres fueron ubicados en la apertura del festival, generalmente el horario menos concurrido por el público. En cuanto a la participación en el escenario de personas racializadas, los porcentajes son bajos, con una máxima de 14,28 % de *proyectos que integran indígenas o afrodescendientes hombres* en 2023 y una mínima de 0 % en 2024. Mientras que en el caso de *proyectos con al menos una mujer racializada como integrante* tiene un porcentaje máximo de 12,5 % en 2019 y un mínimo de 0 % en 2018, 2023 y 2024.

En cuanto al acceso a educación musical, Guayaquil cuenta con La Escuela del Pasillo Nicasio Safadi, Conservatorio Antonio Neumane, institutos, academias privadas y algunos proyectos y programas del Municipio y Prefectura. Sin embargo, los proyectos públicos no son masivos ni cuentan con infraestructura especializada para la música. Como instituciones universitarias que ofrecen programas profesionalizantes en música, están: la Universidad de las Artes, la Universidad Católica Santiago de Guayaquil y ESPOL. Si bien hay una necesidad y una presencia de las instituciones de formación en música, la responsabilidad de los espacios para la circulación reposa en el

ámbito privado. Por lo que es difícil proponer o ejecutar música por fuera de lo comercial.

Guayaquil es una de las ciudades más grandes y más pobladas del Ecuador, con una trayectoria de puerto y comercio que ha posibilitado mucho movimiento económico y cultural. En esta trayectoria, la falta de interés en consolidar una estructura institucional pública que promueva políticas de bienestar a través de la cultura ha dejado un gran vacío tanto en la educación musical como en el disfrute de la música en vivo. El desarrollo y profesionalización del sector cultural ha sido un desafío en estas circunstancias, generando precarización o migración de los artistas y una presencia ventajosa de artistas de familias muy adineradas o un hiper enfoque en músicas comerciales. La falta de políticas culturales y financiamientos públicos como fondos concursables, convocatorias, estructuras institucionales culturales y festivales institucionalizados, han generado una distancia entre los artistas y gestores con la gobernanza de la cultura y sus recursos. Esta brecha fortalece la noción de cultura como producto comercial que desvaloriza a quienes no son público consumidor. Este tipo de lógicas comerciales priorizan los productos más llamativos en el mercado, e impiden la valoración de todo lo que se escapa de esas lógicas. Producir festivales con una perspectiva de inclusión y beneficio de la paridad de participación, resulta un desafío inmenso cuando se ha normalizado la ausencia de los recursos públicos para la cultura y no hay experiencias referentes locales que permitan fortalecer la participación de los artistas y gestores en la gobernanza de los derechos culturales y recursos públicos para la cultura.

6.5 Pawkar Raymi Peguche

Este es un festival que viene anclado al calendario festivo del mundo indígena kichwa otavalo en el Ecuador andino. Pawkar Raymi es una celebración ancestral; sin embargo, en este caso, es también el nombre de un inmenso festival anual en la provincia de Imbabura, al norte del Ecuador. Este festival es una experiencia que transcurre por al menos diez días entre febrero y marzo de cada año con múltiples actividades en las que se incluyen: actividades deportivas, religiosas, juegos pirotécnicos, campeonato de fútbol, desfiles, danza y un festival musical. Es el festival indígena más grande del país y genera un movimiento de alrededor de 60.000 personas en cada edición.

El modelo de gestión es muy complejo por su gestión rotativa (cambio anual), y la financiación se basa el priestazgo indígena,⁶⁰ financiamiento público (en algunos años) y financiamiento de marcas, en especial de cooperativas de ahorro. La curaduría depende de la necesidad y gusto de los priostes, y van variando de estilos musicales en cada edición. Sin embargo, siempre se conserva una gran presencia de la música tradicional indígena andina peruana, boliviana y ecuatoriana.

Año	Total proyectos musicales (solista, banda, Dj)	Liderado por hombres	Liderado por mujeres	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas	Con participación de una o más mujeres vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena	Con participación vocalistas o instrumentistas afro y/o indígena hombres y mujeres	Internacionales	Nacionales
2024	14	14	0	4	2	9	1	13
	100%	100%	0%	28,57%	14,29%	64,28%	7,14%	92,86%
2023	9	9	0	3	3	9	2	7
	100%	100%	0%	33,33%	33,33%	100%	22,22%	77,78%
2022	10	9	1	2	1	4	4	6
	100%	90%	10%	20%	10%	40%	40%	60%
2120	Edición cancelada por pandemia							
2020	16	16	0	4	3	10	6	10
	100%	100%	0%	25,00%	18,75%	62,65%	37,37%	62,65%
2019	11	11	0	5	5	10	1	10
	100%	100%	0%	45,45%	45,45%	90,90%	9,10%	90,90%
2018	10	10	0	4	4	10	4	6
	100%	100%	0%	40%	40%	100%	40%	60%
2017	13	13	0	9	9	13	0	13
	100%	100%	0%	69,23%	69,23%	100%	0%	100%
Primera edición 1995								

Figura 9. Análisis programación Pawkar Raymi Peguche
Fuente y elaboración propia

El Pawkar Raymi Peguche es un festival organizado por los clanes y grupos familiares de origen kichwa otavalo⁶¹ y los datos levantados muestran diferentes realidades. Primero, vemos que no hay inclusión de *proyectos musicales liderados por mujeres*, de siete ediciones tan solo una, la del 2022 cuenta con una agrupación liderada por mujeres, logrando un 10 %. Por lo que las ediciones del 2017, 2018, 2019, 2020, 2021 y 2024 tienen 0 % de *proyectos musicales liderados por mujeres*.

En cuanto a proyectos *con al menos una mujer racializada como integrante* en el 2017 llega a un porcentaje máximo de 69,23 %, un porcentaje medio en 2020 con el 45,45 % y un mínimo de 10 % en 2022. También hay una presencia importante de *proyectos que integran indígenas* con un 100 % en los años 2017, 2018 y 2023 y un mínimo de 40 % en 2022. En este caso, se hace notoria la existencia y presencia de los

⁶⁰ Los priostes son los padrinos o mecenas que financian y organizan las fiestas religiosas y populares.

⁶¹ El pueblo Kichwa Otavalo es reconocido como uno de los pueblos indígenas del Ecuador.

grupos musicales indígenas y lógicamente los programadores y público destinatario indígena. Lo que permite entender la importancia de fomentar festivales y curadurías desde las comunidades indígenas y afro. Sin embargo, estas comunidades no han logrado incorporar un enfoque paritario que incluya y convoque a proyectos liderados por las mujeres indígenas. Esto tiene un origen tanto en la falta de oportunidades de formación musical para las mujeres, como en la falta de tiempo y espacios para el ocio por fuera de la familia. Las mujeres indígenas ocupan roles de cuidado desde edades tempranas y no disponen tiempo libre para la educación musical.

Imbabura es una provincia con una tradición musical indígena muy importante, en la que la música cumple un papel importante dentro de la identidad y organización comunitaria. Además, la música tradicional está presente en distintos momentos del calendario festivo y muchos músicos han complementado con estudios, sus saberes empíricos. En 1956 se abre, en el Instituto tecnológico Luis Ulpiano de la Torre de la ciudad de Cotacachi, el bachillerato de artes con la especialidad de música, por lo que los músicos han tenido herramientas para la profesionalización en esta zona del país. En cuanto a la formación musical de los niños y niñas, Ana Cachimuel (2023, entrevista personal; ver Anexo 1), como gestora de la *Escuela de Música Yarina*⁶² en su comunidad, dice:

Cada momento que vienen los padres a inscribir a sus hijos, vienen con sus hijas, y la mamá misma le dice: no, no, mi hija no, porque ella no ha de poder, mi hijo sí, él sí va a poder, pero mi hija no... imagínate, ni siquiera hay chance de que ellas tomen la decisión de querer ingresar o no a aprender esos instrumentos. Esa es una, y la otra cosa también que los padres no la ven como una forma de trabajo, a vincularle a sus hijos, a sus hijas a la música. Hemos sido nosotros manos de obra gratis, yo misma cuando era muy pequeña, lavaba la ropa de mis hermanos mientras nadaban en el río, por ejemplo. Entonces, esos ejercicios todavía se repiten aquí en la comunidad.

La brecha que distancia a las mujeres de la formación musical y del disfrute de la música como espacio lúdico, está sostenida y naturalizada por las familias kichwa otavalo hasta la actualidad. Las niñas son mano de obra dentro del hogar y favorecen la economía familiar, asumiendo desde temprana edad roles de cuidado como cuidado de los hermanos menores, limpieza de la casa, ropa, bordado, cuidado de animales y sembríos, cocina, entre otros. Este es uno de los puntos más sensibles para mí: escuchar el relato de Ana y ver a través de los datos que aún hoy en día en el Ecuador, muchas mujeres no tienen posibilidad de explorar su musicalidad, desarrollarla, y mucho menos

⁶² Escuela de Música Yarina es un proyecto educativo enfocado en la formación musical de niños y niñas indígenas ubicado en la comunidad de Montserrat-Otavallo.

presentar un trabajo artístico desarrollado en los escenarios. Y a la vez reconocer que pocos escenarios e instituciones piensan en ello. Reconozco la necesidad de que el sector cultural comprenda las curadurías y espacios de representación, como oportunidades y mecanismos de reparación, justicia simbólica y redistributiva. Resulta urgente que la música en vivo y las propuestas de festivales integren perspectivas, políticas y acciones para redistribuir los capitales económicos y simbólicos y contribuir a sociedades más equitativas.

Capítulo cuarto

Herramienta de autodiagnóstico para la igualdad de género en festivales y espacios para la música en vivo

Este capítulo se propone como un insumo que funciona de manera autónoma o desprendible de la tesis y como un simulador de la herramienta final. Esta herramienta está pensada para ser recreada en una página web o documento digital en formato de *test*, en el que los usuarios podrán incluir sus datos para recibir una retroalimentación. Para explicar en detalle los contenidos y funcionamiento de la herramienta, he decidido utilizar diagramas de flujo,⁶³ este tipo de diagramas son usados por los programadores para presentar de forma gráfica los procesos que están detrás de los procesos web. Los diagramas de flujo en este caso me permitirán presentar la estructura general de la herramienta para una comprensión inicial, como también para profundizar y explicar en detalle los contenidos y procesos de esta. La figura 10 muestra la herramienta de una manera general y el orden en el que los usuarios podrán acceder a los contenidos y preguntas. La herramienta está creada con una estructura simple en la que las/los usuarias/os tendrán acceso de manera progresiva a:

- Texto de introducción
- Instrucciones de uso
- Preguntas para el autodiagnóstico: grupo 1, grupo 2, grupo 3 y grupo 4.
- Aceptación de uso de datos
- Resultados del autodiagnóstico

⁶³ Los diagramas de flujo sirven para presentar un proceso de forma gráfica, utilizando signos estandarizados y flechas para mostrar el orden y tipo de decisiones que son parte del proceso.

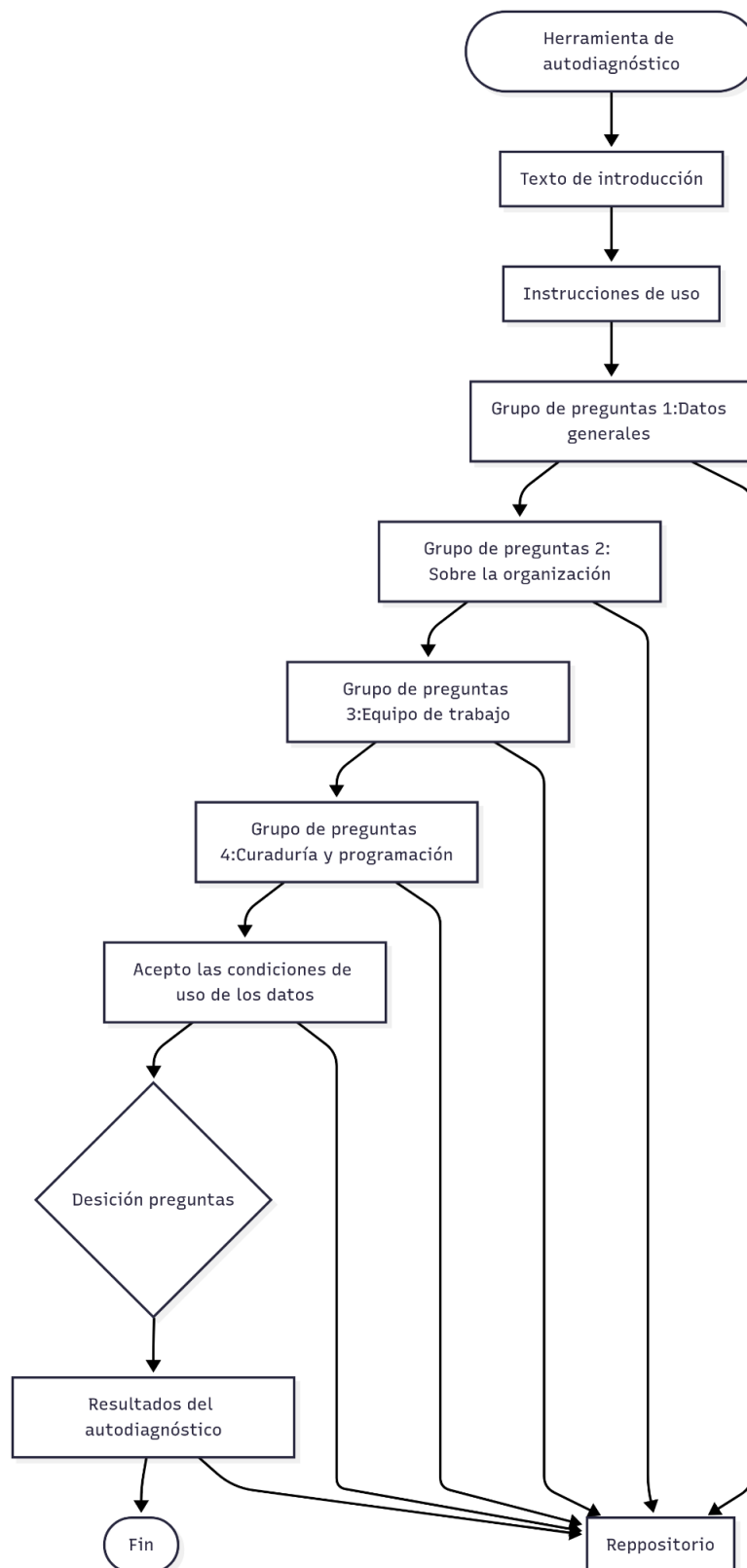


Figura 10. Herramienta de autodiagnóstico
Fuente y elaboración propia

1. Herramienta de autodiagnóstico

Esta herramienta propone un ejercicio de autodiagnóstico para festivales, organizaciones, instituciones y todo tipo de equipos que trabajen en curadurías de música en vivo en el Ecuador. Se busca que las/los programadoras/os y gestoras/es puedan reconocer y reflexionar sobre los porcentajes de participación entre mujeres, hombres, personas racializadas y diversidades sexogenéricas en sus curadurías. Y reconocer en qué medida aportan sus prácticas curatoriales, a la construcción de una cultura inclusiva y paritaria.

Creada para generar datos e informaciones relevantes sobre los ecosistemas de música en vivo en el Ecuador. Y para que las organizaciones tengan la opción de autoevaluarse y disponer herramientas como: enfoques conceptuales, de derechos y sugerencias para incorporar progresivamente en sus prácticas curatoriales. Se pretende que los ecosistemas musicales en Ecuador entiendan las curadurías y espacios de representación (los escenarios), como oportunidades y mecanismos de reparación, justicia simbólica y económica.

Este autodiagnóstico está inspirado en iniciativas muy valiosas: la Herramienta MAV diseñada por la asociación de Mujeres en las Artes Visuales y el *test* de Autoevaluación MIM diseñada por la asociación Mujeres de la Industria de la Música, ambas organizaciones de origen español y con un marco legal nacional. Estas iniciativas permiten comprender cómo un marco legal nacional para la igualdad puede apropiarse, aplicarse y observarse desde la sociedad civil. Para esta herramienta, tomamos en cuenta el marco legal de ecuatoriano:

La Constitución de la República del Ecuador, que en sus artículos 21 al 23 reconoce y garantiza los derechos culturales de todas las personas, incluyendo *el derecho a la identidad cultural, a la creación y participación artística, y al acceso igualitario a la vida cultural del país* (EC Registro Oficial 2021, 22). Los artículos 56 y 57 reconocen los derechos colectivos de los pueblos y nacionalidades, promoviendo el respeto a la diversidad cultural, lingüística y de origen étnico (EC Registro Oficial 2021, 28). La *Ley Orgánica de Cultura* establece que la política pública cultural debe asegurar el ejercicio pleno de los derechos culturales, promover la interculturalidad, garantizar la inclusión y diversidad en la producción, difusión y acceso a las manifestaciones culturales y artísticas. (EC Registro Oficial 2016, 3)

Se plantea la redistribución económica y el reconocimiento simbólico como herramientas conceptuales fundamentales para medir y problematizar las brechas de género y para pensar caminos posibles hacia la paridad de participación en los

escenarios de música en vivo. Hacer hincapié en las dimensiones materiales y simbólicas del trabajo cultural, nos permite mirar la necesidad del acceso de las mujeres y comunidades marginalizadas a los recursos materiales, económicos y a los espacios de representación, como también su posibilidad de participar, crear y aportar en el imaginario colectivo y en las tramas que le dan sentido a la vida.

Esta propuesta pensada para Ecuador reconoce la necesidad de una paridad participativa de género, que incorpore las dimensiones interseccionales, que promuevan no solo la participación de las mujeres sino también la interculturalidad y diversidad respondiendo al marco legal ecuatoriano, así como a la necesidad del sector cultural por construir sociedades paritarias, inclusivas y justas.

2. Instrucciones de uso

- Para realizar este autodiagnóstico la persona designada debe ser parte y contar con información sobre la organización, sus procesos y programaciones realizadas.
- Contestar el cuestionario de preguntas que se realizará en cuatro grupos de preguntas.
- El tiempo aproximado para la realización de este *test* es de 12-15 minutos.
- Aceptar las condiciones de uso de datos.
- Recibirá por correo electrónico los resultados del autodiagnóstico con recomendaciones en texto de acuerdo a la información proporcionada.
- Se recomienda realizar este autodiagnóstico en cada edición (en caso de festival) o de manera semestral o anual, en caso de espacios con programaciones permanentes.

3. Preguntas para el autodiagnóstico

Grupo 1: Datos generales

- Nombre de la organización
- Nombre de la persona que realiza el autodiagnóstico
- Rol dentro de la organización
- Año en el que realiza el autodiagnóstico
- Correo electrónico

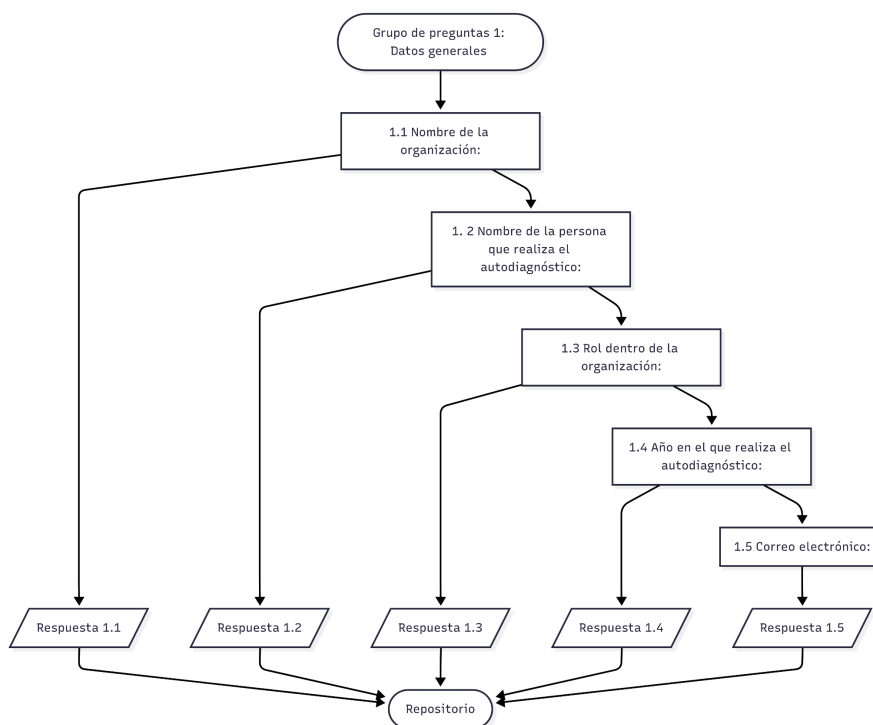


Figura 11. Grupo de preguntas 1: Datos generales
Fuente y elaboración propia

Grupo 2: Organización

Información sobre la organización (opción múltiple + texto)

- Festival de música
- Festividades populares tradicionales
- Conciertos de música popular o chicha
- Espacios para la música en vivo: teatros, auditorios y centros culturales
- Negocios con música en vivo: bares y restaurantes
- Comentario en texto

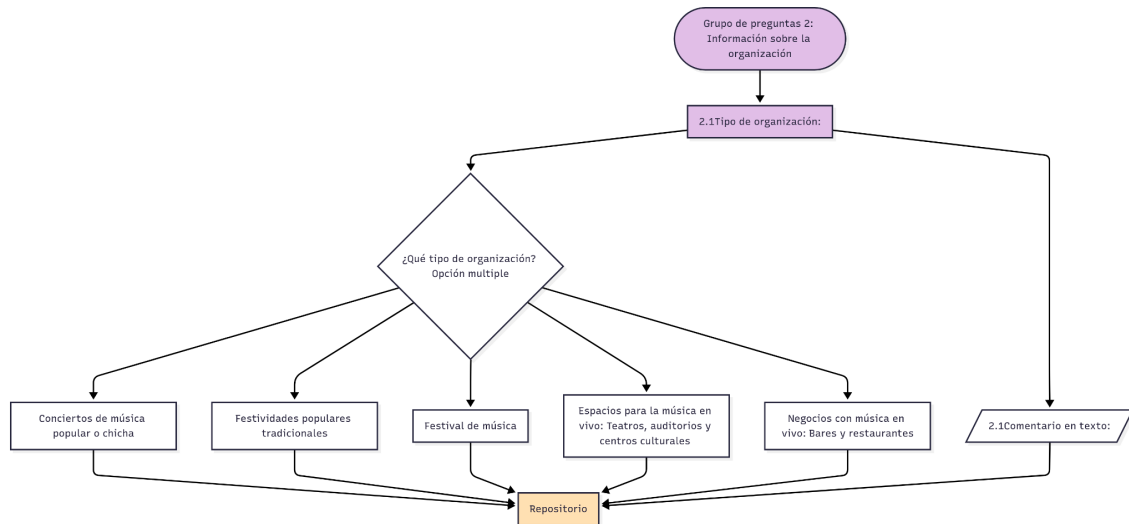


Figura 12. Grupo de preguntas 2: Información sobre la organización
Fuente y elaboración propia

Estructura de gestión (opción múltiple + texto corto)

- Pública: presupuestos y gestión pública
- Privada: socios inversionistas + auspicio empresa privada + venta de entradas
- Público-privada: presupuestos públicos + gestión privada
- Comunitaria: priostazgo y autogestión comunitaria
- Comentario (texto)

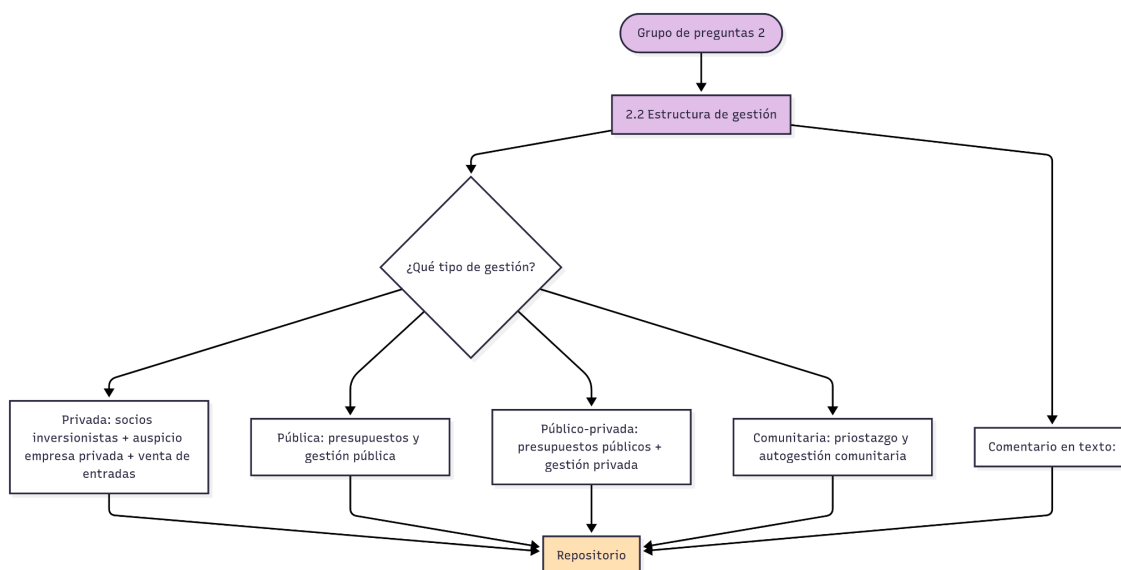


Figura 13. Grupo de preguntas 2: Estructura de gestión
Fuente y elaboración propia

Territorio de incidencia: Provincia, ciudad y cantón

- País:
- Provincia:
- Cantón:
- Ciudad:
- Comunidad:

Años de experiencia y/o número de ediciones

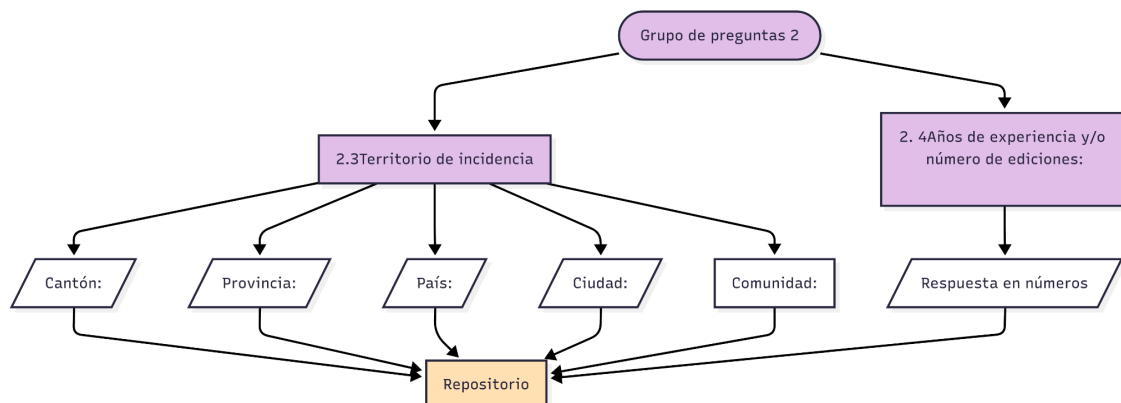


Figura 14. Grupo de preguntas 2: Territorios de incidencia + años de experiencia
Fuente y elaboración propia

Grupo 3: Equipo de trabajo

Las informaciones recopiladas en todos los grupos de preguntas tendrán como fin ser recopiladas en el repositorio de la herramienta para identificar las particularidades de las organizaciones que realizan el autodiagnóstico. Sin embargo, a partir del grupo tres, las preguntas contestadas proporcionarán gráficos y textos como respuesta.

- Número total de personas trabajan en la organización incluyendo a: directores/as, gestores/as, productores/as, asistentes, personal de limpieza y técnicos/as (*respuestas en números-corresponde al 100 %*)
- Número total de mujeres:
- Número total de hombres:
- Número total de personas que se autoidentifican de diversidades sexogenéricas:
- Del total de personas que se autoidentifican de diversidades sexogenéricas ¿Cuántas se autoidentifican afrodescendientes o indígenas?
- Del total de mujeres ¿Cuántas se autoidentifican afrodescendientes o indígenas?
- Del total de hombres ¿Cuántos se autoidentifican afrodescendientes o indígenas?

Respuesta: Grafico de porcentajes

Con la información en números, se propone generar un gráfico circular con valores porcentuales para que la organización en autodiagnóstico tenga un primer acercamiento a sus datos de una manera clara, visual y útil. Los gráficos porcentuales son memorables y permiten la sensibilización, identificación y comparación de una forma simple.

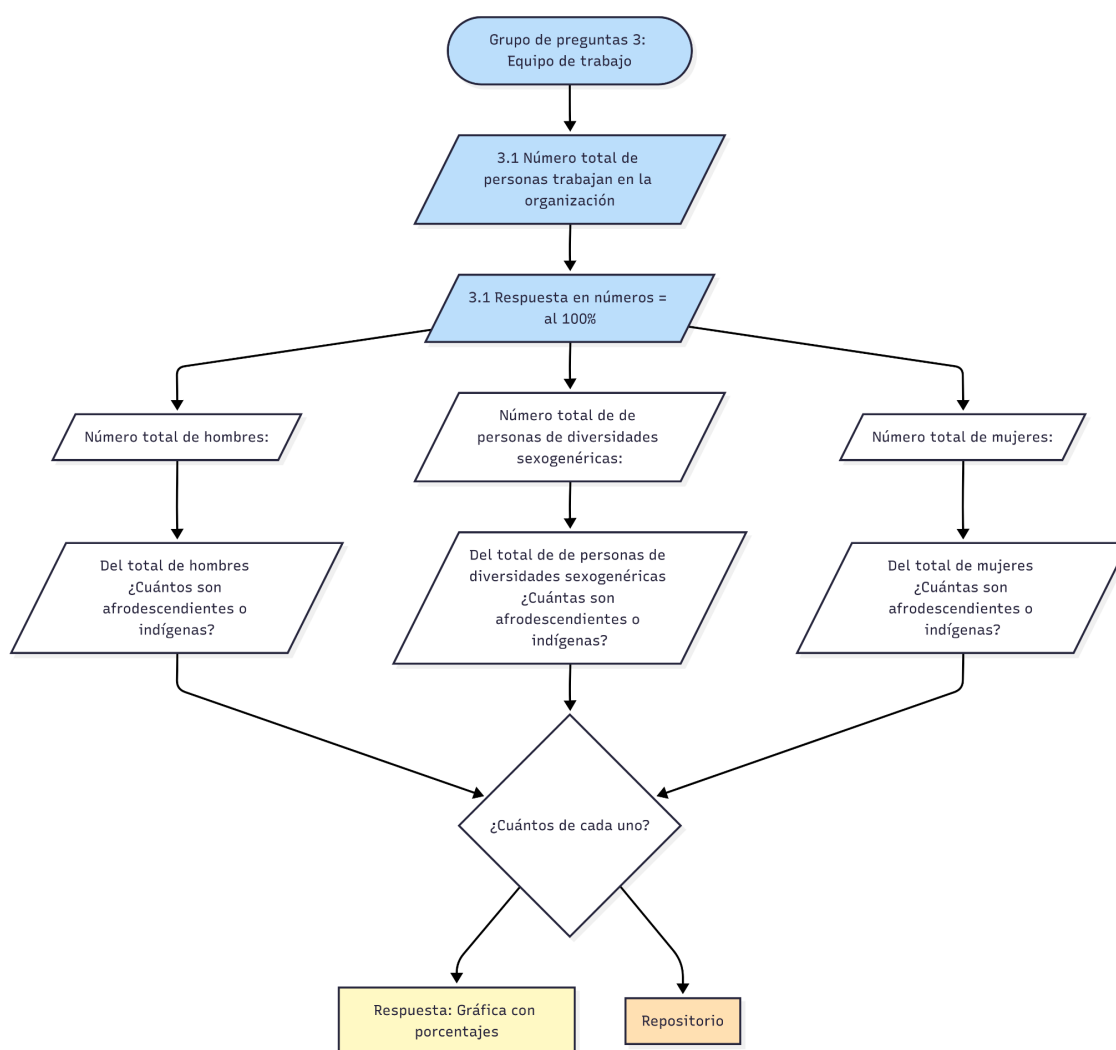


Figura 15. Grupo de preguntas 3: Equipo de trabajo
Fuente y elaboración propia

Los diagramas de flujo presentados dan una idea de cómo se construye el razonamiento y mecanismo de la herramienta ya que permite una comprensión del flujo y proceso de la data. A continuación, continuaré presentando la herramienta en texto, asumiendo que está comprendido e incorporado el mecanismo de la herramienta, y que toda la data recopilada además de generar gráficos y respuestas se almacena en un repositorio digital.

Equipo de trabajo

- Número total de personas que trabajan en cargos de decisión: directores/as, gestores/as, productores/as, curadores/as (respuestas en números - corresponde al 100 %):
- Número total de mujeres que participan en cargos de decisión:

- Número total de hombres que participan en cargos de decisión:
- Número total de personas de diversidades sexogenéricas que participan en cargos de decisión:
- Del total de mujeres que participan en cargos de decisión ¿Cuántas se autoidentifican afrodescendientes o indígenas?
- Del total de hombres que participan en cargos de decisión ¿Cuántos se autoidentifican afrodescendientes o indígenas?
- Del total de personas de diversidades sexogenéricas que participan en cargos de decisión ¿Cuántas se autoidentifican afrodescendientes o indígenas?

Respuesta: Gráfico de porcentajes

Las respuestas basadas en porcentajes tienen un presupuesto de que porcentajes paritarios demostrarían participación paritaria

Respuesta 1: si el porcentaje de mujeres, mujeres racializadas o personas de diversidades sexogenéricas es menor a 9 %.

Si el porcentaje de participación de mujeres, mujeres racializadas o personas de diversidades sexogenéricas en cargos de decisión es menor al 9 % muestra que hay una subrepresentación de ellas en este tipo de roles. Se recomienda incluir de manera urgente en los espacios de decisión a mujeres, mujeres racializadas y disidencias con conocimientos en género. Para incorporar progresivamente propuestas que permitan a su organización generar un impacto hacia la construcción de la paridad.

Respuesta 2: si el porcentaje de mujeres, mujeres racializadas o personas de diversidades sexogenéricas es del 10 % al 30 %.

Si el porcentaje de participación de mujeres, mujeres racializadas o personas de diversidades sexogenéricas en cargos de decisión es menor al 30 % muestra que hay una subrepresentación de las mujeres en este tipo de roles. Se recomienda incluir de manera urgente en los espacios de decisión a mujeres, mujeres racializadas y disidencias con conocimientos en género. Para incorporar progresivamente propuestas que permitan a su organización generar un impacto hacia la construcción de la paridad. Es común que las mujeres ocupen roles de cuidado: gestión y administración. Es importante redistribuir dentro de los equipos de trabajo las responsabilidades del cuidado.

La respuesta: si el porcentaje de mujeres, mujeres racializadas o personas de diversidades sexogenéricas entre el 31 y 60 %.

Si el porcentaje de participación de mujeres en cargos de decisión está entre el 30 % y 60 % muestra que hay representación de las mujeres en este tipo de roles. Se recomienda mantener un alto porcentaje de participación e incluir también mujeres racializadas y disidencias. También sería importante que se incorporen progresivamente proyectos, planes o propuestas de formación para hombres y mujeres alrededor del género, permitiendo que la participación para la construcción de la paridad sea responsabilidad de hombres, mujeres y disidencias.

La respuesta: Si el porcentaje de mujeres, mujeres racializadas o personas de diversidades sexogenéricas es mayor al 60 %

Si el porcentaje de participación de mujeres en cargos de decisión mayor al 60 % su organización demuestra que si hay representación de las mujeres en este tipo de roles. Se recomienda mantener un alto porcentaje de participación e incluir también mujeres racializadas, disidencias y mujeres de diferentes edades. También sería importante que se incorporen progresivamente proyectos, planes o propuestas de formación para hombres y mujeres alrededor del género, permitiendo que la participación para la construcción de la paridad sea responsabilidad de hombres, mujeres y disidencias.

El equipo de trabajo cuenta con un proyecto, plan o estrategia en temas de género (opción múltiple + texto):

- Sí
- No
- Si su respuesta fue sí, incluir un resumen de su plan o estrategia de género (texto).

Respuesta: Sí

Contar con un plan o estrategia para la igualdad de género es indispensable para la construcción de una sociedad paritaria. Se recomienda medir el impacto de la misma, comunicar públicamente su impacto y abrir espacios para la investigación y formulación de políticas públicas. Se recomienda también pensar en captar financiamientos específicos (desde organizaciones internacionales o públicas) para sostener este tipo de proyectos y que ellos no dependan de los presupuestos de programación o venta de entradas.

- No

En el caso de no contar con un plan o estrategia para la igualdad de género, se recomienda tomar acciones para incorporar progresivamente: Incluir dentro del equipo de trabajo a una persona especializada en género. Si su organización no cuenta con los recursos para ello, puede realizar una alianza o asesoramiento con alguna organización de mujeres con enfoque de género. También puede tomar como referencia programaciones y festivales, salas y proyectos latinoamericanos que trabajan por la paridad de participación. Se recomienda también pensar en captar financiamientos específicos (desde organizaciones internacionales o públicas) para sostener este tipo de proyectos y que ellos no dependan de los presupuestos de programación o venta de entradas.

El equipo cuenta con un protocolo sobre violencia de género dentro de la institución (opción múltiple + texto):

- Sí
- No

Respuesta: Sí

Es muy importante contar con un protocolo para la violencia de género. De esta forma, la organización puede tomar acciones y anticipar decisiones sobre las situaciones que se puedan presentar.

Respuesta: No

Es muy importante contar con un protocolo para la violencia de género. De esta forma, la organización puede tomar acciones y anticipar decisiones sobre las situaciones que se puedan presentar. Lograr paridad de participación implica también construir lugares seguros para las mujeres, personas racializadas, infantes y personas de tercera edad. Las acciones de prevención serán de gran utilidad para pensar y construir estos espacios. En el anexo 4, algunos enlaces a documentos que pueden ser de gran utilidad para inspirar y construir los protocolos.

Grupo 4: Curaduría y programación

Este grupo de preguntas busca conocer tanto las dinámicas de programación y curaduría, así como el resultado de estas en una perspectiva de género, por lo que se preguntarán generalidades y también números específicos sobre los grupos, artistas o proyectos musicales presentados en una curaduría específica.

Las curadurías o selección de artistas se realizan (opción múltiple + texto):

- Selección interna: decisión de los/las organizadores/as
- Convocatoria pública
- Mixto: Selección interna + Convocatoria pública
- Comentario (texto)

Sin respuesta

Las curadurías manejan criterios de (opción múltiple varias opciones + texto):

- Calidad musical
- Buen *show*
- Bandas que atraen al público
- Innovación
- Tradición
- Interculturalidad
- Paridad de participación
- Más sonado en radios
- Reconocimiento en redes sociales
- Comentario (texto)

Sin respuesta

La curaduría aplica principio de paridad de participación entre hombres y mujeres:

- Sí
- No
- Comentario (texto)

Respuesta: Sí

Es muy importante pensar en las curadurías y programaciones como espacios donde se amplifican los valores y se cultivan los imaginarios sociales. También como espacios donde se pueden instalar prejuicios y pre-condicionamientos sociales. Es sumamente poderoso lograr un impacto positivo a través de las programaciones y poner en valor a las poblaciones histórica y estructuralmente desvalorizadas, promoviendo una sociedad inclusiva.

Sobre los artistas musicales en la última edición realizada

Número total de propuestas artísticas, bandas, proyectos, djs, solistas, grupos, ensambles (respuesta en números):

Las propuestas artísticas incluyeron (respuesta en números).

- Hombres solistas:
- Mujeres solistas:
- Bandas de solo hombres:
- Bandas de solo mujeres:
- Solistas no binaries:
- Bandas mixtas:

Respuesta en gráfico circular porcentual

4. Aceptación de uso de datos

Acepto que los datos incluidos en este autodiagnóstico son verdaderos y que cuento con la autorización de mi organización para incluirlos. Acepto también recibir un correo electrónico con los resultados de este *test*. Por último, acepto que los datos incluidos puedan ser revisados, analizados y compartidos (sin el nombre de mi organización) con fines de investigación y formulación de políticas públicas.

Conclusiones

A través de este trabajo he podido revisar, mirar y escuchar una diversidad de propuestas y voces que trabajan actualmente por la paridad de participación en las artes; también puedo reconocer que hay muchas curadurías que no cuentan con herramientas teóricas o sensibles para incorporarlas en su hacer. He tomado esta tesis como una oportunidad para reflexionar sobre un tema que me toca y a partir de ello proponer una herramienta que espero sea útil para el ecosistema musical ecuatoriano.

Diseñar este autodiagnóstico con los enfoques de redistribución y reconocimiento como herramientas conceptuales fundamentales es un primer paso para medir y problematizar las brechas de género en el Ecuador y para pensar caminos posibles hacia la paridad de participación en los escenarios de música en vivo. Hacer hincapié en estas dimensiones del trabajo cultural nos permitirá seguir debatiendo y argumentando sobre la necesidad de promover el acceso de las *mujeres y comunidades marginalizadas* a los recursos materiales, económicos y a los espacios de representación. Durante la elaboración de la herramienta surgió una necesidad de recalcar el porqué del autodiagnóstico como mecanismo antipunitivo de autoevaluación y reflexión dentro de los equipos de gestión, evitando entrar en una guerra sin fin de señalamientos entre unos y otros. En esa vía comprendo que no es un camino simple y que el autodiagnóstico tiene debilidades por su naturaleza voluntaria. ¿Cómo podremos lograr que festivales y gestores privados busquen el autodiagnóstico para mejorar sus prácticas curatoriales en materia de género, si no se sienten beneficiados? Eso será motivo de más conversaciones y reflexiones posteriores a este trabajo. Pensando en el devenir de esta tesis, me gustaría publicar y sostener desde un proyecto de investigación en colectivo, posiblemente con la Universidad de las Artes, o junto con alguno de los colectivos de mujeres músicas que resuenen con el proyecto. Pienso en estos datos como un motor de cambio y como argumentos sensibles para generar proyectos de políticas públicas y políticas institucionales. Proyectos que atiendan las problemáticas y convoquen a diferentes sectores de la sociedad, a discutirlas en espacios participativos donde se construyan las estrategias de intervención.

Victor Vich (2013, 137) propone que la cultura instala sentidos y que los proyectos de política cultural deben arrancar lo que se ha enraizado en los imaginarios, desestabilizar los soportes de lo establecido, cuestionar, movilizar, transformar y buscar otras representaciones sociales. Vich propone que la gestión cultural forme gestores investigadores de las realidades y problemáticas sociales, no para resolverlas en sí mismos, sino en el intento de reformular los problemas y puntos de vista ideológicos (137). Posicionar la cultura como un agente de transformación: “simbolizar lo político y democratizar lo simbólico” (138).

La gestión cultural crítica implica para mí, mirar con todos los sentidos las estructuras que sostienen las desigualdades y atreverse a proponer nuevos caminos que intenten desestabilizarlas. Movernos, escuchar y percibir el ecosistema cultural implica problematizar y abrir debates dentro de los espacios de trabajo, generar “momentos incómodos” entre las y los colegas para promover la reflexión. También, comprender que nuestras motivaciones vienen de la necesidad, de la ausencia, de la falta y el deseo de pensarnos distintos.

Obras citadas

- Ajenjo, Astrid y Amaia Pérez. 2020. "Economía feminista". En *hacia una economía más justa: Manual de corrientes económicas heterodoxas*, 51-98. 2.^a ed. Madrid: Economistas sin Fronteras.
- ARG. 2019. *Ley de Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales*. N.º 27539, 18 de diciembre.
- Beirak Ulanosky, Jasmín. 2022. *Cultura ingobernable, de la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan*. Barcelona: Ariel. Libro digital.
- Bonilla, Vanessa. 2022. ¿Es posible la paridad de género en los festivales de música independiente en Quito? Un estudio para una política pública cultural con perspectiva de género. Tesina, FLACSO. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/server/api/core/bitstreams/1038bb94-2662-451e-887e-4be125d7d8f3/content>
- CL Ruidosa. 2024. ¿Cómo ha evolucionado la brecha de género en los escenarios de América Latina? Accedido 10 septiembre. <https://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina/>.
- Crenshaw, Kimberlé. 2012. *Cartografiando los márgenes interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color*. Traducido por: Raquel Lucas Platero y Javier Sáez. Barcelona: Edicions Bellaterra
- De la Vega, Paola. 2024. *Genealogías para una gestión cultural crítica*. Buenos Aires: RGC. Libro digital.
- EC Servicio Nacional de Derechos Intelectuales. 2025. "Derecho de autor". <https://www.derechosintelectuales.gob.ec/derecho-de-autor/>.
- ESP. 2007. *Ley Orgánica 3/2007, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*. Jefatura del Estado BOE núm. 71. 22 de marzo.
- Fernández Hasan, Valeria. 2021. "Estrategias de la agenda política del movimiento: Narrativas feministas y medios de comunicación". Mesa 37: Reflexiones y abordajes de investigación para una ciencia social feminista. En Jornadas de Sociología UNCuyo, Cuyo, 31 mayo al 4 de junio.

- Florida, Richard. 2002. *The rise of the creative class*. Nueva York: Basic Books. Libro digital.
- Fraser, Nancy. 1996. "Redistribución y Reconocimiento: Hacia una visión integrada de la justicia del género". Conferencia presentada en el congreso internacional de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 5, 6 y 7 de junio.
- . 2014. "El destino de la igualdad en un mundo financiero". Video de YouTube, a partir de la conferencia presentada en la cátedra Globalización y Democracia del Instituto de Políticas Públicas de la UDP. <https://www.youtube.com/watch?v=3j8drI8lOd0&t=122s>.
- García, Francisco. 2013. *Geografía de la exclusión y negación ciudadana: el pueblo afrodescendiente de la ciudad de Guayaquil, Ecuador*. Buenos Aires: Clacso.
- Hale, Charles R., Xochitl Leyva, Jorge Alonso, R. Aída Hernández, Arturo Escobar, Axel Köhler, Aura Cumes, Rafael Sandoval, Shannon Speed, Mario Blaser, Esteban Krotz, Susana Piñacué, Héctor Nahuelpan, Morna Macleod, Juan López Intzín, Jaqolb'e Lucrecia García, Mariano Báez, Graciela Bolaños, Eduardo Restrepo, María Bertely, Abelardo Ramos, Sergio Mendizábal, Laura Mateos, Gunther Dietz, Juan Ricardo Aparicio, Joanne Rappaport, María Patricia Pérez, Jenny Pearce, Luis Guillermo Vasco, Ángela Ixkic Bastian, José Antonio Flores, Lina Rosa Berrío, María José Araya, Sabine Masson, Virginia Vargas, Hanna Laako, Mariana Mora, Gilberto Valdés, María Isabel Casas, Retos, Michal Osterweil, João Pacheco De Oliveira, Dana E. Powell, Rocío Salcido, Marcio D'Olne Campos, Mónica Gallegos, Mercedes Olivera, Rodrigo Montoya, Sylvia Marcos, María Lugones, Walter Mignolo, y Boaventura De Sousa Santos. 2018. "Entre el mapeo participativo y la geopiratería: Las contradicciones (a veces constructivas) de la antropología comprometida". En *Prácticas Otras De Conocimiento(s): Entre Crisis, Entre Guerras*. Tomo II, 299-320. S. l.: CLACSO. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvn96g1f.15>.
- Haraway, Donna. 1985. "Un manifiesto ciborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX". <https://cursosupla.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/haraway-d-manifiesto-para-cyborgs-1990.pdf>.
- Lombeida, Tania. 2017. "Archivas y documentas". Accedido el 10 enero. <https://tanialombeidamino.com/archivas-documentas/>.
- Lugones, María. 2008. *Colonialidad y género*. Buenos Aires: Editorial CLACSO

- MAV. 2024. “Herramienta MAV para la igualdad”. Accedido el 18 de febrero. <https://mav.org.es/estadisticas-herramienta-mav-para-la-igualdad/#:~:text=La%20Herramienta%20MAV%20para%20la,diversidad%20existente%20en%20la%20sociedad.>
- MIM. 2024. “Autoevaluación MIM de igualdad”. Accedido el 21 febrero. <https://asociacionmim.com/autoevaluacion-mim-de-igualdad/>.
- Millán, Camila. 2022. “Ahora que sí nos ven, ¿nos ven? Estrategias y resistencias mediáticas de músicxs durante el debate por la ley de cupo femenino en festivales (2018-2019)”. Ponencia presentada en XI Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, 5-7 de diciembre.
- Montalvo, Gabriela. 2019. “La precariedad en el trabajo del arte desde la perspectiva de la economía feminista”. En *Domestika, 5to encuentro Iberoamericano de arte, trabajo y economía*. 51-8. Quito: Arte Actual FLACSO.
- Navarro, Alejandra. 2019. “Reconstruyendo trayectorias profesionales de gestores culturales para pensar la profesión”. En *Métodos y Herramientas en Gestión Cultural*. Investigaciones y experiencias en América Latina, 74-97. S. l.: Universidad de Manizales.
- ONU. 2024. “Observatorio de igualdad de género en América Latina y el Caribe”. *CEPAL*. Accedido el 19 de febrero. <https://oig.cepal.org/es/laws/3/country/argentina-5>.
- ONU Asamblea General. 1948. Declaración universal de los derechos humanos. 10 de diciembre. A/RES/217.
- Plan Arteria. 2017. “Conoce el cartel de la segunda edición del Funka Fest”. *Plan Arteria*. 21 de julio. <https://planarteria.com/2017/07/conoce-el-cartel-de-la-segunda-edicion-del-funk-a-fest/>.
- Ruidosa. 2024. “¿Cuántas mujeres tocaron en festivales Latinoamericanos entre el 2016 y 2018?”. *Ruidosa, Chile*. 18 de febrero. <https://educacion.gob.ec/escuelas-inclusivas/>.
- Sánchez González, Natalia, y Daniela Moyano-Dávila. 2025. “Brechas de género y subrepresentación femenina en festivales de música masivos en Latinoamérica”. *Ruidosa, Chile*. 10 septiembre. <https://somosruidosa.com/research-2025/>
- Sánchez, Sergio. 2023. “Los efectos de la ley ómnibus de Miley sobre la música argentina”. *Página12*. 29 de diciembre.

- Segato, Rita. 2022. “Conversatorio: Los conceptos de Rita Segato”. Video de YouTube, a partir de la conferencia presentada en el Colegio de México A.C. <https://www.youtube.com/watch?v=TtMtPD8l0QI>.
- UNESCO. 2021. *Género y creatividad, progreso al borde del precipicio*. París: UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375713>.
- Valencia, Sayak. 2018. “El Transfeminismo no es un generismo”. *Revista de humanidades y ciencias sociales Pléyade* (22): 27-43
- Vega, Cristina. 2019. “Economías feministas y trabajo en el arte”. En *Domestika, 5to encuentro Iberoamericano de arte, trabajo y economía*, 23-48. Quito: Arte Actual FLACSO
- Vich, Víctor. 2013. *Desculturalizar la cultura: Retos actuales de las políticas culturales*. Ciudad de México: Siglo XXI editores. https://www.researchgate.net/publication/265917078_Desculturalizar_la_cultura_Retos_actuales_de_las_politicas_culturales
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

Anexos

Anexo 1. Enlaces a entrevistas

Ana Cachimuel

<https://drive.google.com/file/d/1vwHIU6OOuK1NOwQ246eJ9iBZz-1tlU2D/view?usp=sharing>.

Rossi Godoy

<https://drive.google.com/file/d/1lRiF2FJX1GNpy3dIC4Nich8z4MO1bd76/view?usp=sharing>.

Pamela Merchán

<https://drive.google.com/file/d/1MWDTe2a2KinFbm09a-2OptT0JnCBczCi/view?usp=sharing>.

Anexo 2. Enlaces a documentos de referencia para construir protocolos para la igualdad

<https://docs.google.com/document/d/1Z3DUBB-rJr1xMuzHEXdacRQMR2MTJN3RbEdQ22KwXh4/edit?usp=sharing>