

SINTETIZANDO GÉNEROS

Un estudio sobre tecnología y género
en la escena de la música electrónica en Paraguay

Tecnología
& Derechos
Humanos
**TE
DIC**

**CYBORG
FEMINISTAS**

Brot
für die Welt

SINTETIZANDO GÉNEROS

Un estudio sobre tecnología y género
en la escena de la música electrónica en Paraguay

Esta investigación fue realizada en el marco del proyecto “Me gusta Internet libre” para la iniciativa “Cyborgfeminista” de TEDIC con el apoyo de **Brot für die Welt** (Pan para el mundo).

CYBORG FEMINISTAS



TEDIC es una organización no gubernamental fundada en el año 2012, cuya misión es la defensa y promoción de los derechos humanos en el entorno digital. Entre sus principales temas de interés están la libertad de expresión, la privacidad, el acceso al conocimiento y género en Internet.

SINTETIZANDO GÉNEROS UN ESTUDIO SOBRE TECNOLOGÍA Y GÉNERO EN LA ESCENA DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN PARAGUAY

SETIEMBRE 2025

ELABORACIÓN

Pilar de Alvear

COORDINACIÓN Y EDICIÓN

Maricarmen Sequera

ASISTENCIA

Maricel Achucarro

COMUNICACIÓN

Romina Aquino González

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Horacio Oteiza

ACERCA DE LA INVESTIGADORA

Pilar de Alvear: Investigadora especializada en comprender cómo la tecnología reconfigura el género y el trabajo (tanto productivo como reproductivo). Desde una mirada interdisciplinaria, combina investigación y creación para incidir en el diseño de políticas públicas, experimentando con formatos como el documental o las instalaciones artísticas para abrir nuevas preguntas sobre el futuro que queremos construir.



Esta obra está disponible bajo licencia Creative Commons Attribution 4.0 Internacional (CC BY SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.es>

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	5
2. PROPÓSITO DEL ESTUDIO	5
3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	5
4. MARCO TEÓRICO	6
4.1. Tecnofeminismo	6
4.2. Antropología de la técnica	6
4.3. El marco de capitales de Bourdieu	6
4.4. Definiciones de música electrónica y su escena	7
5. ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN EN EL CONTEXTO GLOBAL	7
5.1. Masculinización de la tecnología, la técnica y la música electrónica	7
5.2. ¿El sonido tiene género?	8
5.3. La camaradería masculina articula la escena, y excluye a mujeres	8
6. PARAGUAY Y SU ESCENA DE MÚSICA ELECTRÓNICA	9
6.1. Metodología	9
6.2. Resultados	9
6.2.1. <i>Historia de la escena en Asunción</i>	9
6.3. Barreras de entrada	10
6.3.1. Estereotipos de género y tecnología	11
6.3.2. Responsabilidades domésticas	11
6.3.3. Amistades segregadas	13
6.4. Barreras de legitimación	15
6.4.1. <i>Técnica del beatmatching</i>	15
6.4.2. <i>Imagen vs. técnica</i>	16
6.4.3. <i>Conocimientos masculinizados</i>	16
6.5. Interseccionalidad	17
7. CONCLUSIÓN	18
8. BIBLIOGRAFÍA	19

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, a nivel internacional y local, y en diferentes contextos culturales, la música electrónica se ha configurado como un campo predominantemente masculino. El ranking *Top 100 2024* de DJ Mag¹ —el más influyente del sector a nivel mundial y votado por el público—, incluye apenas tres mujeres entre los primeros 50 puestos, y tan solo 12 en la lista completa. Asimismo, el estudio FACTS 2024, de la organización female:pressure², reveló que, entre 2012 y 2023, sólo el 21% de los sets en festivales de música electrónica fueron protagonizados por mujeres.

Aunque esta desigualdad responde a múltiples factores —como la apropiación masculina del espacio público (Rietveld et al., 2013) y de la composición musical (Martinez, 2022)—, este estudio se enmarca en una perspectiva tecnofeminista, explorando cómo la asociación entre masculinidad y tecnología constituye un eje clave para comprender la persistente exclusión e invisibilización de las mujeres dentro de la cultura de la música electrónica.

La centralidad de la tecnología en la producción y mezcla, junto con su sonido sintético y repetitivo, han contribuido a consolidar un imaginario masculinizado de la música electrónica, que reproduce jerarquías de género materiales y simbólicas.

2. PROPÓSITO DEL ESTUDIO

Esta investigación toma la escena de música electrónica en Paraguay como un estudio de caso, para examinar cómo la relación entre género y tecnología configura mecanismos de discriminación y exclusión. El objetivo es aportar evidencia situada que permita comprender cómo se construyen, legitiman y reproducen estos mecanismos en un contexto local, con la intención de aportar conocimiento relevante a la conversación global sobre la brecha de género en la música electrónica.

El caso paraguayo es particularmente interesante ya que su escena es relativamente joven en comparación con el resto de países de la región, lo que ofrece la oportunidad de investigar, de la mano de quienes conformaron la escena, cómo emergieron estos mecanismos en las fases iniciales, y cómo se reprodujeron y naturalizaron posteriormente.

3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuáles son los mecanismos de discriminación y exclusión, ligados a los estereotipos de género en torno a la tecnología, que limitan o deslegitiman la participación de las mujeres en la música electrónica en Paraguay?

1 DJ Mag. (2024). *Top 100 DJs 2024*. Link: <https://djmag.com/top100djs>

2 female:pressure Trouble Makers. (2024). *The female:pressure FACTS study quantifies* (Version 1.0). Link: <https://femalepressure.wordpress.com/>

4. MARCO TEÓRICO

Para abordar la pregunta de investigación, se adopta un marco teórico interdisciplinario que combina las Teorías Feministas de la Tecnología (TFTs), la antropología y la sociología. Concretamente, este estudio se basa en los siguientes debates teóricos para analizar este tema.

4.1. TECNOFEMINISMO

Este estudio adopta la visión feminista del género como una performance, que no es ni fija ni natural (Butler, 1990), y la tecnología como una construcción social que refleja, al mismo tiempo que moldea, las normas de género (Wajcman, 2004). Por lo tanto, se analiza cómo los diseños y usos de las tecnologías musicales se co-construyen con las estructuras sociales.

En consecuencia, las tecnologías musicales —incluyendo equipos y softwares de mezcla y producción— se estudian como ensamblajes tecno-sociales, es decir, un entramado dinámico de relaciones entre actores, procesos, herramientas, prácticas, símbolos y normas culturales (Ricaurte, 2023; Coupaye, 2022).

Además, se aplica un análisis interseccional inspirado en Crenshaw (1989), para no universalizar las categorías de “mujer DJ” y “productora”, reconociendo que las experiencias están condicionadas por múltiples y superpuestas formas de opresión, como el racismo, el clasismo y la transfobia.

4.2. ANTROPOLOGÍA DE LA TÉCNICA

En antropología, el estudio de la técnica es un elemento central para comprender una tecnología —la palabra “tecnología” proviene de la unión de *téchnē*, que significa “arte, oficio, destreza”, y *logía*, que significa “estudio”. Para analizar el uso de las tecnologías musicales se utiliza la idea de *chaîne opératoire*, “cadena operativa” (Coupaye; 2022), que entiende la técnica como una secuencia de gestos y elecciones que reflejan tanto una lógica colectiva como la agencia individual. Es decir, acciones como *beatmatching* o manipular una consola están mediadas por factores contextuales y estereotipos de género.

4.3. EL MARCO DE CAPITALES DE BORDIEU

Con el fin de comprender cómo se accede a tecnologías musicales, conocimiento, espacios para tocar y legitimidad dentro de la escena, se utiliza el marco de capitales de Bourdieu (1993), ya que la participación en la escena requiere capital social (acceso a amistades y contactos), simbólico (reconocimiento y prestigio), cultural (conocimientos técnicos y musicales) y económico (recursos para formación, equipamiento y música).

4.4. DEFINICIONES DE MÚSICA ELECTRÓNICA Y SU ESCENA

Finalmente, la música electrónica se entiende como aquella “cuya producción y composición dependen principalmente de la tecnología electrónica. No se define únicamente por sus herramientas, sino también por su énfasis estético en el diseño sonoro, la manipulación y la innovación” (Demers, 2010).

La escena de la música electrónica en Paraguay se analiza como un fenómeno cultural propio y en constante transformación, que se configura en relación tanto a las convenciones sociales locales como con la industria global de la música electrónica. Esta noción de fenómeno se aproxima a la antropología clásica, que concibe la cultura como un proceso de invención y transmisión de símbolos y tecnologías (Lundberg, 1939), y la fenomenología que estudia la cultura a través de las prácticas culturales y de las experiencias subjetivas de los individuos (Schnegg, 2023).

5. ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN EN EL CONTEXTO GLOBAL

En esta sección se hace una revisión de los estudios realizados en otros países sobre la intersección entre género, tecnología y música electrónica con el objetivo de examinar cómo se han abordado estas relaciones y cuáles son los hallazgos en distintos contextos.

5.1. MASCULINIZACIÓN DE LA TECNOLOGÍA, LA TÉCNICA Y LA MÚSICA ELECTRÓNICA

La historia de la música, independientemente del género musical, ha estado moldeada por una relación de mutua constitución entre la tecnología y la masculinidad, con efectos excluyentes para las mujeres que desean convertirse en músicas, DJs y/o productoras musicales (Gavanas y Reitsamer, 2013). Además, la división sexual del trabajo y la construcción de las identidades de género han relegado la participación de las mujeres en la música a roles menos visibles e influyentes —como bailarinas (Green, 1997) o profesoras de música (González, 2019)—, y no son recordadas en el “canon” musical con la misma frecuencia que los hombres (Strong, 2014).

Como indica Wajcman (2010), todavía hoy “la forma hegemónica de masculinidad sigue fuertemente asociada a la destreza técnica y el poder” (p. 145). Aunque ni la tecnología ni la capacidad técnica son inherentemente masculinas, han sido etiquetadas como tal a través de narrativas y prácticas materiales (Farrugia, 2012; Hartmann, 1979). Esto ha resultado en la eliminación sistemática de las mujeres en la memoria colectiva acerca de la tecnología (Oldenziel, 1999), generando el estereotipo de que “la feminidad es incompatible con la competencia tecnológica” (Cockburn, 1985, p. 12).

Diversos estudios muestran que los estereotipos que asocian la técnica y la tecnología musical con la masculinidad generan barreras de acceso a roles de producción y mezcla a mujeres en las escenas de música electrónica (Armstrong, 2011; Doubleday, 2008; Gavanas y Reitsamer 2013; Gadir, 2016). Las estructuras sociopolíticas y económicas siguen legitimando el dominio masculino sobre la tecnología musical desde edades tempranas (Strong & Gadir, 2023). Por ejemplo, el hecho de que las tecnologías musicales estén diseñadas para hombres desalienta el interés de las mujeres por su uso, reforzando con el tiempo el discurso cultural que cuestiona la competencia técnica femenina —lo que aumenta la desvinculación de las mujeres de estas tecnologías (Gadir, 2017).

Oudshoorn et al. (2004) explica que los diseñadores y desarrolladores de tecnologías musicales incorporan, de manera consciente o inconscientemente, sesgos sociales, incluido el de género. Por ejemplo, asumen que los usuarios poseen un conocimiento técnico previo, lo que facilita el acceso a hombres que tienden a tener más familiaridad y acceso a tecnología desde una edad temprana.

Además, este dominio masculino ha limitado la movilidad de las mujeres dentro de la industria musical de la música electrónica (Farrugia, 2012) y ha generado un silenciamiento sistemático de mujeres pioneras (Rodgers, 2010). Tanto los DJs como los fans de la música electrónica asumen que los hombres están en el escenario por sus habilidades como DJs, pero cuando se trata de mujeres, se cuestiona si están allí por su talento como DJs o por su apariencia física (Farrugia, 2012).

Por lo tanto, la ausencia o la escasa visibilidad de mujeres DJs no es resultado de una supuesta falta de interés o talento, sino de un proceso activo de exclusión histórica, que se mantiene a través de prácticas como la subvaloración de su trabajo, la falta de acceso a redes y la sospecha constante sobre sus capacidades (Farrugia, 2012).

5.2. ¿EL SONIDO TIENE GÉNERO?

Green (1997) demuestra que existen expectativas culturales que asocian ciertos instrumentos —especialmente los electrónicos y los muy ruidosos— con lo masculino. Marie Thompson (2016) y Tara Rodgers (2010) analizan cómo el imaginario social del ruido da forma a la música que las mujeres escuchan y producen, explicando que las “malas mujeres” ceden a una supuesta “naturaleza” ruidosa y las “buenas mujeres” son las que saben controlar su presencia auditiva. De igual forma, hay estudios como los de Cohen (2001) que examinan cómo los géneros musicales actúan como sistemas de organización social, que reflejan y reproducen desigualdades de género. Además, el dominio masculino de la crítica musical ha influido en cómo ciertos sonidos son valorados, generando una idea sesgada a través de las asociaciones de “buena música y los hombres”, y “la mala música y las mujeres” (Farrugia, 2010).

5.3. LA CAMARADERÍA MASCULINA ARTICULA LA ESCENA, Y EXCLUYE A MUJERES

Se ha hallado que las dinámicas de exclusión, deslegitimación e invisibilización de las mujeres en las escenas de música electrónica son sostenidas por las redes sociales que articulan las escenas. La investigación de Gavanas y Reitsamer (2013), basada en trabajo de campo en Berlín, Estocolmo, Londres y Viena, muestra cómo las redes que organizan estas escenas, mayoritariamente masculinas, controlan el acceso al capital social y cultural, excluyendo a mujeres mediante estereotipos que cuestionan su interés o su compromiso como artistas, coleccionistas y productoras de eventos. Negus (1999) explica cómo los DJs hombres participan en estrategias de exclusión de las mujeres del mundo de la camaradería masculina, donde entre ellos invitan mutuamente a pinchar música³, y hacer música colaborativa, sin invitar a mujeres y menos si están empezando. Estos grupos de hombres definen quién cuenta como un o una “DJ de verdad” (Attias, 2011; Farrugia y Swiss, 2005), y dan forma a narrativas y prácticas que contribuyen a que las mujeres ocupen posiciones precarias.

3 “Pinchar música” es un término coloquial que se utiliza principalmente en el contexto de la música electrónica y los DJ. Significa seleccionar y mezclar canciones en vivo para un público, generalmente utilizando equipos como tornamesas, controladores digitales o reproductores de música.

6. PARAGUAY Y SU ESCENA DE MÚSICA ELECTRÓNICA

A partir de esta evidencia generada a nivel internacional, en este bloque se examina cómo se configuran y manifiestan las dinámicas de discriminación y exclusión en la escena de música electrónica en Paraguay y cuáles son sus particularidades culturales y sociales.

6.1. METODOLOGÍA

Se realizaron 15 entrevistas a DJs residentes de Asunción: 11 mujeres y 4 hombres. Aunque las escenas de música electrónica en Paraguay se concentran principalmente en Asunción y Ciudad del Este, los resultados de este estudio se limitan a interpretar las dinámicas en la primera, ya que varias entrevistadas señalaron que en Ciudad del Este hay una dinámica diferente debido a su constante intercambio de propuestas culturales con Brasil.

Las entrevistas fueron grabadas, transcritas y analizadas mediante un método de análisis temático, para identificar e interpretar patrones en los datos. Para garantizar la confidencialidad, todas las contribuciones fueron anonimizadas, dado que la escena es pequeña y la exposición de identidades podría generar estigmatización.

6.2. RESULTADOS

Esta sección presenta evidencia cualitativa y experiencial en torno a los principales temas e interpretaciones que surgieron del análisis de las entrevistas. Los hallazgos reflejan cómo vivieron y expresaron sus experiencias las personas entrevistadas, por lo tanto están circunscritos a ese grupo y contexto.

En primer lugar, se ofrece una breve historia de la escena de la música electrónica en Paraguay. A continuación, se presentan dos tipos de mecanismos de discriminación y exclusión de género: las barreras de entrada —que dificultan que las mujeres accedan a la escena—, y las barreras de legitimación que emergen una vez que las mujeres ya participan y se relacionan con cómo se reconoce o valora su trabajo. Finalmente, se presenta un análisis interseccional que considera cómo otras dimensiones sociales, como clase, etnia y edad, interactúan con el género para configurar experiencias diferenciadas de exclusión.

6.2.1. Historia de la escena en Asunción

Ante la escasa documentación sobre la historia de la música electrónica en Paraguay, la reconstrucción que sigue se basa en los relatos de las personas entrevistadas. Según estas memorias, la escena de la música electrónica en Paraguay, comenzó a consolidarse a finales de los años noventa, aunque no fue hasta el principio de la década de 2010 cuando experimentó un verdadero auge, marcado por un notable crecimiento en la cantidad de eventos, clubes y espacios dedicados a esta práctica musical.

Desde sus inicios, la escena se configuró en torno a figuras masculinas, que conformaron un núcleo central de DJs hombres, que hasta hoy, mantiene un rol predominante en la organización de eventos, la selección de *lineups*⁴, el acceso a recursos y espacios de performance.

4 En la cultura DJ, un lineup es la programación de artistas que configura la narrativa musical de la noche, pero que tiene un peso jerárquico, ya que define quién toca y en qué momento, lo que determina la visibilidad y el prestigio de cada artista.

En 2005 comenzó a tocar la primera DJ, y en 2014 se formó el primer colectivo femenino, Doll House, integrado por tres mujeres. Ese mismo año, organizaron su primera fiesta en Halloween, un hito que marcó el primer *lineup* compuesto exclusivamente por mujeres. Hasta bien entrada la década de 2010, ellas eran las únicas tres DJs mujeres con presencia pública en la escena local.

Tras la pandemia del COVID-19, la brecha de género se redujo en términos absolutos, con un aumento sostenido de mujeres que se inclinan como DJs, productoras o gestoras de eventos, lo que amplía el repertorio de referentes disponibles para las nuevas generaciones. Sin embargo, esta ampliación numérica no implica necesariamente la desaparición de las desigualdades estructurales, sino que abre un nuevo escenario donde conviven mayores oportunidades con la persistencia de jerarquías de género en la valoración artística y en el acceso a los espacios de mayor visibilidad.

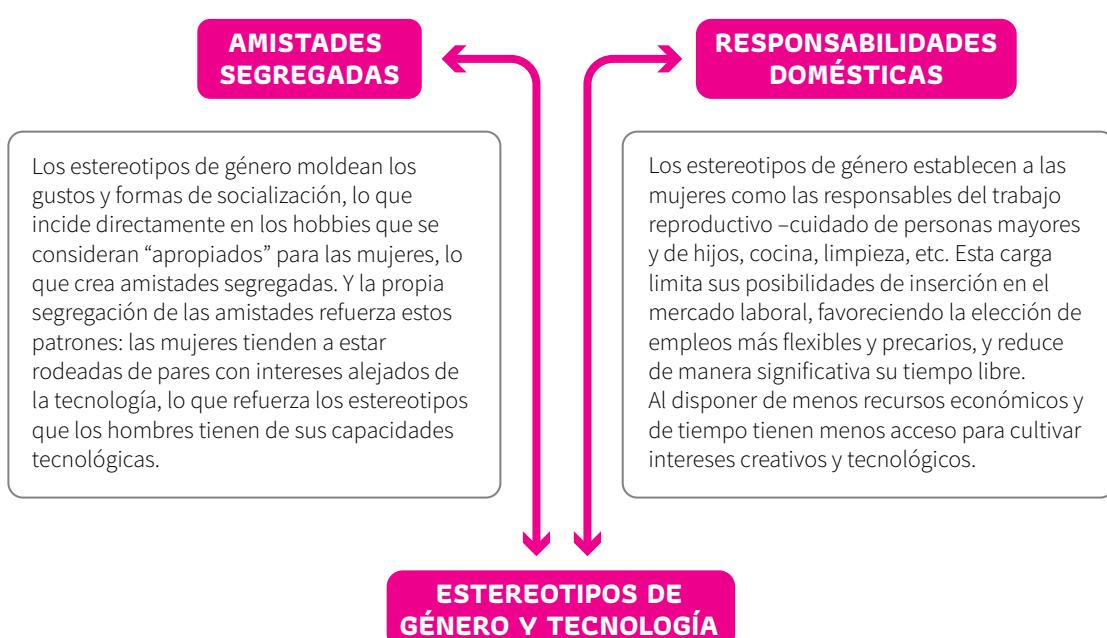
Liz Leticia Martínez (2022), musicóloga feminista, explica que en Paraguay persisten con fuerza visiones sociales conservadoras, que implican que todavía haya pocos relatos sobre mujeres que componen, y el acto mismo de recuperar historias se convierte en un gesto político, que desafía las normas sociales establecidas para las mujeres.

6.3. BARRERAS DE ENTRADA

De la muestra entrevistada se observa que las mujeres comenzaron su carrera como DJs más tarde que los hombres. Ellos comenzaron entre los 17 y 18 años de media y las mujeres lo hicieron entre los 24 y 25 años, lo que representa una brecha de siete años. Este dato pone de manifiesto la existencia de barreras de acceso vinculadas al género.

Asimismo, existe una marcada desigualdad en cuanto a la producción musical, sólo tres de las once mujeres entrevistadas son productoras de música, y solo una mantiene su actividad públicamente. Y varias entrevistadas señalaron explícitamente la escasa presencia de mujeres productoras en comparación con sus pares varones.

Se han identificado tres principales barreras de entrada a la carrera de DJ, que se entrelazan y refuerzan mutuamente.



6.3.1. Estereotipos de género y tecnología

La primera de estas barreras está vinculada a los estereotipos de género que delimitan qué roles y habilidades se consideran “propios” de las mujeres. Si bien la asociación entre masculinidad y tecnología constituye un patrón global, en el caso paraguayo este supuesto se ve intensificado por un arraigado conservadurismo social. Una entrevistada lo expresó en los siguientes términos: “Paraguay tuvo una de las últimas dictaduras en desaparecer en Latinoamérica, por lo que sigue teniendo unas secuelas muy grandes en la gente. Por ejemplo, no le puedes pedir a una mujer que te enchufe un cable de sonido porque no va a saber, o incluso, te hablo de cosas más cotidianas, como enchufar una televisión”.

En efecto, Paraguay tuvo la dictadura militar más larga de América Latina (35 años), y fue una de las últimas en caer (Martinez; 2022). Su legado social se ha mantenido por cuatro décadas de gobiernos del Partido Colorado; el mismo partido de la dictadura, que aún permanece en el poder (Torres Santana, 2019). Además, según la Coordinadora de Derechos Humanos del Paraguay, 2023 marcó un punto crítico en materia de igualdad de género: “la creciente influencia de una ola neoconservadora ha permeado instituciones estatales clave, promoviendo la eliminación de planes y políticas públicas con perspectiva de género”⁵. Las entrevistadas comentaron que la idea de que ciertas habilidades o profesiones relacionadas con la tecnología no son “apropiadas” para las mujeres o que estas tienen menos capacidad para desempeñar esas funciones se expresan de manera particularmente explícita y pública. Una entrevistada de 29 años relató cómo estos estereotipos se manifestaron en su familia, explicando la demora en el inicio de la carrera como DJ: “Nací en una familia de músicos. Mi padre era músico profesional y mis dos hermanos están en la producción electrónica. Pero querían que yo fuese bailarina de ballet. Yo intentaba también acceder a esos conocimientos de mi padre y como que había una barrera enorme con que ‘vos sos la nena, vos te vas a bailar’. Y eso, de alguna forma, se internalizó también en mis hermanos”.

■ Videojuegos como puerta al mundo tecnológico

La mayoría de las personas entrevistadas, tanto mujeres como hombres, remontan su interés por las tecnologías musicales a los videojuegos, ya que descargar *cracks*⁶ de juegos les llevó con el tiempo a descargar música y softwares de mezcla de DJ. Además, un DJ hombre mencionó que la música en los videojuegos despertó su gusto por la música electrónica.

Este hallazgo evidencia que el estereotipo de que “los videojuegos son de hombres” contribuye a reproducir la brecha de género, limitando la familiaridad temprana de las mujeres con herramientas digitales y su acceso a carreras técnicas mejor remuneradas.

6.3.2. Responsabilidades domésticas

Las entrevistadas señalaron que, en Paraguay, las mujeres suelen disponer de menos recursos económicos, lo que constituye un obstáculo significativo para acceder a las tecnologías musicales, que son costosas y deben importarse desde el extranjero. Una de ellas comentó: “La cultura patriarcal está ligada al modelo neoliberal acá, porque hay cero políticas públicas. El Estado está súper ausente en cuanto a servicios sociales, que mezclado con valores conservadores deja a las mujeres y niñas de lado, relegadas a las tareas de cuidado, al hogar, y con menos acceso a la educación”.

5 Codehupy (Ed.), Derechos Humanos en Paraguay 2023 Asunción, Paraguay: Codehupy.

6 Un “crack” se refiere a un programa o archivo que permite saltarse la protección de copia o licencia de un software o videojuego, de manera que se pueda usar de forma gratuita o sin restricciones legales.

Las mujeres no solo enfrentan un acceso restringido a empleos mejor remunerados, con una brecha salarial estimada que oscila entre el 18,5% (OIT, 2025⁷) y 20, 88% (INE, 2024⁸), sino que con frecuencia deben optar por ocupaciones informales, precarizadas y flexibles que les permitan compatibilizar el trabajo productivo con las responsabilidades de cuidado. Las mujeres dedican más del doble de tiempo al trabajo reproductivo, con un promedio de 29 horas semanales frente a 13 horas que dedican los hombres⁹.

En muchos casos, como indica la tabla 1, incluso se ven imposibilitadas a incorporarse al mercado laboral, ya que deben asumir la totalidad o gran parte del cuidado de familiares.

TABLA 1. Razones de inactividad laboral en Paraguay, año 2020¹⁰

Hombres	Porcentaje	Mujeres	Porcentaje
Estudiante	42,3	Labores del hogar	37,1
Anciano	14,4	Estudiante	21,3
Enfermo	11,5	Motivos familiares	16,1
Jubilado o pensionado	8,4	Anciano	8,5
Discapacitado	7,8	Enfermo	5,7
Motivos familiares	5,8	Jubilado o pensionado	3,7
Otra situación	4,5	No consigue trabajo	3,2
No consigue trabajo	3,9	Otra situación	2,1
Miedo al contagio de COVID-19	*	Discapacitado	1,9
Labores del hogar	*	Miedo al contagio de Covid-19	*

* Indica insuficiencia muestral

Esta carga de cuidados y del resto de tareas que constituyen el trabajo reproductivo limita el tiempo libre de las mujeres, un recurso fundamental para adquirir y perfeccionar las habilidades necesarias en la carrera de DJ: colecciónar música, “aprender a mezclar lleva años”, “miles y miles de horas para producir”, organizar fiestas, etc. Un fenómeno ilustrativo de esta barrera se evidenció durante la pandemia de COVID-19, cuando, al disponer de mayor tiempo libre, se produjo un incremento notable en el número de mujeres que iniciaron su trayectoria como DJs (5 de las 11 entrevistadas comenzaron durante la pandemia). Este dato evidencia que el tiempo no puede analizarse únicamente como un recurso individual, sino como un recurso socialmente distribuido. La capacidad de invertir tiempo en aprender, experimentar y producir no depende solamente de la motivación personal, sino de estructuras que habilitan o restringen su acceso.

7 Gontero, S. & Ravest, J. (2025) Desigualdad salarial de género en América Latina ¿Cuál es la brecha relevante por cerrar? OIT Cono Sur Informes Técnicos / 51. Link: https://www.ilo.org/sites/default/files/2025-03/IT51-Brechas-salariales-genero-AL_v4.pdf

8 Instituto Nacional de Estadística de Paraguay (2024) Por el Día de la Mujer Paraguaya el INE comparte los principales datos sobre la situación de las mujeres en el país. Link: <https://www.ine.gov.py/noticias/1887/por-el-dia-de-la-mujer-paraguaya-el-ine-comparte-los-principales-datos-sobre-la-situacion-de-las-mujeres-en-el-pais?>

9 Setrini, G., Mongelos, T., Hernandez, G., Ovando, F., Montaña, C., Parra, C., Ríos, M., y Recalde, M. (2024). ¿Cuáles son las principales barreras para formalizar el trabajo doméstico remunerado? Lecciones de Paraguay. Estudios paraguayos, Vol.42(2), pp.125-152. <https://doi.org/10.47133/resp42-24-2-1-06>

10 Ibid.

6.3.3. Amistades segregadas

La amistad es percibida como un factor principal en los procesos de acceso y articulación de la escena, y los testimonios sugieren que esas amistades están muy segregadas por género. Los lazos de amistad operan como canales de intercambio de conocimiento, materiales y oportunidades: compartir CDs y vinilos, acceder a equipos y aprender su funcionamiento, ser invitado a eventos o integrarse en colectivos. Como explicó un hombre DJ: “10 años atrás, los espacios eran mucho más escasos, las fiestas eran autogestionadas. Entonces, si no estabas muy metido en la organización o aportando trabajo no te iban a dar espacio. Y las mujeres simplemente no estaban ahí”.

Los estereotipos de género, el acceso a trabajos mejor remunerados y mayor tiempo libre hacen que los hombres estén mejor condicionados para acceder a los recursos necesarios del Djing —forma de arte y entretenimiento que consiste en mezclar música utilizando equipos de DJ y de sonido—, y que posteriormente los comparten con sus amigos. La segregación por género coloca muchas veces a las mujeres en una posición periférica respecto a estos circuitos de transmisión, manteniendo los recursos principalmente entre hombres. De hecho, la mayoría de mujeres mencionó “El Grupo” refiriéndose a un núcleo cerrado de hombres DJs, que son los que tienen los clubs, organizan fiestas y dominan los *lineups*. Una me comentó: “Ellos se apoyan, ellos se enseñan, ellos se dan espacio, ellos colaboran para que todo lo que hagan funcione, y ellos se encubren”.

La recurrencia del término *Gatekeeping*¹¹ en las entrevistas refleja la existencia de mecanismos de exclusión generizados, donde la información técnica y práctica no se comparte de manera equitativa, sino que se restringe como una forma de controlar el acceso a recursos. Una DJ me contó: “Aprendí más con amigas, con ellas es más fácil preguntar. Con los hombres a veces no quieren compartir tanto lo que saben, como que te lo tenés que ganar o algo así, y no sé como que ya a veces de entrada no queres preguntar, te hacen sentir ridícula por no saber”.

Según las personas entrevistadas, la amistad era aún más importante al comienzo de los 2000s, ya que no había escuelas de DJs, el acceso a Internet era muy limitado y la información en línea sobre mezcla y producción de DJing era muy escasa. Además, como mencionó un DJ hombre, muchos acercamientos de mujeres a hombres para pedirles aprendizaje o acceso a sus equipos son percibidos como acercamiento sexual.

■ Ejemplo de la co-construcción de tecnología y género: softwares de producción musical

Desde una perspectiva tecnofeminista, los softwares de producción musical evidencian cómo las tecnologías no son neutrales, sino que encarnan las lógicas, valores y subjetividades de quienes las diseñan. Desarrollados principalmente en el Norte Global, estos programas reflejan las lógicas, gustos y expectativas de sus creadores –en su mayoría hombres–, configurando implícitamente un usuario objetivo a su imagen y semejanza.

En una entrevista realizada para este estudio, una trabajadora de una reconocida empresa del sector explicó que los softwares de producción suelen diseñarse en función de un perfil muy específico: “gente muy *nerd* de la tecnología”, habituada al aprendizaje autodidacta y solitario. Así, el diseño parte de la idea de un usuario que ya dispone de conocimientos previos y afinidad con la experimentación digital, excluyendo otras trayectorias posibles de aprendizaje y participación.

¹¹ *Gatekeeping*, o control de acceso, es un concepto que describe los mecanismos mediante los cuales ciertos individuos o grupos regulan quién puede entrar, participar o progresar en un espacio social, cultural o profesional.

Esta entrevistada comentó que “en los años 90 producir música electrónica era mucho más difícil: los equipos eran poco intuitivos, tenían limitaciones técnicas, y no existían tutoriales online. Así que quienes atravesaron ese proceso tienden a no querer que las cosas se vuelvan más fáciles, y en lugar de ayudarte a encontrar una forma de aprender, creen que lo mejor es que lo hagas por tu cuenta”.

En el contexto paraguayo, estas características del diseño contribuyen a profundizar la desigualdad de género en el acceso a la producción musical. En muchos casos, las mujeres son menos incentivadas a relacionarse con tecnologías, cuentan con menos tiempo libre para el aprendizaje autodidacta, menos recursos económicos para costear licencias y equipos, y menos redes de pares femeninas que faciliten el primer acceso y la colaboración. Por lo tanto, el diseño alimenta percepciones estigmatizantes de las mujeres, como “menos comprometidas” o “DJs porque está moda” o con menos capacidad.

Como señaló Judy Wajcman (2004) las tecnologías son artefactos sociotécnicos que reflejan imaginarios culturales que privilegian ciertos sujetos y prácticas sobre otros.

6.4. BARRERAS DE LEGITIMACIÓN

Las barreras de acceso para las mujeres han resultado en que: *El dominio de los hombres en la escena permite que esas personas que conforman ese núcleo central puedan poner el sello de quien es bueno o no, y quién puede estar dentro.*

Es decir, se han establecido unos mecanismos de exclusión basado en criterios de calidad y profesionalismo basados en valores masculinizados. A continuación, se destacan aquellos que se relacionan con la tecnología y la técnica.

6.4.1. Técnica del beatmatching

Pertenecer a la escena (una preocupación central para muchas de las personas entrevistadas) depende de una noción particular de lo que constituye un “buen” o una “buena” DJ, una noción estrechamente vinculada a la “habilidad técnica”, entendida como un atributo predominantemente masculino. La técnica se refiere al *beatmatching*, el proceso de sincronizar el tempo (los beats por minuto, BPMs) de dos pistas musicales diferentes, para que la o el DJ pueda mantener un flujo rítmico en la pista de baile.

Según las entrevistas, hay tres criterios principales para definir a un buen DJ: 1) La selección musical y construir una narrativa a partir de las canciones elegidas; 2) La técnica; 3) La lectura del público para mantener un diálogo con la pista y modular la energía del evento.

La mayoría de las personas entrevistadas coincidieron en que las mujeres se esfuerzan más en la selección musical y en leer al público, y los hombres en la técnica. Desde la perspectiva de la *chaîne opératoire* —que concibe la técnica como una secuencia de gestos y decisiones socialmente mediada— los roles de género influyen directamente en la forma en que se configura la práctica del DJing. En un marco cultural patriarcal que asocia a las mujeres con lo corporal, lo sensorial y lo instintivo, y a los hombres a lo racional, lo mental y lo abstracto (Parsley, 2022), ellas tienden a construir un *feeling* o relato emocional con la música; y ellos en hacer un *beatmatching* “perfecto”.

Aunque la mayoría coincidió en que la selección musical es lo más importante, en la práctica la técnica funciona como el criterio definitorio. Así lo muestra la insistencia en que ser DJ implica, por definición, saber pinchar con vinilos y hacer el *beatmatching* de oído. Esto se debe a que los tocadiscos no tienen ninguna ayuda visual ni tecnológica para hacer el *beatmatching*, mientras que las herramientas digitales ofrecen cada vez más información y un botón de sync que hace un *beatmatching* automático, recurso que algunos DJs entrevistados calificaron como “hacer trampas”. En palabras de un entrevistado: “Hay muchas DJs ahora, pero para mí las mejores son las que tocan con discos, porque ahora hay mucha facilidad. Tipo Paris Hilton es DJ, ¿entendés? Hay un montón de minitas haciendo eso, vendiendo teta y culo, tipo con un controladorcito de mierda”.

Como explica Boucher (2018) las mismas definiciones de lo que se considera “habilidad técnica” es una construcción social profundamente generizada. Además, muchas mujeres entrevistadas comentaron que nunca consideraron dedicarse al DJing con vinilos, primero por el alto costo de los equipos y, segundo, por la inversión constante que requiere la compra de discos.

6.4.2. Imagen vs. técnica

En el caso de las mujeres, se espera que realicen un trabajo adicional de curaduría de imagen, gestión de redes sociales y auto-comercialización como condición para acceder a determinados espacios de la escena. Sin embargo, esas mismas prácticas, en vez de ser reconocidas como habilidades técnicas, se utilizan para poner en duda sus capacidades artísticas y técnicas, lo que termina por deslegitimar su presencia en la escena. En palabras de una DJ: “Siento que tenemos que hacer un trabajo extra en las redes sociales y hacer mucho lobby. Y parte de ese lobby es crear tu producto y venderlo: esta es mi estética, esta es la música que pongo, esto es lo que yo ofrezco. Para los hombres siento que es más fácil porque entre amigos se dan espacio”.

Las mujeres relataron que se trata de un círculo vicioso: por un lado sienten una gran presión por cumplir cánones de belleza y deseabilidad, pero que luego se utilizan para desacreditarlas. En sus propias palabras: “Después de la primera vez que toqué en público se acercó un DJ hombre y me dijo que la única sugerencia que tenía para mí era tocar con menos ropa. Esa es la misma gente que después dice que las chicas están ahí por ser más comerciales”.

Tres de los cuatro hombres entrevistados indicaron que los *bookers*¹² prefieren ahora a las mujeres por ser consideradas más comerciales. Esta suposición implica una desvalorización del profesionalismo de las mujeres, reforzando estereotipos de género que vinculan a las mujeres con la apariencia, más que con la técnica o la habilidad artística. Además, competencias como la gestión de imagen digital o el manejo de algoritmos de recomendación, que podrían reconocerse como habilidades técnicas, son reinterpretadas como signos de superficialidad y falta de legitimidad artística, demostrando una vez más la masculinización de las definiciones de técnica.

6.4.3. Conocimientos masculinizados

Por un lado, los estereotipos sobre lo que las mujeres saben, y por otro, los comportamientos normativos sobre lo que las mujeres deben o no saber, refuerzan el rol de *gatekeepers* que los hombres desempeñan en la escena. Como comentaron algunas entrevistadas, esto las llena de inseguridad y falta de autoestima, haciéndoles atravesar momentos muy difíciles a lo largo de sus trayectorias profesionales. Algunos ejemplos de estereotipos que asumen que las mujeres no saben de tecnología:

- Con la asistencia técnica: “Cuando mis equipos empezaron a tener desperfectos solo encontré un técnico, entre muchos que busqué, que realmente se tomó el tiempo de explicarme y de hablarme al respecto de lo que sucede con mis equipos. El resto no querían explicarme, como dando por hecho que yo no iba a entender”.
- Dan por hecho que no sabes operar equipos: “Estando en la disquería de vinilos donde trabajo, hay veces que vienen otros DJs, y asumen que yo no sé tocar o agarrar el tocadisco o que no sé cambiar la púa, y ellos quieren hacer todo, como ‘yo te cambio tal cosa’ o ‘ahí tenés que subir el volumen’”.

12 La persona responsable de seleccionar, contratar y coordinar a los DJs que tocaran en un evento.

Muchas de estas actitudes parecen naturales o condescendientes, pero en realidad constituyen formas de violencia simbólica que refuerzan jerarquías de género y generan un efecto de deslegitimación sistemática de la mujer en roles técnicos. Por otro lado están los comportamientos:

- Al comprar los equipos: “Cuando fui a comprar mi primer tocadisco, estuve parada aproximadamente media hora en el local de un DJ, y no me atendía, no me miraba, no me prestaba atención. Hasta que fui a ver qué onda, y preguntarle información sobre un tocadisco, y bueno, me hablaba minimizándome y no me quería explicar, como pretendiendo que no iba a entender. Hasta que yo le dije que lo iba a comprar, ahí su cara cambió y me dijo ‘Yo tengo un amigo que demasiado quería comprar este, se va a morir cuando le cuente que compró una mujer’ ” (esto pasó hace 2 años).
- Pidiendo acceso para tocar en raves: “Yo en ese momento estaba pasando una crisis, pensé que no iba a ser DJ, porque me cerraron todas las puertas. Lugar donde iba, lugar donde se burlaban de mí. Y a los muchachos así, en fiestas, after, raves clandestinas a los que yo les pedía permiso para tocar no me daban, y me respondían con violencia verbal ‘¿Quién sos? Esta es una loquita. ¿Quién se cree? Fuera de acá’. Me llegaron a empujar de la cabina, hasta agresiones físicas tuve yo en fiestas por este tema”.

Aún más alarmante es que estos actos de violencia también se extienden, en ocasiones, a agresiones sexuales y acoso, como reportaron muchas mujeres entrevistadas. Y denunciar esta violencia es percibido como difícil por el miedo a ser etiquetada como problemática y ser estigmatizada en una escena muy pequeña.

6.5. INTERSECCIONALIDAD

Desde una perspectiva interseccional, cabe destacar que las mujeres con mayor probabilidad de insertarse en la escena son mujeres cisgeneras, blancas, de clase media y alta. Por un lado, como reportaron varias entrevistadas, las chicas trans han sido objeto de burlas y su éxito muchas veces se atribuye a la “discriminación positiva¹³” de las personas de la comunidad queer. No obstante, se observa una creciente aceptación y la existencia de un debate sobre la necesidad de generar espacios inclusivos que garanticen su participación plena.

En contraste, la cuestión étnica aparece mucho menos discutida. La única entrevistada auto-identificada como “morocha¹⁴”, señaló: “Para mí es algo normal ver DJs chicas morochas que pasen reggaetón y perreo, pero no música electrónica. Además, no hay tanta representación de morochas en las fiestas de música electrónica. Yo solamente veo hombres y mujeres de piel blanca”.

Otra DJ explicó cómo la racialización opera en términos de acceso a espacios y recursos: “Desde un inicio me llamaron para tocar en eventos de marcas, por una cosa de ser blanquita y no sé, así como más “presentable” para las marcas. No digo que sea la aspiración tocar para una marca, pero te da ya recursos para comprarte cosas, por ejemplo, comprarte equipos y formarte”.

13 La “discriminación positiva” se refiere a prácticas o políticas que buscan favorecer a personas de grupos históricamente marginados, con el objetivo de compensar desigualdades estructurales, como cuotas o prioridad en contratación.

14 Personas con piel y pelo oscuro.

7. CONCLUSIÓN

Las múltiples barreras de entrada —como los estereotipos que asocian las habilidades y profesiones tecnológicas con los hombres, las responsabilidades domésticas asignadas a las mujeres y la segregación de género en las redes de amistad— han provocado que muchas mujeres no se planteen una carrera como DJs o bien inicien su trayectoria más tarde, lo que ha retrasado que alcancen una representación significativa en la escena, colocándolas en una posición de desventaja estructural.

Como resultado, la legitimación en la escena se ha masculinizado, manteniendo a las mujeres en los márgenes de la misma. Se define la “técnica” de manera limitada, se privilegian ciertos equipos y formas de tocar, se deslegitima la comercialidad o la gestión de la imagen, y persiste un gatekeeping de los conocimientos tecnológicos. En consecuencia, los recursos y habilidades necesarias para ser considerada/o una o un “DJ verdadera/o y competente” son más accesibles para hombres cisgénero blancos de clase media-alta, quienes disponen de más tiempo libre, recursos económicos y capital social y simbólico.

Aunque en los últimos años la presencia de mujeres en la escena electrónica de Asunción ha aumentado notablemente, todavía enfrentan infravaloración, sobrecritica, exclusión y sexualización como intérpretes y compositoras. Asumir que su menor participación o interés por alcanzar posiciones de influencia es por elección personal confunde el síntoma con la causa, ocultando las barreras estructurales que condicionan su participación.

En conclusión, este estudio ha identificado barreras de acceso y barreras de legitimación relacionadas con los estereotipos de género en torno a la tecnología, lo que ayuda a explicar la infrarepresentación de mujeres en espacios de mayor visibilidad. Al mismo tiempo, constituye un primer paso para abrir el debate sobre las estrategias necesarias que permitan revertir estas desigualdades y avanzar hacia la construcción de espacios más inclusivos.

8. BIBLIOGRAFÍA

1. Armstrong, V. (2011). *Technology and the Gendering of Music Education*. Farnham: Ashgate.
2. Attias, A. (2011). Meditations on the death of vinyl. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3(1). <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/321>
3. Boucher, A. (2018). *Gender, Migration and the Global Race for Talent*. Manchester: Manchester University Press.
4. Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
5. Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London, New York: Routledge.
6. Cockburn, C. (1985). The Material of Male Power. In D. MacKenzie & J. Wajcman (Eds.), *The social shaping of technology: How the refrigerator got its hum* (pp. 125–146). Philadelphia: Open University Press.
7. Cohen, S. (2001). Popular music, gender and sexuality. In S. Frith, W. Straw, & J. Street (Eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (pp. 226–242). Cambridge: Cambridge University Press.
8. Costanza-Chock, S. (2020). *Design justice: Community-led practices to build the worlds we need*. Cambridge: The MIT Press.
9. Coupaye, L. (2022). Making ‘technology’ visible: Technical activities and the chaîne opératoire. In Bruun, M.H., et al. *The Palgrave handbook of the anthropology of technology* (pp. 37–60). Singapore: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-981-16-7084-8_2
10. Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, (1), 139–167. <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>
11. Demers, J. (2010). *Listening through the noise: The aesthetics of experimental electronic music*. New York: Oxford University Press.
12. Doubleday, V. (2008). Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender. *Ethnomusicology Forum*, 17(1), 3–39. <http://www.jstor.org/stable/20184604>
13. Farrugia, R. & Swiss, T. (2005). Tracking the DJs: Vinyl Records, Work, and the Debate over New Technologies. *Journal of Popular Music Studies* 17(1), p.30–44.
14. Farrugia, R. (2012). *Beyond the dance floor: Female DJs, technology and electronic dance music culture*. Bristol: Intellect.
15. Feenberg, A. & Hannay, A. (1995). *Technology and the politics of knowledge*. Indiana: Indiana University Press.

16. Gadir, T. (2016). Resistance or reiteration? Rethinking gender in DJ cultures. *Contemporary Music Review*, 35(1), p. 115–129.
17. Gadir, T. (2017). 'I don't play girly house music': Women, sonic stereotyping and the dancing DJ. In S. Hawkins (Ed.), *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, pp. 196–210. Oxon: Routledge.
18. Gavanas, A. & Reitsamer, R. (2013). DJ Technologies, Social Networks and Gendered Trajectories in European DJ Cultures. In: Attias, B. / Gavanas, A. / Rietveld, H. (eds.). *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. New York / London: Bloomsbury.
19. González, S. (2019). *Primer Informe desde una perspectiva de género del sector de la música*. Montevideo: MEC/OPP/SNU.
20. Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press.
21. Hartmann, H. I. (1979). The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a more Progressive Union. *Capital & Class*, 3(2), 1-33.
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/030981687900800102>
22. Lundberg, G. A. (1939). *Knowledge for what? The place of social science in American culture*. Princeton: Princeton University Press.
23. Martinez Ramirez, L. L. (2022). *Espaces para (re)componer: Pensando las diferencias de género en el campo compositivo en Paraguay a partir del relato de compositoras*. [Doctoral dissertation, Universidade Federal da Integração Latino-Americana]. Retrieved from: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/6801>
24. Negus, K. (1999). *Music genres and corporate cultures*. London / New York: Routledge.
25. Oldenziel, R. (1999). *Making technology masculine: Men, women, and modern machines in America, 1870–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
26. Oudshoorn, N., Rommes, E. & Stienstra, M. (2004). Configuring the User as Everybody: Gender and Design Cultures in Information and Communication Technologies. *Science, Technology & Human Values*, 29 (1), 30-63. <https://doi.org/10.1177/0162243903259190>
27. Parsley, S. (2022). Feeling your way as an occupational minority: The gendered sensitisation of women electronic music artists. *Management Learning*, 53 (4), 697-717.
<https://doi.org/10.1177/13505076221091625>
28. Rietveld, P. H. (Eds. Attias, B., Gavanas, A. and Hillegonda C. Rietveld) . (2013). *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. London: Bloomsbury Academic.
29. Ricaurte, P. (2023). Resistencia como reexistencia: la defensa del cuerpo-territorio en la sociedad algorítmica. *Pléyade*, 32, 64–92.
30. Rodgers, T. (2010). *Pink noises: Women on electronic music and sound*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1134dqn>

31. Schnegg, M. (2023). Phenomenological anthropology: Philosophical concepts for ethnographic use. *Zeitschrift für Ethnologie / Journal of Social and Cultural Anthropology*, 148(1), 59–102.
<https://doi.org/10.60827/zfe/jsca.v148i1.1265>
32. Strong, C. (2014). All the girls in town: The missing women of Australian rock, cultural memory and coverage of the death of Chrissy Amphlett. *Perfect Beat*, 15(2), 149–166.
<https://doi.org/10.1558/prbt.v15i2.18363>
33. Strong, C., & Gadir, T. (2023). ‘This felt more like a conversation’: Challenging gender norms in electronic music production through alternative education programs. *Continuum*, 37(4), 448–464.
<https://doi.org/10.1080/10304312.2023.2271683>
34. Thompson, M. (2016). Feminised Noise and the ‘Dotted Line’ of Sonic Experimentalism. *Contemporary Music Review*, 35(1), 85–101. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176773>
35. Torres Santana, A. (2019) *De la marea rosa a la marea conservadora y autoritaria en América Latina: desafíos feministas*. [Report] Quito: Friedrich Ebert Stiftung.
Retrieved from: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/quito/15682.pdf>
36. Wajcman, J. (2004). *TechnoFeminism*. Cambridge: Polity Press.
37. Wajcman, J. (2010). Feminist theories of technology. *Cambridge Journal of Economics*, 34(1), 143–152. doi:10.1093/cje/ben057

