

Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género

Actas del III Coloquio de IberoMúsicas
sobre investigación musical

Juan Pablo González, editor





ACTAS III COLOQUIO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL IBERMÚSICAS

Publicación a cargo de:

Juan Pablo González,
Coordinador Académico III
Coloquio Ibermúsicas

Corrección de estilo

Alejandro Cisterna

Dirección de arte

Ignacia Aliaga Bello

Asistente de diagramación

Felipe Jofré

Ibermúsicas está integrado por:

Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB)

Presidente:

José Julio Díaz Infante. México.

Unidad Técnica:

Micaela Gurevich
Ricardo Gómez
Fernando Tomasenía

ISBN (pdf): 978-956-352-255-6

www.ibermusicas.org

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.



Música y mujer en Iberoamérica

haciendo música desde la condición de género

Actas del III Coloquio de Ibero músicas
sobre investigación musical
Santiago, agosto 2017

Juan Pablo González, editor

ÍNDICE

- 6 Prólogo**
José Julio Díaz Infante, México
- 8 Introducción**
Juan Pablo González, Chile
- 22 Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina**
Romina Dezilio, Argentina
- 46 Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade**
Eliana Monteiro da Silva, Brasil
- 62 Mujer y música en Cuba: caminos profesionales**
Ailer Pérez Gómez, Cuba
- 76 Leni Alexander (1924-2005) o la migración perpetua**
Daniela Fugellie, Chile
- 92 De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX**
Yael Bitrán Goren, México
- 112 Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías**
Lorena Valdebenito, Chile

¿Artistas electrónicas en Costa Rica?	124
Susana Campos Fonseca, Costa Rica	
Construcción y representación de discursos de feminidad en la escena metalera peruana	134
Sarah D. Yrivarren, Perú	
Género, música e inmigración: narrativas de mujeres migrantes latinoamericanas en Chile	148
Marisol Facuse, Chile	
Entre <i>arrullos</i>, <i>chumbes</i> y <i>sanpachitos</i>. Cuidados de la primera infancia y estéticas sonoras en los afrochocoanos de Colombia	164
Ana María Arango, Colombia	
Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina	176
Soledad Castro, Uruguay	
La mujer en la música panameña: un retrato contemporáneo	188
Karla Lamboglia, Panamá	
La mujer paraguaya: roles y desafíos como profesional de la música	198
Romy Martínez, Paraguay	
Biografías	220

Prólogo

José Julio Díaz Infante

Presidente de IBERMÚSICAS

Coordinador Nacional de Música y Ópera del INBA - México

La música, en su más amplio sentido, es un acto de comunicación en el cual el creador dialoga con el intérprete (en el caso de los creadores-intérpretes este es un diálogo interno), quien, finalmente, entrega ese mensaje al público. Pero el mensaje es esencialmente abstracto y efímero, y la recepción del escucha es subjetiva, por más que los creadores se esfuercen en plasmar sus intenciones en las notas al programa de un concierto, o en los cuadernillos que acompañan a una producción discográfica. Cuando hablamos de canción, o de música basada en textos, esta subjetividad es relativa.

En cualquier caso, una vez que el ciclo creador-escucha se ha completado, se vuelve necesario abrir un espacio de reflexión y análisis respecto a ese acto de comunicación, y es ahí donde la figura del investigador musical entra en acción. Su labor abarca desde algo tan particular como el análisis estructural de una obra, hasta algo tan amplio como el estudio de las tendencias en la creación musical de una región específica o de un determinado momento histórico. Todo esto resulta de suma importancia a la hora de tratar de entender lo que hemos hecho, lo que estamos haciendo y lo que haremos como sociedad, ya que, al igual que otras artes, las manifestaciones musicales no escapan a las condiciones y circunstancias de su tiempo.

Es por eso que para IBERMÚSICAS es de suma importancia abrir espacios de reflexión y análisis en cuanto al quehacer musical iberoamericano. Así, desde 2015 dio inicio a sus actividades académicas con el Primer Coloquio sobre Investigación Musical IBERMÚSICAS, realizado en la Ciudad de México, en colaboración con el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) del Instituto Nacional de Bellas Artes, en el que se desarrolló el tema “El estado del arte de la investigación musical en los países de Iberoamérica”.

Como resultado, se editan las *Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical Ibero músicas 2015: perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica*.

En septiembre de 2016 se lleva a cabo el II Coloquio sobre Investigación Musical IBERMÚSICAS en La Habana, Cuba, con el tema “Investigación iberoamericana en música y sonido: campos emergentes y campos consolidados”.

Finalmente, y para dar continuidad a esta línea de acción, en agosto de 2017 se efectuó en Santiago de Chile el III Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical IBERMÚSICAS. En esta oportunidad se discutió el tema “Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género”. Este exitoso encuentro se realizó en colaboración con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile a través del Consejo de Fomento de la Música Nacional y bajo la atinada coordinación académica del Dr. Juan Pablo González.

Durante esos intensos días, y en el marco de las celebraciones por el Centenario de Violeta Parra, tuvimos la oportunidad de ser testigos de muy diferentes y enriquecedoras visiones respecto a la problemática que ha existido para la plena incorporación de la mujer a las prácticas musicales en Iberoamérica. Del mismo modo, presenciamos cómo de forma natural se encontraban puntos de concordancia, resultado de las historias comunes y realidades actuales de nuestros países, todo esto a través de 13 interesantes y finamente estructuradas ponencias a cargo de las representantes de los 11 países que actualmente integran IBERMÚSICAS.

Con gran beneplácito veo cómo desde los dos anteriores coloquios, pero sobre todo a partir de éste, se ha conformado un grupo de especialistas cuyos caminos han quedado conectados, lo que muy probablemente constituye el comienzo de fructíferas relaciones, tanto en el ámbito profesional como en el personal. Por ello, mi más amplio reconocimiento al comité organizador y a las investigadoras por la conformación de un programa tan interesante, variado e incluyente.

Con este tipo de iniciativas, IBERMÚSICAS refrenda su compromiso con las actividades de tipo académico, que ciertamente contribuyen a la construcción de puentes de cooperación cada vez más sólidos entre nuestros países. Estoy cierto de que las presentes memorias constituyen un invaluable documento que será de suma utilidad, tanto para creadores(as), intérpretes, gestores(as), como para investigadores(as) que día a día van forjando el espacio musical iberoamericano.

Introducción

Juan Pablo González

Las celebraciones del Centenario de Violeta Parra realizadas en todo Chile y en varias partes del mundo durante 2017, abarcaron una infinidad de espacios, expresiones y públicos diversos, pero también inspiraron instancias de investigación y reflexión en torno a temas y problemas levantados por la vida y obra de Violeta, entre ellos, el de ser mujer latinoamericana y hacer música. De este modo, el Tercer Coloquio de Investigación Musical de Ibero músicas se enmarca en la inspiración generada por el año Violeta, llamando a reflexionar sobre las particularidades de ser mujer y desarrollar una carrera en música clásica, folclórica o popular en Iberoamérica.

¿Cuáles han sido las dificultades que ha encontrado la mujer al querer profesionalizarse en el campo de la música? ¿Qué estereotipos ha debido enfrentar? ¿En qué medida ha logrado superar esos problemas? ¿De qué manera el entorno social, cultural o político ha contribuido a instalar y a resolver tales dificultades? ¿Cuál ha sido la recepción crítica de la música hecha por mujeres? ¿Cómo puede ser interrogado el canon masculino dominante? Preguntas como estas son abordadas por trece mujeres de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, México, Panamá, Paraguay, Perú y Uruguay en este libro de actas.

La mayoría de ellas son musicólogas, pero también compositoras, pianistas, cantautoras, murguistas, antropólogas, sociólogas, arquitectas, cineastas y productoras. Algunas de ellas desempeñan varios de estos oficios a la vez, manifestando la capacidad de la mujer para practicar e integrar labores múltiples. Si bien la mayoría de estas investigadoras pertenece a institutos, centros de investigación y universidades, varias de ellas desarrollan sus carreras en forma independiente o están vinculadas a movimientos o colectivos autónomos desde los que realizan sus actividades creativas, de investigación y de promoción de la mujer en la música.

En este coloquio se abordaron casos de mujeres que han desarrollado sus carreras como compositoras, directoras, instrumentistas, cantantes o musicólogas. En varios textos se abordan simultáneamente mujeres en música clásica y en música popular, rompiendo la tendencia imperante en la academia de tratarlas por separado e incluyendo a mujeres cuyas prácticas musicales son interrumpidas o canalizadas por la maternidad o por la migración. También

es considerada la mujer como docente, como productora y como público. En general, en este coloquio se abordaron casos actuales o de fines del siglo XX, pero también encontramos perspectivas históricas de la labor de la mujer en música, lo que permite establecer comparaciones con la situación actual y darle continuidad a problemas, demandas y soluciones.

Los problemas abordados tienen que ver con la invisibilización de la mujer creadora en ambientes fuertemente masculinizantes como son los de la composición en música clásica o la interpretación en el rock, con cánones preestablecidos donde la mujer casi no ha tenido cabida. Esto va de la mano de la falta de reconocimiento y de los prejuicios ante su labor artística, que es vista de acuerdo a estereotipos patriarcales que no han sido cuestionados. La mujer parece tener que apropiarse de prácticas y espacios masculinos, donde al mismo tiempo es rechazada o marginalizada. De este modo, carece de una historia propia, sucumbiendo ante la visión teleológica de la historia de la música, que es aplicada a espacios y realidades donde las particularidades y diferencias no parecen ser consideradas. Al mismo tiempo, su papel como transmisora de tradiciones en el espacio doméstico, que luego porta como artista contribuyendo a mantener identidades subalternas, no es reconocido y permanece al margen.

La primera parte del libro está dedicado a mujeres iberoamericanas que han desarrollado sus carreras en el campo de la música contemporánea, mientras que en la segunda parte el énfasis es hacia aquellas que se han desarrollado en el campo de la música popular. El foco también estuvo orientado hacia aspectos de la vida privada y cotidiana de las mujeres, no sólo hacia sus actividades profesionales, aunque sin abandonar la discusión sobre los desafíos, trabas y logros de la mujer para incorporarse a la vida artística.

Los trece textos que conforman este libro, están ordenados en torno a las compositoras, las cantautoras, las cantantes, las rockeras, las poperas, y las DJs, siguiendo solo en forma aproximada ese orden, ya que hay problemas y perspectivas que se intersectan y que finalmente han generado el ordenamiento que se puede observar en el índice. Este orden busca generar una lectura más hilada de los trece textos que conforman el libro, que aspira a constituirse en un corpus de referencia para los estudios de música y mujer en Iberoamérica.

Junto al gran desarrollo social, económico y cultural alcanzado por Argentina en las primeras décadas del siglo pasado, aparece la mujer desempeñándose profesionalmente en música. Varias son las compositoras que figuran en la esfera pública en la década de 1930, lo que al mismo tiempo generaba la sospecha patriarcal de la competencia de la mujer en la creación musical, o incluso

de su propia incumbencia, como nos advierte Romina Dezillio. Por un lado, la música sería un “adorno” y un pasatiempo para ella, quien sólo estaría llamada a ser una diletante en música, disciplina artística que además debería abandonar con el paso del tiempo debido a sus responsabilidades domésticas y familiares. Por otro lado, en caso de que efectivamente una mujer produjera obras musicales, éstas serían juzgadas más desde su nivel de sinceridad que desde el pensamiento abstracto que pudieran contener.

De este modo, las propias compositoras argentinas han debido reivindicar su oficio, buscando vincular la música con procesos de auto-realización personal más que de adorno social, desarrollando su discurso dentro de los polos activo/pasivo, público/privado y originalidad/sinceridad imperantes en la época. Celia Torr , Lita Spena, Maria Isabel Curubeto Godoy, y otras que ya ganaban concursos de composición en Argentina en los años treinta, fueron las primeras mujeres compositoras en profesionalizarse, tendencia en aumento en la segunda mitad del siglo XX, pero siempre en un lugar marginalizado dentro del canon artístico imperante. En ese canon no tenían cabida la sinceridad, la honestidad, la ingenuidad y el recato, naturalizados en la llamada “condición femenina”.

Si el texto de Romina nos revela aspectos del oficio y la obra de algunas compositoras argentinas de comienzos de los años treinta, también nos muestra el consecuente discurso masculino esencialista sobre creación musical de la mujer. Este discurso sobrevalora su sinceridad como creadora, atributo que para grandes referentes internacionales de la época, como Maurice Ravel, est  fuera del campo del arte, donde más bien impera el artificio. Una mirada actual a la situación de la mujer en la música en Argentina, no mejora demasiado el panorama, pues persisten sus dificultades para lograr legitimidad en el ámbito de la composición de música académica y la consiguiente aprobación en un campo donde impera la hegemonía masculina.

Del mismo modo, para introducir las problemáticas de las compositoras brasileñas, Eliana Monteiro revisa los preconceptos imperantes en relación a las capacidades intelectuales y creativas de la mujer, considerada como intuitiva y relegada al trabajo manual. El propio cristianismo veía en el encanto de la voz femenina una amenaza a la vida espiritual, señala Eliana en su texto. La Filosofía iluminista del XVIII tampoco contribuyó a revertir esa situación, al situar la música clásica en la esfera intelectual, alejada de las prácticas intuitivas y corporales asociadas a la mujer, quien sólo figuraba como complemento del hombre. Estas creencias estarían tan propagadas, que incluso en espacios de avanzada y relacionados con la música de vanguardia, como han sido los festivales de Darmstadt llevados a cabo desde el año 1946 en Alemania, sólo se ha presentado

un 7% de obras de compositoras mujeres en 70 años de actividad del festival. Así mismo, compositoras como Clara Schumann, que poseían un manejo técnico similar al de los compositores alemanes de mediados del siglo XIX, sigue siendo conocida como “la mujer de”. Nuevamente continúa vigente el prejuicio de la incapacidad intelectual de la mujer, que solo podría desarrollarse al amparo de la protección masculina, generando relaciones de dependencia.

Lo que nos presenta Eliana Monteiro, entonces, es la eterna lucha de las mujeres por el derecho al saber y a la expresión de ese saber en espacios de trabajo construidos dentro de un canon patriarcal. De este modo, en pleno siglo XXI a pesar de la formación, trayectoria, y producción de unas 20 compositoras brasileñas presentadas por Eliana, su obra es casi desconocida en Brasil. Incluso sus propias familias se resisten a divulgar su música, ya que les resulta difícil convivir con la figura del artista siendo sus hijos o maridos. Esto ha llevado a la necesidad de buscar alianzas y generar redes entre mujeres músicas e investigadoras, como "SONORA - músicas e feminismos" (2015) donde se continúa hablando de la lucha de la mujer por lograr cierta visibilidad. La pregunta es si conviene seguir dejando a la mujer en guetos especializados o es mejor situarla en las corrientes principales, aunque estén dominadas por hombres. Sin embargo, pareciera que las mujeres se sienten convocadas sólo cuando se abren espacios especiales para ellas, pues sino casi no se presentan a los concursos o postulaciones a becas. Si lo hacen, utilizan seudónimos masculinos. Todo esto reafirma la necesidad de iniciativas como Sonora para apoyar la plena incorporación de la mujer a la vida musical profesional en Iberoamérica.

Los esfuerzos por visibilizar a la mujer en la historia de la música no están necesariamente unidos a los estudios de género. En varios casos se trata solamente de eso, de darle visibilidad a la práctica femenina de la música y a la serie de problemas que dicha práctica enfrenta, más que indagar sobre la condición de la música en relación al género. Este es el caso de Cuba, donde los últimos quince años ha aumentado el interés por significar y difundir la obra de mujeres en la música, señala Ailer Pérez, aunque los estudios de género no sean, hasta el momento, significativos. Este hecho se ha producido no solo por la necesidad de cuestionar y revertir las narrativas que ponderan a las figuras masculinas al centro de los fenómenos musicales –lo que ya podría ser una acción de género–, sino también como consecuencia de la inserción de mujeres cubanas en diversas actividades profesionales de la música.

En efecto, el diccionario publicado por Alicia Valdés (2005) de mujeres músicas cubanas del siglo XIX al XXI, incluyendo también su diáspora por el mundo, da cuenta de la creciente incorporación de la mujer cubana a la música. Este

diccionario ha servido de punto de partida para nuevas investigaciones que indagan en problemas de identidad, auto reconocimiento, e inserción en medios artísticos masculinizantes de la mujer. Como señala Ailer, el fomento a la formación musical de alto nivel y el espíritu inclusivo imperante en Cuba desde la década de 1960, ha facilitado la formación musical de la mujer y su incorporación al medio laboral. Sin obviar el hecho de que en la actualidad se destacan varias mujeres cubanas como percussionistas, bajistas o instrumentistas de vientos en música popular, el texto de Ailer Pérez se enfoca más bien en su labor como musicólogas, directoras de orquesta y compositoras.

A partir de su formalización en 1976 en el Instituto Superior de Artes, ISA, la musicología, adquirió una clara predominancia femenina en Cuba, con el ejemplo de María Teresa Linares (1920), como modelo del quehacer femenino múltiple, donde búsqueda, registro, edición, producción y gestión se suman. Este ha sido un campo de trabajo donde la utilidad social de la disciplina se expresa en los esfuerzos por construir memoria a partir de la constitución de acervos documentales, y el desarrollo de una reflexión crítica desde la historiografía y el seguimiento de las diversas prácticas musicales emergentes.

Desde 1981 aumentaron los egresos de directoras de orquesta en el ISA, incrementando su presencia en el sistema de orquestas del país, señala Ailer. Sin embargo, los espacios de trabajo no eran suficientes, a lo que se sumaron carencias materiales en la década de 1990 y una disminución de los ingresos que percibían músicos y directores, produciendo una diáspora de directoras de orquesta o la búsqueda de otras oportunidades de trabajo al interior del país. Producto de las políticas de desarrollo artístico e inclusión social imperantes en Cuba, también aumentarían los egresos de compositoras del ISA, dándose a conocer en la docencia, en festivales y en concursos promovidos en el país, aunque muchas de ellas terminaron por radicarse en el extranjero. Como señala Ailer, entre las compositoras y compositores de la diáspora cubana, ha sido el cuestionamiento a la noción de identidad lo que ha marcado el pulso de toda una generación, tanto a nivel de poéticas, como de posturas éticas, políticas e ideológicas.

El país anfitrión de los coloquios de investigación de IberoMúsicas tiene espacio para tres intervenciones distintas, normalmente más cortas que las de los países visitantes, que sólo intervienen una vez. Una de esas intervenciones dedicadas a Chile, país anfitrión del tercer coloquio, se centró en una sola compositora, Leni Alexander (1924-2005), lo que le permitió a su autora, Daniela Fugellie, abordar con más detalle las particularidades de ser mujer, migrante –en el caso de Leni– y compositora. De origen judío-alemán, Leni Alexander

emigró a Chile con su familia en 1939, donde junto con desarrollarse como compositora –siendo la única mujer que integró el grupo de vanguardia Tonus–, se vinculó a la educación escolar y al método Montessori. Esto, sin embargo, no ha sido visibilizado en las biografías que se escriban sobre Leni Alexander, lo mismo que ocurre con la omisión de prácticas musicales en el espacio doméstico en narrativas sobre mujeres compositoras.

A fines de los años sesenta, regresó a Europa para continuar con su formación musical, viviendo un segundo exilio luego del golpe de estado de 1973 debido a sus ideas de izquierda. De este modo, se fueron sumando en ella una serie de alteridades desde el punto de vista del canon patriarcal dominante. De hecho, en la actualidad todavía hay poca información en la propia Alemania sobre las mujeres músicas del exilio nazi, de las cuales Leni formó parte. Además, su obra es poco conocida en Chile, como señala Daniela.

La falta de líneas de fomento exclusivas para mujeres músicas o la ausencia de políticas que promuevan el repertorio de compositoras en los programas de orquestas y ensambles con apoyo estatal, por ejemplo, habrían influido en la poca difusión de la obra de compositoras como Leni Alexander en Chile. Además, el formato enciclopédico donde se incluyen biografías de mujeres compositoras, tiende a invisibilizar aspectos del trabajo y de la vida femenina que muchas veces inciden en su obra, ofreciendo una información sesgada. Lo más complejo, es que el perfil de migrante de Leni la deja fuera de los cánones nacionales. Entonces necesitamos estrategias de integración de inmigrantes a nuestras historias de la música, afirma Daniela Fugellie. Debemos considerar a los músicos que son transhumantes, pues el factor de la nación dificulta esa inclusión.

Su texto profundiza en el género alemán de “teatro para escuchar” o Hörspiel, en el que la compositora alcanzó a completar cinco obras, todas transmitidas por la Radio de Colonia, WDR. Daniela indaga en el proceso creativo y productivo de estos Hörspiel, considerando la triple condición de Leni Alexander de profesional ligada al mundo de la radio y de mujer progresista, junto a su vínculo con diferentes culturas. Si bien Daniela comparte la duda sobre la existencia de una música particular de mujeres, para mujeres o hecha por mujeres –aspecto abordado en el siguiente texto sobre Chile–, comparte la necesidad de tematizar las desigualdades existentes entre hombres y mujeres compositores.

Pareciera que el vacío dejado por los hombres en la actividad cultural de México a fines del siglo XIX, absorbidos por los graves problemas políticos y sociales del país, permitió que las mujeres ocuparan esos espacios, dejando una huella

indeleble en el acontecer musical mexicano, señala Yael Bitrán en su texto, aunque dicha huella no haya sido del todo reconocida. Similar al caso de Cuba, la autora destaca los logros de la mujer en la investigación en México, ya que un 50% de los directores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, CENIDIM, han sido mujeres y el propio centro fue fundado por una mujer, Carmen Sordo, en 1974.

Sin embargo, en áreas, como la composición y el rock, la presencia de la mujer ha sido más accidentada y soslayada por el machismo prevaleciente en la sociedad mexicana, inoculado, frecuentemente, en las mismas mujeres artistas, como señala Yael. Recién en la década de 1970 se destacó una mujer en la composición, Alicia Urreta (1931-1986), también pianista, que participó de la organización del primer foro de música de vanguardia en 1973 e inspiró a otras mujeres mexicanas para que se desarrollaran como creadoras musicales. El aumento de las compositoras en México habría marchado de la mano del movimiento de liberación femenina de los años setenta, que impulsó a la mujer a autodefinirse como creadora, aunque siempre bajo la presión del escrutinio del hombre, en el que conceptos masculinos excluyentes como rigor, lógica estructural, coherencia y fuerza, tienen mucha gravitación.

Estudiar en el extranjero le habría permitido a la mujer tener mayor visibilidad en el país y a partir de los años ochenta ha tenido más “permiso” y apoyo familiar para hacerlo, lo que permitió mejorar drásticamente su formación. Luego de pasar revista a una serie de compositoras mexicanas activas en la actualidad, Yael Bitrán destaca el aumento de óperas que abordan temas de mujer y de violencia, donde el recurrente tema trágico de la ópera aparece actualizado con los problemas del femicidio del presente. Si bien las mujeres han tenido un lugar destacado en el desarrollo de la música en México, su historia está aún por escribirse, lo que es señal de una desigualdad estructural que apenas comienza a subsanarse.

En el rock and roll, la mujer mexicana comenzó siendo público, y cuando empezó a aparecer en el escenario no fue como rocanrolera adolescente, sino que como bailarina de mambo reciclada como mujer juvenil, como fue el caso de Gloria Ríos. A comienzos de los años sesenta ya aparece una banda femenina inspirada en Los Beatles, Las Chic's, que sin embargo debió vencer los prejuicios de ser instrumentistas, pues a la mujer solo se le aceptaba cantando. Además, a medida que estas jóvenes rockeras se iban casando, dejaban de lado sus carreras musicales, algo que casi nunca ocurre en el caso de los hombres.

A partir del movimiento estudiantil y de liberación femenina de fines de los años sesenta, el rock fue adquiriendo carta de ciudadanía en México, pero también

aumentaron los intentos del gobierno por reprimirlo. Replegado a un circuito marginal de los llamados hoyos fonkies de la periferia de la Ciudad de México, fueron apareciendo una serie de rockeras que se abrían camino con dificultad, pues con frecuencia eran hostigadas sexualmente, ya que ante la sociedad daban la impresión de ser “chicas fáciles” y drogadictas, como afirma Yael Bitrán. En los años ochenta, sin embargo, el rock mexicano alcanzó mayor visibilidad y con esto, las rockeras fueron profesionalizándose con su participación en bandas como La Lupita, Tijuana No y Santa Sabina.

De la invisibilización de la mujer en la música en el siglo XIX hasta la época actual, México ha transitado por avenidas contradictorias que han pasado por represión, rebelión, liberación, presencia e ingreso al canon musical. Estudiar al arte desde la perspectiva de género, concluye Yael Bitrán, implica cuestionar formas de producción y difusión, así como de educación que históricamente se han dado por sentadas. Asuntos como la maternidad, el erotismo, la sexualidad y el canon se ponen en tela de juicio desde las perspectivas de género y la música no es una excepción.

Lorena Valdebenito es quien nos entrega una necesaria puesta al día de cómo se ha ido visibilizando el aporte creativo de la mujer en la historia de la música, una historia escrita desde una fuerte mirada masculina. En lo que va corrido del siglo, han aumentado como nunca las historias de mujeres en la música, en un intento por equilibrar las valoraciones de la producción creativa de la mujer en relación con la del hombre. Sin embargo, Lorena enfatiza que esta reciente historización de la mujer en la música no se ha realizado necesariamente a partir de los estudios de género, dejando abiertas varias preguntas, en especial al considerar los problemas que enfrentamos al responderlas desde una perspectiva iberoamericana.

Lo importante, señala Lorena, no es sólo referirse a lo que hicieron las mujeres sino que a cómo lo hicieron, avanzando hacia una mirada o escucha de género sobre la creación musical femenina. Para ello interroga la idea de un canon femenino en música popular y el concepto de autoría musical femenina, observando el caso de Violeta Parra y de las siguientes generaciones de cantautoras chilenas. Si existieran particularidades estéticas en la creación musical femenina –que es menos excluyente, al parecer, que la masculina–, el gran desafío que deja este texto es indagar sobre cuáles serían las formas que tenemos de llegar a ellas.

Desde la perspectiva de una filosofía tecnológica feminista, Susan Campos nos presenta prácticas experimentales de mujeres músicas en Costa Rica, algunas de ellas reconocidas en los círculos oficiales de compositores, mientras que otras no.

Esta disparidad de valoraciones ocurriría porque las universidades en Costa Rica siguen dividiendo la creación sonora y musical según estratos de complejidad impuestos por la historia de la música occidental, afirma Susan. Esto pondría en evidencia que la categoría “mujeres en la música”, que apela a la condición de género para reunir las a todas bajo una misma categoría, sería contraproducente.

De este modo, la autora propone una cartografía creativa de artistas electrónicas en Costa Rica, definiendo generaciones, géneros y tendencias. Sobre todo, Susan indaga en la filosofía que subyace en la propuesta de estas mujeres, que se desarrollan bajo avances tecnológicos que permiten la portabilidad y la autoproducción con bajo presupuesto, por ejemplo. El enfoque propuesto por Susan procura evidenciar cómo las teleologías impuestas por la historia de la música occidental, la historia de la música en el siglo XX, y la historia de la música en América Latina, construyen discursos y narrativas que no dan cuenta de cómo los procesos tecnológicos aplicados al acto compositivo pueden generar otras escuchas y otros tiempos que deben ser repensados. Esto, con el objeto de evidenciar los rizomas que conforman la historia contingente del arte sonoro y la música electrónica en un tiempo donde los centros y las periferias se diluyen.

Sarah Yrivarren aborda problemas de hegemonía masculina en el rock peruano, que se acrecientan en su vertiente metal, más machista y misogénico, rasgos observables tanto en aspectos de performance o actitud, como de performatividad o imagen. A partir de la aparición de la mujer en el metal anglosajón, encarnando estereotipos de poder o de sensualidad, Sarah busca su correlato en la escena del metal y sus variables, con bandas mixtas –donde la mujer habitualmente es la vocalista– o donde todos los músicos son mujeres.

El texto establece una base de comparación entre hombres y mujeres en los distintos espacios del metal observando el caso de Lima: la barra, la pista de baile, el backstage, y el escenario, donde se observan diferencias entre actitudes y comportamientos de hombres y de mujeres. Sarah realiza esta comparación partiendo de la base que al hombre se le mide por sus logros o fracasos, mientras que a las mujeres se las evalúa por los esfuerzos que realizan para lograr un fin, independiente de que si lo logran o no. Si al metalero peruano se le puede clasificar de “posero”, “simpatizante”, “aficionado” y “true”, en la mujer metalera se advierte la construcción de múltiples feminidades en respuesta a los diferentes roles asumidos dentro de la comunidad metal, y en función de su acumulación de capital simbólico. Al tratarse de un género global, se repite en Perú la tendencia anglosajona en la que la mujer encarna tres estereotipos: la ruda, la sensual y la simpatizante.

Al mismo tiempo, Sarah observa que la persistencia de asociaciones entre el metal, la violencia y el consumo de bebidas alcohólicas en la escena metalera peruana valida una imagen estereotipada que entra en conflicto con la construcción de identidades tanto femeninas como masculinas, y con un giro en los gustos musicales hacia estilos de metal más melódicos. Esto se acentúa en el caso de la mujer, que suma otros prejuicios a sus construcciones de identidad como metalera, y debe desarrollar nuevas estrategias para vencerlos.

En su texto, Marisol Facuse aborda la problemática de las mujeres músicas inmigrantes en Chile, en el contexto del incremento del flujo migratorio ocurrido desde el retorno de la democracia al país en 1989, que dejó de manifiesto prejuicios raciales y sexuales desde la mirada patriarcal dominante. El estudio propuesto por Marisol considera tres aspectos en las mujeres músicas migrantes: la transmisión de la práctica musical original en un nuevo contexto, los mundos y escenas artísticas constituidas a partir de esas prácticas, y la incidencia de la experiencia migratoria en sus carreras.

El texto pone en evidencia la importancia de las redes masculinas en el desarrollo de la trayectoria artística de la mujer, que ofician a la vez como fuentes de legitimación y de protección ante la exposición que significa la escena nocturna, señala Marisol Facuse. Sin embargo, tarde o temprano esa protección se transformará en relaciones de dependencia. Además, la carrera musical será concebida como irreconciliable con la dedicación a la vida familiar según los dictámenes del modelo patriarcal. Por otra parte, debido a que la migración supone un gran esfuerzo en la reconstitución de redes de apoyo y en la búsqueda de circuitos de difusión y producción de una carrera musical, no es extraño que las mujeres músicas migrantes deban interrumpir sus carreras para dedicarse al cuidado de sus hijos y a oficios alejados de la escena artística.

Marisol nos invita a profundizar en cómo se contraponen en el nivel de las representaciones simbólicas los distintos valores que se asocian a la familia y a la vida de artista. Debido a que en el arte predomina el régimen de la singularidad (Heinich 1998), imperan valores como el talento, el don o el genio. Entonces, las historias de vida estudiadas por Marisol invitan a interrogarnos acerca de cómo estos valores pueden coexistir con los del altruismo, el descentramiento y la renuncia a los proyectos individuales, que están asociados al concepto de familia según el orden patriarcal.

Alejándose de las teorías patriarcales sobre el origen de la música como estrategia de competencia y seducción masculina, Ana María Arango propone en su texto el cuidado materno como factor central en la necesidad ancestral por la música. Seducción por sobre cuidado ha sido la disyuntiva dominante y

desde allí comenzaría la invisibilidad de la mujer en música. Ana María presenta un texto cuyo propósito es visibilizar una serie de prácticas y rituales de las madres y abuelas del Pacífico Colombiano alrededor de los niños y niñas en su primera infancia. La forma en que se conciben los cuerpos, los sonidos y el movimiento y su papel en las políticas de cuidado, nos muestra una fuerte relación de dichas prácticas y estéticas con la vida musical de esta población y las cosmovisiones que la enmarca. Compasión, ternura, paciencia, caridad, son valores y actitudes desarrollados en el momento de nacer y muy vinculados al desarrollo de la filiación por medio del sonido y del movimiento.

La mayor preocupación de una madre y de una abuela en el Chocó consiste en endurecer el cuerpo del infante. Se busca que este pequeño cuerpecito sea autónomo y resistente desde una etapa bastante temprana. De este modo, el texto de Ana María nos informa sobre la construcción en el espacio doméstico y familiar de la relación del cuerpo del niño con su medio ambiente. Si alguien no baila es porque no le despegaron los huesos cuando niño. También hay códigos de escucha que apuntan al endurecimiento. Todo esto entra en pugna con el sujeto moderno. Además, el feminismo blanco o mestizo no se adscribe necesariamente a las necesidades de los sectores afrodescendientes investigados.

Estos valores se construyen incluso desde el vientre, y el vínculo de la madre con el infante se encuentra atravesado por el interés de construir un cuerpo sano y fuerte que cuente con una protección tanto física como espiritual y así pueda desarrollarse en un entorno de selva húmeda tropical. La hipótesis de trabajo es que el orden estético corporal, la cosmovisión y las formas de organización social en torno al cuidado en la infancia, marcan la sensibilidad, los imaginarios y los comportamientos en la vida musical de esta comunidad, donde la mujer cumple un papel central aunque invisibilizado. Este texto es, por lo tanto, un llamado al reconocimiento de una pedagogía de la sensibilidad llevada a cabo por la mujer en un trabajo íntimo, silencioso e invisible.

El caso presentado para abordar los problemas de mujer y música en Uruguay, está relacionado con su presencia en una práctica musical tradicionalmente masculina, como es la murga. Esta es una expresión escénico-musical que se encuentra presente en el carnaval de Montevideo desde comienzos del siglo XX. Sin embargo, en lo que va corrido de este siglo, la murga ha desarrollado tres nuevas vertientes: una profesional, una femenina y una fuera del Uruguay. En su texto, Soledad Castro nos ofrece un completo recuento de la murga femenina, y la forma en que las mujeres fueron incorporándose aisladamente a ella desde mediados de la década de 1950, aunque en más de cien años de historia solo cuatro murgas de mujeres hayan participado del carnaval oficial.

Las primeras valoraciones de los hombres hacia las mujeres murguistas estuvieron llenas de pre-conceptos, algo común al tener presente la habitual condena a la presencia de la mujer en ambientes nocturnos y festivos. Como en las letras de la murga abunda el sarcasmo, parte de ese humor se ha construido en base a las condiciones vergonzosas, el estatus o los defectos del otro, y las mujeres han sido en general las más afectadas, aunque no las únicas, pues el foco ha estado puesto en el género, la marginalidad y la diferencia, señala Soledad. Es posible rastrear hasta la actualidad en las murgas este tipo de humor, que utiliza el recurso de la denigración femenina.

Paralelamente, la mujer ha logrado ganar espacios en la murga, ya sea legitimada por su presencia simultánea en el teatro o la televisión; en murgas mixtas a cargo de las voces agudas; en corrientes divergentes de antimurga o de crítica a la propia práctica murguera; y en las llamadas murgas jóvenes, donde han empezado a encarnar los personajes solistas de la murga, a escribir las letras, hacer los arreglos y ser las directoras musicales y escénicas. Sin embargo, aún no logran pleno reconocimiento en el mundo oficial de la murga, donde se escuchan argumentos como que el sonido de la murga es esencialmente masculino, lo que Soledad Castro se encarga de desmitificar.

En la actualidad existen más de veinte murgas de mujeres estilo uruguayo en distintos países de Iberoamérica, que encuentran circuitos alternativos para desarrollar un trabajo poético-musical signado por un fuerte contenido de cuestionamiento y denuncia de los problemas de género. La murga de mujeres aparece entonces como herramienta política, generando un vínculo mucho más profundo con el sentido social que con el mero entretenimiento o la necesidad de competencia que signa a los grupos más profesionales del Uruguay.

En las murgas argentinas y chilenas, la lucha de género aparece desde el inicio como un tema generador de identidad. Al no haber una tradición a la que oponerse, las murgas de mujeres aparecen en los encuentros de murgas estilo uruguayo con mucha más naturalidad. El público no tiene el prejuicio cultural instalado por años: como muchos no saben lo que es una murga tradicional, simplemente reciben el espectáculo tal como les llega. Lo interesante en este sentido es poder pensar en las nuevas posibilidades que abre la música cuando migra, cuando el género popular pierde su pureza original, para encontrarse con nuevas formas de interpretación y de sentido.

Karla Lamboglia nos presenta a Panamá como lugar de tránsito, lo que produce una escena musical diversa y en constante búsqueda de su identidad, debido a la convergencia de muchas culturas a través de los años. Queda en evidencia,

entonces, la capacidad del músico panameño para absorber influencias del jazz y de música del Caribe, por ejemplo, con varias mujeres como protagonistas. Karla ofrece un panorama musical general de Panamá, considerando todas sus expresiones musicales y destacando la presencia de la mujer en ellas. De esta forma, continúa con el creciente proceso de visibilización de los aportes femeninos en las historias nacionales de la música.

En su texto, Karla ofrece los resultados sobre un reciente estudio de la industria musical panameña. Como el 63% de los encuestados fueron mujeres, dichos resultados entregan un “pantallazo” de las particularidades de ser música y mujer en Panamá. Esto lo complementa con entrevistas a una serie de mujeres que han hecho contribuciones al quehacer musical panameño. Si bien se reconoce como una sociedad matriarcal más que patriarcal, el 71% de los músicos hombres viven de la música, mientras que sólo un 28% de las mujeres músicos logran hacerlo. Además, algunas entrevistadas reconocen la dificultad de la mujer para mandar, ser fuerte y asertiva en situaciones de práctica y producción musical donde imperan los hombres. Al poner en relieve la situación de la mujer dentro del panorama musical panameño, Karla procura no solo evidenciar las dificultades de hacer música siendo mujer, sino identificar soluciones replicables y sostenibles que permitan aportar a un futuro panorama musical mucho más balanceado y equitativo.

Concluye este libro, el personal texto de Romy Martínez, quien comienza con un relato autobiográfico vinculando sus experiencias como mujer a “Renacerá el Paraguay” (1949) una significativa canción para un país que ha debido volverse a levantar muchas veces, igual que las protagonistas del texto. Como cantante, la autora va ilustrando su artículo con distintas canciones que expresan los temas abordados. Su relato autobiográfico es tensionando por cuestionar su propia identidad paraguaya de frontera y su destino convencional, para construir su propio camino de mujer, música y migrante.

Romy aplica el reportaje autoral del periodismo para generar breves biografías y relatos de otras seis mujeres paraguayas donde se dan la mano problemas de género, frontera e inmigración. Ellas desarrollan su labor musical dentro o fuera del Paraguay como instrumentistas, cantantes, compositoras y/o docentes. Se abordan dificultades y estereotipos tales como la necesidad de complementar el matrimonio y la vida de hogar con las carreras profesionales en música, y la tendencia del público de anteponer la belleza al talento. Incluso se usa como elogio decirle a la mujer instrumentista que “toca como hombre”. El entorno social, político y cultural es también considerado en su análisis, como haber crecido bajo regímenes dictatoriales o trabajar en países donde el desarrollo

cultural parece no ser prioritario. Pese a todo, el balance presentado por Romy Martínez es positivo, pues en la actualidad las dificultades se han ido superando tanto por la actitud de las propias mujeres, como por los apoyos institucionales y el aumento de la recepción de la música hecha por mujeres.

Este libro de actas, surgido del tercer coloquio de investigación de Ibermúsicas, espera contribuir a visibilizar, valorar y legitimar a las mujeres músicas que desarrollan su labor dentro de escenarios, prácticas y cánones fuertemente masculinos y naturalizados de esa manera. Al mismo tiempo, ofrece enfoques y metodologías de estudios que podrían ayudar a comprender mejor el hecho de ser mujer y hacer música y a enfrentar los problemas que esto puede producir. De este modo, las indagaciones y reflexiones plasmadas en este libro, aparecen como instancias fundamentales en la búsqueda e implementación de posibles soluciones a los problemas que afectan a las mujeres que se desarrollan en la música en Iberoamérica.

Esta labor académica forma parte de un conglomerado de acciones que se sustentan en la formación de redes de colaboración entre las mujeres músicas – tanto con apoyo institucional como de manera independiente–; en el desarrollo de nuevas formas de feminismo acorde al multiculturalismo del siglo XXI; a la búsqueda de nuevas estrategias de liderazgo de la mujer; y, finalmente, a la comprensión de lo que empieza a ser entendido como las feminidades múltiples.

Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina

Romina Dezillio

La posibilidad de hacer de la composición musical una profesión en Argentina alcanzó a las mujeres hacia los años 30 del siglo XX, y uno de los principales factores fue la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1924, fundación que institucionalizó la enseñanza superior de la música a través de la educación pública, libre y gratuita. Por supuesto que existen antecedentes comprobables durante el siglo XIX, pero el interés de este trabajo se centra, por una parte, en individualizar y caracterizar algunas obras específicas y las tradiciones estéticas en las que se inscribieron las primeras compositoras profesionales, con el propósito de dar cuenta de los lineamientos de su pensamiento musical según su generación, las tradiciones artísticas en las que se formaron y la propia subjetividad.

Por otro lado, se propone registrar y observar una serie de argumentos recurrentes con los que se han acompañado insistentemente todos los avances de las mujeres en la búsqueda de legitimación de la práctica compositiva de distintos géneros musicales en el ámbito profesional de la música académica. Estos argumentos se ven principalmente promovidos por la crítica musical especializada referida a sus obras –con frecuencia ejercida por sus colegas varones, en algunos casos sus maestros–. Se advierte la persistencia de dos ideas: el prejuicio de que la música para las mujeres es “un adorno”, es decir, un entretenimiento, una distracción, un pasatiempo respecto de su verdadera vocación: el hogar y la familia; y el esencialismo de la “sinceridad” como la quintaesencia femenina que caracteriza todas sus creaciones y que sagazmente obtura el desarrollo (o siquiera la presencia) de un pensamiento especulativo, abstracto, como el que la composición musical conlleva y, en última instancia, exige. En su lugar, percibimos un énfasis en el carácter ingenuo, superficial, casi infantil, homogéneo y falto de originalidad atribuido al pensamiento musical de las mujeres. Estos dos argumentos han dado lugar a un sistema de ideas de fuerte arraigo, cuyo andamiaje se alimenta de concepciones sociales en torno al género y su división de roles.

Por último, intentaré un avance hacia dos momentos posteriores del siglo XX acercándome a dos situaciones significativas. La primera es la elaboración de un documento oficial sobre “La participación de la mujer argentina en el campo de la música”, a cargo del compositor y musicólogo Juan Pedro Franze, en 1972. La segunda es la creación del Foro Argentino de Compositoras en 2004 y los testimonios que promueven algunas de sus impulsoras.

Femenino singular: pensamiento musical y estilo en las primeras compositoras profesionales

Quisiera comenzar con una cita que resulta elocuente respecto de la actitud generalizada de ejercer sospecha sobre las condiciones de posibilidad de las mujeres para dedicarse a la composición musical:

La civilización moderna, que ha dado a la mujer la mayor suma de derechos civiles, que la ha incorporado a la universidad, al gabinete y al parlamento, con lo cual se ha ampliado en ella su campo mental, le asigna un papel de creadora y sembradora a la par del hombre. Ahora conocemos a la mujer que crea imágenes de su espíritu, al mismo tiempo que crea a los seres vivientes de su carne. Podría decirse que solo le falta producir grandes obras musicales para reconocerle la plenitud del genio (Fernández 1931: 21).

La cita es de 1931, situada en Buenos Aires. El párrafo está extraído de una glosa dedicada a la obra de la poeta María Alicia Domínguez publicada en la revista *Nosotros*¹. Resulta un ejemplo significativo acerca de la negación naturalizada que pesaba sobre las mujeres respecto de las necesarias aptitudes para la composición musical. La legitimación de sus dominios sobre esta materia sería la más resistida de sus conquistas, por erigirse como el patrimonio exclusivamente masculino dentro del campo musical, y el de máxima autoridad dentro del campo. Sin embargo, y sorprendentemente, para ese entonces la historia de las mujeres como compositoras estaba en desarrollo y es posible apreciar desde allí su proyección futura. Revisemos sintéticamente algunos casos destacados.

En 1931 Celia Torrá (1884-1962) compuso su primera obra para orquesta, *Rapsodia entrerriana*, que le valió significativos reconocimientos: resultó ganadora en el concurso de obras sinfónicas impulsado por la Asociación del Profesorado Orquestal, fue estrenada bajo la batuta de su autora por la Orquesta Filar-

¹ *Nosotros* fue una revista cultural argentina publicada entre 1907 y 1943. Sus fundadores fueron Alfredo Bianchi y Roberto Giusti.

mónica de la Asociación el 1 de noviembre de 1931 en el concierto de clausura de la temporada y tuvo un registro fonográfico –también con la dirección de la compositora– en 1955 como parte del proyecto *Música de compositores argentinos (grabada en discos)* promovido por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto en su selección de música sinfónica “con temática de origen telúrico”². (Dezillio 2015: 135-136).

En 1933, Torr  compuso su Sonata para piano solo en La, resultando, según García Morillo, una excepción en su producción, ya que Torr  ha “rehuido la música formal y la elaboración temática” en pos de “la página de carácter” (García Morillo ca. 1995: 8). La compositora dedicó esta obra a Athos Palma, la presentó a concurso, obtuvo por ella una mención y recibí varias interpretaciones, hasta los años 70, fomentadas por la Asociación Argentina de Compositores (Dezillio 2017: 15-20). Cuando todavía se denominaba Sociedad Nacional de Música, esta institución, que Celia Torr  integraba, presentó el estreno de *Sonata* con interesantes críticas:

Obra extensa y de trabajada materia, acusa valores expresivos y técnicos ponderables. [...] Se advierten tres regiones emotivas, tres maneras de sentir [...] que se yuxtaponen y se individualizan perfectamente: un lirismo schumanniano, sincero, desde luego, que constituye la nota dominante y da al conjunto un carácter rom ntico; el americanismo, que en vano quiere sobreponerse a aquel; y finalmente, toques impresionistas que con armonías definidas colorean determinados momentos. (S/D 1933).

Una grabación de la pianista Olga Galper n, gentilmente cedida por la intérprete, nos permite el acercamiento a la obra y a las “regiones emotivas” aludidas.

En el primer tema del primer movimiento nos encontramos con el mencionado lirismo [Fig. 1], que caracterizar  toda la obra por tener además carácter cíclico; la introducción a este movimiento es la que aporta el color americanista con el recurso a una monod a pentáfona [Fig. 2], y el tema b del rondó final, “los toques impresionistas”, con un motivo en semicorcheas de contornos ondulantes

² El proyecto estuvo impulsado por la compositora bonaerense Ana Serrano Redonnet (1910-1993) desde la Subsecretaría de Difusión, en el marco de una política cultural “tendiente a difundir, en el exterior, las características de la cultura nacional, su progreso en el orden educativo, científico, técnico, artístico, social y en toda actividad intelectual” (Stamponi 2010). Gracias a la digitalización y reedición de una colección de esos fonogramas realizada por el sello *Tradition* en 2010, es posible oir esta grabación histórica de la *Rapsodia entrerriana* dirigida por su autora (AA.VV 2010 [1955]).

utilizando la escala pentatónica en Fa# (solo las teclas negras del piano) sobre una armonía tenida que polariza en Fa# a partir de un pedal de tónica y un ostinato que agrega la quinta, la sexta y la séptima con un ritmo sincopado [Fig. 3]³.

A continuación, como es de esperar, sobreviene la mención a la debilidad de factura: “estas tres ‘maneras’, con sus procedimientos y hasta estética distinta en su marcha paralela, no logran fundirse, restando unidad de estilo” (S/D 1933). Sin embargo, el crítico se muestra condescendiente con el “lirismo comunicativo” en tanto, en su opinión, este deja ver “un aspecto del temperamento de la señorita Torr : la sinceridad”, que sigue siendo, según señala, “el don primordial del artista, pese a la sentencia raveliana” (Ibídem).

The image shows a musical score for a piano sonata. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 4 and includes the tempo marking 'Moderato' and a quarter note equal to 80. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The score features a pentatonic melody in the right hand and a complex, syncopated accompaniment in the left hand. There are various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'cresc.' and 'mf'.

Fig. 1: Celia Torr , Sonata para piano solo en La, primer movimiento, tema a, cc. 4-18.

³ Transcripción de Ricardo Jeckel. Edición crítica de la sonata completa en Dezillio 2017.

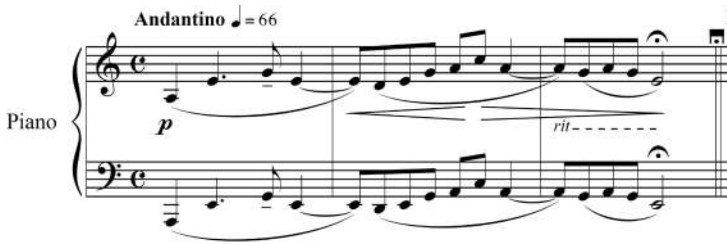


Fig. 2: Celia Torr ', Sonata para piano solo en La, primer movimiento, introducción, cc. 1-3.



Fig. 3: Celia Torr ', Sonata para piano solo en La, tercer movimiento, tema b, cc. 56-60.

Me interesa la mencionada sentencia de Ravel; record mosla:

Un verdadero artista no puede ser sincero. Lo imaginario, lo falso, si se quiere, empleado para crear una ilusión es una de las grandes superioridades del hombre sobre los animales y, cuando se consagra a crear una obra de arte, el artista alcanza un grado más de superioridad sobre el resto de los humanos. Quienquiera que sea que permanezca fiel a la llamada espontaneidad, tan solo balbucea (Jank l vitch 1951).

Las asociaciones que resuenan en la sobrevalorada sinceridad resultan de interés para nuestra fundamentación: lo sincero aparece como lo instintivo, lo espontáneo, el sentimiento primero antes de su simbolización, lo inferior, lo superfluo y

sin importancia. Para Ravel el arte es apariencia porque es en el trabajo sobre esa superficie aparente donde residen el control y el rigor del artista sobre la materia.

Resulta significativo entonces que justamente en esta obra, uno de los pocos ejemplos de música llamada “absoluta” en la producción de Torr, y su única sonata, el crítico elija ponderar el sentimiento por sobre la forma y el trabajo temático.

Pasemos a otro caso. En 1925, María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959) debutaba en el Teatro Colón de Buenos Aires con la composición de la música para la tragedia griega *Fedra* que se repuso dos años más tarde. El positivo reconocimiento que recibí esta obra, compuesta por encargo de la Universidad Nacional de La Plata, le valió a Curubeto Godoy la designación unánime como miembro de la Sociedad Nacional de Música y Miembro *Honoris Causa* del Consejo Superior de la Universidad (Dezillio 2014a: 6-7). Durante la década de los 20, compuso alrededor de veinte obras para piano solo, conjuntos de cmara y orquesta (Dezillio 2016b: 17-19). En 1945, Curubeto Godoy ganó el concurso de obras líricas y ballets de la Intendencia de Buenos Aires con su pera *Pablo y Virginia*, que se estrenó al año siguiente en el Teatro Colón. *Pablo y Virginia* señala, sin dudas, el momento de mayor trascendencia en la carrera de Curubeto Godoy (Dezillio 2013) [Fig. 4]. Su estreno en el Teatro Colón posibilitó un devenir de debates culturales y prácticas sociales que ensayaron un espacio para ‘la mujer creadora’ tensionado por dos pares de opuestos: reivindicación y rechazo; promoción de la emancipación y llamado a la sujeción (Dezillio 2016c).

Vale la pena detenerse un momento en este caso para abordar solo uno de los numerosos y significativos relatos que rodearon a la compositora con ocasión del estreno de su pera. Me concentrar en la exégesis de la obra y su autora que hizo Gilardo Gilardi, compositor, miembro del jurado y director de la Escuela Superior de Bellas Artes⁴ de la Universidad Nacional de La Plata, donde Curubeto Godoy tuvo a su cargo la cátedra de piano desde 1924 hasta su muerte en 1959. Los dichos de Gilardi se extienden por catorce páginas en *Imagen*, revista oficial de la ESBA, y dimensionan la sorpresa que este dictamen causó. En un artículo titulado “María Isabel Curubeto Godoy, compositora (a propósito del estreno de *Pablo y Virginia*)”, Gilardi advertía que:

El hecho novedoso de que una dama argentina adquiriese por concurso el derecho de ocupar el escenario del Teatro Colón, con una ópera en tres actos, despert en el ambiente curiosidad rayana en expectación. Plantese un interrogan-

⁴ En adelante ESBA.

te respecto de las posibilidades técnicas e intelectuales de una representante del llamado sexo débil en el trance de componer una obra teatral de género lírico, considerado uno de los más difíciles y riesgosos, y en el cual más de una vez fracasaron los más conspicuos autores del sexo opuesto (Gilardi 1946: 5-6).

Con un ejercicio simple de imaginación podríamos reponer las sospechas que un derecho adquirido por concurso implicó: “¿habrá habido intencionalidad de parte del jurado?”, “¿cómo llega una profesora de piano a estrenar una obra en el Teatro Colón?” y una duda legítima para la época: “¿cómo llega una mujer a adquirir la técnica para componer una ópera?”.



Fig. 4: La tapa de la revista *Aquí Está!* anuncia en forma destacada el estreno de la ópera *Pablo y Virginia* de María Isabel Curubeto Godoy, en el Teatro Colón (agosto de 1946)

Sin dudas, el Teatro Colón resultaba una instancia de legitimación que la comunidad musical cuidaba con celo y se resistía a otorgar a una mujer para que consagrara su primera incursión en el género operístico, que se manifestaba, además, polémica en varios de sus rasgos. Por un lado, el texto musicalizado resultaba trillado y el idioma italiano inaceptable cuando se esperaba un “tema argentino” y el castellano para una ópera representante de la lírica nacional. Por el otro, el lenguaje musical causó decepción por la falta de reminiscencias de identidad nacional –entendida como la alusión a músicas vernáculas– y la presencia de una combinación de elementos provenientes del verismo italiano y del drama musical wagneriano en su lugar (Dezillio 2013: 109-110)⁵.

Gilardi argumentaba el triunfo de esta obra en dos direcciones: la primera destaca la sólida e indiscutible formación de Curubeto Godoy en Europa y sus antecedentes compositivos, que incluían desde obras para piano hasta obras sinfónicas y ballets, es decir, lo usual para un compositor profesional en aquellos años, méritos reales y comprobables. La segunda, mucho más significativa a nuestros fines, se fundamenta en los rasgos de sinceridad, honestidad, ingenuidad y recato, esencializados en “la condición femenina”, que explicarían la musicalización de tan avejentado argumento y compensarían la falta de originalidad. Revisemos algunos juicios de este segundo argumento. Gilardi encuentra en el pensamiento estético de Curubeto Godoy algo que denomina como un “complejo psíquico”:

La maestra [en minúscula, es decir que no significa ‘la compositora’] María Isabel Curubeto Godoy vive recatadamente, lejos del mundanal ruido; en serena actitud de comprensiva tolerancia de lo que pasa a su vera. De pronto, impelida por esa fuerza arcana, inspiradora de los artistas de raza, abre las compuertas de contención y deja desbordar la corriente temperamental de la exteriorización cantarina de la ópera convencional. Entonces, en el momento más terrible de la última contienda armada, en acción morigeradora, propia de una hermana de caridad, que con sus rezos anhelara contrarrestar la furia devastadora de los beligerantes; que con sus cánticos pretendiera amortiguar el estrépito de las bombas explosivas; que con sus palabras de humilde mansedumbre pretendiera apacigar a los turbulentos, recurre a la composición de un drama lírico de significación simbólica en su aparente simplicidad (Gilardi 1946: 9).

⁵ Un aria correspondiente al segundo acto puede escucharse en:

<https://www.youtube.com/watch?v=UQP1nbhpAll> [Consulta 02/10/2017]. Tenor: Sergio Ganza / Piano: Sebastián Achenbach. Dir: Lucio Bruno-Videla. Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. (02/12/2015).

Los atributos de sinceridad, honestidad y buena fe como compensatorios de la falta de originalidad son recurrentes en la recepción crítica, y podríamos arriesgar que se trató de un argumento consensuado entre los miembros del jurado.

Más allá de la pretensión de Gilardi de contextualizar la obra en un reciente ambiente de posguerra y en una acuciante necesidad de representaciones pacificadoras, el fragmento posibilita la observación de interesantes representaciones en torno al género, portadoras de una larga tradición. En este sentido, parece poco probable, y hasta inútil, contrarrestar la “furia devastadora de los beligerantes” con “rezos”, y las “bombas” con “cantos”, pero, según Gilardi, María Isabel Curubeto Godoy tiene a su favor un recurso de éxito infalible: la sinceridad. Aunque aquí Gilardi está queriendo justificar la incomprendida elección del libreto según los atributos opuestos que plantean “la vida bullanguera y desorbitada de las caóticas ciudades modernas” respecto de “la placidez de una aldea africana del siglo pasado”, en los pares de opuestos resuenan otras asociaciones. La desigualdad de fuerza y poder que se evidencia entre la ‘furia devastadora’ y los ‘rezos’; las ‘bombas’ y los ‘cánticos’; y la ‘turbulencia’ y la ‘mansedumbre’ puede homologarse a la lógica que subyace al par activo/pasivo que construye la diferencia de género entre varones y mujeres desde el más profundo esencialismo. De modo similar, en la oposición entre el ‘mundanal ruido’ y el ‘recato’ y la reclusión de ‘una hermana de caridad’ resuena el par que sitúa a los varones en el mundo público y a las mujeres en el ámbito privado. ¿Qué resulta entonces de esta “monja” completamente aislada del mundo real que alimenta su fuerza creadora mansamente con rezos y cánticos, y cuya mejor estrategia sería la sinceridad? Una ineludible y esperable falta de originalidad.

Es el triunfo de la honestidad el que construye un lugar para esta ópera en los cenáculos del Teatro Colón: porque mantiene la ‘originalidad’ del lado masculino de los binomios, y, en este sentido, resulta asimilable por el *statu quo*. *Pablo y Virginia* es considerada como una obra pasiva en tanto reproduce el lenguaje convencional de la ópera italiana, aun su idioma, sin innovaciones que desafíen al auditorio, pero cuyo nivel de comunicabilidad resultó irresistible, inclusive para el jurado.

Volvamos al año 1930 para concentrarnos en la reseña de un concierto de alumnos de las cátedras de composición del Conservatorio Nacional de Música y Declamación a cargo de Ricardo Rodríguez y José André, el texto destacaba que:

Lita Spena [1904-1989] ha realizado sorprendentes progresos: su *Serie para piano* sí acredita influencia de sus autores favoritos, los modernos Debussy y Ravel. Es una obra simpática, bien escrita para el piano, de la cual nos agradó, sobre todo, el ‘Minuet’, una página cautivadora” (S/D 1930).

Para 1937, Lita Spena era ya una egresada del Conservatorio Nacional de la especialidad piano y composición. Ese año, su Sonata para piano resultó la ganadora del Primer Salón Nacional de Música de Argentina, en la “Quinta categoría (para un instrumento solo)” que compartió con *Sonatina* de Antonio De Raco; *Cuatro piezas, estilizaciones del género popular* de Isidro Maiztegui; y *Suite moderna* de Domingo Soderini. Fue estrenada en el ‘Primer Concierto de Cámara’ y la interpretación estuvo a cargo de Livia Quintana. Por disposición de la Dirección Nacional de Bellas Artes, todas las obras admitidas serían interpretadas en audiciones públicas antes del veredicto, y la ganadora de cada categoría recibiría un premio en dinero destinado a su edición (Dezillio 2014b) ⁶ .

La crítica especializada se refirió a la *obra* como poseedora de “sentido moderno” en el aspecto armónico, “elegante y comunicativa” en el trabajo temático y “levemente influenciada por los impresionistas franceses” (S/D 1937: 22). De igual modo, consta en las reseñas que fue “recibida por el público con excelentes demostraciones de aprobación” (S/D 1937: 19).

Como demuestra la reseña citada anteriormente, la prensa conocía el gusto de Lita Spena por los “impresionistas franceses” desde sus primeras incursiones en la composición, y se entiende que con esta denominación los críticos referían a Debussy y a Ravel, a pesar de las sabidas diferencias intrínsecas al estilo de cada uno de ellos. Sin embargo, los elementos de lenguaje delinean en la Sonata de Spena una clara afinidad con la escritura de Ravel en primer término.

La presencia preponderante de una armonía paralela, en muchos casos melodía acordal, y una utilización también destacable de procedimientos compositivos

⁶ A pesar de ello, la obra no fue editada en su momento y la detección, transcripción y edición crítica del manuscrito fue trabajo del proyecto de investigación “Maestros y discípulas. Algunas sonatas para piano producidas en Argentina entre 1931 y 1937. Estudio de recepción y puesta en valor”, programación científica 2013-2014 de la Universidad Nacional de las Artes, dirigido por Silvina Luz Mansilla. El corpus estudiado se completa con Sonata en Mi M (1931) de Isabel Aretz, Sonata en La m (1934) de Celia Torrá y Sonatina en Mib M (1936) de Ana Carrique. Integraron el equipo: Romina Dezillio, Ricardo Jeckel, Félix Junghanns, Silvia Trachcel, Hernán Gabriel Vázquez, Gabriel Vinker y Florencia Zuloaga. La pianista Florencia Zuloaga fue quien asumió la interpretación de la sonata completa. Actualmente se prepara la edición de esta sonata en formato e-book.

basados en la repetición, como imitación, variación y *ostinati*; el privilegio de la línea que resulta en una amalgama de materiales armónicos heterogéneos,

Sonata Tercer Tiempo Toccata

Lita Spena

Allegro Molto $\text{♩} = 132$

5 *accel.* *ff* *f* $\text{♩} = 96$

8 *p* *cresce*

11 *f* 8^m

14 *pp* *cresce* *ff* 8^m

Fig. 5: Sonata de Lita Spena, tercer movimiento "Toccata", cc. 1-16.

The image displays a musical score for the third movement, "Toccata", of Lita Spéna's Sonata. The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 17 with a dynamic marking of *f* (forte). A first ending bracket labeled "(S^{ma})" spans measures 17 through 20. Measure 20 features a dynamic marking of *p* (piano) in the treble and *mf* (mezzo-forte) in the bass, with a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 23 includes a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 26 is marked "a tempo" and features a *pp* (pianissimo) marking in the treble and a *f* (forte) marking in the bass, with a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 29 includes a *cresc.* (crescendo) marking in the treble and a *pp* (pianissimo) marking in the bass. Measure 32 features a *pp* (pianissimo) marking in the bass. The score is characterized by frequent triplet markings and dynamic contrasts.

Fig. 6: Sonata de Lita Spéna, tercer movimiento "Toccata", cc. 17-33.

planteos de una relación ambigua con la tonalidad, y por este motivo, dependiente de ella. Se destaca una escritura densa en acontecimientos sonoros, que si bien es económica en los materiales, se expresa con precisión técnica y detallismo; el acento en el impulso rítmico, rasgo preponderante de la conducción del tiempo, por momentos obsesiva y maquinal, de Ravel; y la presencia de una *toccata* en el tercer movimiento (Chiantore 2001: 479-506) [Figs. 5 y 6]⁷.

En 1935, Isabel Aretz (1909-2005) cursaba el último año de su formación como pianista y compositora en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Buenos Aires cuando conoció al compositor brasileño Heitor Villa-Lobos. Durante su visita a la Argentina, Aretz pudo hacerle escuchar una de sus composiciones para piano y así obtuvo una beca para estudiar orquestación con él en Río de Janeiro. Hacía dos años que trabajaba junto a Carlos Vega, abocada a la música tradicional argentina y latinoamericana. En esos años compuso su primera obra orquestal, que tituló *Puneñas*, y la dedicó “al Maestro Heitor Villa-Lobos” [Figs. 7 y 8]⁸. La obra está construida a partir del sistema rítmico y melódico taxonomizado por Carlos Vega en su obra inédita *La música de los incas*. Se estrenó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires en 1937 y en 1941 se interpretó en Washington en un concierto organizado por la Unión Panamericana (Dezillio 2016a)⁹.

A pesar de estos hechos, la legitimación de la composición musical fue la última conquista dentro de las prácticas artísticas de las mujeres, y resulta evidente que no fue por falta de incursiones en la materia. La mencionada reseña de 1930 acerca del concierto de alumnos de las cátedras de composición del Conservatorio Nacional admite que:

Llama la atención el número de niñas que siguen los cursos de composición en el Conservatorio Nacional. Desde luego, nada objetamos a que las mujeres aborden el campo de la creación artística, tanto porque en nuestro propio país varias, como Celia Torr, Irene [Irma] Williams, Joaquina Yunta, María Isabel Curubeto Godoy, La Cimaglia Espinosa, y últimamente, Ana Carrique, han afirmado bellas condiciones, como por el hecho de que la sensibilidad femenina es adecuada a la expresión musical y ha logrado, entre nosotros, en el canto, el

⁷ Transcripción de Ricardo Jeckel.

⁸ Transcripción de Romina Dezillio.

⁹ La reconstrucción de la partitura integral para orquesta a partir de las *particelle* presentes en el archivo IDECREA de la Universidad Nacional de Tres de Febrero fue un trabajo que realicé en 2015. Gracias a esta edición la obra fue interpretada por la Orquesta Académica del Conservatorio Municipal Manuel de Falla, dirigida por el Mtro. Miguel ngel Gilardi en el Concierto Bicentenario de 2016.

piano, el violín, la guitarra, el violonchelo y el arpa, afirmar el espíritu artístico de la mujer argentina...

III. Danza y algarabía. Isabel Arezt

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a 'Vivo' tempo marking. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Bassoon, and Contrabassoon. The brass section includes Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Triangle, Grand Cymbal and Plates, and Caja Chica. The keyboard section includes Xylophone and Harp. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, and *mf*, and includes first and second endings. The music is in a 2/4 time signature.

Fig. 7: Isabel Arezt, Puneñas, "III. Danza y algarabía", cc. cc. 1-15

III. Danza y algarabía

The image displays a page of a musical score for the piece "III. Danza y algarabía" by Isabel Arezt. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl., Ob., F. Hn., B.-Cl., Ban., C. Ba., Hn. I, Hn. II, B. Trp., Tbn., Tuba, Timp., Trgl., G.C. & P., C. Cr., Xyl., Hp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *mf*. There are also performance instructions such as "Poco col leg. di corno" and "Poco". The score is divided into measures, with some measures containing first and second endings. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

Fig. 8: Isabel Arezt, Puneñas, "III. Danza y algarabía", cc. 16-26

La selectiva enumeración pronostica la posterior restricción:

...pero teniendo en cuenta que, *para la mayoría de las niñas, la música es un adorno, que se abandona con el tiempo, ya ante las obligaciones del hogar, ya frente a prejuicios sociales, resabios del pasado, lamentamos que el sexo fuerte no participe también, por lo menos en igualdad numérica; dado que los hombres suelen consagrarse con más tesón al arte (S/D 1930)*¹⁰.

Se evidencia de manera explícita la dificultad con la que las mujeres se enfrentaban al elegir esta dedicación. Los motivos que fundamentan esta postura aducen principalmente una relación superficial de las mujeres con la música, un desempeño diletante, en el mejor de los casos, dado a la expresión de sentimientos, pero incapaz del manejo consciente y racional de los aspectos más técnicos del lenguaje. Sin embargo, el prejuicio de que para las mujeres la música significaba “un adorno” puede ser contestado desde las propias ideas de las compositoras respecto del significado que para sí cobraba la música.

Observemos los pensamientos que declara Torrá en 1934:

La música es el lenguaje universal que destruye fronteras y acerca corazones, y así como las flores exhalan su perfume en todas las circunstancias tristes o alegres, la música adapta admirablemente sus armonías a todos los momentos que vive el alma humana. Es una injusticia considerarla solo como un elemento de adorno, y un error no asignarle en la educación el lugar que merece (Torrá 1934: 6).

Este artículo que Celia Torrá dedica a reflexionar sobre la misión de la música en la escuela y en la educación de los niños permite entender su modo de valorar la música como el arte más proclive a generar empatía con los estados del alma humana, y una experiencia necesaria para el mejoramiento de la sociedad y el desarrollo humano: “arte por excelencia, arte universal y divino, porque en comunión espiritual nos acerca a Dios” (Torrá 1934: 8). Además de subrayar su valor edificante, socializador y humanitario, Torrá reclama para los niños la posibilidad de acceso a una experiencia profunda y real con la música. Acercar la música a todos los sectores de la sociedad será una preocupación sostenida y atendida por Celia Torrá durante toda su vida¹¹.

¹⁰ Las cursivas son propias.

¹¹ Para 1930, Celia Torrá había fundado, y desde entonces dirigía, la Asociación Coral Argentina, y en 1938 asumió la dirección de la Asociación Sinfónica Femenina. Compositora y directora de coros y orquesta, Celia Torrá fue también una violinista virtuosa y desde 1929 daba conciertos con el “Trío Argentino de Música de cámara” junto a Blanca Cattoi (violonchelo) y Lita Spena (piano). En 1952 creó el coro de obreros de la fábrica Philips (Dezillio 2015: 135).

Abrazada al paradigma romántico que situó a la música como el arte de lo sublime, María Isabel Curubeto Godoy entiende la creación musical como la obra del genio creador:

Pienso que el compositor si ha de ser sincero, solo ha de inspirarse en lo que verdaderamente le agrada y siente, dejando de lado toda imposición que provenga de la razón o conveniencia. [...] El artista, en su fervor, cumplirá cabalmente la noble misión de belleza para la que ha nacido, creando imágenes y ensueños a través de [...] su peregrinación por las altas esferas de la armonía, para después ofrendarlos, humildemente, en el templo del arte. El compositor ha de entregarse por entero a su obra a fin de transmitir su mensaje sin temor de ser incomprendido, más con el alma encendida por la antorcha sagrada. / 'Lo que nace del espíritu, es espíritu', reza un versículo bíblico. Y el arte pertenece a Dios, decimos nosotros, porque es de su misma sustancia divina. De aquellas sublimes regiones proviene el vuelo del espíritu creador, al que con justeza se ha llamado 'estado de gracia'" (Curubeto Godoy 1947: 73, 75).

Experiencia religiosa de entrega total de sí, misión de carácter inexorable y desinteresado, "estado del alma". Para Curubeto Godoy la creación es resultado de la inspiración y es propiciadora de un "trance", un estado de trascendencia de la consciencia y del espíritu. Sin embargo, como profesora titular a cargo de la cátedra de piano de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata dirige a sus alumnos este texto, y en su rol educativo cumple responsablemente en subrayar el compromiso con el estudio serio y profundo que el lenguaje musical requiere:

Como ustedes verán en estas cortas líneas que ahora les dedico, me he limitado a referirme a la faz espiritual del compositor relacionada con la inspiración creadora. En otra oportunidad podré decirles algo de la parte técnica, faz esta tan necesaria como la primera, pues sin una sólida base de conocimientos nada bueno puede realizar el artista en el difícil arte de los sonidos. (Curubeto Godoy 1947: 75).

Destacada y valorada desde su niñez como prodigio de la interpretación pianística, Curubeto Godoy no vacila en ubicar la creación musical en las "altas esferas", probablemente confiada en que los quince años de estudios musicales en Europa la conduzcan hasta allí.

Lita Spena, con veintitrés años de edad y representante de una generación nueva, encuentra que aunque asequible a todo ser humano, la música no es un lenguaje universal, sino uno histórico y culturalmente situado, capaz de provocar sensaciones según esos condicionamientos:

La música es, sin duda, un arte, y al mismo tiempo un lenguaje de un poder sensitivo-psíquico extraordinario, común a todo ser humano, por ser un lenguaje fundado en fenómenos sonoros que no producen imágenes, como en el lenguaje hablado, iguales para todos; sino sensaciones diferentes según los distintos entendimientos, la diversidad de cultura y modo de pensar, en relación con las varias preferencias de épocas históricas y con la manera de considerar el progreso humano. [...] Mi sensibilidad se identif[ca] con las nuevas formas que de [los compositores modernos] se derivan. En la interpretación de la *Rapsodia napolitana* de Castelnuovo-Tedesco, veo el cielo azul de la hermosa Nápoles y su golfo encantador, o el espectáculo de una plaza de toros en *Rincones sevillanos* de Turina, o una escena infantil llena de vida y de encanto en *Vacaciones [En vacances]* de Severac, sensaciones estas que solo este lenguaje extraordinario es capaz de sugerir (Spena 1927: 9-10).

Las reflexiones de Lita Spena dejan de lado las virtudes de enaltecimiento espiritual y progreso humano para revalorizar el regocijo personal e intransferible que conlleva la experiencia musical, la vivencia individual a partir de la música según el propio punto de vista, guiada por la sensación y ajena a dogmas. Spena no duda en exponer, y de este modo reivindicar, los propios caminos por los que la organización de los sonidos la conducen.

Tan distante de las sublimes regiones que habita el vuelo del espíritu creador que alimenta a Curubeto Godoy como del hedonismo de Spena, Isabel Aretz se manifiesta pragmática, realista, deseosa de encontrar un lenguaje con identidad nacional (o al menos regional) y ocupada en asumir su rol de compositora con compromiso social:

Para egresar del Conservatorio había que escribir una escena de ópera. [Así] obtuve el codiciado título de compositor. Pero ya entonces me dije: –Isabel, ¿y ahora qué? ¿No hay tradición musical en la Argentina, ni en América?, ¿siempre debemos copiar a Europa? / Yo había aprendido a usar escalas griegas y hasta había practicado algún modo asiático. Pero ahora estaba frente a la vida con mi verdad: ¿Dónde nací? ¿Quién soy? ¿Qué debo hacer? (Aretz 1998: 13).

Muchos sentidos convergen al reunir estos testimonios sobre el sentir y el quehacer musical de solo algunas de las compositoras argentinas que lograron profesionalizarse durante la primera mitad siglo XX. Las mayores, Torr y Curubeto Godoy, realizaron su formación en Europa y en ambos casos alcanzada por sus propios méritos: Torr obtuvo la Beca Europa en 1909 y Curubeto Godoy logró un subsidio del Gobierno Nacional para estudiar en Italia gracias a una carta de recomendación de Giacomo Puccini. Los casos de Spena y Aretz son represen-

tativos de las referidas alumnas del Conservatorio Nacional fundado en 1924. Es interesante observar la diversidad en el pensamiento musical de cada una de estas compositoras y la ausencia de testimonios de impotencia o la falta de realización que pronostica el citado crítico del concierto de alumnos. Todos los testimonios manifiestan una profunda vocación, hablan de sentimientos, emociones y vivencias posibilitados por la música, y de su función social. Edificante, instructiva y virtuosa; espiritualista y metafísica; sensual y voluptuosa; comprometida e identitaria, la música se nos revela como una pasión sostenida con ímpetu y convicción. Lejos del atribuido carácter de “adorno” en la vida de estas mujeres, la composición se descubre como la vocación en la que se asienta su deseo de autorrealización.

Durante este primer período en el que las compositoras componen bajo una explícita sospecha, los primeros pasos las constituyen en pioneras, y sus logros y conquistas, en casos excepcionales. Esta singularidad se fue revirtiendo en virtud del crecimiento en número durante la segunda mitad del siglo, al tiempo que una supuesta autonomía fue tornando más horizontales sus posibilidades respecto de las de sus colegas varones y exigiendo responsabilidades en aras de la igualdad.

Es así que en 1972 el musicólogo y compositor Juan Pedro Franze fue encomendado por el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación para realizar un informe sobre “La participación de la mujer argentina en el campo de la música” para la *Conferencia Interamericana Especializada sobre Educación Integral de la Mujer*¹². Contundentemente, Franze concluye que:

Es evidente que ninguna clase de prejuicios aleja en este momento a las mujeres del quehacer musical en todos los campos de acción, y que la sociedad ha confiado a ellas el peso mayor y numéricamente más importante ante todo [en] el campo educacional (Franze 1972: 15).

La citada prominencia en el ámbito educativo tuvo como correlato la legitimación del repertorio escolar compuesto por mujeres, género, por otra parte, considerado menor. En varios momentos previos, Franze se obstina en desmentir cualquier sospecha de trato injusto o desigualdad hacia las mujeres:

¹² El documento constituye un relevamiento que incluye antecedentes históricos y la situación de la mujer evaluada según diferentes campos de actividades (creadora, organizadora, intérprete, docente). Agradezco este hallazgo a Silvana Luz Mansilla.

¹³ En todos los casos sucesivos las cursivas son propias.

Entre las mujeres profesionalmente activas no se produce una diferencia entre la mujer casada y la soltera, y aquellas mujeres que luego de casarse se han retirado de las actividades públicas artísticas, lo hacen por su *propia y deliberada elección*, y no porque su cambio de estado las inhiba frente a los demás en la continuación de estas actividades¹⁴ (Franze 1972: 16).

Esta supuesta igualdad de condiciones y completa autonomía en las decisiones alcanzada por las mujeres dentro del campo musical es subrayada por Franze en todas las circunstancias en las que se observa una situación desfavorable para las mujeres como resultado de las mismas circunstancias: la propia decisión. Veamos dos ejemplos más:

En la actualidad no puede hablarse de una diferencia entre el hombre y la mujer, en lo que se refiere a oportunidades que se brinden en el campo de la música. Tan solo muy pocos resortes de esta actividad quedan aún preferentemente en manos del varón, pero no porque la mujer no tenga acceso a ellos, sino que por una cierta *inercia femenina* han sido ejercidos casi siempre por los representantes del así llamado sexo fuerte. Estos campos específicos son la dirección orquestal y la ejecución de instrumentos de viento de metal. Más se trata en esos campos de un hábito o un *prurito de la mujer*, que de un tabú social impuesto por los varones (Franze 1972: 1).

Es significativo que el Ministerio no haya encargado este escrito sobre la participación de la mujer a alguna de esas muchas mujeres que participaban en el mencionado campo de la música. Expresiones como “propia y deliberada elección”, “inercia”, “prurito” para contrapesar cualquier “imposición” por parte de los varones prepara una reflexión sobre la igualdad que inclusive invierte los términos del poder:

Si ha habido alguna vez un prejuicio contra la mujer creadora musical en nuestro ambiente, este ha sido vencido con suma rapidez, de tal modo que en la visión retrospectiva, la falta parcial de compositoras o su menor número se debe más bien a un *prurito de las propias mujeres* y no a que sus colegas varones les hubiesen cerrado el acceso a estas actividades. La lucha por imponerse es dura para el compositor, de modo [que] mujeres y hombres sufren similares condiciones para la producción, difusión y edición de sus obras. [...] En su lucha para imponer al creador argentino en sus derechos incuestionables, la mujer ha sido una leal compañera de su colega varón. Y muchas veces fueron compositoras las que lograron vencer oposiciones o restricciones, favoreciendo con sus victorias a sus colegas masculinos (Franze 1972: 6).

¹⁴ <http://forodecompositoras.com.ar>

En ocasión del acto fundacional del Foro Argentino de Compositoras¹⁴, en el marco de una mesa redonda, Irma Urteaga, vicepresidenta del Foro en aquel momento, se preguntaba:

Si no existen ya las fronteras, si las diferencias de posibilidades entre los sexos son mínimas, ¿qué hacemos hoy acá, compositoras reunidas en FORO? ¿Por qué decidimos que debemos unirnos, cuando no es ya para luchar contra el hombre y lograr ser oídas? (Urteaga 2004: 2).

En 2004, la compositora Amanda Guerreño, junto con Irma Urteaga, impulsó el Foro Argentino de compositoras como un espacio exclusivo para la propuesta y difusión de obras de compositoras argentinas, la mayoría de ellas miembros de la histórica Asociación Argentina de Compositores¹⁵.

El principal propósito de Guerreño fue crear un espacio donde poder hacer primar el propio punto de vista de las mujeres sobre todo aquello que, como miembros de la AAC, no había tenido asidero¹⁶. La medida no fue del todo bien recibida por sus colegas varones de la AAC quienes percibieron la acción de las involucradas como "discriminatoria para con ellos", en tanto no entendieron la necesidad de un espacio exclusivo para mujeres. Para menguar esta impresión, las compositoras han intentado distanciarse de asociaciones que pudieran vincular el Foro al feminismo. Una de ellas ha sido el anuncio explícito, antes de comenzar los conciertos, de alguna de sus integrantes de que el Foro no es una agrupación feminista sino simplemente un espacio donde las mujeres muestran su propia sensibilidad¹⁷. En el mismo sentido, colaboran las palabras de cierre de Irma Urteaga de aquel discurso inaugural:

¹⁵ En adelante AAC.

¹⁶ Entrevista personal con Amanda Guerreño (11/05/2011). En la página web se observa un breve manifiesto que subraya la particularidad del punto de vista de las mujeres que prima como constitutivo del Foro: "Desde el Foro Argentino de Compositoras proponemos una alternativa de cambio a través de la visión de la mujer y su intervención en los diferentes modos del quehacer cultural, asumiendo un coprotagonismo en los fenómenos estéticos, educacionales y sociales contemporáneos. / Basándonos en la creatividad, asumimos el compromiso de respetar los principios elementales de convivencia, promoviendo la interrelación con otras disciplinas artísticas que aborden problemáticas semejantes. Nuestra misión brinda a la sociedad un aporte fraterno y solidario unido al arte y a la cultura. <http://forodecompositoras.com.ar> [Acceso 03/10/2017].

¹⁷ Irma Urteaga en entrevista personal (10/05/2011).

Nuestro [el de mujeres y varones] pensamiento, nuestras expectativas, nuestra sensibilidad, difieren; y en cambio se encuentran hermanadas todas estas cualidades en el resto de las mujeres. / No nos reunimos en una actitud de discriminación, de sectarismo, de antagonismo o separación, sino en una posición de respeto a las diferencias establecidas por la naturaleza en un deseo de integración con el hombre por los ideales comunes de lucha con él y no contra él (Urteaga 2004: 3).

Las mujeres lograron profesionalizarse en la composición musical marcando con el género femenino el ámbito de la creación y la autoridad, y trascendiendo la implícita connotación de “música menor” que la música compuesta por mujeres acarreaba. Así, los espacios de circulación de sus obras han pasado a ser codiciados y disputados también por sus colegas varones. Su avance fue tolerado en tanto implicó nuevas conquistas para el campo como un todo, pero genera resistencia si pretende un avance personal paralelo. Una vez más, los varones parecen reclamar una compañera que realice tareas de asistencia, que inclusive le allane el camino, como mencionaba Franze, y que asuma las tareas que históricamente ellos han dejado de lado. La deuda pendiente sigue siendo la verdadera autonomía.

Bibliografía

Aretz, Isabel. 1998. "De los grandes maestros al arte del pueblo", *Idea Viva. Gaceta de Cultura*: 12-15.

AAVV. 2010 [1955]. *Música orquestal desde la cancillería argentina*. Buenos Aires: Tradition. CD.

Chiantore, Luca. 2001. "Debussy y Ravel: dos caras de la modernidad", en *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música: 479-506.

Curubeto Godoy, María Isabel. 1947. "A mis alumnos. Por qué elegí un poema extranjero para mi ópera", *Imagen*, 4: 72-75.

Dezillio, Romina. 2013. "María Isabel Curubeto Godoy y su ópera *Pablo y Virginia*: una consagración personal, pública y política", en Federico Sammartino; C. Pedrotti, y F. Escalante eds. *Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología: 105-117. Disponible en: <http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/Ver-10-final.pdf> [Acceso: 02/10/2017].

_____. 2014a. "María Isabel Curubeto Godoy: 'sacerdotisa del arte'. Música y misticismo en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en la década del 20". Ponencia presentada en la *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*. Mendoza: inédito.

_____. 2014b. "La Sonata para piano de Lita Spena (1904-1989): un lenguaje para 'sensaciones nuevas'", ponencia presentada en el *2º Congreso Internacional de Piano, El virtuosismo pianístico en los compositores latinoamericanos: influencias, proyecciones, estéticas*. Buenos Aires: DAMUS, UNA, inédito.

_____. 2015. "Rapsodia de una entrerriana: estudio sobre la primera obra sinfónica de Celia Torrà", *Avances. Revista de Arte*, 24: 133-149.

_____. 2016a. "Del Conservatorio Nacional a la Unión Panamericana: Trayectoria de Isabel Aretz a través de (su primera obra orquestal) *Puneñas*". *II Congreso ARLAC-IMS. Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología*. Santiago de Chile: Instituto de Música, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ws30MbPEyzk> [Acceso: 02/10/2017].

_____. 2016b. "María Isabel Curubeto Godoy: la emergencia pública de lo olvidado", *Huellas. Búsquedas en Arte y Diseño*, 9: 9: 21.

_____ 2016c. "Una ecuación para el género en la creación de la ópera Pablo y Virginia de María Isabel Curubeto Godoy: emancipación, sujeción, poder y vulnerabilidad". Ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Cine, Teatro y Género del Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl Castagnino", FFyL, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: en prensa.

_____ (comp.). 2017. Celia Torr . "Sonata para piano en La." Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo". Universidad Nacional de las Artes.

Fernández, Juan Rómulo. 1931. "María Alicia Domínguez", *Nosotros*, 268: 21: 32.

Franze, Juan Pedro. 1995. "La participación de la mujer argentina en el campo de la música". Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación.

García Morillo, Roberto. ca. 1995. "Personalidad artística y obra de Celia Torr ". Buenos Aires: conferencia inédita, gentileza de Marcela Méndez.

Gilardi, Gilardo. 1946. "María Isabel Curubeto Godoy, compositora (a propósito del estreno de Pablo y Virginia)", *Imagen*, 3: 5-18.

Jank l vitch, Vladimir. 1951. *Ravel. El músico y su obra*. Buenos Aires: Losada.

Stamponi, Guillermo. 2010. "Sobre esta obra", en *Música orquestal desde la cancillería argentina* [Booklet]. Buenos Aires: Tradition.

S/D. 1930. "En el Conservatorio Nac. de Música se dió un concierto de alumnos", *La Nación*. [ lbum de recortes de la compositora Ana Carrique].

S/D. 1933. "Varios estrenos en la Sociedad Nacional de Música", *La Razón*. [ lbum de recortes de la compositora Ana Carrique].

S/D. 04-10-1937. *La Prensa*: 22.

S/D. 04-10-1937. *La Nación*: 19.

Spena, Lita. 1927. "Sensaciones musicales", *El Lenguaje Musical. Revista Pedagógica*, I/ 1: 9-10.

Torr , Celia. 1934. "La canción escolar", *Cr talos*, 1 / 11-12-13: 6-8.

Urteaga, Irma. 2004. "Foro Argentino de Compositoras. Palabras de la profesora Irma Urteaga". Buenos Aires: inédito.

Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade

Eliana Monteiro da Silva

O presente trabalho pretende refletir sobre as dificuldades da mulher brasileira para obter reconhecimento e visibilidade no contexto da música erudita, enfocando, principalmente, a composição. Este recorte se deve ao fato de ser esta vertente, no restrito campo da música de tradição escrita, também chamada culta ou erudita, a área mais identificada com a atividade intelectual e menos acessível ao gênero feminino - afastado por séculos do saber em geral e relacionado, principalmente desde a Era Iluminista, às práticas intuitivas e corporais.

Questões de gênero têm evidenciado obstáculos difíceis de transpor até mesmo na Europa, berço da música erudita. Corroboram para esta afirmação as pesquisas comparativas entre a participação de homens e de mulheres nos Cursos de Férias de Darmstadt, por exemplo, divulgadas na edição de 2016, aos 70 anos desta atividade na Alemanha. Darmstadt ficou conhecida como polo de criação musical desde o fim da Segunda Guerra Mundial, quando foi proposta uma vertiginosa mudança de paradigmas na música ocidental para suplantiar a composição de tradição germânica, então identificada com as práticas nazistas. Nem neste contexto houve abertura para uma maior inserção de compositoras ao circuito, sendo a proporção aproximada de homens de 93%, contra 7% de mulheres (Fure 2016: *passim*).

No Brasil, disparidades como a citada assumem proporções ainda maiores por sua condição de país emergente. Marcado por um passado de dominação colonial, em que vigoraram relações cruéis de poder, o Brasil do século XXI ainda se ressentido de suas desigualdades sociais, raciais e de gênero, que impedem que as mulheres ocupem posições de poder e decisão sem que sejam alvos de preconceito e atos misóginos. O acesso da mulher à aquisição de um capital cultural como a música erudita é dificultado em todas as instâncias, do ingresso aos cursos formais à apresentação de suas obras em espetáculos e veículos de mídia. O mesmo ocorre na docência de composição, onde raras são as professoras e, portanto, difíceis os modelos. Não obstante isso, mulheres pelo Brasil afora têm marcado presença em todas as instâncias da produção musical erudita, sem que isso seja registrado em livros de

história da música, teoria e análise musical, ou mesmo em gravações. Já passou da hora de reverter este quadro, assinalando a participação destas guerreiras na construção do ensino, performance e, principalmente, de um estilo composicional com características próprias do Brasil e da América Latina. Este artigo pretende colaborar para esta proposta.

Metodologia

A fim de lançar luz a alguns tópicos inerentes ao tema aqui tratado, este texto foi dividido em quatro partes. A primeira discorre sobre a trajetória da própria autora enquanto pianista brasileira de São Paulo, rumo à descoberta de que sua formação musical, assim como a de suas e seus colegas, foi mutilada no sentido de ser baseada no estudo de obras, técnicas e procedimentos composicionais pensados e definidos majoritariamente por seres humanos do sexo masculino. Sua carreira testemunha a neutralização das questões de gênero no estudo do instrumento e em sua profissionalização, uma vez que atenta para a naturalidade com que uma estudante de piano passa décadas aprendendo a interpretar composições de períodos, estilos e linguagens diversas, sem se perguntar por que neste rol não figura uma só compositora considerada digna de conhecimento e divulgação.

A segunda parte enfoca brevemente alguns dos problemas enfrentados pelas mulheres na composição, no Brasil e no mundo. Um breve relato da luta feminina e feminista pelo direito ao saber e ao respeito por sua produção intelectual e artística demonstra como o sistema patriarcal, a religião católica e o mercado de trabalho vêm se mostrando por séculos insensíveis às necessidades da mulher de expressar sua visão de mundo, seu sofrimento e desejo de mudança através da música.

Na terceira parte é apresentada uma relação de vinte compositoras brasileiras, nascidas entre a segunda metade do século XIX e o final do XX, desvendando os principais campos de sua atuação profissional e criativa no panorama musical do país. Esta foi a época em que a música erudita brasileira adquiriu identidade própria, pelo conhecimento e aplicação dos elementos autóctones de sua cultura junto a procedimentos herdados da música europeia e da africana durante a colonização. Os exemplos pinçados não pretendem esgotar o painel demonstrativo da produção brasileira composta por mulheres, apenas apontar as muitas linguagens e estilos abordados pelas mesmas.

A quarta e última parte reflete sobre a busca por alternativas que revertam o panorama de invisibilidade da produção musical feita por mulheres no Brasil,

enfocando a formação da rede “Sonora – músicas e feminismos”, da qual a autora é co-fundadora e atuante. Voltada ao estudo, divulgação e promoção de atividades em torno das mulheres na música, a Sonora foi criada em 2015 e realiza desde entrevistas com compositoras e pesquisadoras (es) de questões de gênero, até de promover reuniões de leitura e discussão sobre textos ligados ao assunto, sessões de escuta de obras de artistas mulheres e projetos de inclusão de mulheres dentro e fora do meio acadêmico.

Uma pianista em busca do repertório composto por mulheres

Não sei quando descobri Clara Schumann. Penso que o contato com grandes mulheres, no decorrer de minha trajetória, levou-me a conhecê-la como personalidade. E a escassez de material informativo a respeito da contribuição que tantas delas prestaram à música erudita levou-me a procurá-la e a buscar indícios de sua passagem em sua obra (Monteiro Da Silva 2016: 1).

A partir daqui assumirei a escrita em primeira pessoa, para tornar a leitura mais próxima e fluente. A citada reflexão foi publicada por mim em artigo escrito à revista Linda em 2016, e, por sua vez, emprestada do livro “Clara Schumann: compositora x mulher de compositor”, lançado em 2011 pela Editora Ficções a partir de minha dissertação de Mestrado realizada na ECA-USP. Mantém-se atual por localizar, na minha trajetória de pianista, o momento incerto em que me percebi intérprete e pesquisadora de uma vasta gama de composições, sem que jamais houvesse tocado uma só obra saída da pena – ou da caneta, ou do computador – de uma mulher.

A grande compositora e pianista Clara Wieck Schumann abriu-me as portas de um universo de sonoridades até então desconhecidas por mim e, pelo que pude notar, por professoras (es) e colegas, ao mesmo tempo em que ingressava na Pós-Graduação para fazer pesquisa de Mestrado. Desta experiência resultam o livro acima mencionado, o CD “Clara Schumann – *lieder* e piano solo” e o Duo Ouvir Estrelas em parceria com a cantora Clarissa Cabral, que assina também as gravações do fonograma. Nosso duo vem apresentando e gravando composições de mulheres desde 2012, em sua maioria inéditas.

A escolha de uma alemã para iniciar tal processo de investigação e divulgação responde a necessidades óbvias: sendo uma pianista natural de um país periférico do chamado Terceiro Mundo, havia que abordar, no mínimo, uma compositora oriunda de nação que fosse referência na história da música erudita ocidental para legitimar a empreitada. O período romântico foi outra aposta na valorização da pesquisa, já que, além de ser o favorito da comunidade pianista em geral,

foi uma época de reivindicações sociais, independências e formação de novas nações. Além disso, Clara Schumann foi uma mulher incomum ao seu tempo, única intérprete a dividir palcos com celebridades como Franz Liszt e cujas composições receberam elogios dos chamados mestres da música Frédéric Chopin, Félix Mendelssohn, o próprio Liszt e seu marido Robert Schumann.

A análise das obras para piano de Clara Schumann desnudou procedimentos composicionais similares aos utilizados por seus contemporâneos - como expansão da tonalidade por meio da inserção de cromatismos, sucessão de acordes de sétima sem resolução, dinâmicas exacerbadas e uso de métricas assimétricas derivadas de material folclórico. Por que então teria esta obra caído no esquecimento, enquanto a de seus contemporâneos segue ocupando posição de destaque por mais de dois séculos? A resposta pareceu ser o preconceito contra a atividade intelectual da mulher, aliada ao protecionismo corporativo masculino relativo ao ambiente musical. Afinal, como desabafou Clara Schumann em seu diário, “uma mulher não deve desejar compor – nenhuma ainda foi capaz de fazê-lo” (Fresca 2016: *passim*). Ou, como disse o compositor Hans von Bülow: “Não haverá jamais uma mulher compositora. [...] Eu não creio numa versão feminina do criador. Acima de tudo, eu detesto isto que representa a emancipação feminina” (Escal; Rousseau-Dujardin *apud Monteiro Da Silva* 2011: 99¹).

Convencida de que em meio às obras feitas por mulheres haveria uma quantidade muito maior de obras criativas relegadas ao ostracismo, decidi aumentar o espectro de minhas buscas para outros países, em especial, da América Latina. Começando pelas compositoras gravadas pela pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi em sua serie de CDs “Compositores Latino-americanos, tema de minha tese de Doutorado², dirigi minhas investigações às compositoras deste continente analisando, interpretando e gravando obras para piano de estilos e épocas diversas.

Este é o trabalho que tenho desenvolvido desde 2016 como pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, parte do qual exponho em primeira mão no item 3 deste trabalho, dedicado às compositoras brasileiras. A antologia “Compositoras Latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano” está prevista para o final de 2018.

¹ Il n’y aura jamais de femme compositeur. [...]. Je ne crois pas à la forme féminine du ‘créateur’. Plus que tout, je hais ce qui représente l’émancipation féminine.

² A tese de Doutorado “Beatriz Balzi e o piano da América Latina”, compreende análise de 54 obras para piano de 13 países do continente, gravadas por Beatriz Balzi na serie de CDs “Compositores Latino-americanos”. Foi financiada pela FAPESP.

A luta das mulheres pelo direito ao saber e pelo respeito à sua produção intelectual e artística

Conforme citado na introdução deste texto, a quase total ausência de compositoras inseridas no mercado internacional de música erudita, em pleno século XXI, mereceu uma pesquisa encomendada pelo Instituto Goethe em 2016 por ocasião dos 70 anos dos *Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, ou, Cursos de Férias para a Nova Música em Darmstadt. Ashley Fure dirigiu a empreitada, que não precisou ir além de dados comparativos entre a quantidade de homens e mulheres que frequentaram os cursos desde a primeira edição em 1946, prêmios recebidos por cada gênero, número de peças apresentadas e de professoras (es) convidadas (os), para desmascarar o corrente discurso de que preconceito de gênero é coisa ultrapassada.

A proporção de obras compostas por homens apresentadas em 70 anos de edições dos cursos foi de 92,968% contra 7,032% da autoria de mulheres. Entre John Cage e Younghi Pagh-Paan, autores que mais tiveram obras tocadas, o primeiro teve 88 e a segunda 18. Já entre os prêmios concedidos, 82% foram para compositores e 18% para compositoras. E não há luz evidente no fim deste túnel. No Brasil, a realidade é ainda pior. Apenas a título de exemplo, a temporada de concertos sinfônicos do primeiro semestre de 2017 no Teatro Municipal de São Paulo não trouxe uma só obra composta por mulher. No Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Madeleine Peiroux desponta como a única compositora na programação geral de todo o ano de 2017. Nenhuma compositora figura na programação de orquestras importantes como as de Recife, Salvador ou Porto Alegre. No quadro da música instrumental solista ou de câmara a paisagem é semelhante, com raras exceções ocorridas no mês de março, em que se comemora o Dia Internacional da Mulher (8/3)³.

Como se iniciou este quadro? De acordo com Nanny Drechsler (*apud Sperber* 1996: 10) “a origem e história da discriminação contra mulheres que compõem e fazem música está intimamente ligada ao desenvolvimento do Cristianismo Ocidental”⁴. Mulheres eram vistas como ameaça à vida espiritual, já que sua figura era associada às práticas corporais, principalmente libidinosas. Os encantos da voz feminina eram considerados portadores de tentação, razão pela qual as mulheres foram proibidas de cantar nos coros e atividades religiosas até o fim da Idade Média. Não obstante, compositoras como a alemã Hildegard von Bingen

³ O Duo Ouvir Estrelas, do qual faço parte, apresentou dois concertos em março de 2017, ambos patrocinados pelo SESC de São Paulo. Um foi dedicado às compositoras brasileiras (SESC do Carmo) e outro às latino-americanas (SESC Vila Mariana).

(1098-1179) testemunham a atividade criativa e musical das mulheres, ainda que a quase totalidade de suas obras não tenha passado à posteridade (*Ibid.*).

O advento da visão antropocêntrica durante a Renascença Italiana, no século XVI, permitiu às mulheres a prática instrumental e vocal, assim como a composição. O mesmo ocorreu na França e na Inglaterra, onde os dotes musicais passaram mesmo a ser vistos como atributos da mulher burguesa bem-educada. Já o período subsequente, conhecido como Iluminista, foi responsável por disseminar, no decorrer do século XVIII, teorias diferencialistas e excludentes como as de Jean-Jacques Rousseau (1712-78), segundo a qual “a natureza da mulher a obrigava a uma atitude de complementação ao homem, único a encarnar a essência da intelectualidade” (Roudinesco; Manassein *apud* Monteiro Da Silva 2010: 568). As ideias de Rousseau colaboraram com a criação do verbete *femme* na enciclopédia francesa editada entre 1751 e 1772, segundo o qual a mulher seria “sujeita a doenças, com órgãos fracos, ossos menos rígidos que os masculinos, caixa torácica estreita e andar cambaleante”. Seu verdadeiro destino resumir-se-ia à “procriação e à ausência de toda atividade profissional ou intelectual” (*Idem*: 569).

Foi a partir do século XIX que mulheres como Clara Schumann puderam se aventurar, com timidez, no campo da criação musical novamente. O século romântico foi palco de lutas por independências em importantes países da Europa, possibilitando insurgências e mudanças sociais relevantes. Na América Latina, também, a maioria das independências se deu entre 1810 e 1830, mas isso demorou a se refletir na disparidade cultural entre homens e mulheres.

En América Latina, las manifestaciones de la creación musical femenina se dan a partir de la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la del colega masculino. Tímidamente. Epigonalmente. Como ocurre con los compositores, que recién a partir de 1920 comenzarán a tomar y a asumir conciencia latinoamericana. (Paraskevaídís 1988: 21).

No caso do Brasil, cuja independência se realizou no espectro da família real - com D. Pedro I ocupando o lugar de imperador-, as desigualdades sociais, raciais e de gênero demorariam muito tempo para entrar nas pautas de discussão de artistas, políticos e intelectuais. Somente no século XX as brasileiras alcançariam certa visibilidade no campo da composição erudita, como demonstram as heroínas na parte que se segue.

⁴ The origins and history of discrimination against women who compose and make music are closely linked with development of the Christian West.

Compositoras Brasileiras: breve relação demonstrativa de sua participação na construção dos estilos e linguagens da música erudita

Apesar do cenário adverso da música erudita no Brasil - machista, elitista e conservador - algumas compositoras lograram romper o cerco criando obras que dialogaram com excelência com as composições de seus colegas do gênero masculino. Neste item são listadas algumas delas, chamando atenção para sua contribuição ao estilo que adotaram nas diferentes épocas e circunstâncias. Vale notar, também, sua atuação didática e política, no sentido de assumir posições de idealização, direção e prática direta em grupos e instituições em prol da música brasileira.

1. Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Conhecida como pioneira no âmbito da composição e da regência no país, Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro (RJ), filha de militar “de ilustre linhagem no Império” com uma filha de escrava, Rosa (Diniz 2011: *passim*). Teve educação burguesa, estudando, entre outros, música com o Maestro Lobo (Baroncelli 1987: 115). Não obstante, direcionou sua vida contrariamente aos desejos do pai abraçando profissionalmente a música, divorciando-se do marido e apoiando o movimento abolicionista.

O estilo ligeiro, de salão, marcou sua produção em peças que iam do romântico tradicional ao satírico e popular. Compôs canções, peças para piano, marchas de carnaval, operetas, entre outros. Sua obra instrumental dialoga diretamente com as de Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu, embora o reconhecimento da mesma tenha sido muito posterior. Foi a única mulher a participar da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em 1917.

2. Branca Bilhar (1886-1928). Branca Lopes de Alcântara Bilhar nasceu em Crato (CE), provavelmente em 1886 (Nobre 1996: *passim*). Ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1911, tornando-se uma das grandes pianistas nacionais. Como compositora tem obra pouco numerosa, voltada principalmente ao piano. Ainda assim, teve participação ativa na transição de um estilo imitativo do romântico europeu para uma linguagem modernista, baseada em pesquisas sobre o indigenismo nacional. Influenciou positivamente alunas como Eunice Katunda, já que os modelos são cruciais na formação de profissionais da música.

3. Dinorá de Carvalho (1895-1980). Nascida em Uberaba (MG), Dinorah Gontijo de Carvalho foi compositora, regente, pianista, crítica musical e professora. Teve formação musical em São Paulo, identificada com os ideais nacionalistas do musicólogo Mario de Andrade. Passando a assinar Dinorá (em vez de Dinorah), utilizou temas populares como material composicional, por vezes unindo-os a formas neoclássicas em obras virtuosísticas. Compôs também para fins didáti-

cos. Foi a primeira compositora a entrar para a Academia Brasileira de Música (Santos 1995: *passim*).

4. Helza Cameu (1903-1995). Helza de Cordoville Cameu nasceu no Rio de Janeiro (RJ). Formou-se em piano no Instituto Nacional de Música, atuando posteriormente como professora, compositora e musicóloga. Na década de 1940, seu estilo foi definido por alguns críticos como moderno, por manter-se a parte das querelas entre o nacionalismo e o dodecafonismo. “Sua obra dialoga com o atonal e o politonal, com a incorporação de melodias indígenas e com o impressionismo de Debussy” (Vasconcelos de Carvalho 2010: 117). Premiada em concursos de composição, ainda assim migrou para a área da pesquisa, onde encontrou campo mais fértil para desenvolver sua capacidade intelectual e sua disposição para o trabalho dada a dificuldade de divulgar suas obras musicais.

5. Cacilda Borges Barbosa (1914-2010). Nascida no Rio de Janeiro (RJ), Cacilda foi pianista, regente, compositora e Educadora Musical. Aluna de Francisco Braga e Ernst Widmer, teve importante atuação na composição de métodos de ensino da música, bem como na criação de obras eruditas e populares. Participou dos projetos educacionais de Heitor Villa-Lobos na década de 1930, chegando a dirigir o Serviço de Música do Rio de Janeiro e criar uma orquestra jovem. Foi das primeiras professoras de composição no país, e das pioneiras no uso da eletrônica em composição, utilizando fitas magnéticas (Antonio, *apud* Sadie; Samuel 1995: 35). Na criação acústica fez amplo uso do contraponto, ao mesmo tempo em que explorou os ritmos tipicamente brasileiros.

6. Eunice Katunda (1915-1990). Natural do Rio de Janeiro (RJ), estudou com Branca Bilhar e Oscar Guanabara. Foi responsável pela estreia de inúmeras composições brasileiras, desde Villa-Lobos quando era pouco conhecido, até Claudio Santoro e membros do Grupo Música Viva, do qual fez parte. Como compositora experimentou técnicas e estilos diversos, como o tonalismo nacionalista, o impressionismo, o atonalismo livre e o dodecafonismo. Filiou-se temporariamente ao Partido Comunista, o que lhe ocasionou grandes problemas na carreira e na vida pessoal nas décadas de 1960 e 70. Faleceu praticamente esquecida pela comunidade musical brasileira, embora seu nome, que passou de Catunda a Katunda após o divórcio, figure nas principais publicações internacionais de música erudita (Monteiro Da Silva 2015: 22).

7. Lina Pires de Campos (1916-2003). Ângela Del Vecchio Pires de Campos nasceu em São Paulo (SP), filha de luthier italiano proprietário da fábrica de violões Del Vecchio. Estudou piano e teoria musical, recebendo medalha de ouro no curso de aperfeiçoamento de piano do Conservatório Musical João Gomes de Araújo. Foi assistente da concertista e professora Magdalena Tagliaferro até montar

sua própria escola, em 1964. Estudou composição com Camargo Guarnieri, integrando a escola nacionalista. Sua obra mais conhecida enfoca o piano, o violão e as canções acompanhadas, mas compôs também para flauta, coro a cappella e orquestra de cordas (Baroncelli 1987: 59).

8. Esther Scliar (1926-1978). Natural de Porto Alegre (RS), diplomou-se em piano em 1945 e mudou-se para o Rio de Janeiro três anos depois. Lá estudou harmonia, contraponto e composição com Hans-Joachim Koellreutter, integrando o Grupo Música Viva. Viajou à Europa para curso de regência com Herman Scherchen e frequentou cursos e congressos de música dodecafônica. Estudou também composição com Claudio Santoro e Edino Krieger. Teve importante atuação no campo didático, lecionando, entre outros, no Instituto Villa-Lobos e na Pró-Arte do Rio. Sua obra é diversificada, abarcando desde trilhas de filmes até peças para instrumentos solistas, coro infantil e adulto, orquestra e quarteto. Seu “temperamento minucioso e autocrítica exacerbada” refletem-se no rigoroso uso das formas tradicionais (Holanda; Gerling 2005: 854). Grande parte de sua obra foi publicada após a morte por suicídio, aos 51 anos.

9. Kilza Setti (1932). Natural de São Paulo (SP), graduou-se no conservatório Dramático e Musical em 1953. Aluna de composição de Camargo Guarnieri, foi selecionada como bolsista do Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales em Buenos Aires. Optando pela pesquisa etnomusicológica, desistiu do CLAEM para ir à Lisboa, como bolsista da Fundação Gulbenkian. Após o Doutorado em Antropologia Social pela USP, mesclou elementos de sua pesquisa sobre comunidades caiçaras com elementos da música erudita tradicional, compondo missas e sinfonias nas quais usava viola caipira, caixas, entre outros. É membro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, do International Council for Traditional Music, e do Conselho Editorial da Revista African Music (Chamorro Ribalta 2011: 6).

10. Maria Helena Rosas Fernandes (1933). Nasceu em Brazópolis (MG) e formou-se em piano no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro. Graduou-se em composição em São Paulo, na Escola Superior de Música Santa Marcelina. É membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e do International Honour Committee da Fondazione Adkins-Chiti Donne in Música, em Roma (IT), entre outros. Recebeu prêmios importantes em composição, sendo a música atonal e contemporânea a mais representativa de seu estilo. Milita pela visibilidade da mulher, tendo duas óperas inspiradas nas personagens Marília de Dirceu e Anita Garibaldi. Idealizou e organizou uma série de Encontros Internacionais de Mulheres Compositoras (Abra 2016: 959).

11. Jocy de Oliveira (1936). Pianista e compositora natural de Curitiba (PR), es-

tudou piano com José Kliass, no Brasil, e com Marguerite Long, em Paris. Graduou-se em composição nos EUA, na Washington University em St. Louis, cidade em que tocou obras de Igor Stravinsky sob regência do próprio autor. Estreou composições de Cláudio Santoro, Luciano Berio e Yannis Xenakis, além de gravar ciclos completos de Olivier Messiaen. Estes criadores influenciaram sua obra composicional, que inclui acaso e indeterminação, minimalismo, eletrônica, instalações e óperas. Realizou espetáculos de música espacial nos planetários de São Paulo, Nova York, Paris, Bruxelas e Baltimore (Baroncelli 1987: 203).

12. Marisa Rezende (1944). Nascida no Rio de Janeiro (RJ), formou-se Bacharel em Composição entre as universidades Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Federal de Pernambuco (UFPE). É Mestre e Doutora em Piano pela Universidade da Califórnia (EUA) e Professora Titular de Composição na UFRJ. Participou da fundação de importantes grupos de música contemporânea, como o Grupo Música Nova e o Núcleo de Música Experimental e Intermídia do Rio de Janeiro. Suas composições priorizam o tratamento do timbre e das ressonâncias, explorando ao máximo a diversidade de possibilidades dos instrumentos utilizados (Rodrigues Silva 2015: 16).

13. Vania Dantas Leite (1945). Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) e graduou-se em piano, regência e composição pela UFRJ. Na mesma universidade concluiu Mestrado e Doutorado em Música. Estagiou em eletroacústica nos estúdios da Bridge Road (UK) na década de 1970, importando equipamentos da Electronic Music Studios de Londres para montar laboratório próprio no Brasil. Realizou trabalhos musicais para peças teatrais, atuações multimídia, entre outros. Lecionou composição na UNIRIO, onde fundou e dirige o Estúdio de Música Eletroacústica do Instituto Villa-Lobos (Conte 2014: *passim*).

14. Nilceia Baroncelli (1945). Natural de Cambé (PR), diplomou-se em piano pelo Conservatório Nacional de Campinas e em Língua e Literatura de Expressão Portuguesa pela USP. Autora da primeira publicação brasileira sobre compositoras, o livro "Mulheres Compositoras: elenco e repertório", pesquisa a trajetória das mulheres na música desde 1976. Foi arquivista da Discoteca Oneyda Alvarenga (CCSP), chefe do arquivo de partituras do Teatro Municipal e pianista da Escola Municipal de Bailados de São Paulo. Compõe peças para piano, câmara, orquestras de cordas e canções, além de fazer arranjos para instrumentos diversos (Baroncelli 2015:).

15. Ilza Nogueira (1948). Ilza Maria Costa Nogueira, nascida em Salvador (BH), é Doutora em Música pela Universidade de New York, com Pós-Doutorado em Yale. Atua como professora adjunta no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, é pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e membro da Academia Brasileira de Música. Investi-

ga teorias analíticas da música com foco no repertório brasileiro contemporâneo e no Grupo de Compositores da Bahia, do qual fez parte (Nogueira, *apud* Paraskevaídís 2003: *passim*). Sua linguagem composicional passa pelo serialismo livre, pesquisas de timbres e procedimentos intertextuais. Fez especialização com o compositor argentino Mauricio Kagel no “Novo Teatro Musical”, em Colônia (DE).

16. Denise Garcia (1955). Denise Hortência Lopes Garcia é compositora paulista, Bacharel em composição pela USP, Mestre em Artes pela UNICAMP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com Pós-Doutorado na UFRJ. Estudou composição na Musikakademie Detmold e na Musikhochschule de Munique (DE). Dedica-se principalmente à música eletroacústica, tanto como compositora como na pesquisa, com enfoque no uso de paisagens sonoras gravadas no cotidiano. Integra a equipe coordenadora do Instituto de Artes da UNICAMP e dirige o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural na mesma universidade (García, *apud*, Puig 2015: *passim*).

17. Sílvia Berg (1958). Sílvia Maria Pires Cabrera Berg nasceu em São Paulo (SP). Formada em composição pela ECA-USP, fez Pós-Graduação em Musicologia na Universidade de Oslo e especialização em Educação Musical, Regência e Composição em Copenhague, Dinamarca. Trabalhou a prática coral no Conservatório Real de Copenhague e fundou o Ensemble *resund* nesta cidade, voltado à pesquisa, execução e divulgação da música contemporânea. Inspira-se no modelo “mestre de capela”, segundo o qual os profissionais ensinam, ensaiam, regem e compõem. O estudo do contraponto e das ressonâncias é flagrante em sua obra, tanto vocal como instrumental (Berg 2016: 1).

18. Sílvia De Lucca (1960). Natural de São Paulo (SP), é formada em Piano Superior e em Psicologia. Fez Mestrado em Música na ECA-USP, especializando-se em composição nos conservatórios de Zurique e Genebra. Venceu concurso de composição da TV Cultura de São Paulo e recebe encomendas de intérpretes e instituições. Sua obra abrange diferentes formações instrumentais e utiliza, principalmente, a linguagem atonal livre. Desenvolve também importante trabalho didático (De Lucca 2016: *passim*).

19. Valeria Bonafe (1984). Nasceu em São Paulo e graduou-se em composição pela ECA-USP. Teve como professores Aylton Escobar e Silvio Ferraz. É Mestre e Doutora pela mesma universidade, recebendo auxílio FAPESP para estagiar em composição na Musikhochschule Stuttgart (DE). Suas obras têm sido apresentadas em diversos festivais e bienais de música contemporânea, destacando-se o Sonic Festival (EUA), o *Le mois des compositeurs* (FR), o HighSCORE Festival (IT), e o Festival *tonArt* (DE). Sua linguagem composicional, baseada no atonalismo livre, propõe o diálogo entre tradição e contemporaneidade, provocando

debates e desdobramentos em relação ao repertório erudito consagrado. Atua também na docência, lecionando na Escola de Música do Estado de São Paulo, e integra a rede “Sonora – músicas e feminismos”, sendo uma de suas fundadoras (Bonafé, s.d.: *passim*).

20. Patricia de Carli (1987). Nascida em São Paulo capital, formou-se compositora pela FAAM (SP). Venceu o Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri em 2013, participando em seguida de importantes eventos, tais como a Série Música de Câmara Brasileira do Teatro São Pedro e a série Mais que uma Canção. Em 2015 teve uma obra apresentada na Sala São Paulo. Atualmente estuda Composição Musical e Eletroacústica no *Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt*, na França, onde também se apresenta como pianista. Foi uma das 2 únicas mulheres a ter obras selecionadas para a Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 2017, entre 61 obras (De Carli 2017: *passim*).

“Sonora – músicas e feminismos”

Sonora é palavra do gênero feminino. Por esta razão foi escolhida para nomear a rede colaborativa que reúne artistas e pessoas interessadas em pesquisar manifestações feministas no contexto das artes, criando e ocupando espaços para realização de eventos, debates e atividades musicais de diversas vertentes.

A criação da rede vem intervir num espaço reconhecidamente hostil à presença das mulheres, como atestam as biografias expostas neste artigo, onde estudiosas e criadoras logram adquirir diplomas nacionais e internacionais sem que isto se reflita em uma maior valorização e divulgação de seu trabalho artístico e intelectual. Cientes desta realidade, decidimos abrir espaço com as nossas próprias mãos, espíritos e mentes, para mudar o cenário em que vivemos.

A primeira reunião presencial se deu em 2015, no espaço do Departamento de Música da ECA-USP, sob o nome “Grupo de Estudos sobre Mulheres na música experimental e contemporânea”. Começamos trazendo nomes de mulheres criadoras que atuavam no setor, com biografias, sugestões de obras a serem escutadas e textos a serem debatidos. À medida que descobríamos obras incríveis tão pouco divulgadas, surgiu a necessidade de saber mais a respeito das condições históricas em que se deu esta exclusão, e como a mesma vinha sendo combatida por mulheres através de pesquisas, movimentos feministas e iniciativas para promover o aumento de sua visibilidade.

O espectro em relação ao período e estilo estudados também foi ampliado, o que colaborou para a mudança do nome do grupo para “Sonora” mediante su-

gestões e votação por suas e seus integrantes. Sim, porque a rede não se opõe à participação de homens e demais gêneros. Formou-se um grupo virtual paralelo, que propõe discussões e divulga eventos, aberto a integrantes de localidades diversas. Desta formação maleável veio a ideia de rede e foi criado o site www.sonora.me. Foram definidas também atividades regulares e encontros semanais, com horário e duração fixos.

As principais atividades regulares são os grupos de estudos (GEs), duas series de entrevistas -Vozes e Visões, sendo a primeira dedicada a compositoras que falam de sua criação e a segunda a pesquisadoras (es) que estudam feminismos - e as reuniões operacionais para definição de projetos, calendário de atividades, postagem no site, entre outros. No final de 2016 realizamos a primeira Encontro Sonora, um fim de semana de atividades em que foram realizadas oficinas de eletrônica para mulheres, debate sobre educação musical com enfoque em questões de gênero, apresentação de pesquisas acadêmicas e de performances. A Sonora também firmou parceria com o Festival Música Estranha, elaborando e publicando um edital para selecionar 3 obras acústicas e visuais de mulheres, a serem apresentadas no mesmo fim de semana da Encontro no Centro Cultural São Paulo, mediante cachê, condições técnicas apropriadas e pagamento de intérpretes. Foram recebidos mais de sessenta projetos, o que alertou para a necessidade de se abrir espaços exclusivos voltados a estas criadoras, que nem sempre se sentem a vontade de concorrer em ambientes mistos, seja por pudor ou por descrédito nos critérios de seleção.

O próximo desafio da rede Sonora diz respeito à sua organização formal e a possibilidade de institucionalização. A princípio valorizamos o formato aberto e horizontal da rede, que estimula a participação de todas e todos, cada qual com suas possibilidades e particularidades. Porém, vemos também a importância de existir como entidade para poder apoiar outras causas, dialogar com outras formações e formar parcerias.

De olho num ambiente mais acolhedor e respeitoso para as mulheres, a Sonora pretende continuar estendendo seu campo de ação, para o qual convidamos também as e os leitores deste artigo.

Bibliografía

- Abra, Juliana. 2016. "Fases composicionais na obra musical brasileira de Maria Helena Rosas Fernandes". *Anais do IV SIMPOM*, www.seer.unirio.br [acesso 25/9/2017]
- Baroncelli, Nilceia. 1987. *Mulheres Compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores
- _____. 2015. *Nilcéia Baroncelli*, www.polymnia.webnode.com, [acesso 7/7/2017]
- Berg, Silvia. 2016. "Currículo Lattes". *Plataforma Lattes, cnpq*, <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4796120H5> [acesso 8/7/2017]
- Bonafé, Valéria. s.d. *Biografia*, <https://www.valeribonafe.com/bio> [acesso 8/7/2017]
- Chamorro Ribalta, José Luiz. 2011. "Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti", Dissertação de Mestrado, ECA-USP Conte, Francisco. 2014. *Projeto Compositores recebe Vania Dantas Leite*, www.musica.ufrj.br › Notícias › Arquivo [acesso em 7/7/2017]
- De Lucca, Silvia. 2016. *Entrevista a Eliana Monteiro da Silva, inédita*.
- De Carli, Patrícia. 2017. *Texto fornecido pela autora a Eliana Monteiro da Silva, inédito*
- Diniz, Edinha. 2011. *Biografia de Chiquinha Gonzaga*, <http://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>. [acesso 4/7/2017]
- Fresca, Camila. 2016. "Clara Schumann". *Revista Concerto 227*: 22-23
- Fure, Ashley. 2016. GRID - *Gender Research In Darmstadt: a 2016 history Project funded by the Goethe Institute*, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf [acesso 22/9/2017]
- Holanda, Joana Cunha; Gerling, Cristina Capparelli. 2005. "A sonata para piano de Esther Scliar (1926-1978): linguagem harmônica e esquema formal". *Anais do 15º congresso da ANPPOM*, http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao15/joanadeholanda_cristinagerling.pdf [acesso 7/7/2017]

Monteiro da Silva, Eliana. 2016. "De Clara Schumann à rede Sonora: em busca da história de mulheres na música", *Linda / Revista sobre cultura eletroacústica*, <http://linda.nmelindo.com/2016/06/de-clara-schumann-a-rede-sonora-em-busca-da-historia-de-mulheres-na-musica-por-eliana-monteiro-da-silva/> [acesso 29/6/2017]

_____. 2011. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora

_____. 2014. "Beatriz Balzi e o piano da América Latina", Tese de Doutorado, ECA-USP/FAPESP, <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-20052014-154114/pt-br.php> [acesso 22/9/2017]

_____. 2010. "Música erudita e cognição social: assim se cria um repertório universal", *Anais do VI Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, <http://antigo.anppom.com.br/anais/simcamVI.pdf> [acesso 21/09/2017]

_____. 2015. "Simplesmente Eunice". *Revista Concerto* 217: 22

Monteiro da Silva, Eliana; Cabral, Clarissa. 2012. *Clara Schumann: lieder e piano solo*. São Paulo: Musica Digital. CD

Nobre, Francisco da Silva. 1996. "1001 cearenses notáveis". *Portal da História do Ceará*, www.portal.ceara.pro.br/index.php?searchword=estudou.all.com [acesso 24/9/2017]

Paraskevaïdis, Graciela. 1988. "La creación musical feminina". *Brecha, noviembre de 1988*

_____. 2003. *Ilza Nogueira*, www.latinoamerica-musica.net/bio/nogueira.html, [acesso 7/7/2017]

Puig, Daniel. 2015. "Conversa com Denise Garcia". *Linda: revista de cultura eletroacústica*, linda.nmelindo.com/2015/02/conversa-com-denise-garcia/, [acesso 8/7/2017]

Rodrigues Silva, Dario. 2015. "A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Sadie, Julie Anne; Samuel, Rhian. 1995. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. New York: The Macmillan Press Limited

Santos, Lucivan. 1995. "Presença de Dinorá de Carvalho (1895-1980) no acervo de Mario de Andrade". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n° 39, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, www.revistas.usp.br/rieb/article/download/72085/75324 [acesso 4/7/ 2017]

Sperber, Roswitha. 1996. *Women composers in Germany*. Bonn: Inter Nationes
Sonora músicas e feminismos. 2015-2017. www.sonora.me [acesso 25/9/2017]

Vasconcellos de Carvalho, Dalila. 2010. "Renome, vocação e gênero: duas musicistas brasileiras", Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo

Mujer y música en Cuba: caminos profesionales

Ailer Pérez Gómez

El enfoque de género no es aún una perspectiva sistemática en las investigaciones sobre música en Cuba. Sin embargo, el interés por significar y difundir la obra de mujeres en la música ha sido creciente en los últimos quince años. Particularmente, la musicóloga Alicia Valdés inició en la década de 1990 un proyecto de compilación, estudio y promoción de la obra e historia de vida de “mujeres notables en la música cubana” (Valdés 2005), sustentada en la habitual “invisibilización” de los aportes femeninos a diversas escenas musicales.

Este trabajo ha resultado punto de partida para otros, motivados inicialmente por perspectivas similares, pero enfocados en estudios de casos puntuales y planteando otras interrogantes asociadas a los procesos de identidad y autorreconocimiento de compositoras cubanas en la diáspora (Brínguez 2011: 38-43); la contribución de mujeres a la música cubana y la repercusión de su presencia y acción en un contexto intelectual encarnado en su gran mayoría por hombres (Marrero 2012: 3-13); o cómo condicionan los factores sociohistóricos, culturales y de género los discursos musicales, performativos e identitarios de mujeres rumberas dentro de una comunidad (Coz 2016).

Este interés en la “historia de las mujeres” se ha producido no solo por la necesidad de cuestionar y revertir las narrativas que ponderan figuras masculinas al centro de fenómenos musicales, sino también por la creciente y notable inserción femenina en muy diversos roles profesionales asociados a la música, fundamentalmente en los últimos cuarenta años.

El sistema político-social vigente en Cuba desde la década de 1960 ha fomentado un espacio de formación profesional en música de alto nivel, y en esencia incluso, tanto en opciones formativas como en desempeños laborales. El país se ha destacado por promover la creación de un modelo en función de sentar precedentes para el desarrollo de la interpretación, la composición, la enseñanza y la investigación. El diseño, puesta en marcha y perfeccionamiento de este sistema de enseñanza provocó que exista en la actualidad un importante grupo de profesionales de la música con variadas especializaciones¹.

El perfeccionamiento de ese sistema de enseñanza estatal, que alcanzó el punto más alto de su diseño con la creación del Instituto Superior de Arte (ISA)², en 1976, no solo garantizaba una más completa formación tanto en disciplinas con una amplia tradición en el país como en otras que se estudiaban de modo oficial u organizado por primera vez, sino que suponía luego la ubicación en determinados espacios de trabajo en proporción a las promociones que se sucedieron a partir del año 1981.

Tomando este marco como ámbito de indagación, es posible ilustrar cómo en los últimos cuarenta años las mujeres han ido ganando espacios profesionales habitualmente asociados y reservados a hombres hasta convertirlos, en algunos casos por regularidad, en terrenos fundamentalmente femeninos.

Sobresalen así los casos de la interpretación instrumental en música popular (percusión, bajo, instrumentos de viento metal), en los que varias ejecutantes han logrado reconocimiento, tanto por ser mujeres, como por el alto nivel profesional alcanzado; o las diferentes formas de liderazgo, no solo en la conducción de agrupaciones (orquestas sinfónicas, de cámara, coros, orquestas de música popular bailable), sino en la dirección de instituciones musicales.

Como muestra de este fenómeno, se particulariza en tres especialidades con significativa presencia femenina en el país: dirección orquestal, musicología y composición académica³.

Un caso particular de liderazgo en música: las directoras de orquesta

La actuación de mujeres como líderes de proyectos musicales ha podido ser rastreada desde finales del siglo XIX a partir de las noticias de la existencia de la Cha-

¹ La creación de este modelo formativo, concretado en el marco del sistema nacional de enseñanza artística (escuelas elementales, de nivel medio, la Escuela Nacional de Arte y el Instituto Superior de Arte), es parte de la continuidad de una experiencia pedagógica en la música, originada a fines del siglo XIX y sedimentada durante la primera mitad del siglo XX en los conservatorios habaneros y de otras ciudades del país. .

² Actualmente la institución es denominada Universidad de las Artes, ISA.

³ La relación de profesionales tomada en cuenta para esta reflexión está directamente vinculada con los resultados de formación profesional del sistema estatal de enseñanza artística vigente en Cuba desde la década de 1960. Por eso no serán tomadas en caso de estudio algunas artistas cubanas que recibieron en el país solamente una formación inicial y luego han desarrollado carreras exitosas en los Estados Unidos y países europeos. El caso más significativo es el de la compositora, directora orquestal y pedagoga Tania León (1948), prestigiosa maestra, posiblemente la más reconocida compositora cubana a nivel internacional actualmente, cuya carrera profesional se ha desarrollado en los Estados Unidos y cuya obra de creación ha tenido una circulación en Cuba fundamentalmente luego de iniciado el siglo XXI.

ranga de Doña Irene, la proliferación de conservatorios y academias de música en todo el país y la intervención de sociedades que promovían prácticas musicales y culturales en general (Valdés 2005: 5). Pero es posterior a 1962, con la fundación de la Escuela Nacional de Arte, así como de todo el sistema de instituciones de la cultura que se instaura en la década, que se diversifican las opciones profesionales en la música, tanto para mujeres como para hombres.

La formación en dirección orquestal no quedó formalizada hasta la fundación del ISA, cuando se crea el departamento de la especialidad con profesores que ya contaban con una trayectoria reconocida (Manuel Duchesne Cuzán) y otros que comenzaban su carrera avalados por la formación recibida en la Unión Soviética (Guido López-Gavilán, Gonzalo Romeu)⁴. Hasta ese momento no se tenían noticias de alguna mujer en la dirección orquestal en Cuba.

Según recuerda el maestro Guido López-Gavilán:

[...] hasta ese momento aquí no se estudiaba dirección de orquesta. El que dirigía orquesta era porque tenía la voluntad de hacerlo, porque tenía preparación, o bien como instrumentista o como director coral, o algún tipo de experiencia personal así. Poco tiempo después de eso vino a La Habana Daniil Tiulin, un excelente director soviético, [...] como asesor para la [Orquesta] Sinfónica Nacional y que comenzó a impartir unos cursos para dirección de orquesta, que fueron los primeros, más o menos organizados, que se dieron en Cuba [...]⁵

Es entonces que comienzan a aparecer nombres femeninos en el panorama de la dirección orquestal, con las primeras promociones de la especialidad en el ISA. De esa primera generación destacan Zenaida Castro Romeu (1952), Elena Herrera (1948) y María Elena Mendiola (1954), graduadas en 1982; Marlene Urbay (1961), quien recibió su título en 1985, y Anarelys Garriga (1963), licenciada en 1988.

De las ocho directoras avaladas profesionalmente en esa primera década de pro-

⁴ Anteriormente, los estudios de dirección orquestal eran obtenidos fuera del país, o de modo informal, según el consejo de directores más experimentados. Los principales referentes de la dirección hasta ese momento, Enrique González Mántici y Manuel Duchesne Cuzán –titular y adjunto de la Orquesta Sinfónica Nacional, respectivamente–, recibieron su formación de este modo antes de 1959. González Mántici estudió con Erich Kleiber en la época en que este último estuvo al frente de la Orquesta Filarmónica de La Habana (Giro 2007: 156), y Duchesne, además de formarse bajo el consejo del propio González Mántici, estudió con Igor Markevitch en Ciudad México, París y La Habana (Giro 2007: 41).

⁵ Intervención en el panel "Ladirección orquestal en la actualidad", durante las sesiones del Simposio Internacional Cubadisco, La Habana, 2015.

mociones, estas lograron desempeños significativos a nivel nacional desde sus primeros años de trabajo. Muestra de ello es la carrera de Elena Herrera, quien luego de desempeñarse como directora invitada de las principales orquestas sinfónicas del país ocupó en 1985 la dirección general de la Ópera Nacional de Cuba (Palacios 1990: 29) y fue nombrada en 1990 directora titular de la Orquesta Sinfónica de Matanzas, labor que sostuvo hasta 1996. Fue precisamente esta una de las más importantes etapas de trabajo de dicha orquesta, pues los vínculos de Herrera con otras agrupaciones y asociaciones sinfónicas, de ópera y zarzuela motivaron la intervención de la orquesta en escenarios fuera de la provincia, tanto en la capital como en España e Italia, donde fue acogida con éxito. Con esta institución alcanzó relevantes resultados, reseñados positivamente en medios de prensa nacionales e internacionales (Silveira 2015: 50).

Por su parte, Zenaida Castro Romeu se desempeñó fundamentalmente como directora coral luego de graduarse al frente del proyecto Cohesión, el cual alcanzó relevancia por sus propuestas transgresoras, que marcaron pautas en la interpretación coral cubana de la época. Sin embargo, fue elegida para conducir la orquesta en el estreno del Concierto-Oratorio del compositor francés Michel Legrand durante la clausura del XI Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1989. Exigente obra, fundamentalmente por las dimensiones de su formato vocal-instrumental (Jiménez 2005: 90).

En el caso de Marlene Urbay, desde su etapa estudiantil fue invitada a dirigir en todos los colectivos sinfónicos del país, así como también en la orquesta del Gran Teatro de La Habana y en la del Ballet y la Ópera Nacional, en la que asumió la dirección musical desde 1985. Su desempeño al frente de este colectivo le valió críticas y reseñas a nivel nacional e internacional (Palacios 1990: 31).

Justamente Marlene Urbay se refirió a las posibilidades profesionales ofrecidas a la mujer en el sistema político social del país hasta ese momento:

[...] la revolución ha terminado definitivamente con los problemas de la discriminación de la mujer en nuestra isla. En Cuba, cualquier persona, con independencia de su sexo, puede desempeñar el trabajo que quiera, siempre que esté capacitada [...] (Romero 1988)

Sin embargo, esta opinión contrasta con el entonces deprimido panorama del sistema de orquestas sinfónicas del país, que contaba con cuatro formaciones⁶, de las cuales, a la altura de 1990, solamente dos eran referidas como “colectivos artísticos con un sólido prestigio” (Palacios 1990: 9). Esto es un indicador de que los espacios de trabajo, al menos en el campo de la dirección orquestal, tanto sinfónica como de cámara, no eran suficientes en proporción con las promociones sistemáticas de directores por el ISA.

Este hecho, unido a las carencias materiales que afectaban el trabajo de las orquestas y los ingresos que percibían individualmente músicos y directores, fundamentalmente durante la década de 1990, produjo que algunas de estas directoras, como muchos otros profesionales de entonces, buscaran nuevas alternativas, tanto dentro del territorio nacional como fuera de él. Son los casos de la propia Marlene Urbay, quien se estableció en los Estados Unidos y fundó en 1995 la Florida Chamber Orchestra; Elena Herrera, que luego de consolidarse como experimentada directora viajó a Brasil en 1996, donde llegó a fungir como titular de la Orquesta Sinfónica del Teatro Nacional de Brasilia y de la Orquesta Sinfónica de Paraíba. Otra alternativa para alcanzar una experiencia dentro de la especialidad se encontró dentro del propio ámbito académico, en el que alcanzan relevancia proyectos orquestales en muchos casos concebidos por estas directoras.

Estos trabajos más académicos fueron en algunos casos puntos de partida para la creación de nuevos proyectos, particularmente orquestas y conjuntos de cámara. La fundación de la Camerata Romeu (1993) fue una experiencia pionera, en tanto la presencia de orquestas femeninas solamente se había registrado hasta el momento en el ámbito de la música popular. Zenaida Castro Romeu, su fundadora y directora hasta la actualidad, pretendió con ello lograr una propuesta innovadora en varios sentidos: “[...] Además de ser una nueva institución, es original que esté integrada solo por mujeres, también que sea una orquesta de cuerdas, que las instrumentistas toquen sin atril y que siendo una orquesta de cámara tenga director” (Jiménez 2005: 91).

Luego del año 2000, con la creación de los Programas para el desarrollo de la música sinfónica y de las bandas de nueva creación, se amplía y diversifica el sistema de orquestas en el país, y a su vez las posibilidades de inserción de jóvenes directores, que ya para este momento serán fundamentalmente mujeres, dada la mayor orien-

⁶ En el informe del potencial artístico de 1983-84, emitido por la Dirección de Programación y Extensión de la Música y los Espectáculos del Ministerio de Cultura de Cuba, se refiere la existencia de cuatro orquestas sinfónicas como parte del catálogo de la Agrupación de Música de Concierto: Orquesta Sinfónica Nacional, Orquesta Sinfónica de Matanzas, Orquesta Sinfónica de Villa Clara y Orquesta Sinfónica de Oriente.

tación femenina de la carrera a partir de esta década⁷.

De ese modo, si se observa la secuencia de directores en algunas de estas orquestas, puede concluirse que la mayoría de estas formaciones han incluido directoras en su plantilla, además de recibir otras como invitadas en diversas ocasiones: Orquesta Sinfónica de Matanzas (Jenny Padrón, Yeny Delgado Rolo, Esther González y Ariadna Benítez); Orquesta Sinfónica de Oriente (Anarelys Garriga, Irina Guerra Lig-Long, Cossette Justo); Orquesta Sinfónica de Villa Clara (Irina Toledo); Orquesta Sinfónica de Camagüey (Betsabet Consuegra); Banda Nacional de Conciertos (Irina Guerra Lig-Long, Verónica del Puerto)⁸.

Sin embargo, el trabajo de estas profesionales no ha resultado sistemático, en muchos casos, debido a que por las condiciones de trabajo o por intereses personales se han establecido fuera del país, tanto para desempeñarse como directoras, como en otros roles.

Composición: creadoras en los predios de la academia

En el ámbito de la composición académica, el discurso historiográfico cubano no ha sido totalmente excluyente respecto al aporte femenino. Los textos de corte histórico significan fundamentalmente el papel de los compositores, relacionados, a modo de genealogía, según agrupamientos fundamentados en criterios de tipo estético, formativo y generacional. De modo puntual se articulan nombres de mujeres que se relacionan, en algunos casos, con sus aportes creativos. Desde esa perspectiva se menciona a Cecilia Arizti (1856-1930), Olga de Blanck (1916-1998) o Gisela Hernández (1912-1980). Pero es realmente a partir de 1981, con las primeras promociones de graduados del ISA, que puede observarse una línea ascendente, al menos desde el punto de vista cuantitativo, de la presencia de mujeres en la composición académica.

En los primeros años de trabajo de la facultad hay un grupo de graduados que ya desarrollaban carreras como creadores y con determinado nivel de reconocimiento en cuanto a la presencia de obras en diferentes espacios de interacción social. Solamente dos mujeres, María Álvarez Ríos (1919-2009) y Magaly Ruiz (1941), quienes ya contaban con un prestigio como profesoras y autoras, resultan licenciadas en esos primeros años.

⁷ Según se observa en el registro del Libro de Graduados de la Facultad de Música del ISA.

⁸ Resulta significativo y revelador que el principal organismo sinfónico del país, la Orquesta Sinfónica Nacional, nunca ha contado con directoras en su plantilla, aunque sí han actuado como invitadas en diferentes etapas Zenaida Castro Romeu, María Elena Mendiola, Elena Herrera, Daiana García, Irina Toledo y Cossette Justo.

Es a partir del año 1989 que se hace más estable la graduación de mujeres compositoras. De hecho, un grupo de ellas desde sus años iniciales comienzan a ganar prestigio y a darse a conocer en el circuito de la academia como profesoras, pero también por su participación en los festivales y concursos promovidos en el país. Sin embargo, de este grupo, la mayoría busca continuar estudios fuera del país y establecerse posteriormente en el exterior, dadas las nuevas posibilidades de trabajo como docentes en conservatorios, universidades, así como adscribirse a diferentes sistemas de becas, residencias artísticas y comisiones de obras en países de Europa y los Estados Unidos fundamentalmente. Entonces, la circulación de su producción en Cuba se limita a la inserción de algunas obras en eventos puntuales como el Festival de La Habana de Música Contemporánea o el Festival Primavera en La Habana, dedicado a la creación electroacústica.

Esto se puede constatar si se observan, por ejemplo, las trayectorias de creadoras graduadas entre 1989 y 2001, entre las cuales la situación descrita anteriormente es una regularidad. Sirvan como ejemplo los nombres de Ileana Pérez Velázquez (1964), Keyla Orozco (1969) y Ailem Carvajal (1972), quienes, luego de una carrera inicial como compositoras y docentes en su país natal, optaron por continuar estudios y establecer su lugar de trabajo en los Estados Unidos, Holanda e Italia, respectivamente.

Llama la atención, entonces, que su producción sea reconocida como parte de lo más representativo en la composición cubana de finales del siglo XX y principios del XXI según refiere el musicólogo Iván César Morales.

La obra de los compositores formados en el Instituto Superior de Arte de La Habana a finales del siglo XX, y que luego emigraron a diferentes países de América y Europa, constituye en la actualidad el núcleo más sobresaliente e internacional de la música académica cubana dentro y fuera de la isla caribeña. [...] (Morales 2015: 748)

En ellas, el cuestionamiento de la expresión de la identidad –interrogante y búsqueda que ha sido una regularidad en la composición cubana desde el siglo XX–, cobra nuevas dimensiones que marcan el pulso de toda una generación no solo a nivel de poéticas, sino de posturas éticas, políticas e ideológicas.

Este grupo de compositores, con una fuerte presencia y representatividad femenina, más allá de la muestra elegida por Morales, ha sido punto de interés para otras investigaciones que también se cuestionan las particularidades de estas artistas desde su identidad como compositoras, como mujeres y como cubanas, cuyas circunstancias profesionales y de vida las colocan desempeñándose fuera del país.

Son creadoras cuyos perfiles marcan diferentes tiempos dentro de una generación, con una presencia de su obra en el entorno concertante o formativo cubano en sus primeros años de trabajo, y luego en diferentes lugares del mundo, fundamentalmente Europa y los Estados Unidos. Desde estos espacios han desarrollado catálogos autorales que en disímiles grados han conseguido posicionarse en sus respectivos entornos académicos y han sido capaces “[...] de lograr su propia manera de decir [...], de exponer su individualidad, de reflejar su identidad desde cualquier lugar del mundo en el que se encuentren” (Brínguez 2011: 43)⁹.

En sus catálogos destaca un fuerte vínculo con el piano, ya sea en la continuidad de una tradición creativa desde la danza como ámbito genérico o desde piezas con un enfoque didáctico, así como propuestas más experimentales en la búsqueda de nuevos resultados tímbricos o formales. Como espacio creativo, también es significativo el mundo de la electroacústica, además de las obras para pequeño formato con intereses enfocados en la teatralidad y la gestualidad musical (Orozco 2014: 94).

Finalmente, una de las experiencias más recientes, desarrollada desde una perspectiva femenina. Se trata de la fundación del Colectivo de Compositoras Cubanas, de cuya actividad solo se tienen noticias a partir de su concierto fundacional, efectuado el 12 de abril de 2017 en La Habana. Aunque este acto no incluyó algún tipo de pronunciamiento o manifiesto, de su resultado de curaduría y puesta en escena se deduce el carácter abierto e inclusivo del proyecto, que integró en esta propuesta inicial a ocho compositoras de diferentes generaciones ¹⁰.

Aportes femeninos al centro de la musicología cubana

La presencia de la mujer en la musicología cubana se ha incrementado paulatinamente no solo en lo que a cantidad se refiere, sino también en su impacto social. Ella logró superar su mínima existencia durante el período de 1902 a 1958, y en la actualidad confluyen un centenar de nombres que se insertan en las más diversas líneas investigativas y campos de especialización y acción. Varios han sido los factores que han hecho posible este salto, entre ellos: la educación, la independencia económica, la libertad en la elección profesional, la creación del Instituto Superior

⁹ Otras compositoras con significativos catálogos que desarrollan carrera fuera del país: Mónica O'Reilly (1975), Irina Escalante (1977), Evelyn Ramón (1979), Ivette Herryman (1982), Liz Mary Díaz (1984), Maureen Reyes (1985).

¹⁰ El Colectivo de Compositoras Cubanas, amparado en el consejo y respaldo del compositor y director chileno Boris Alvarado, acoge a creadoras que, al momento de su fundación, se desempeñaban profesionalmente en Cuba, tanto en la composición, como en la interpretación y la docencia. Entre ellas, Teresa Núñez (1966), Sigried Macías (1981), Wilma Alba Cal (1988), Ariannis Mariño Lalana (1988), Karla Suárez (1989) y Dania Suárez (1990) según consta en el programa de su concierto fundacional.

de Arte (ISA) en 1976 y la constitución del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) en 1978 [...] (Valdés 2013: 28).

En efecto, en la actualidad la musicología en Cuba es una carrera fundamentalmente femenina. Y aunque algunos de los principales referentes, sobre todo en la investigación, sean masculinos, se percibe, desde las primeras promociones de musicólogos en la década de 1980, una tendencia mayor de mujeres que acceden a la carrera ¹¹.

La musicología, igualmente, se establece en Cuba de modo formal como disciplina y especialización profesional a partir de 1976, con la concepción del departamento de la especialidad en la Facultad de Música del ISA por parte de Argeliers León¹². Dicha concepción reflejaba la idea de formar profesionales integrales que fueran capaces de “[...] investigar todos los quehaceres de [la música], impartir docencia de asignaturas teóricas e históricas y conducir procesos en los que la música se encuentre presente: como protagonista o subordinada” (Hernández y Rodríguez 2012: 28). Inspirados sin duda en el propio accionar múltiple de Argeliers, estos principios sintetizan el perfil general de la musicología cubana, siendo precisamente una mujer quien encarna de modo excepcional estos roles.

María Teresa Linares (1920), también heredera de la impronta de Argeliers León, se perfila como modelo femenino del quehacer múltiple del perfil musicológico en Cuba. Su trabajo en la investigación del acervo popular y folclórico de la nación cubana no se limitó al registro y descripción, sino que, junto con ello, también desarrolló una labor de edición y producción fonográfica de incalculable valor, y se dedicó a la gestión institucional como directora del Museo Nacional de la Música¹³. Las generaciones sucesivas la toman como referente esencial del aporte femenino a la musicología cubana.

¹¹ Un trabajo que registra las principales tendencias de pensamiento de la musicología cubana a partir de los resultados de diploma de la especialidad en el ISA de 1981 a 2013 devela el predominio contundente de musicólogas, con una cifra de 175 graduadas en relación con los 23 hombres licenciados como tal (Hernández García 2014: 4).

¹² La enseñanza de la musicología surgió bajo la égida del Maestro Argeliers León, quien construyó un programa de estudios basado en su experiencia como investigador y docente y lo experimentó en sus predios personales, formando desde el hogar a los primeros especialistas, algunos de los cuales continuaron estudios en Europa, fundamentalmente en Alemania. De ahí que el pensamiento musicológico cubano posea una esencia pedagógica. El Maestro logró la simultaneidad de la Escuela y el quehacer investigativo (Hernández y Rodríguez 2012: 27).

¹³ De su trabajo de investigación constituyen referentes esenciales los libros *La música y el pueblo* (1974) y *La música entre Cuba y España* (1998).

El otro hecho significativo al inicio de la carrera en el país es la fundación, en 1978, del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), cuyos predios representaron el principal espacio de trabajo para el desarrollo de la investigación musical y musicológica en Cuba a partir de la década de 1980¹⁴. Desde sus años iniciales fue la principal institución de acogida a los nuevos musicólogos. Su trabajo articuló dos dimensiones fundamentales con sus departamentos de Investigaciones Fundamentales y desarrollo. En ellos se producen, desde los primeros años, dos casos significativos de liderazgo desde la investigación protagonizados por mujeres.

Victoria Eli (1945)¹⁵, como jefa de investigaciones, tuvo a su cargo, entre otros proyectos, la coordinación de una de las obras más trascendentes y ambiciosas desarrolladas por el Cidmuc, y que resultó en la publicación de *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas (1997)*, importante referente para la etnomusicología y la organología en América Latina hasta la actualidad¹⁶.

Le correspondió a Zoila Gómez (1948-1998) conducir el Departamento de Desarrollo, concebido para investigaciones de menor plazo, dirigidas a identificar y diagnosticar las más actuales y urgentes problemáticas en la creación, interpretación, difusión y consumo de la música en Cuba. Estaban destinadas a incidir en toda la actividad musical del país y en sus instituciones rectoras¹⁷.

Los resultados iniciales del Cidmuc recibieron la contribución de las investigaciones del Departamento de Musicología del ISA, cuyos trabajos de curso y diploma respondieron en muchos casos a problemas y campos de investigación relacionados

¹⁴ El Cidmuc ha estado dirigido por musicólogos desde su fundación: Olavo Alén (1978-2005) y Laura Vilar (2006 a la actualidad).

¹⁵ Graduada en la primera promoción de musicología de 1981, y luego doctorada en Alemania, Eli, actualmente académica de la Universidad Complutense de Madrid, encabeza la lista de musicólogas cubanas que se desempeñan como prestigiosas docentes en universidades fuera del país. A ella se unen Marta Rodríguez Cuervo, Mercedes de León y Mireya Martí, todas integrantes de los claustros iniciales del Departamento de Musicología.

¹⁶ Igualmente, el colectivo de autores que dio su contribución al volumen fue integrado fundamentalmente por musicólogas, entre ellas Ana Victoria Casanova, Zobeyda Ramos, Carmen María Sáenz, Laura Vilar y María Elena Vínuenza. El equipo de autores principales también estuvo integrado por el antropólogo Jesús Guanche.

¹⁷ Zoila Gómez y Victoria Eli, como coautoras, legaron textos con una incidencia esencial en la enseñanza de la música cubana y latinoamericana en el país. Uno de los más significativos es *Música latinoamericana y caribeña (1996)*, en el que aplican el enfoque de los complejos genéricos –desarrollado anteriormente por Olavo Alén– a los géneros musicales de la cultura folclórico-popular de América Latina. Este enfoque, aunque cuestionado por investigadores como Danilo Orozco y Leonardo Acosta, fue muy útil desde el punto de vista metodológico, y permaneció durante años como referente en diferentes espacios académicos.

con la labor de esa institución científica. La amplia visión del fundador y jefe del Departamento propició que desde los primeros años de estudios sus discípulos dirigieran sus esfuerzos a campos de acción específicos directamente relacionados con la realidad de la música en Cuba.

Este trabajo orientador provocó una amplia producción, encaminada hacia diversos campos temáticos, metodológicos y teóricos, con énfasis en estudios etnomusicológicos, organológicos, históricos, biográficos y pedagógicos (Hernández García 2014: 4). El Departamento, a su vez, concentró una serie de profesores con una sólida formación, no solo recibida en los predios del ISA, sino también con diplomas obtenidos en la Unión Soviética y doctorados obtenidos en Alemania. Todos liderados por una mujer, Grizel Hernández (1957), quien sucediera a Argeliers León en la jefatura del departamento. Dentro de ese claustro de maestros, también deben considerarse los aportes sistemáticos de carácter teórico y metodológico en la conducción de ejercicios académicos de conclusión de estudios¹⁸.

Fue la propia Grizel Hernández quien asumió la dirección del Departamento de Desarrollo del Cidmuc en 1998, donde inició y promovió una línea de investigación acerca de las prácticas emergentes de apropiación y relocalización de géneros foráneos en la música popular cubana, así como la actualización de sus metodologías de estudio¹⁹.

Un seguimiento a los aportes científicos de las musicólogas cubanas también puede hacerse a partir de los resultados de reconocimientos y premios de investigación asentados en el país²⁰. De ellos, el de mayor alcance resulta el Premio de Musicología de Casa de las Américas, obtenido en 1986 por Ana V. Casanova (1959) (*Problemática organológica cubana. Crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*) y María Elena Vinuesa (1959) (*Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*). Ambos trabajos, luego de su publicación, se convirtieron en materiales de referencia obligada para la carrera.

En el año 1997, Miriam Escudero (1970) recibió este mismo reconocimiento por su trabajo *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced: estudio y catálogo*,

¹⁸ A los nombres mencionados se suman los de María Elena Vinuesa, María de los Ángeles Córdova y María del Rosario Hernández.

¹⁹ Estos resultados se insertaron de modo sistemático en espacios de debate latinoamericanos, como los congresos y listas de discusión de la rama latinoamericana de IASPM, en la que han participado de modo sistemático investigadoras como Liliana González, Neris González y Liliana Casanella.

²⁰ El premio al pensamiento musicológico cubano "Argeliers León", promovido desde 1993 por la Asociación de Músicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, ha contado sistemáticamente con musicólogas entre sus galardonadas.

que fue la simiente de una línea de investigación dedicada al rescate, revalorización y análisis del patrimonio histórico-musical conservado en las catedrales e iglesias de Cuba. Esta se ha revertido en la sedimentación de una eficaz metodología, concentrada en la localización, recuperación, transcripción, contextualización y análisis de obras, además de su difusión, todo lo cual se consolida en la creación del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, que cuenta con todo un equipo de trabajo integrado por musicólogos, historiadores y otros especialistas, y ya obtiene resultados también en el ámbito formativo²¹.

En otra línea de pensamiento, más abocada a la reflexión crítica de fenómenos musicales diversos, desde el cuestionamiento de posturas históricas, metodológicas y teóricas, se relaciona el trabajo de Liliانا González (1974), quien defiende una práctica transdisciplinar desde la musicología. Sus áreas temáticas actuales comprenden el estudio de las escenas musicales alternativas en Cuba y las vanguardias musicales académicas de los años 60 y 70 en América Latina y el Caribe. Para ello, ha asimilado enfoques teóricos desarrollados en los marcos del análisis musical, los estudios de performance, la configuración de campos intelectuales y escenas musicales, así como los enfoques transnacionales.

Al revisar solo de modo superficial la labor de musicólogas en Cuba, se constata la configuración de un campo de trabajo múltiple, en el que, junto con la conciencia de la función y utilidad social de la disciplina, coexisten en equilibrio los esfuerzos por construir y reconstruir memoria a partir de la localización, recuperación, compilación y catalogación de acervos documentales, y el desarrollo de un pensamiento crítico en el ejercicio de la reflexión desde la historia, historiografía y el seguimiento de las diversas prácticas musicales emergentes.

²¹ Escudero, quien además es autora de la Colección Música Sacra de Cuba (publicada en nueve volúmenes), recibió por este resultado el Premio Anual de la Academia de Ciencias de Cuba en 2010 y coordina en la actualidad la colección Patrimonio Musical Cubano, para Ediciones Cídmuc, que registra el patrimonio músico-documental de los siglos XIX y XX en Cuba.

Bibliografía

Brínguez Acosta, Mirelys. 2011. "Soy cubana, no quiero ser diferente", *Clave*, 13/1-2-3: 38-43.

Coz Téstar, Roxana. 2016. "Que canten las mujeres. Memoria e identidad en la rumba matancera", trabajo de diploma, Departamento de Musicología, Facultad de Música, Universidad de las Artes (ISA).

Giro, Radamés. 2007. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (Tomo 2). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Hernández García, Dunia. 2014. "Los trabajos de diploma de Musicología: un acervo de gran valor patrimonial para el pensamiento musicológico en la Academia", tesina en opción al Diplomado Pre-doctoral en Patrimonio Musical Hispano, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.

Hernández Iznaga, María del Rosario y Yamira Rodríguez Díaz. 2012. "El musicólogo en Cuba. Principios de su formación", *El artista*, 9: 25-34.

Iniesta Masmano, Rosa. 2011. Directoras de orquesta: práctica y desarrollo del liderazgo, *TRANS-Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 15. www.sibetrans.com/trans [acceso 5/ 7/ 2017]

Jiménez, Gretchen. "Camerata Romeu. Nuevas formas en ¿viejos moldes?", *Clave*, 7 (1-2) 2005: 87-93.

Marrero Guerra, Indira. 2012. "María Muñoz sin Quevedo", *Clave*, 14/1: 3-13.

Morales Flores, Iván César. 2015. "Música, identidad y diáspora: jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo (1990-2010)", *Revista de Musicología*, 38/2: 748-756.

Orozco, Danilo. 2014. "Nexos globales desde la música cubana con rejugos de son y no son", *Boletín Música*, 38: 17-94.

Romero, Justo. 1988. "Un lago de cisnes para una directora de orquesta cubana", *El País*, https://elpais.com/diario/1988/04/07/ultima/576367206_850215.html [acceso: 17/ 8/ 2017]

Silveira Pérez, Celia. 2015. "Orquesta Sinfónica de Matanzas. Aspectos de su desarrollo artístico (1950-2013)". Trabajo de diploma, Departamento de Musicología, Facultad de Música, Universidad de las Artes (ISA).

Valdés Cantero, Alicia. 2005. "Mujeres en la música. Mujeres divinas", *Clave*, 7/1-2: 50-57.

Valdés Cantero, Alicia. 2005. *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana*, La Habana: Ediciones Unión.

Valdés Cantero, Alicia. 2013. "Tiempo e historia. Mujer, música y conocimiento musicológica en el ámbito cubano" en *Cuadernos Cidmuc* (vol. 1). La Habana: Ediciones Cidmuc: 27-39.

Leni Alexander (1924-2005) o la migración perpetua

Daniela Fugellie

Raquel Bustos Valderrama, autora de las entradas sobre la compositora Leni Alexander para diversas enciclopedias, la ha designado como “la compositora chilena más importante del siglo XX” (Bustos 2012: 117). Ella afirma, sin embargo, que “(a)tendiendo a su ancestro judío-alemán, a su formación con diversos maestros [...] y contactos permanentes con el Viejo Mundo, aún hoy resulta absolutamente válida la apreciación de Roberto Falabella, quien aseverara que, por razones de origen y cultura, Leni Alexander era la más europea de los músicos chilenos”. (Bustos 2012: 126). La tensión que surge de ambas afirmaciones, en las que, por una parte, se declara a Leni Alexander como la compositora chilena más importante, reclamando así su legado para nuestro país, pero, por otra, se sostiene simultáneamente que su legado cultural sería eminentemente europeo, surge de su biografía, caracterizada por una constante movilidad.

Nacida en 1924 en Breslau, por entonces ciudad alemana, en 1932 Leni Alexander se mudó a Hamburgo, al casarse su madre con su segundo marido, quien estaba ligado a la comunidad judía religiosa de la ciudad. En 1939 Alexander llega a Chile con sus padres, como muchas otras familias de origen judío que en ese momento se vieron forzadas al exilio. En Chile, rápidamente se relaciona con el círculo de judíos de habla alemana de la capital chilena, siendo alumna de piano de Rudy Lehmann y de cello de Hans Loewe (Bustos 2012; Frankenbach 2004 y 2007). Junto con estudiar psicología y especializarse en el sistema de educación Montessori, fue alumna privada de composición del vanguardista holandés Fré Focke (1910-1989), quien había estudiado en Viena con Anton Webern y era también un eximio pianista de música contemporánea. En sus composiciones, Focke trabajaba con la atonalidad libre y el método dodecafónico, continuando así el legado de la Escuela de Viena. Su música de cámara compuesta en Chile se caracteriza por su expresividad y extrema brevedad. El compositor holandés también se vinculaba con el círculo de emigrantes alemanes de Santiago, identificándose con ellos por su dominio del alemán y su interés en la música de vanguardia, por entonces no favorecida en las esferas oficialistas de la música chilena (Fugellie [2017]).

En su primer período como compositora, Alexander se relaciona con el grupo de vanguardia Tonus, del cual Focke fuera uno de sus fundadores y principales intérpretes. Junto con esto, algunas de sus obras fueron estrenadas en los Festivales de Música Chilena organizados por la Universidad de Chile a partir de 1948, los cuales constituyeron un importante punto de encuentro entre los compositores de las décadas de 1950 y 1960 (Merino 1980), en los que Alexander destaca como la compositora de mayor presencia. En 1954 parte a París a estudiar con René Leibowitz y Olivier Messiaen, continuando sus estudios en Venecia con Bruno Maderna al año siguiente. Pese a regresar a Chile, la compositora prosigue sus viajes, con estancias cortas en Estados Unidos y Europa, estableciendo contactos y amistades con figuras clave de la vanguardia de su época, como John Cage, Pierre Boulez y Mauricio Kagel.

En 1969, la compositora recibe una beca de la Fundación Guggenheim y se radica en París con su hijo menor, Bastián Bodenhofer. En Francia se encontraba Leni Alexander al comenzar la dictadura militar chilena de 1973, lo que motivaría la decisión de alargar su estadía en ese país hasta la década de 1980, ya que, sin haber sido militante de un partido político, su simpatía estaba con el gobierno de Salvador Allende y con la izquierda chilena. Además de dictar conferencias, cursos, clases privadas de piano y de improvisación para niños, durante esta larga estadía europea sus contactos con la escena internacional se materializan en encargos y estrenos de obras por prestigiosos ensambles. Paralelo a esto, trabaja realizando programas sobre música latinoamericana para radios francesas y alemanas, y participa en diversos comités de solidaridad con Chile. En 1986, Leni Alexander regresa a Chile para estar más cerca de su familia, dividiendo desde entonces su residencia semestralmente entre Chile y Europa. En este último período destaca su composición de Hörspiele o “teatros para escuchar” (Bustos 2012; Frankenbach 2004 y 2007).

El lenguaje de Leni Alexander se vincula con la vanguardia de su tiempo, al ser atonal, utilizar procedimientos seriales y aleatoriedad. Sus obras se caracterizan por ser fragmentarias y expresivas; la compositora trabaja a partir de unidades motivicas breves, timbres instrumentales variados, ritmos complejos y fuertes contrastes. Pese a ser autora de alrededor de 60 obras para diferentes formaciones, muchas de las cuales fueron estrenadas en escenarios prestigiosos², Leni Alexander es una compositora poco conocida tanto en Chile como en

¹ Durante una entrevista, el compositor e hijo de Leni Alexander, Andreas Bodenhofer, argumentó que en algunas fuentes biográficas la estadía en Francia de Alexander se ha designado como un “segundo exilio” (ver por ejemplo Frankenbach), lo cual no sería correcto, ya que su madre no fue víctima de la persecución política de la dictadura chilena. Andreas Bodenhofer, entrevista con la autora, Santiago de Chile, 28.09.2017.

Europa. Sus obras no han sido editadas ni tampoco se han estudiado exhaustivamente.

Sin duda, su condición de doble emigrante entre Chile y Europa y de mujer compositora en un medio masculino la vuelven un caso difícil a la hora de incluirla en una historiografía de la música chilena centrada en la nación, en la que su perfil migrante y femenino escasamente tiene cabida. A esto se suma su pertenencia a la cultura judía, con la que se identifica fuertemente hacia el final de su vida, la que tampoco forma parte del canon identitario de los compositores chilenos. En fin, una judía de izquierda, comprometida políticamente y vanguardista, que desafía las categorías nacionales que han solido regir la escritura sobre música docta del siglo XX en América Latina.

Coincidiendo con este perfil migrante, la vida y obra de Leni han despertado, si bien someramente, el interés tanto de musicólogos chilenos como de alemanes. Junto con los trabajos de Raquel Bustos y algunos comentarios de sus obras publicados a lo largo de los años en la Revista Musical Chilena (García 1995; López 2005; Bustos 2007, entre otros), en Alemania la musicóloga Bettina Frankenbach publicó su biografía en la *Enciclopedia de músicos exiliados por el nazismo*³ y en la *Enciclopedia y presentaciones mediales de mujeres compositoras*⁴. Por su parte, la revista alemana *Musik Texte* incluyó en sus páginas obituarios escritos por diversas figuras con motivo del fallecimiento de la compositora el año 2005 (*MusikTexte* 107/2005).

Desde la perspectiva de la musicología de habla alemana, Leni Alexander se circunscribe en el grupo de los músicos exiliados por el nazismo. Este campo se ha desarrollado especialmente desde la década de 1990 y, más allá de reconstruir biografías de personajes olvidados, cada vez son más frecuentes los trabajos en los que se investigan las estrategias de integración de los emigrantes, y la manera en que las costumbres y tradición musical alemana es transportada al nuevo contexto cultural, transformándose y contribuyendo también a cambiar el medio local al que se arribó. Por su parte, desde comienzos del siglo XXI algunos investigadores han volcado su atención en la perspectiva de género, y se advierte que, en general, los análisis se han centrado en emigrantes masculinos famosos –como Arnold Schönberg–, mientras que poca atención se ha prestado a las mujeres emigrantes. Así, en una conferencia realizada el 2002 en Hamburgo y titulada ilustrativamente “Sin eco” (Kublitz-Kramer / Rhode-Jüch-

³ Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen y Sophie Fetthauer (ed.), *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Hamburgo 2005 en adelante, accesible en: www.lexm.uni-hamburg.de.

⁴ Beatrix Borchard y Nina Noeske (ed.), *Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hamburgo 2003 en adelante, en: www.mugi.hfmt-hamburg.de.

tern 2003) se reflexionó sobre las mujeres músicas del exilio nazi y se observó que en las bases de datos alemanas y austríacas más de un tercio de los nombres correspondían a mujeres, pero que sus referencias se encontraban incompletas. Esto impediría abordar cuestiones generales, como qué profesiones se representan mayormente o cuántas mujeres pudieron continuar ejerciendo su carrera musical en el exilio. Proyectos tales como las enciclopedias ya mencionadas aportan frecuentemente al conocimiento en esta área, pero aún se extrañan investigaciones integrales sobre el tema.

Por su parte, desde la perspectiva de la música docta en Chile, la emigración y de manera específica de la emigración del nazismo alemán prácticamente no ha sido abordada. El compositor chileno Juan Allende-Blin, residente en Alemania desde la década de 1950, organizó en 1989 el simposio "Visita desde el exilio"⁵, que reunió a exiliados del nazismo en Essen, Alemania, y cuyas conclusiones posteriormente fueron publicadas (Allende-Blin 1993). En el contexto de la emigración alemana en Chile, cabe mencionar el estudio de la autora de estas líneas acerca del grupo vanguardista Tonus (1952-1959), constituido en su mayoría por intérpretes y compositores exiliados en Santiago (Fugellie [2017]). Dentro de este breve panorama, se extrañan trabajos de carácter global, similares al realizado por Silvia Glocer en Argentina (Glocer 2016). En cuanto a la investigación sobre mujeres compositoras en Chile, junto con el libro de Raquel Bustos *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* (2012), que reúne biografías de compositoras chilenas, destaca la publicación de un número de la *Revista Musical Chilena*, editado por Lina Barrientos, resultado del IV Congreso Chileno de Musicología de la Sociedad Chilena de Musicología⁶. Tres de los artículos publicados corresponden a figuras de la música docta (Barrientos, ed., 2010).

El Hörspiel o "teatro para escuchar"

Las anteriores observaciones permiten constatar que no existen investigaciones suficientes como para poder aventurar conclusiones generales sobre el rol de las compositoras en la sociedad chilena, así como también sobre el papel de los músicos inmigrantes judíos en el país, independientemente de su género. En este sentido, las siguientes reflexiones se abocarán al estudio de un aspecto parcial de la creación musical de Leni Alexander, relacionado justamente con

⁵ "Besuch aus dem Exil", simposio y conciertos, Essen 1989. Allende-Blin 1993. Como indica el programa del simposio, consultado en el archivo personal del cantante Hanns Stein, la participación de Leni Alexander estaba contemplada en este evento.

⁶ "Música y mujer: una mirada interdisciplinaria", Santiago de Chile 2007.

su peculiar condición de doble emigrante. Se trata del género del Hörspiel. En una entrevista con Leonardo Martínez⁷, la compositora traduce el concepto, de manera literal, como “teatro para escuchar”, agregando que: “Es un teatro en el cual tú cierras los ojos y ves la acción delante de ti”. Como destacara la compositora, este género musical se desarrolló en Alemania y es escaso en otros países. La idea consiste en sentarse a escuchar la radio con atención, una costumbre que, en su opinión, los chilenos no tienen (Martínez 1992: 161). Efectivamente, durante la década de 1960, los radioteatros, conocidos como tales en diversas partes del mundo, evolucionaron en Alemania hacia un género musical de vanguardia llamado “el nuevo Hörspiel”, del que participaron importantes compositores, entre ellos Mauricio Kagel y John Cage. Uno de los principales impulsores fue Klaus Schöning, quien formaba parte del grupo de productores de la radio de Colonia (Westdeutscher Rundfunk / WDR) (Kory / Hagg 1981; Kostelanetz 1990). Siendo Colonia, a su vez, la cuna de la música electroacústica alemana, no es de extrañar que esta ciudad haya albergado esta nueva forma de música experimental.

Según Leni Alexander, la idea de hacer un Hörspiel se la dio Cage, quien escuchó su obra *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* (1971) y le recomendó transformarla en radioteatro (Martínez 1992). El mismo Cage le habría presentado en París a Schöning. La compositora tomó contacto con el productor radial en Alemania y recibió su primer encargo. El radioteatro *Das Leben ist kürzer als ein Wintertag – oder Par quoi? – A quoi? – Pour quoi?* se difundió en la WDR. El éxito de esta obra la motivó a seguir explorando en este género, apoyada por nuevos encargos. En total, Leni Alexander compuso cinco Hörspiele entre 1989 y 1996, además de la música para un Hörspiel de Jules Renard. Al menos dos nuevas obras quedaron inconclusas⁸.

⁷ Esta entrevista, que antecede al libreto del Hörspiel *Cuestionando / Poner en cuestión* se conserva en el archivo de Leni Alexander sin indicarse la fuente de procedencia. Como referencia, se señala la fecha de publicación en 1992, ya que la entrevista se realizó el 31/12/1991.

⁸ En su archivo se conservan los libretos de otros dos Hörspiele: *Die Geschichte des Wagens* (2001), conservado también en español con el título “Merkabah, historia de una carroza”; y *Aulicio II ou la musique que Freud n'a jamais écoutée*, con texto en francés y sin indicación de fecha.

Tabla 1: Leni Alexander: Hörspiele – teatro para escuchar

Título	Año y medio de difusión
<i>Das Leben ist kürzer als ein Wintertag oder Par quoi? A quoi? Pour quoi?</i> (La vida es más corta que un día de invierno o ¿Para quién? ¿A quién? ¿Por qué?)	WDR 1989 Goethe Institut Santiago 1991
Música para el Hörspiel <i>Poil de carotte</i> de Jules Renard	WDR 1991
<i>In Frage stellen. Von Menschen, die kämpfen, die träumen, die fliegen</i> (Cuestionando. Sobre personas que luchan, sueñan y vuelan) ⁹	WDR 1991
Chacabuco-ciudades fantasmas	Goethe Institut Santiago 1993
<i>Chacabuco, die Geschichte einer Geisterstadt in Chile</i> (traducción del libreto en español)	WDR 1993
<i>Balagán</i>	Radio Universidad de Chile 1994
<i>Schatten der Seele. Der Schlaf</i> (Sombras del alma. El sueño)	WDR 1996

Cinco de sus teatros para escuchar fueron transmitidos por la WDR, lo que sin duda significa un reconocimiento importante dentro del género. Junto con este éxito en el medio alemán, sus Hörspiele también se difundieron en Chile. Tres de ellos se presentaron en el Goethe Institut de Santiago¹⁰. *Chacabuco-ciudades fantasmas* fue un encargo de este instituto en el marco del proyecto “Reflexiones sobre Chacabuco”, al que se invitó a diversos artistas a conmemorar esta ciudad que albergara el campo de concentración más grande de Chile (Cerde, ed., 1994). Por su parte, *Balagán* fue compuesto con la participación de actores y músicos chilenos y emitido por la Radio Universidad de Chile. De esta manera se introdujo el género del teatro para escuchar en el medio radial chileno. Con apoyo de los Fondos de Cultura del gobierno chileno (Fondart), *Balagán* fue editado como casete. Como observara la compositora, los Hörspiele se interpretaron también en universidades de Valparaíso y en la Agrupación de Detenidos Desaparecidos, siendo acogidos con interés y receptividad, pese a tratarse de un formato desconocido, prácticamente “como algo que venía de otro mundo” (Martínez 1992: 163).

En sus teatros para escuchar Leni Alexander no solo participó como compositora, sino que escribió también los libretos y combinó fuentes sonoras propias y

⁹ El título de esta obra es divergente en distintas fuentes. Así el libro alemán conservado en el archivo de la compositora se titula “Mettre en Question- Stimmen des Gewissens”. Mientras que el título también se ha traducido en español como “Poner en cuestión”.

¹⁰ Véase *El Mercurio*, 20.06.1990: C 15; *El Mercurio*, 18.09.1993: C 15; *El Mercurio*, 07.10.1991: C 14; *El Mercurio*, 18.09.1993: C 15.

ajenas, las que contienen obras musicales doctas y populares, sonidos ambientales y otros efectos. De hecho, con excepción de *Balagán*, Alexander no escribió música nueva para los Hörspiele, sino que trabajó con grabaciones de sus propias obras (Martínez 1992). Sus libretos reúnen, a su vez, citas de poemas y textos diversos. Para *Chacabuco-ciudades fantasmas*, la autora trabajó incluso con recursos propios del documental al entrevistar a un antiguo minero del salitre y a un ex prisionero del campo de concentración de Chacabuco e incluir sus testimonios como parte del *collage* sonoro. A esto se le suma la utilización de una grabación histórica correspondiente a la liberación de un grupo de presos políticos de Chacabuco entonando una canción de despedida. Las fuentes musicales comprenden, entre otras, música del norte de Chile y una composición de Guillermo Riffo¹¹.

En su combinación de fuentes textuales y musicales de diversa procedencia, además de materiales documentales e históricos, los teatros para escuchar de Leni Alexander desafían las tradicionales separaciones entre música docta y popular, creación e investigación, documentación y ficción, ampliando de esta manera la composición musical a nuevas posibilidades, cercanas al paisaje sonoro. Es probable que esta particular forma de creación se haya interrelacionado con la experiencia acumulada por Leni Alexander en el ambiente radial. Como ya se mencionó, la compositora trabajó en Europa realizando programas radiales. Dicha actividad constituía una fuente de ingresos complementaria e implicó que se dedicara a diferentes temáticas, algunas cercanas y otras más bien lejanas a sus propios intereses (Bodenhofer, entrevista, 2017). En su archivo en la Biblioteca Nacional de Chile se conservan libretos de programas dedicados a temas diversos, como los cantantes callejeros en Chile, la música de Alban Berg, el pianista y compositor argentino Carlos Roqué Alsina y la música en Perú. Uno de estos programas denota una relación directa entre trabajo radial y obra creadora: En el programa “Musik, die Freud nicht hörte. Sigmund Freud ambivalente Beziehung zur Musik” (WDR 1984) se reflexiona sobre la esquiada relación de Freud con la música y se vincula directamente con la temática y las fuentes utilizadas en el Hörspiel *Aulicio II ou la musique que Freud n'a jamais écoutée*, del cual se conserva solamente el libreto. Por otra parte, las técnicas y formas de montaje utilizadas en los Hörspiele se corresponden con el trabajo en programas radiales, en los que la combinación entre textos hablados y música es constante. En los teatros para escuchar, los límites entre la obra musical y el programa radial se difuminan. Sin duda, sería interesante profundizar en estas intersecciones entre el trabajo profesional y el trabajo creativo de Leni Alexander, lo que abriría una perspectiva

¹¹ Comentarios de Leni Alexander en *El Mercurio*, 18.09.1993. Véase la grabación en el Archivo de Leni Alexander, Biblioteca Nacional de Chile.

hasta ahora poco explorada en el contexto de la música docta, aún demasiado influenciada por conceptos de música absoluta y de la autonomía de la creación artística¹².

Por otra parte, los Hörspiele reflejan la pertenencia simultánea de Leni Alexander a diferentes culturas. Más allá de tomar un género típico de Alemania y transportarlo al contexto chileno, las temáticas y las músicas utilizadas son también portadoras de diversas identificaciones culturales: así, en algunos se combinan citas en francés, alemán y español y se presentan junto a composiciones propias, caracterizadas por un lenguaje vanguardista de corte internacional y también de música popular chilena y tradicional judía. Sus libretos, de un fuerte contenido social, combinan en algunos casos acontecimientos latinoamericanos y europeos. Así, *Cuestionando* asocia impresiones de los asesinatos en Chile desde 1973 con pasajes de la novela *El médico rural* (1919) de Franz Kafka, ilustrados, entre otras, por música de Alexander y de su hijo Andreas Bodenhofer, del grupo chileno Sol y Lluvia y poemas del uruguayo Mario Benedetti¹³.

Das Leben ist kürzer als ein Wintertag – oder Par quoi? – A quoi? – Pour quoi? (1989)

Los aspectos hasta aquí abordados pueden profundizarse a partir del primer Hörspiel de Leni Alexander, *Das Leben ist kürzer als ein Wintertag*. En la primera parte de la obra, la autora, personificada por Discha, que era el apodo con el que la llamaba su padrastro, recuerda su juventud como alumna judía de un colegio de Hamburgo. Mientras que la prohibición de participar durante las mañanas del saludo hitleriano alegraba a las seis alumnas judías del curso, comenzaría a experimentar la discriminación cuando los padres de su amiga cristiana Hannelore le prohibieron a su hija hablar con ella. A esto se irían sumando nuevas y dolorosas prohibiciones: No sentarse en los bancos de los parques, no ir al cine o a conciertos, no reaccionar a los insultos que recibía en la calle. Tras el acontecimiento conocido como la “noche de los cristales rotos” (9 al 10 de noviembre de 1938), durante el que se asesinaron y tomaron detenidos a miles de judíos, muchos de sus profesores desaparecieron. En el Hörspiel, se evocan estos sucesos:

Hombre: Y así ella vio desde la ventana del ómnibus los negocios reducidos a escombros, los vidrios de las ventanas rotos y las calles sembradas con pedazos de vidrio. A la distancia divisó las denegridas murallas de la sinagoga y al continuar el viaje sintió el olor a quemado que entraba al vehículo.

¹² Sobre las intersecciones entre trabajo profesional (no artístico) y trabajo artístico, véase Fugellie / Gerber (eds.) 2017.

¹³ Véanse los comentarios de la compositora en *El Mercurio*, 07.10.1991. El libreto se conserva en su archivo.

Discha: Cuando ya muy tarde Darko llegó a la casa, conocí los detalles de la última noche. Él contó de las deportaciones, de los camiones en los cuales judíos eran violentamente arrastrados desde sus casas.[...] Pero la mayoría quería averiguar algo sobre el destino de sus amigos y familiares desaparecidos¹⁴.

Los recuerdos de esta experiencia vivida en Hamburgo, hasta aquí narrados en alemán, se entrecruzan en una segunda sección con la evocación de los desaparecidos de la dictadura chilena (13'15"). A partir de aquí, los recuerdos de juventud se irán entremezclando con sonidos de aviones, protestas y quejas en español que recuerdan el bombardeo a la casa presidencial chilena y los días posteriores. Como en el caso de *Chacabuco*, la autora trabaja aquí con grabaciones históricas, correspondientes a comunicaciones entre las Fuerzas Armadas el 11 de septiembre de 1973¹⁵. Voces en alemán y español preguntan por los desaparecidos, sin recibir respuesta.

Para este Hörspiel, Leni Alexander trabajó con grabaciones de tres obras suyas, tres de canciones chilenas y tres de canciones judías. De los 34 minutos que dura el radioteatro, unos 24 contienen obras propias, ya sea como música de fondo o en solitario. La obra que mayor protagonismo recibe es *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* (1971), pensada originalmente como una crítica al autoritario sistema escolar francés, en el que una maestra, representada por una cantante, lucha contra un grupo de niños pequeños grabados en cinta. Los niños se ríen de ella y la persiguen, triunfando en su lucha contra la autoridad (Alexander 2000: 4). En el Hörspiel, esta temática es resignificada en su traslado a un nuevo contexto histórico-cultural: ahora el conflicto se traspa a las experiencias de una niña judía oprimida por el nazismo.

La segunda obra de mayor presencia es ... *ils se sont perdus*, una obra orquestal que toma el título del último poema del actor y cantautor chileno Víctor Jara ("Ellos se perdieron en el espacio estrellado...") antes de su asesinato en el Estadio Nacional. La frase alude a los prisioneros de dicho establecimiento en septiembre de 1973 que "saltaron al vacío como meteoros en la noche." (Alexander 2000: 6-7)

Las canciones chilenas reunidas en el *collage* (14'-17'; 24'-26') son de carácter popular y traen consigo diversas relaciones intertextuales: la salvaje ironía de Mau-

¹⁴ Texto declamado en alemán en el Hörspiel, aquí tomado del libreto en español conservado en el archivo de Leni Alexander, Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁵ No pudo identificarse la fuente utilizada por Leni Alexander para acceder a estas grabaciones, las que solo con posterioridad a este Hörspiel fueron publicadas por Patricia Verdugo.

Tabla 2: *Das Leben ist kürzer als ein Wintertag* oder *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* – Citas musicales

Obras de Leni Alexander	Canciones chilenas ¹⁶	Canciones judías
<i>Par quoi? A quoi? Pour quoi?</i> (1971) para mezzo, nueve instrumentos y cinta	Raúl Salinas Cuyano, <i>Corazones partidos</i> (1925)	<i>Undzer Nigndl</i> (canción tradicional)
<i>... ils se sont perdus dans l'espace étoilé</i> (1975) para orquesta	Mauricio Redolés, <i>Triste funcionario policial</i> (1987)	<i>Kaddisch</i> (canto litúrgico)
<i>Maramoh</i> (1972), mezzo y siete instrumentos	Los Cuatro de Chile, <i>Para que no me olvides</i> (1968)	<i>Zol Zayn</i> (canción tradicional)

ricio Redolés, que alude directamente a los torturadores de la dictadura chilena y su impunidad¹⁷, mientras que la canción *Para que no me olvides* se conecta con el tema de los detenidos desaparecidos al acompañarse de voces femeninas que leen los nombres de diversas figuras del gobierno de Allende asesinadas el 11 de septiembre de 1973. Por su parte, las canciones judías, que aparecen al comienzo y en el último tercio de la obra (8'-8'55"; 28'-29'30"; 32'-33'30"), se vinculan con los recuerdos de la infancia y de la sinagoga de Hamburgo. Por último, las frases con las que concluye el Hörspiel recuerdan la importancia que tiene para la compositora el no-olvidar, tanto desde el punto de vista de trabajar la memoria personal, como de tematizar los horrores del holocausto y de la dictadura chilena:

“Discha: Heute sieht man von alldem nichts mehr.

Leni Alexander: Nada ya se ve...

Leni Alexander y mujeres chilenas 1, 2, 3: ... nada...

Mujer chilena 1: ... queda solamente la memoria...

Mujer alemana 1: ... nocheinmal alles nachvollziehen...

Mujer chilena 1: ... recordarse...

Leni Alexander: ... tenemos que recordarnos... nada ya se ve...

Mujer alemana 2: ... nichts sieht man heute mehr von allem... (...)

Mujer chilena 5: ... las huellas...

Discha: ... die Er-ri-ne-rung...

Voz de hombre (llamando): ¡Discha!¹⁸

La importancia de la memoria en esta obra fue destacada por la compositora en una nota para *El Mercurio*, publicada con motivo de la presentación del Hörspiel

¹⁶ Se indican los autores de las versiones originales.

¹⁷ Por ejemplo, la segunda estrofa de la canción dice: “Qué será de mi torturador / Habrá ganado un viaje a Panamá / o a EEUU agarró beca, quizás / o talvez al final no pasó na”. Mauricio Redolés, *Triste funcionario policial* (1987).

en el Goethe Institut de Santiago, en la que afirmó: “Así, violencia, persecución y el deseo de mantener vivos los recuerdos son los motivos principales de este radioteatro [...] en el que la música no solo subraya las situaciones dramáticas, sino que también tiene una función independiente”¹⁸. El proceso creador de este teatro para escuchar también se relaciona con la memoria, en cuanto su autora mezcla, a manera de *collage*, no solo menciones autobiográficas y canciones, sino también grabaciones de sus propias obras, las cuales pueden entenderse como fuentes de interpretaciones determinadas, creando un *collage* de recuerdos textuales y sonoros. Más allá de esta obra en particular, la importancia de la memoria en la obra de Leni Alexander ha sido subrayada por investigadores y amigos suyos. Así, Bettina Frankenbach menciona que los tres pilares de su vida fueron la música, la familia y el objetivo de mantener vivo el recuerdo, y que se quejaba de la mala memoria tanto de alemanes como de chilenos (Frankenbach 2005b). Por su parte, el documental sobre la compositora realizado por Philippe Fénélon (2005) tiene a la memoria –personal, visual y sonora– como hilo conductor.

Reflexiones finales

En su texto para la *Revista Musical Chilena* de 2010, la investigadora Pilar Ramos alude críticamente a la idea de una música de mujeres, para mujeres o hecha por mujeres, la que conlleva el riesgo de etiquetar la obra de compositoras dentro de un “gueto femenino”. Sin embargo, destaca la necesidad de tematizar las desigualdades reales entre hombres y mujeres compositores. Así, observa que hay más compositoras en los países que tienen políticas destinadas a fomentar la igualdad de género (Ramos 2010). En Chile, en efecto, no existen líneas de fomento exclusivas para mujeres músicas ni tampoco políticas que promuevan la programación de repertorio de compositoras en los programas de orquestas y ensambles estatales. Estos factores sin duda han incidido en la poca difusión de la obra de Leni Alexander en el país. En cuanto al Hörspiel *Das Leben ist kürzer als ein Wintertag*, me aventuro a concluir que la voz vanguardista que narra la obra es femenina. Es una voz que evoca la infancia de una niña judía y la de una mujer que solidariza con el dolor de las madres, esposas y hermanas de detenidos desaparecidos.

Por último, y sin desmerecer el valioso aporte de Raquel Bustos y Bettina Frankenbach para el estudio de la obra de la compositora, cabe mencionar que el formato enciclopédico ha tendido a invisibilizar algunos aspectos importantes en

¹⁸ Cita tomada del libreto bilingüe. No se incluyen traducciones de las frases en alemán, ya que las frases en español reproducen el mismo contenido.

¹⁹ *El Mercurio*, 20.06.1990: C 15.

la vida y obra de Leni Alexander. Así, se menciona su participación en iniciativas para la educación musical infantil, talleres de improvisación con niños y trabajos como profesora Montessori, sin explorar en las posibles conexiones entre estas actividades profesionales y su obra como creadora. Lo mismo se aplica a la ya comentada interrelación entre su trabajo como realizadora de programas radiales y su creación de teatros para escuchar. Este ejemplo puntual invita a reflexionar sobre la manera en que abordamos el estudio sobre mujeres compositoras, sugiriendo que tal vez sea posible escribir sobre ellas de otra manera, sin encerrarlas en un gueto, pero poniendo en valor aspectos centrales de su biografía que no necesariamente se ajustan al modelo hegemónico de la enciclopedia, y que pueden ser centrales para el estudio de su obra creadora. En el caso de Leni Alexander, la invitación es a continuar ahondando en las eventuales incidencias de la labor pedagógica y radial en su obra; a profundizar en diversos aspectos de su biografía, resaltando su circulación constante entre mundos diferentes, evitando clasificarla como parte de un determinado contexto cultural o nación, y deconstruyendo una imagen preconcebida de lo que debiera ser un/a compositor/a contemporáneo/a.

Archivos y entrevistas

Entrevista con Andreas Bodenhofer, Santiago de Chile, 28.09.2017.

Archivo de Leni Alexander, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile (contiene manuscritos de partituras, libretos de radioteatros y programas radiales, fotografías, prensa, programas de conciertos y otros materiales).

Archivo personal de Hanns Stein, Santiago de Chile.

Documentación audiovisual

Fénelon, Philippe. 2005. *La vie est plus courte qu'un jour d'hiver*. París: Zabak Productions, 52 min.

Obras musicales y libretos

Alexander, Leni. 2002. "Merkabah. Die Geschichte des Wagens", libreto (en español y en alemán), Archivo Leni Alexander.

Alexander, Leni. 2000. *Jezira*, Santiago de Chile: edición independiente. CD doble.

Alexander, Leni. 1996. *Schatten der Seele. Der Schlaf*, descripción y libreto en alemán, Archivo Leni Alexander.

Alexander, Leni. 1994. *Balagán*. Teatro para escuchar, casete y libreto (en español y en alemán), Archivo Leni Alexander.

Alexander, Leni. 1993. *Chacabuco-ciudades fantasmas*, casete y libreto (en español y en alemán), Archivo Leni Alexander.

Alexander, Leni. 1991. *In Frage stellen. Von Menschen, die kämpfen, die träumen, die fliegen* [Mette en Question, Stimmen des Gewissens] libreto (en español y en alemán), Archivo Leni Alexander.

Alexander, Leni. 1989. *Das Leben ist kürzer als ein Wintertag – oder Par quoi? – A quoi? – Pour quoi?*, casete y libreto (bilingüe y en español), Archivo Leni Alexander.

Alexander, Leni. 1984. "Musik, die Freud nicht hörte. Sigmund Freuds ambi-

valente Beziehung zur Musik”, libreto (en español y en alemán), Archivo Leni Alexander.

Alexander, Leni. [sin fecha]. *Aulicio II ou la musique que Freud n'a jamais écoutée*, libreto en francés, Archivo Leni Alexander.

Bibliografía

Alexander, Leni. 2000. “Introducción y notas sobre las obras”, *Jezira*, Santiago de Chile: edición independiente. CD doble: 2-7.

Allende-Blin, Juan (ed.). 1993. *Musiktradition im Exil. Zurück aus dem Vergessen*, Colonia: Bund-Verlag.

Barrientos, Lina (ed.). 2010. “Música y mujer”, *Revista Musical Chilena*, 213: 5-115.

Bustos Valderrama, Raquel. 2012. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Bustos Valderrama, Raquel. 2007. “Leni Alexander Pollack (1924-2005)”, *Revista Musical Chilena*, 207: 28-64.

Cerda, Carlos (ed.). 1994. *Chacabuco. Voces en el desierto*, Santiago de Chile: Goethe Institut / Ediciones Pehuén.

Fénelon, Philippe. 2005. “Desorganisierter Schicksalslauf. Letzte Gespräche mit Leni”, *MusikTexte*, 107: 35-37.

Frankenbach, Bettina. 2007 / actualizado 2017. “Leni Alexander”, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, www.lexm.uni-hamburg.de [último acceso 12/10/2017].

Frankenbach, Bettina. 2005a. “Das Leben ist kürzer als ein Wintertag – oder Par Quoi? – A Quoi? – Pour Quoi? Ein Hörspiel der Komponistin Leni Alexander”, tesis de magister, Universidad de Hamburgo.

Frankenbach, Bettina. 2005b. “Die Erinnerungen wach halten. Zu Leni Alexanders Lebensweg und Werk”, *MusikTexte*, 107: 37-38.

Frankenbach, Bettina. 2004 / actualizado 2009. “Leni Alexander”, *Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentatio-*

nen, www.mugi.hfmt-hamburg.de [último acceso 12/10/2017].

Fugellie, Daniela. [2017]. "Musiker unserer Zeit". *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, Munich: text+kritik (en prensa).

Fugellie, Daniela / Gerber, Marina (eds.). 2017. *Das Wissen der Arbeit und das Wissen der Künste*, Paderborn: Fink.

García, Fernando. 1995. "Leni Alexander. Balagán", *Revista Musical Chilena*, 183: 130-131.

Glocer, Silvia. 2016. *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*, Buenos Aires: Gourmet Musical.

Hamm, Wolfgang. 2005. "Das Leben ist kürzer als ein Wintertag. Zum Tod der Komponistin Leni Alexander", *MusikTexte*, 107: 33-34.

Koch, Hans. 2005. "Intensität. Erinnerung an Leni Alexander", *MusikTexte*, 107: 39.

Kory, Mark / Haggh, Barbara. 1981. "Hörspiel as Music – Music as Hörspiel: The Creative Dialogue between Experimental Radio Drama and Avant-Garde Music", *German Studies Review*, 4/2: 257-279.

Kostelanetz, Richard. 1990. "John Cage as a Hörspielmacher", *The Journal of Musicology*, 8/2: 291-299.

Kublitz-Kramer, Maria / Rhode-Jüchtern, Anna (eds.). 2003. *Echolos: Klangwelten verfolgter Musikerinnen in der NS-Zeit*, Hamburgo: Aisthesis.

Linke, Ulrich. 2005. "Musik gegen das Leid – Musik für eine menschenwürdige Welt. Anmerkungen zum Oeuvre Leni Alexanders", *MusikTexte*, 107: 39-46.

López, Cristián. 2005. "Leni Alexander (1924-2005)", *Revista Musical Chilena*, 204: 139-141.

Martínez, Leonardo. 1992. "Entrevista con Leni Alexander", [sin título]:154-164.

Merino, Luis. 1980. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *Revista Musical Chilena*, 149-150: 80-105.

Ramos, Pilar. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista Musical Chilena*, 213: 7-25.

Artículos de prensa

"Latinoamérica y Alemania unidas por L. Alexander", *El Mercurio*, 20.06.1990: C 15.

J. A. M. H., "Estrenan nueva obra de Leni Alexander", *El Mercurio*, 07.10.1991: C 14.

"Radioteatro recrea la historia de Chacabuco", *El Mercurio*, 18.09.1993: C 15.

De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México durante la segunda mitad del siglo XX

Yael Bitrán Goren

En colaboración con Paulina Molina y Gabriela Rivera, CENIDIM

Las mujeres han dejado una huella indeleble en el acontecer musical de México desde hace, por lo menos, cien años. En 1917, una mujer, Alba Herrera y Ogazón, publicaba la primera historia de la música en México: *El arte musical*. La presencia de mujeres en el ámbito de la educación musical se percibe en el Conservatorio Nacional de Música desde su fundación en 1866, con maestras y compositoras destacadas como Delfina Mancera o Guadalupe Olmedo; esta última, la primera mujer graduada de composición en el Conservatorio Nacional en 1875, en cuyo examen presentó una *Obertura a grande orquesta* y el cuarteto de cuerdas mexicano más antiguo del que se tiene conocimiento hasta el momento: el *Quartetto Studio Classico*, op. 14. La medalla de plata que le otorgó la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana y que se mantiene en el Conservatorio dice: "A la Señorita Guadalupe Olmedo, primera compositora mexicana que ha escrito en el género clásico".

¿A qué debemos que en la música algunas mujeres comenzaran a tener reconocimiento a finales del siglo XIX? Luisa Vilar-Payá postula que debido a los ingentes problemas políticos y sociales del país, las mujeres ocuparon el vacío que los hombres dejaron al alejarse del ámbito cultural (Vilar-Payá 2010: 571). Por su parte, Clara Meierovich explica cómo durante la misma época en Europa el acceso de las mujeres a la preparación musical estaba bastante restringido y segregado; no obstante, en las aulas conservatorianas de México esa separación no era tan marcada (Meierovich 2001: 34).

Pese a que hubo un gran número de profesoras egresadas del Conservatorio, estos nombres y muchos otros se olvidaron y no pasaron a los anales de la historia. Fue en 1958, por primera vez, en el libro de Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, cuando el tema comenzó a figurar en el campo de la reflexión disciplinar de la musicología.

De la invisibilización de la mujer en la música en el siglo XIX a la época actual hemos transitado por avenidas contradictorias que han pasado por represión, rebelión, liberación, presencia e ingreso al canon musical. Estas realidades coexisten en las distintas áreas de la música en las que las mujeres tienen presencia. El presente texto hace un recorrido, parcial y fragmentario por fuerza, de la trayectoria de algunas mujeres músicas mexicanas en distintas áreas del oficio musical.

Investigadoras

La investigación musical en México tiene una deuda muy especial con una mujer: Carmen Sordo Sodi, “Jefe de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura”, quien en 1973 presentó una “Ponencia Oficial [...] para la Creación del ‘Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical’” en el 1er Congreso Nacional Extraordinario de Música efectuado en el Conservatorio Nacional de Música.

Así resumía entonces Sordo Sodi el estado de la investigación musical en el país:

1. Antecedentes históricos de la Investigación Musical en México.

Un hecho sumamente importante en nuestra vida cultural es el interés que desde hace bastantes años ha venido demostrando el Estado por la investigación musical, especialmente en el terreno folclórico. Cuando en la mayoría de las naciones del Continente Americano esa clase de estudios estaban en manos de la iniciativa privada, en México comenzaron a ser impulsados por el Gobierno, demostrando así éste una conciencia clara de la importancia que tiene para la nación la música que a lo largo de los siglos ha venido cantando y bailando el pueblo y produciendo los compositores vernáculos y académicos.

No siempre ese impulso estatal fue todo lo intenso y ordenado, ni siempre rindió los frutos que debiera cuando realmente hubo bastante intensidad y orden. Pero hay que reconocer que aun así mantuvo viva hasta estos momentos la llama de la investigación musical.

[...]

Con la experiencia adquirida en los 12 años en que he venido trabajando en forma ininterrumpida en la Sección mencionada y conociendo a fondo los problemas y los objetivos y en virtud de que a pesar de los poco adecuados recursos la Sección ha ido creciendo y se ha proyectado ya hasta en forma internacional [...] creemos que la Sección de Investigaciones Musicales debe des-

aparecer para dar lugar a la creación del órgano que debe cumplir la acción que por falta de un organismo especializado y con metodología avanzada, dentro de la técnica y de la ciencia contemporánea, está conduciendo a que el país se vea privado de un acervo cultural de documentos producto de investigaciones sistematizadas que contribuyan a preservar, conservar y difundir este aspecto esencial del patrimonio nacional que es la música y que se ve afectado por el lógico proceso de la aculturación, la tecnología y la comunicación. Es del todo indispensable tomar medidas pertinentes para el rescate cultural de lo pasado y de lo presente. El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical servirá para realizar estos fines.

La ponencia de Sordo Sodi dio frutos al año siguiente, el 1 de julio de 1974, momento en el cual el director general del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Luis Ortiz Macedo, le comunicó que se había instituido el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) y que la había nombrado directora.

La investigación musical institucional moderna nació por iniciativa y a manos de una mujer, ilustre investigadora y escritora sobre la historia musical de México. Empezando por Carmen Sordo Sodi (de 1974 a 1978), otras tres mujeres han liderado el CENIDIM a lo largo de los años en distintos momentos: Leonora Saavedra (1985-1988), Lorena Díaz (2002-2006) y quien suscribe este artículo (2014-2018).

Sordo Sodi y Saavedra estudiaron etnomusicología y musicología, respectivamente, en Estados Unidos, Díaz en México y la suscrita en Inglaterra. Todas comenzamos como instrumentistas y derivamos hacia el área de investigación. Además de nuestra gestión como directoras, hemos publicado un vasto material y dedicado parte de nuestro tiempo a la docencia. Sordo Sodi y Saavedra lograron, en buena medida, la consolidación del CENIDIM en su forma actual. Sodi consiguió donaciones de instrumentos y adquisición de materiales para conformar el patrimonio y el acervo documental del Centro; además organizó cinco Cursos de Folclore Internacional con invitados de varios países. Saavedra gestionó un número importante de plazas de investigación y buscó la profesionalización del personal. Además, promovió la creación del Taller de Composición y el desarrollo del Laboratorio de Música Electroacústica y del Área de Investigación Experimental. Díaz, por su parte, expandió las actividades del Centro organizando foros de música y coloquios de investigación y propició la interacción con compositores. También impulsó el proyecto definitivo de catalogación de una de las colecciones más valiosas de música virreinal de México: la *Colección Sánchez Garza*. La que escribe ha proyectado la presencia del CENIDIM en foros internacionales, se ha concentrado en la preservación y expansión de las colecciones documentales del centro y ha organizado numerosas exposiciones del

CENIDIM con la finalidad de compartir y difundir el patrimonio de este.

De ocho directores del CENIDIM, cuatro han sido mujeres, una paridad perfecta. Pero cabe mencionar que es a las directoras a quienes pueden atribuirse algunos de los mayores logros históricos del Centro. El Estado ha depositado frecuentemente la gestión cultural en mujeres que han demostrado su vigor y eficacia.

La investigación musical en México ha tenido asimismo otras notables participantes que han contribuido significativamente a los estudios musicales de nuestro país. Aunque no podemos detenernos ahora en ello, mencionaremos a Gloria Carmona, Consuelo Carredano, Rosa Virginia Sánchez, Bárbara Pérez, Herlinda Mendoza y Alejandra Juan, entre otras. Todas ellas han enriquecido nuestro conocimiento de la historia y actualidad de la música mexicana con diversas publicaciones y numerosos proyectos.

Compositoras

La primera mitad del siglo XX estuvo dominada por el espíritu nacionalista en la música. La generación nacionalista en las artes y los seguidores de la escuela de composición mexicanista son producto de una línea de pensamiento que puede rastrearse hasta el siglo XIX (Moreno 1996: 54). En esta corriente la presencia de la mujer es muy escasa en la música de concierto; sin embargo, había compositoras como las españolas Emiliana de Zubeldía, María Teresa Prieto y Rosita Bal y Gay (Rosa García Ascot¹) que se integraron a la vida intelectual de México. La primera fue una innovadora, puesto que incorporó la teoría del Sistema Natural de la Música de Augusto Novaro en sus composiciones y dejó un importante legado en el estado de Sonora, donde se estableció. María Teresa Prieto, a su vez, fue una prolífica compositora de los años cuarenta.

De acuerdo con la musicóloga Yolanda Moreno en su libro *La composición en México en el siglo XX* (1996), para los años sesenta los compositores tomaron conciencia de una nueva apertura intelectual y la composición aspiró a una autonomía estética (Moreno 1996: 76-77). Fue así como algunos compositores viajaron a estudiar² al extranjero, entre ellos solo una mujer, Rocío Sanz, costarricense radicada en México. En los sesenta llegaron a México las técnicas composicionales que habían he-

¹ De Rosa García Ascot se sabe que fue una gran pianista, que nunca estudió en un conservatorio pero que fue alumna de Enrique Granados y Manuel de Falla, este último, su maestro de composición. Pero su figura se vio opacada por la fama de su esposo, Jesús Bay y Gay.

² Leonardo Velázquez estudió en Los Ángeles, Rocío Sanz y Rafael Elizondo en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Manuel Enríquez en Rusia y Joaquín Gutiérrez Heras en el Conservatorio de París (Moreno 1996: 78).

cho su aparición internacional en la década anterior. Rodolfo Halffter introdujo el dodecafonismo y el serialismo, entre otras técnicas que fueron objeto de experimentación en la composición en México (Moreno 1996: 81). Carlos Chávez y Mario Lavista fundaron sendos talleres de composición en los sesenta y setenta, respectivamente.

El primer foro de música experimental, el Festival Hispano Americano de Música Contemporánea, fue organizado por la compositora mexicana Alicia Urreta (1931-1986) y el autor español Carlos Cruz de Castro en 1973³. Ella fue una pianista y compositora veracruzana, que aparte de ser una extraordinaria instrumentista se interesó por la música electroacústica y aproximaciones más libres en la composición. Hizo numerosa música para escena y obtuvo el premio a la mejor música para cine en el Concurso de Cine Experimental (1969), entre varios otros. Se reconoce su influencia axial en el panorama musical de vanguardia de su época, en un medio predominantemente masculino.

Alicia Urreta fue una figura que inspiró a otras compositoras, como lo menciona Leticia Cuen, en el libro sobre compositoras mexicanas de Clara Meierovich, al relatar cómo varias compañeras del área de composición de la Escuela Nacional de Música hicieron un grupo llamado Acíhuatl, cuyo mérito fue dar a conocer el nombre, la obra y la vida de Alicia Urreta.

La música en México a partir de la década de 1980 fue testigo de la desaparición de los últimos resabios del vanguardismo de los 1960 y del olvido o rechazo de técnicas como el serialismo, la indeterminación o los procedimientos aleatorios (Moreno 1996: 130).

Compositoras de renombre en México, como Lucía Álvarez, Marta García Renart, Gloria Tapia (†), Marcela Rodríguez, Lilia Vázquez, Hilda Paredes y Ana Lara, pertenecen a la generación nacida en los años cuarenta y cincuenta. En las décadas de los sesenta y setenta nacieron muchas más compositoras mexicanas, como Leticia Armijo, Verónica Tapia, María Granillo, Cynthia Valenzuela, Gabriela Ortiz, Mariana Villanueva, Alejandra Odgers y Georgina Derbez, entre muchas otras. ¿A qué se debe el aumento de compositoras? Luisa Vilar-Payá lo explica: “Cuando en forma paralela a otros movimientos de liberación femenina la mujer comienza a autodefinirse como creadora, el número de compositoras se incrementa de manera gradual” (Vilar-Payá 2010: 575).

³ Este se llevó a cabo durante 1973, 1974, 1977, 1979 y 1980 (Moreno 1996: 99).

La calidad artística de la obra de una mujer inmediatamente convierte a su autora en paradigma y reitera un mensaje donde garantizar la igualdad de oportunidades se convierte en una responsabilidad social ineludible. Todo ser humano merece la posibilidad de acceder al conocimiento y la oportunidad de mostrar sus habilidades porque cualquiera puede alcanzar la excelencia artística e intelectual (Vilar-Payá 2010: 583).

En esta cita habría que cuestionar el concepto de “excelencia artística”. Cabría preguntarse si hay una presión especial hacia el género femenino para “demostrar” que está al mismo nivel que los hombres como creadoras o para tener dicha “excelencia”. ¿Es la obra de una mujer siempre un argumento para demostrar a su género o para alabarlo en función de la comparación con sus pares masculinos? Es necesaria una especial sensibilidad en las tareas de restitución. Corrientes feministas aducen que las reglas con las que juzgamos el valor de la música están constituidas por prácticas masculinas excluyentes, en las que conceptos como el rigor, la lógica estructural, la coherencia, el poder y la fuerza son los que más importan. Al emplear las estrategias formales y los valores austrogermanos de la crítica europea como parte esencial del objeto artístico sonoro, el musicólogo puede ahogar el mensaje artístico de la mujer compositora o de otro miembro de una periferia cultural que se atreva a explorar una estructura formal alternativa (Vilar-Payá 2010: 582).

En la actualidad, muchas de las compositoras de renombre, al igual que sus colegas hombres, estudiaron composición en el extranjero (Moreno 1996: 130). Hilda Paredes, Gabriela Ortiz y María Granillo en Londres; Ana Lara en Varsovia; Georgina Derbez en España, Francia y Alemania; Leticia Armijo en España; Mariana Villanueva en Estados Unidos; Alejandra Odgers en Canadá; Diana Syrse Valdés en Estados Unidos y Alemania; Sabina Covarrubias en Francia, entre otras. En general, podría decirse que a partir de la década de los ochenta ya no existe una restricción social tan fuerte que impida que las mujeres salgan a estudiar fuera de México.

Con diversos grados de evolución personal, la obra de las compositoras mexicanas de estas últimas generaciones se caracteriza por un gran eclecticismo, experimentación con tecnologías, búsqueda de un estilo individual y la construcción de obras musicales a través de ideas o agendas extramusicales. Veremos a continuación solo algunos casos de distintas generaciones, a sabiendas de que dejamos a muchas compositoras fuera de este somero recuento por cuestiones de espacio.

Graciela Agudelo (1945)

Graciela Agudelo es una pianista y compositora precursora de la educación infantil en México. Ella creó en 1990 el *Método GAM de Iniciación Musical para Niños*, adoptado por numerosas escuelas en el país. Como compositora ha sido reconocida nacional e internacionalmente con becas y premios. Muchas de sus obras están grabadas y ha publicado artículos, libros y métodos didácticos.

En cuanto a su historia de vida, ingresó a la Escuela Nacional de Música a la carrera de piano, pero interrumpió sus estudios al casarse. Ya con hijos, entró al taller de composición del CNM y llegó al 5º año del taller. A esta altura hizo otro alto en su carrera por la maternidad y después continuó estudiando de forma autodidacta. En cuanto a las compositoras afirmó en 1993:

... lo cierto es que la compositora actúa hoy con una libertad de elección como jamás pudo tener en el pasado, por cuanto ha conseguido los medios y la preparación para ello. Ejercerla comprometidamente y mantener una evolución sostenida en su producción le permitirá –a corto plazo, lo presiento– alcanzar esa instancia cuya conquista tanto trabajo le ha costado hasta el presente, proyectar en la composición, más allá de falsos conceptos tradicionales, su más íntima y genuina identidad de mujer, lo femenino en la música; una aportación verdaderamente valiosa con qué enriquecer, en este momento histórico, el acelerado y divergente discurrir del arte musical de nuestros tiempos (Agudelo, 1993: 160).

Agudelo también ha señalado que las mujeres tienden a automarginarse en lo que respecta a las convocatorias de apoyo al arte.

Ana Lara (1959)

Ana Lara es una compositora con amplia proyección internacional. Fue miembro de la mesa directiva de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea de 1990 a 1993. Es productora del programa *Hacia una nueva música* en Radio UNAM, dedicado a la divulgación de la música contemporánea desde 1989. Ha tenido numerosos puestos de gestión pública, ha sido jurado de diversos certámenes o concursos musicales y conferencista en México y varios países. En una entrevista, Lara expresó su sorpresa al descubrir en sus viajes al extranjero que en México las mujeres compositoras tienen una situación privilegiada, ya que en Estados Unidos y en Alemania las compositoras estaban en un medio más complicado para su desenvolvimiento.

En su música existe una búsqueda de una construcción formal que pueda generarse dentro de la propia naturaleza del material sonoro y el uso de nuevas técnicas de ejecución instrumental, no como efecto ocasional, sino como la base constructiva de piezas completas (Moreno 1996: 131).

Leticia Armijo (1961)

Leticia Armijo ha compuesto numerosas obras orquestales que han sido ejecutadas en México, Francia, Japón, Lisboa, Cuba, España y Austria. Es además doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Como investigadora y activista, está especializada en el tema de la mujer mexicana en la música.

Desde muy joven formó parte del movimiento feminista en México y es una incansable promotora de la obra de las mujeres en el arte. Fundó en los noventa El Colectivo Mujeres en la Música A.C.; posteriormente, el organismo independiente Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte (COMUARTE). Dirige además el coro de voces femeninas Yolotli: Coro de los Pueblos Originarios de México.

Gabriela Ortiz (1964)

Gabriela Ortiz es en la actualidad una de las compositoras más exitosas tanto en México como en el extranjero. Realizó estudios en México y posteriormente en The Guildhall School of Music and Drama de Londres. En esa ciudad obtuvo un doctorado en Composición y Música Electroacústica por The City University. Es la primera compositora mexicana en ingresar como miembro de número a la Academia de Artes en 2014.

La obra *Elegía* de su reciente disco *Aroma Foliado* con la Southwest Chamber Music obtuvo una nominación como mejor obra de música clásica dentro del Grammy Latino en su emisión de 2013. Su ópera *Únicamente la verdad: la verdadera historia de Camelia la Tejana* fue nominada como mejor obra de música clásica contemporánea en la emisión 2014 del mismo premio. Ha obtenido becas, premios y reconocimientos, entre los que se incluye John Simon Guggenheim Memorial Foundation fellowship en 2004; apoyos de la Ford Foundation, Rockefeller Foundation (1997), US-México Fund for Culture (2000-2002), entre otros; así como reconocimientos de instancias mexicanas, entre las que destaca el Premio Nacional de Artes en 2016.

Diana Syrse Valdés (1984)

Diana Syrse Valdés es compositora y cantante. Se graduó de la Maestría Composer-Performer de la Herb Alpert School of Music en el California Institute of the Arts y en la Indiana University, Bloomington. Realizó su segunda Maestría con Especialización en Composición para Ópera y Teatro en la Hochschule für Musik und Theater, en Munich, Alemania, y estudió Dirección bajo la tutela de Mark Menzies y Markus Elsner.

Su música se ha tocado en México, Costa Rica, Venezuela, Cuba, Francia, Estados Unidos, Argelia, Canadá, China, Argentina, Corea, Holanda y Alemania. Ha sido compositora residente de varias producciones de ópera y *Musiktheater* en Alemania y México. Actualmente se encuentra componiendo comisiones para el Staatsoper de Hamburgo y el grupo Musica Femina de Munich. Syrse se especializa en voz y ensambles que combina con electrónica⁴.

Obras, temáticas y personajes femeninos

Muchas de las compositoras mexicanas contemporáneas han abordado el género operístico, en el que los protagonistas son a menudo mujeres y los libretos abordan con frecuencia las vivencias y dificultades femeninas, especialmente en un ambiente latinoamericano. Actualmente la atención de las obras está focalizada en lo local, en lo cotidiano y en situaciones de extrema violencia que padecen sectores de la sociedad, particularmente las mujeres. Pero la imagen de la mujer empoderada y dueña de su destino también aparece con mayor frecuencia en personajes centrales, como el caso de “Camelia la Tejana”.

Para cerrar esta sección, valdría la pena destacar la labor de El Colectivo Mujeres en la Música A.C., que desde su fundación, en la Ciudad de México en 1994 por Leticia Armijo, organiza encuentros anuales para difundir la creación femenina en cada mes de marzo, con motivo del Día Internacional de la Mujer. En un principio se trataba de conciertos con música de compositoras, en las que participaban intérpretes de ambos sexos, pero más adelante los encuentros se ampliaron a la danza (funciones con diversos grupos con coreografías de mujeres), las artes plásticas (una exposición colectiva) y la literatura (lectura en voz alta), todos ellos de mujeres creadoras. Una vertiente del colectivo ha sido su Seminario de Estudios de Género, en el que cada año se organiza un panel al respecto con asistentes de varios países. El colectivo produjo una serie

⁴ La información completa sobre esta compositora puede consultarse en su página, que es actualizada con frecuencia: <http://www.dianasyrse.com/>.

radiofónica de 34 emisiones en Radio Educación, llamada “Murmullo de Sirenas”, además de 15 discos compactos con música de mujeres compositoras. Asimismo, ha logrado el involucramiento de instituciones públicas mexicanas en la organización y financiamiento de sus eventos: el INBA, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Filarmónica del Instituto Politécnico Nacional, entre otras. Cada año el encuentro internacional ha estado a punto de naufragar, pero cada año, con más o menos presupuesto y lustre, ha salido adelante.

Rockeras

En el campo del rock, las mujeres se han visto sujetas a distintos factores que han marcado su participación, ya sea en lo familiar, la industria musical, los medios de comunicación y su relación con los músicos varones.

En los años cincuenta, por un lado, las mujeres mexicanas eran fundamentalmente consumidoras del rock and roll –antecedente del rock–, fans de sus intérpretes y coleccionistas de discos. Cuenta Gilda Méndez ⁵ :

¿Qué hacíamos las mujeres a mediados de los cincuenta, cuando surgía una revolución cultural en Estados Unidos, con música, bailes e ídolos? Sumisas y apacibles, cantábamos las canciones, suspirábamos por los cantantes y comprábamos discos. Aunque ausentes de la música rock and roll como parte activa, siempre hemos tenido una parte importante y fundamental: por años fuimos las principales consumidoras de discos y de ídolos y, por su puesto, hemos sido el tema principal de las canciones, dando sostén a una industria de millones de dólares (Estrada 2000: 26).

Cuando llegó este género a México a mediados de los cincuenta se introdujo en los centros nocturnos y los teatros de revista del país (Estrada 2000: 27). Poco después en la radio, la televisión y el cine (Estrada 2000: 23-24). Rápidamente se incorporó en el gusto de jóvenes de clase media, extendiéndose hacia los cafés cantantes, donde no se servía alcohol y se cerraban a las ocho de la noche, y discotecas. Si bien al principio se vio al *rock and roll* como inocuo, al poco tiempo de su llegada al país se convirtió en sinónimo de delincuencia, generación perdida, juventud descarriada y perversión.

Si la profesión de músico para los hombres se consideró inapropiada para poder mantener una familia, en el caso de las mujeres fue aún más difícil ser in-

⁵ Gilda Méndez se desarrolló como bailarina. Inició su carrera muy pequeña en el programa Orfeón a go go (Estrada 2000: 26).

térprete. La presencia de ellas en los escenarios no era bien vista, sobre todo en un género como el rock and roll. A pesar de este panorama, mujeres como Gloria Ríos (1956), Margarita Bauche (Elia Beli)⁶ y grupos como Las 4YyT (1955) (Guszamora 2009)⁷, Las Mary Jets (1956-1961)⁸, Las Yolis (1961-1964)⁹ y Las Chic's (1964-1967)¹⁰ irrumpieron profesionalmente en el género.

En esta etapa (1956-1969) se considera a Gloria Ríos como pionera, ya que fue la primera en grabar un disco de rock and roll con canciones traducidas al español (Estrada 2000: 29) e incorporar el ritmo a sus espectáculos de vedette, incitando a rumberas y mamberas a adoptarlo¹¹; con ello y con sus participaciones en el cine, en películas como *La locura del rock and roll* (1956) y *Juventud desenfrenada* (1956), Ríos contribuyó a la popularización de los ritmos –country-western y rhythm and blues– del rock and roll en México (García Michel 2011).

Las Mary Jets fue la primera agrupación de rock and roll integrada por instrumentistas mujeres (Guszamora 2009), que además tocaban instrumentos eléctricos que hasta ese momento eran exclusivos de los hombres por su sonido “ruidoso, violento y salvaje” asociado a la virilidad (Estrada 2000: 17). Cabe señalar que tres de sus integrantes: Teresa, Luisa y Judith, habían estudiado en el Conservatorio Nacional de Música; y que su vestuario estaba conformado de vestidos de satín pegados al cuerpo, escotados y acompañados de tacones de aguja (Guszamora 2009).

A principios de los años sesenta surgen Las Chic's. Silvia García, integrante del grupo, menciona que en sus inicios ellas no querían que sus padres se enteraran de que eran artistas, por eso se cambiaron los apellidos. En su caso, de García a Garcel (Estrada 2000: 25). Los conflictos familiares no eran los únicos. Las Chic's tuvieron que enfrentar dificultades adicionales relacionadas con el

⁶ Participó en las Caravanas Corona al lado de Enrique Guzmán, Julissa, Mayté Gaos, Lada Moreno, Johnny Dínamo y Las Chic's. A partir de 1968 se dedicó a la música de protesta. (Estrada 2000: 35).

⁷ Grupo conformado por Yolanda Martínez, bajo; Yolanda Espinoza, batería; Yolanda Guadalupe, órgano y guitarra; Yolanda Rodríguez, requinto; y Martha Agüero, voz y percusiones, quien en septiembre de 1959 formaría parte del grupo Las Mary Jets.

⁸ Las integrantes fueron: Teresa Astorga, guitarra; Judith Rolón, voz, congas y claves; Martha Agüero, batería; y Luisa Astorga, bajo.

⁹ Integrado por Ela Laboriel, Iris Rete y las hermanas Azyadee. (Guszamora 2009).

¹⁰ Cuarteto formado por Rocío Garcel, requinto; Silvia Verania Garcel, batería; Rosita Loperena, guitarra acompañamiento; y Mayita Loperena, bajo. (Guszamora 2009).

¹¹ María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Ninón Sevilla, Meche Barba, Tongolele y las Dolly Sister son ejemplo de ello.

hecho de ser mujeres. En varias ocasiones les gritaron que sacaran el tocadiscos, pues no las creían capaces de tocar. Logró ser la única banda conformada por mujeres que además de tener giras por Estados Unidos, Centroamérica y Sudamérica, trabajó más de dos años en Europa (Guszamora 2009). La principal influencia musical e inspiración de Las Chic's fue el grupo The Beatles. Tocaron con instrumentos de las mismas marcas que ellos y su hit fue una canción dedicada a ese grupo titulada *Yo quiero un Beatle* (Guszamora 2009). Imitaron la vestimenta del grupo británico, usando pantalón, playeras y pelucas; aunque al grabar su primer sencillo la disquera las hizo usar minifalda.

Es importante mencionar que tanto en esta generación como en las posteriores, muchos de los éxitos profesionales de mujeres en la música se sucedieron principalmente gracias al apoyo de familiares. En el caso de las 4YyT, las Mary Jets, las Yolis y las Chic's, los hermanos de las intérpretes tuvieron un papel muy importante en el desarrollo de sus carreras. Por ejemplo, nueve integrantes en la familia de Martha Agüero (integrante de las 4YyT y de las Mary Jets) eran músicos, y su hermano Salvador Agüero, también baterista en un grupo de rock and roll, apoyó su carrera. En Las Chic's fue el hermano de Rocío, Carlos, quien les buscó su primer trabajo en el café cantante "Ticki-Ticki", entre otros (Guszamora 2009).

Las principales dificultades de esta generación de intérpretes del rock and roll fue confrontar a los padres para que las dejaran ser figuras públicas; que tomaran en serio su profesión, no como un juego que duraría mientras llegaban al matrimonio. De hecho, en la mayoría de los casos, las intérpretes dejaron de presentarse en público al momento de casarse¹². Otra dificultad estribaba en ser aceptadas por el público como instrumentistas y no solo como cantantes de este género.

La industria musical y los medios de comunicación cambiaron las letras de las canciones y definieron la imagen de las mujeres, quienes tenían que atenerse a las modas preponderantes en su época. Tal fue el caso del debut de María Esther Medina Núñez, más conocida como Baby Bátis, al iniciar su carrera como cantante en 1961¹³. La tijuanaense, a sus 15 años de edad, grabó su primer sencillo para Discos Peerless titulado *Aconséjame mamá*. El disco se conformó de

¹² Tal es el caso de Martha Agüero, quien después de participar como baterista en diversas agrupaciones, como Las 4YyT y Las Mary Jets, y baterista de sesión con Angélica María, Alberto Vázquez, María Victoria, entre otros músicos, se retira del medio artístico a causa de su matrimonio en 1968. De igual manera, las hermanas Astorga, del grupo Las 4YyT, después de sus giras en Estados Unidos se casan y se quedan a vivir en Hawái, separándose de la agrupación (Guszamora 2009).

¹³ www.javierbatiz.com/baby-batiz/ (Consultado el 08 de octubre de 2017).

canciones italianas traducidas al español y su repertorio fue difundido en programas de televisión (González Villegas 2016: 185). La imagen de la artista fue construida por la disquera, haciendo desaparecer en ese primer disco sus influencias –blues, rock, soul–, de artistas como Etta James, Tina Turner y Aretha Franklin, aunque estas renacerían en sus grabaciones de la segunda mitad de los sesenta. Su presencia en los escenarios de los cafés cantantes, al igual que sus contemporáneas, estuvo ligada a la carrera de su hermano, con quien se presentó y grabó de manera permanente (González Villegas 2016: 184-185).

En la segunda mitad de los sesenta, durante la administración de Ernesto P. Uruchurtu del entonces departamento del Distrito Federal, se volvieron cada vez más estrictos los lineamientos legales hacia los cafés cantantes, con el argumento de que eran espacios que “atentaban contra las buenas costumbres y promovían adicciones” (Estrada 2000: 52). Debido a esta acción, los cafés cantantes poco a poco desaparecieron (González Villegas 2016: 92).

En 1968, a unos meses de que se iniciaran los Juegos Olímpicos en México, el descontento social y el movimiento abanderado por los jóvenes fue reprimido. El asesinato de estudiantes el 2 de octubre en la Plaza de Tlatelolco por parte de las fuerzas del ejército por órdenes del presidente Gustavo Díaz Ordaz, marcaría el rumbo de la juventud mexicana y, sin duda, del rock (González Villegas 2016: 95-97). El dolor, la represión y la injusticia se vieron reflejadas en las letras de las canciones del rock.

El movimiento estudiantil de 1968 a nivel mundial y local afectó directamente las acciones de los jóvenes mexicanos. Sucesos como la llegada de la píldora anticonceptiva y las ideas de la liberación sexual rompieron prejuicios entre los jóvenes, lo que permitió a las mujeres adquirir una conciencia distinta de su cuerpo. Esto se puede apreciar en las prendas de vestir, como las minifaldas, los llamados hot pants, chalecos con flecos y botas debajo de la rodilla (Estrada 2000: 26). Además de interpretar covers, los grupos de ese tiempo comenzaron a componer temas originales.

En 1971 se convocó a un concierto de rock con motivo de una carrera de autos: Festival de Rock y Ruedas de Avándaro. Aunque se esperaban 10 000 asistentes, acabaron asistiendo más de 200 000 personas entre movimientos de rockeros, folcloristas y jipitecas (“hippies aztecas”)¹⁴, a quienes los unió una actitud de búsqueda de nuevas formas de vivir¹⁵. Así comenzó un festival histórico para el rock mexicano (De la Peza, 2014: 38-39), que fue tomado por los jóvenes y se convirtió en un espacio de expresión en el que, además de la escena musical, hubo desnu-

¹⁴ Los “jipitecas” formaban parte del movimiento La Onda, rechazaban la moral imperante y se apasionaron por experimentar con la música, la literatura y las drogas. (Estrada 2000: 52).

dos, sexo en público y drogas de diversos tipos. En el concierto se presentaron 11 grupos de rock de distintas partes de la república; entre estos, algunos de La Onda Chicana, movimiento conformado en su mayoría por bandas del norte del país, al que también pertenecieron la cantante Baby Bátiz y su hermano Javier (García Michel 2011).

Después del festival, el rock sufrió un proceso de censura del gobierno mexicano, de los medios de comunicación y de la industria musical que lo desplazó de los escenarios públicos. Ante esto, se refugió en los llamados *hoyos fonkies*, espacios poco acondicionados para tocar, que se encontraban en la periferia de la Ciudad de México¹⁵. A raíz de que el rock fue expulsado de los espacios públicos y de los medios de comunicación, se generó una mayor identificación entre los jóvenes de distintos estratos sociales. Las canciones del rock se comenzaron a cantar en español y las letras expresaban de manera más evidente el sentido social (Martínez 2003: 43).

Entre las intérpretes que continuaron sus presentaciones en los *hoyos fonkies* se encuentran Baby Bátiz, Kenny Avilés, Nina Galindo, Teresa Estrada y Cecilia Toussaint (González Villegas 2016: 185), a pesar de que con frecuencia eran hostigadas sexualmente, además de que frente a la sociedad conservadora daban la impresión de ser “chicas fáciles” y drogadictas.

Al iniciar la década de 1980 se abrieron otros espacios para la expresión y el intercambio musical. Entre estos estuvieron el Museo Universitario del Chopo y el tianguis del mismo nombre¹⁷, así como el Foro Tlalpan. En 1984 surge un movimiento de rock local que se autodenominaría “Los rupestres”. Este movimiento fue, para algunos, un escalón para que el rock saliera de vuelta a la luz desde los *hoyos fonkies*. La cantante Nina Galindo es una figura representativa de este movimiento. Este grupo se caracterizó por buscar y generar espacios para “tocadas” y por los temas de sus canciones, que trataron sobre la vida cotidiana urbana de los jóvenes.

¹⁵ Es necesario acotar que en los círculos izquierdistas de los años sesenta, la preferencia por el rock no era unánime. Por ejemplo, durante el movimiento estudiantil del 1968, entre las canciones de protesta con las que se identificaban los estudiantes se encuentran la trova latinoamericana, las canciones de la guerra civil española y el son cubano. (Martínez, 2003: 43).

¹⁶ Entrevista a Óscar Sarquiz. (*Rupestre, el documental* 2014).

¹⁷ *Rupestre: El Documental*, director: Alberto Zúñiga Rodríguez, Asamblea para la cultura y la democracia, A.C./ Sinestesia/ CONACULTA, 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=pmulbO2g6Y4> (14/08/2017).

En septiembre de 1985 un terremoto de 8.1 grados de intensidad en la escala de Richter afectó a la Ciudad de México. Ante ello, los rockeros se unieron a la reconstrucción y el rock fomentó un sentido de solidaridad. Esto permitió que cambiara su situación respecto a la aceptación social del género al llamar la atención de los medios de comunicación (“La célula” 1999).

A finales de los ochenta y a principios de los noventa, los espacios seguían siendo insuficientes por la demanda de las bandas, influenciadas ya por nuevas tendencias musicales, como el punk, el ska y el hip hop. El auge del rock en la población juvenil ya no se podía seguir ignorando, por lo que Televisa y otros medios masivos de comunicación organizaron una campaña llamada “Rock en tu idioma”, en la que varios artistas tuvieron la oportunidad de presentarse en giras internacionales y grabar para una producción discográfica con el mismo nombre. Eso dio pauta a que algunas intérpretes dieran a conocer sus propuestas a un mayor público, aunque se excluyó a la mayoría de grupos y solistas mexicanos y se dio prioridad a intérpretes españoles y argentinos (García Michel 2011). En ese tiempo las mujeres representaban solamente el 10 % de la población del rock, porcentaje dividido entre vocalistas, letristas, compositoras o instrumentistas, como Rosa Adame, voz de La Lupita; Cecilia Bastida, tecladista de Tijuana No; Ely Guerra, Aurora y La Academia; Rita Guerrero, voz de Santa Sabina; y Julieta Venegas, voz de Tijuana No y después solista (Estrada 2000: 15).

Al poco tiempo de que sucediera el boom del llamado rock en español, el rock mexicano dio otro giro hacia el ámbito de la política nacional. El 1 de enero de 1994 se alzó en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en México. A partir de entonces, varios rockeros se unieron a la causa zapatista, exigiendo al gobierno mexicano reconocer como interlocutor legítimo al EZLN y detener la guerra de exterminio que inició el ejército federal contra los indígenas en Chiapas. Tanto Rita Guerrero, con Santa Sabina, como Julieta Venegas participaron en este movimiento mediante tocadas de rock en las que se recababan fondos, alimentos y firmas en apoyo de este (De la Peza, 2014: 50-52). Rita expresó al respecto:

Ser una voz pública y tener cierta influencia en tu música, a veces es muy importante porque tiene peso lo que piensas sobre alguna situación [...] Cuando surge el zapatismo, hubo una identificación total. En las letras no tocamos un momento histórico en especial, pero sí es importante tener una postura porque influyes en la gente y no se hace caso omiso de lo que sucede alrededor (García 2006: 170).

A finales de los noventa, ser rockera se puso de moda a nivel internacional. Esto contribuyó a que en México se organizara una gira denominada “De Diva Voz”, la cual tenía como objetivo grabar y difundir las propuestas musicales de las cantautoras Ely Guerra, Julieta Venegas y Aurora y La Academia (Estrada 2000: 13). Incluso la revista *Time* publicó un artículo sobre esta efervescencia musical en México en la que aparecieron Venegas y Guerra en la portada.

Las cantautoras de finales de los noventa contaron con el respaldo de disqueras transnacionales. Sin embargo, a diferencia de los años sesenta, cuando las radiodifusoras y programas de televisión promovieron constantemente a las rockanroleras, en los noventa, cuando el videoclip fue el instrumento de promoción más utilizado, el apoyo por parte de la industria fue esporádico. Las disqueras transnacionales fueron muy cautelosas en sus contrataciones a rockeras, incluso despidieron a quienes no les redituaron grandes beneficios económicos a mediano plazo (Estrada 2000: 316).

Julieta Venegas sobre su situación actual como mujer en la música ha comentado lo siguiente:

Nuestra visión de las relaciones ha cambiado. Si hablas de hace 30 o 40 años, una mujer tenía mucho más establecido lo que tenía que hacer, la sociedad la veía de una manera, el camino natural era tener hijos... Ya no existe eso, las mujeres ya no tenemos un paradigma, vamos buscando lo que queremos hacer [...] Yo siempre he sentido que tengo mucha suerte, nunca me sentí presionada ni tratada de manera distinta por ser mujer y dedicarme a la música. (Entrevista, Eldiario.es 2016)

Conclusiones

“Lo personal es político” decía la primera generación de feministas. Las mujeres mexicanas músicas que hemos abordado en esta ponencia no asumieron, en lo general, una postura ante la lucha de las mujeres, ni se sumaron al movimiento feminista abiertamente. Cada una de ellas, a su manera, forjó su trayectoria, se abrió espacios y consiguió logros que han facilitado el camino a las mujeres de siguientes generaciones. Sin embargo, como lo han señalado las investigadoras Karen Cordero e Inda Sáenz:

la falta de desarrollo de un movimiento feminista contundente en México, con una presencia y repercusión social equivalentes a las que esta corriente ha tenido en muchos países desde los años setenta, ha desprovisto al campo de las artes [...] del diálogo que nutrió a esta línea de pensamiento en Estados Unidos y Europa,

convirtiéndola en parte integral de un proceso de cuestionamiento que tocaba no solo a los intelectuales, sino a la sociedad en general (Cordero Reiman 2007: 6).

Las mujeres en la música han pasado un proceso que las ha llevado de la condena a la popularidad, de la clandestinidad a lo público, de la invisibilización al canon.

La experiencia femenina del arte, cuando se concientiza como tal, produce obras artísticas o de investigación que enriquecen el panorama del desarrollo del pensamiento artístico desde ópticas diversas. Estudiar al arte desde la perspectiva de género implica cuestionar formas de producción y difusión, así como de educación, que históricamente se han dado por sentadas. Asuntos como la maternidad, el erotismo, la sexualidad, las jerarquías de género se ponen en tela de juicio desde las perspectivas de género. El feminismo y las teorías feministas han sido fundamentales en cuestionar la pretendida objetividad del conocimiento. La subjetividad como medio de conocimiento y experimentación artística practicada por muchas mujeres en las últimas décadas ha enriquecido enormemente el ámbito artístico. Las propuestas basadas en aspectos (auto)biográficos frente a la avalancha canónica de las historias tradicionales del arte, así como las experimentaciones de las artistas mujeres, feministas o no, han abierto caminos que apenas, bien entrado el siglo XXI, podemos transitar, no sin miedo, en América Latina¹⁸.

¹⁸ En América Latina se comete un feminicidio cada dos horas. En México solamente se cometieron 2 555 feminicidios en 2015. <http://www.animalpolitico.com/2017/03/feminicidio-america-latina-mexico/> (Consultado el 21 de agosto de 2017).

Artículos y libros

Agudelo, Graciela. Junio de 1993. "Las mujeres compositoras", Pauta no. 47-48: 143-161.

Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz, compiladoras. 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: IBERO/PUEG-UNAM/CONACULTA-FONCA.

De la Peza, María del Carmen. 2014. *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: UAM-X.

Estrada, Teresa. 2000. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*. México: INJUVE/SEP.

García, Magda, 2006. "El canto de las libélulas: un estudio de identidad femenina en el discurso de las roqueras mexicanas", tesis de maestría en comunicación, IBERO, México.

García Michel, Hugo. 1 noviembre 2011. "El rock femenino en México". *Nexos*, <http://www.nexos.com.mx/?p=16871> [Consultado 08/10/2017].

González Villegas, Rafael. 2016. *60 años de rock mexicano. Volumen I (1956-1979)*. México: Ediciones B.

Martínez Hernández, Laura. 2003. *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. México: IBERO Puebla/ITESO.

Meierovich, Clara. 2001. *Mujeres en la creación musical de México*, México: CONACULTA.

Moreno, Yolanda. 1996. *La composición en México en el siglo XX*. México: CONACULTA, colección Lecturas Mexicanas,

Remacha Belén y Alejandro Navarro. 8 de abril de 2016. "Entrevista a Julieta Venegas", *Eldiario.es* [Consultado 21/08/2017].

Vilar-Payá, Luisa. 2010. "La mujer mexicana como creadora", en Aurelio Tello, coord. *La Música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE/ CONACULTA.

Páginas web

Entrevista a Julieta Venegas por Belén Remacha y Alejandro Navarro el 8 de abril de 2016. Consultado en: Eldiario.es (Consultado: 21/08/2017).

Gusamora. 2009. "Las 4YyT y Las Mary Jets". <http://estroncio90.typepad.com/blog/2009/08/dulces-tonter%C3%ADas-las-4-y-t-y-las-mary-jets.html> [Consultado 08/10/ 2017].

Gusamora. 2009. "Las Chic's (1964-47): niñas rebeldes con mucha causa". <http://estroncio90.typepad.com/blog/2009/08/yo-quiero-un-beatle-historia-de-las-chics.html> [Consultado 08/10/ 2017].

Gusamora. 2009 "Las Yolis y Ela Laboriel". <http://estroncio90.typepad.com/blog/2009/08/las-yolis-y-ela-laboriel.html> [Consultado 08/10/ 2017].

Videos

La célula que se explota: rock mexicano 1971-1999. 1999. Rafael Montero, director. México: Clío Siglo XX. <https://www.youtube.com/watch?v=Gq2fQ5s-1P6M> [consulta: 08/10/ 2017].

Rupestre: El Documental. 2014. Alberto Zúñiga Rodríguez, director. México: Asamblea para la cultura y la democracia, A.C./ Sinestesia/ CONACULTA. <https://www.youtube.com/watch?v=pmulbO2g6Y4> [Consultado 08/10/ 2017].



Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías.

Lorena Valdebenito

El presente texto tiene un carácter reflexivo acerca de algunos aspectos relacionados con la creación musical femenina en Chile. A pesar de que esta ha sido una práctica que ha estado presente a través del tiempo, no siempre se han generado instancias para discutir sobre los ámbitos que podrían ser considerados problemáticos, tales como el modo en que se ha tocado este tema desde la academia, en el que no siempre se advierte una perspectiva de género cuando se aborda a la(s) mujer(es) creadora(s) en Chile, lo que no permite visualizar un lineamiento teórico o metodológico en los textos que han referido al tema.

Otro aspecto que nos parece problemático para ser discutido es la crítica al canon hegemónico que se advierte en la exclusión de las mujeres de los relatos musicales, pero, paradójicamente, sí es posible pensar en la formación de un canon musical femenino que se configura desde los espacios de legitimidad, como la industria musical, en diálogo con las prácticas artísticas, dando origen a un corpus de producciones musicales con una recepción que valida estas creaciones.

El concepto de autoría es clave cuando se piensa en la práctica creativa femenina que se vincula a la canción de autor(a). En este sentido, nos parece fundamental referir a la figura de Violeta Parra, quien se torna en un importante referente para las nuevas generaciones de cantautoras que emergen para conformar una escena musical femenina que cobra fuerza con una primera generación de autoras durante la época del Canto Nuevo en la década de 1980. Posteriormente, a principios de los 2000, una segunda generación y luego una tercera, que surge cerca del 2009.

Aspectos contextuales sobre mujeres, música y género

Pilar Ramos nos recordaba en el 2000 que los estudios sobre género se incorporaron en los 90 a la musicología, de manera tardía en comparación con los estudios en literatura (Ramos, 2000).

Por una parte, comenzaron a estudiarse asuntos sobre el tema de género en la construcción del canon musical, es decir, ¿por qué los actores de las historias de

la música habían sido solamente hombres? O asuntos como la manera en que existe o se da un profesionalismo de la mujer en la música (Citron, 1993). Por otra parte, también comenzó a haber un cuestionamiento sobre ciertos aspectos del lenguaje musical que habían sido validados para denotar un modo de comprender lo femenino y lo masculino en el propio sonido musical (Mc Clary, 1991). Por ejemplo: el tiempo fuerte es significado como masculino y el tiempo débil como femenino; el tema primario como masculino y el secundario como femenino, o lo armónico como masculino y lo melódico como femenino, etc.

Uno de los primeros antecedentes para la valoración femenina en la creación musical ha sido la de generar historias de mujeres en la música con el fin de visibilizar a las actrices y sus prácticas musicales, evidenciando con esto que habían sido excluidas del canon musical. Iniciativa que partió en los países anglosajones (Historias del rock: *Girls Rock!: Fifty Years of Women Making Music* [Mina Carson, et al., 2004], luego sobre el punk: *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era* [Helen Redington, 2007]; sobre el rock and roll: *She's a rebel: the history of women in rock and roll* [Gillia Gaar, 1992]; historias de las mujeres en la música docta: *Women and music* [Karin Pendle, 2001]; *Music and women. The story of women and their relation to music* [Sophie Drinker & Ruth Solie 1995]; mujeres cantautoras: *Women Singer-Songwriters in Rock: A Populist Rebellion in the 1990s* [Ronald, Lankford, 2010]). La idea de visibilizar a estas actrices que no habían aparecido en la historia tiene un objetivo compensatorio o reivindicatorio, pero también para equilibrar las valoraciones de la producción creativa de la mujer en la música en relación con la del hombre.

Si bien esta necesidad de construir historias sobre sujetos femeninos ha tenido una función reivindicatoria, tal vez no ha conseguido su objetivo clave, el de tener una legitimidad creativa y autoral, pues al replicar el mismo principio segregador del modelo patriarcal, que ha consistido en dejar fuera a las mujeres dentro de la(s) historia(s), quedando ahora los hombres fuera de la historia, no se produce un diálogo de contemporaneidad de los sujetos para un relato histórico integrador.

Nos preguntamos entonces cómo debería proceder la historia: ¿han ido cumpliendo las historias de la música femeninas su función reivindicatoria? ¿Es el principio reivindicatorio femenino un paso obligado para luego pensar en un relato histórico integrador? ¿Es posible plantearse una historia de sujetos visibilizados, ya sea masculinos o femeninos, que dé cuenta de la relación contemporánea que existe entre ellos en su calidad de músicos, compositores/as e intérpretes? ¿Qué relato se evidenciaría a través de una historia en que se integren estos sujetos?

Resulta difícil responder estas preguntas, sobre todo desde nuestra realidad en América Latina, cuando estamos elaborando nuestros primeros relatos reivindicatorios sobre las mujeres y la música, pero además porque podría ser compleja la decisión historiográfica de incluir a las mujeres como sujetos excluidos, ya que al hacer esto significa asumir un grave error que invalidaría los relatos hasta ahora contados con una importante ausencia de actores. ¿Qué se hace? ¿Se cuenta la historia de nuevo?

Breves antecedentes acerca de un discurso académico sobre la mujer y la música en Chile

Una cuestión inicial dentro la situación de la mujer compositora o creadora en Chile es si se puede hablar de un discurso acerca del tema considerando que ya existen algunos antecedentes que presentan perspectivas acerca de cómo son tratados los sujetos femeninos en estos trabajos.

Señalamos que las primeras aproximaciones al tema provienen de la academia, y particularmente a raíz de las diferentes ponencias tratadas en el IV Congreso Chileno de Musicología: “Mujer y música: una mirada interdisciplinaria” (2007), entre las que se destacan: “Estudios de género”, “Mujer música y sociedad”, “Mujer y musicología en América Latina”, “Mujer y música popular”, “Mujer y folclore”, entre otras¹. A partir de este congreso, tres años más tarde, se publicaron los primeros trabajos académicos en la *Revista Musical Chilena* sobre mujeres y creación o interpretación musical. Algunos de ellos, y en relación con la música popular, son los artículos de Becker, (2010; 2011a; 2011b; 2011c) y el de Juan Pablo González (2011) sobre la figura de la cantora, la cantante y la estrella de la canción, como una especie de trayecto artístico del sujeto femenino en la música, que va desde lo interpretativo y *performativo* hasta lo autoral.

Dentro del discurso académico sobre la mujer compositora o creadora en Chile se ha empezado con la tarea de visibilizar y reivindicar su labor en la música a través de algunos libros clave: Barros, Raquel, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2012; Salas, Fabio, *Mira niña, creación y experiencia de rockeras chilenas*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012; Chavarría, Patricia, *De los cogollos del viento. Los saberes de los antiguos*, Santiago: DIBAM, 2008; Chavarría, Patricia, *La guitarra es la que alegra*, Santiago: Cuarto Propio, 2015; Salinas, Maximiliano y Navarrete, Micaela eds. *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de tradición oral*

¹ Ver en programa en: http://www.portaldearte.cl/agenda/expo_anteriores/musica/2007/IV_congreso.htm visitado el 20/08/2017.

chilena recogidas por Rodolfo Lenz Santiago: DIBAM, 2012; Miranda, Paula, Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche, Santiago: Pehuén, 2017.

En esta ocasión no vamos a profundizar en cada uno de estos trabajos en términos específicos, sin embargo, nos referiremos a ámbitos globales que podemos advertir en estos textos. Resulta interesante notar que un primer aspecto coincidente es que estos libros tratan sobre la relación entre música y creación femenina, y un segundo aspecto coincidente es que ninguno de estos autores asume una perspectiva teórica de género en particular en los libros, sobre lo cual cabría preguntarse si al hablar de mujeres y música ¿se hace necesaria una asunción teórica de género? Podríamos decir que la propia teoría responde que sí, ya que su objetivo es precisamente desarticular, criticar y evidenciar toda ideología que se encuentre presente en el discurso sobre la mujer y la música. Al parecer, el solo hecho de referir acerca de sujetos femeninos y música o creación musical no necesariamente significa que exista una perspectiva de género. En este sentido nos preguntamos: ¿qué ámbitos debiesen tratarse en los textos para suponer que existe una aproximación de género? Algunos de estos podrían ser:

1. Asumir una perspectiva teórica sobre género.
2. Abordar críticamente el escenario en el que aparecen los sujetos femeninos.
3. Profundizar en los modos en que las mujeres se aproximan a la creación musical y no tanto en listar o describir qué hicieron, sino cómo lo hicieron.
4. Explorar qué pensamiento estético y musical podría fundamentar la creación musical femenina.
5. Intentar un análisis musical desde los elementos estéticos que emergen de las propias músicas producidas por mujeres, y no desde el lenguaje estético legitimado por la tradición compositiva masculina.

¿Construcción de un canon o de unos cánones de creación femenina?

Para hacernos eco de la discusión proveniente de los estudios de género, plantearemos dos aspectos sobre la creación femenina en Chile. Primero, la existencia/ausencia/construcción de un canon musical (desde la música popular) en diálogo con la figura femenina. Evento que aunque podría resultar contradictorio desde una perspectiva crítica, es un tanto inevitable que se produzca, sobre todo cuando se advierte una producción musical femenina que va teniendo ciertas características propias. Y segundo, la construcción de una escena de cantautoras.

Sobre la construcción de un canon musical femenino podríamos señalar que es un tema complejo, no solamente por los desafíos que presentan las perspectivas de género, sino además por la diversidad de rasgos que definen las prácticas mu-

sicales de las “mujeres” y no de la “mujer”, ya que si bien la práctica musical femenina posee un carácter homogeneizante debido a que comparte una condición similar de género, las singularidades estéticas, sociales y culturales provenientes de la tradición clásica, popular, folclórica o incluso étnica tienen un carácter heterogeneizante, en tanto la música funciona de manera diferente en sus aspectos de creación, circulación, difusión, recepción, entre otros.

Luego de pensar en las disímiles problemáticas que surgen a raíz de la manera en que las “mujeres” se relacionan con la música, podríamos pensar en la construcción ya no de un canon musical a partir de lo femenino en términos genéricos, sino que tal vez de unos cánones musicales femeninos.

¿Qué desafíos presenta la singularidad que caracteriza a las mujeres músicas, creadoras o compositoras de estas tradiciones musicales? ¿qué problemáticas invoca la relación de las mujeres con la música y la creación musical?

Un aspecto complejo en la construcción del canon, desde la música clásica, podría ser la validación del oficio de compositor/a en términos profesionales, cuya primera característica diferenciada se asume entre un compositor/a que lo sería, mientras que su creación es docta y no popular. Otra característica tiene que ver con que el compositor debiese tener en lo posible una formación académica que valide la actividad compositiva y, por último, una dedicación total a la actividad compositiva. Podríamos decir que estos tres aspectos han sido problemáticos en relación con la figura femenina, pues la idea de que la composición debe ser solamente docta, deja fuera de esta categoría, por ejemplo, a Clara Solovera o, en versión masculina, a Luis Advis o a Sergio Ortega por su acercamiento con lo popular. De hecho, Clara Solovera no aparece en el libro de Bustos, ni tampoco Advis ni Ortega en el Memorial de la Asociación Nacional de Compositores. Consecuentemente, el tema de la formación académica como característica deseable para un compositor/a, también dejaría fuera de esta categoría a Violeta Parra, pues, por una parte, a pesar de que se ha estimado que el aporte de Parra a la música chilena con sus *Anticuecas* y *El gavián* ha sido importante (Letelier, 1967; Oporto, 2013), por otra, la autora, no ha sido considerada como una compositora “de verdad” por carecer de formación académica, ya que:

Parra se encontraba más bien en la fase exploratoria de un nuevo lenguaje que en la consolidación de obras para guitarra similares a las de Agustín Barrios, Antonio Lauro o Heitor Villa-Lobos, por nombrar los más cercanos al lenguaje conocido en Chile durante los años sesenta. Para ingresar al Parnaso de la guitarra latinoamericana, Violeta Parra habría necesitado tarde o temprano la ayuda de la escritura (González, 2005: 205-206).

Es así como su creación despierta ciertas sospechas de que pueda ser equiparada con otros exponentes masculinos de la tradición docta, precisamente porque en este caso no se valora la música desde los elementos que emergen de las propias piezas de Parra, sino que es comparada con el canon creativo masculino para su legitimación, lo que incluye el uso de la escritura como para que su ingreso al Parnaso de la guitarra latinoamericana sea efectivo. Y por último, respecto de la dedicación total a la composición, para ser considerada profesional, el propio libro de Bustos hace una distinción entre compositoras con dedicación preferente o parcial a la disciplina y compositoras con dedicación eventual a la disciplina, lo cual establece un suerte de jerarquización en el oficio compositivo.

Ahora, sobre la formación de un canon en la música popular chilena en diálogo con la composición femenina, podríamos decir que la creación musical popular parte con Violeta Parra, considerando que las músicas de Parra funcionan como una bisagra entre el mundo folclórico y el popular para luego llegar a convertirse en una referente musical de otras mujeres músicas, no obstante que la creación folclórica femenina haya sido una actividad mucho más antigua, que se proyecta con la figura de la cantora campesina, siendo poco visibilizada en contextos urbanos.

González (2011), como habíamos señalado, categoriza la actividad musical femenina en: “cantora, cantante, cantautora y estrella de la canción” (2011: 13-30) durante el período en que se va consolidando la industria de la música chilena. Dentro de esta categorización, la composición o creación musical estaría más fuertemente ligada a la cantora y la cantautora, ya que tanto la cantante como la estrella de la canción estarían menos vinculadas a esta actividad debido a su visibilidad escénica en el medio musical, con ciertas excepciones, como Gloria Benavides y Cecilia. A partir de Violeta como figura clave del canto de autor en Chile, podríamos decir que logra marcar una línea estética, musical y *performativa* que será considerada como modelo para las futuras generaciones, tanto para hombres como para mujeres.

Sin embargo, cabe distinguir que la dimensión autoral de Violeta Parra es múltiple debido a que es posible notar una diferencia entre el sonido de una autoría de *folclorista* en canciones como *La jardinera*, *Parabienes al revés* o en *El sacristán*, en las que se advierte una creación basada en ritmos tradicionales, como la tonada o la polka. Diferente es la autoría de *cantora*, que se nota en canciones como *Versos por despedida a Gabriela Mistral* o *Puerto Montt está temblando*, en las que utiliza recursos del canto a lo humano y a lo divino, tanto musical como líricamente. La autoría de *cantautora* se advierte cuando logra perfilar su creación hacia un sonido menos apegado a lo que podría ser una réplica de la tradición, y más

cerca de una propuesta musical autónoma, distintiva, mediante la reelaboración de elementos musicales provenientes de la tradición en términos rítmicos y de la guitarra arpegiada (sonido mucho más cercano a la técnica de la “guitarra clásica” y del guitarrón), como lo que ocurre en canciones como *Mazurquica moderna* o en *Cantores que reflexionan*. Por último, la autoría de compositora se ha vinculado principalmente a la música para guitarra sola y a la pieza *El gavián*.

La idea de un cantautor o cantautora a partir del modelo que encontramos en Violeta se basa en letras con contenido poético y un fuerte discurso de denuncia, acaso político; una *performance* austera, advertida no tan solo en el atuendo básico y sencillo (que Violeta fue adquiriendo con el tiempo), sino que también en sostener su propuesta musical solo en el canto y un instrumento de acompañamiento, generalmente la guitarra, y en algunas ocasiones una percusión.

Luego Isabel Parra, contemporánea a Violeta, toma los aspectos necesarios para convertirse en una cantautora, con una destacada labor compositiva en el marco de la Nueva Canción Chilena, y que ha mantenido hasta hoy. Es así como Violeta funciona como una gran referente dentro de las líneas estéticas de la Nueva Canción Chilena. En este sentido ella es muy valorada por su condición de creadora, a pesar de que el movimiento de la Nueva Canción es una manifestación eminentemente masculina y además un tanto machista en su concepción musical, visualizada en la exclusión de mujeres dentro de sus participantes.

Posteriormente, ya en la época del Canto Nuevo, en la década de 1980, figuras como Sol Domínguez, Tita Parra, Cristina González, Tita Munita, conforman una primera generación de cantautoras, que por alguna razón no lograron proyectar sus carreras de manera continua, excepto Tita Parra y Cristina González, pero en el extranjero está última. En la conformación de lo que podría ser una escena de creación musical femenina, ya con la llegada de la tecnología de manera masiva, y usada como recurso tanto en los procesos de producción y autoproducción, aparecen Magdalena Matthey, Francesca Ancarola y Elizabeth Morris, como representantes de una segunda generación de cantautoras, en el año 2000.

Posteriormente, en una tercera generación, casi una década después (2008), aparecen figuras que se caracterizan por la exploración de una sonoridad de raíz tradicional latinoamericana, como Pascuala Ilabaca, Natalia Contesse, Sabina Odone, Evelyn Cornejo, Vasti Michel, la Pájara, entre otras. Así también otras mujeres que cultivan otros estilos que bordean el jazz, por ejemplo, como el caso de Paz Court o Rossana Saavedra, Claudia Acuña o Camila Mezza, y de la música pop, como Francisca Valenzuela, Camila Moreno, María Colores, Carolina Nissen, Javiera Mena, entre muchas otras.

Este aumento significativo de mujeres dedicadas a la creación musical en el ámbito popular podría deberse a que varias escuelas de música abrieron una línea de formación musical sistemática hacia el canto popular, la composición y la producción musical. Oportunidad a la que las generaciones precedentes no tuvieron acceso. Esto, sumado a las múltiples posibilidades que otorgan los recursos tecnológicos, como los *software* de libre acceso, para realizar grabaciones y difundir la música a través de la red en diferentes sitios y plataformas, y el fácil ingreso a un mercado que ofrece múltiples posibilidades para adquirir instrumentos musicales.

El vínculo de la generación de cantautoras del 2000 con Violeta Parra obedece a un reconocimiento de su figura o a que es tomada como fuente de inspiración. Sostenemos que para estas cantautoras la figura de Violeta Parra aparece como un personaje con el que guardan cierta distancia desde el punto de vista musical. Si hay un acercamiento, este se manifiesta mediante una observación respetuosa, en que la relación musical se evidencia en una asimilación de la figura de Parra como objeto de estudio. Esto, porque en las interpretaciones que las músicas hacen sobre sus canciones se nota una cuidadosa ejecución que intenta proyectar lo más fielmente posible la música de Violeta, sin que por ello renuncien a su propio estilo musical.

El elemento común, a diferencia de la primera generación, es que la mayoría de las cantautoras de la tercera generación se propone de una u otra forma establecer una relación más estrecha con Violeta Parra, sintiéndose mucho más herederas de su figura, buscando de un modo muy intencional algún parecido musical, ya sea en cuanto a las formas empleadas, los ritmos o a los tópicos discursivos en el texto de sus canciones, o incluso en la indumentaria.

La construcción de un modo de ser “artista o músico” desde la imagen, en ambos casos, podría corresponder a lo que es una representación idealizada o estereotipada de la cultura campesina. Lo figurativo en la vestimenta, la música y el quehacer artístico se presenta y re-presenta como una mimesis de una cultura que efectivamente existe, pero desde otros ámbitos muy diferentes a como se advierte tanto en el producto musical, como en la imagen que Sabina Odone y Natalia Contesse se proponen proyectar.

Desafíos y perspectivas

Como hemos visto, si bien existe un trayecto musical de la cantautora en Chile, este se encuentra en una etapa de construcción, tanto en cuanto al fenómeno mismo, como a la conformación de su historia, cuyo desafío sería buscar los hilos que la tejen.

En este sentido, han sido importantes los aportes de Chavarría, Barros, Salas, Becker, Salinas y Navarrete, Miranda y González como antecedentes en esta primera etapa de reivindicación de la figura femenina en cuanto a la creación musical, muy necesaria para definir cómo se configura en sus diferentes espacios sociales y estéticos.

Sin embargo, pensar a la mujer o “las mujeres” como objeto de estudio no garantiza necesariamente una perspectiva de género, pues se requiere de una mirada teórica y metodológica que permita situar los límites y condiciones de los fenómenos estudiados.

Con todo, la brecha visibilizadora, primero, y posteriormente investigativa que existe entre autores masculinos y femeninos no permite lograr aun un relato inclusivo. Por esto nos preguntamos: ¿cuánto tiempo tendrá que pasar para que las historias de la música puedan ser contadas en un mismo relato con sus actores y actoras, y no en forma separada?

Bibliografía

- Amorós, Celia (Dir.). 1997. *10 palabras clave sobre mujer*, Navarra: Verbo Divino.
- Becker, Guadalupe. 2011a. "Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder", *TRANS*, 15, 2011a, disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_26_Becker.pdf visitado el 31/06/2017.
- 2011b. "Reivindicación de las rockeras chilenas", *Regiones, Suplemento de Antropología...*, 44: 17-22.
- 2011c. "La performance femenina como evocación del tabú", *Resonancias*, 28: 49-64.
- 2010. "Rockeras en Chile, negación de la reivindicación", *Revista Musical Chilena*, 64/213: 103-115.
- Byrne, David. 2014. *Cómo funciona la música*, [Trad. Marc Viaplanas Canudas], Penguin Random House Grupo Editorial: Barcelona.
- Bustos, Raquel. 2012. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, Santiago de Chile: Universidad Católica.
- Buttler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, [Trad. María Antonia Muñoz] Barcelona: Paidós.
- Cao, Maríán L. F. (Coord.). 2000. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid: Narcea.
- Carson, Mina, et al., 2004. *Girls Rock!: Fifty Years of Women Making Music*, Kentucky: University Press of Kentucky.
- Citron, Marcia. 1993. *Gender and the musical canon*, Urbana: University of Illinois Press.
- Corrado, Omar. 2005. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, 5/6: 17-44.
- Cusick, Suzanne. 2009. *Francesca Caccini at the Medici Court, Music and the Circulation of Power*, Chicago: University of Chicago Press.

Chavarría, Patricia. 2009. *“De los cogollos del viento”* Los saberes de los antiguos, Santiago de Chile: Archivo de Literatura Oral y Biblioteca Nacional. Dirección de Bibliotecas y Archivos.

_____. 2015. *La guitarra es la que alegra*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Drinker, Sophie & Solie, Ruth. 1995. *Music and women. The story of women and their relation to music*, NY: The Feminist Press at the City University of New York.

Gaar, Gillia. 1992. *She's a rebel: the history of women in rock and roll*, Seattle: Seal Press.

García, Marisol. 2013. *Canción valiente. 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile*, Santiago de Chile: Ediciones B.

González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado.

_____. 2005. “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”, *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, 38: 193-213.

Lankford, Ronald. 2010. *Women Singer-Songwriters in Rock: A Populist Rebellion in the 1990s*, Lanham: Scarecrowpress.

Mc Clary, Susan. 1991. *Femening endings: Music, Gender & Sexuality*, Minneapolis: Minnesota of University Press.

Miranda, Paula, Loncon, Elisa y Ramay, Allison. (2017). *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, Santiago de Chile: Pehuén.

Parra, Isabel. 2012. *Ni toda la tierra entera*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Pendle, Karin. 2001. *Women and music*, Indiana: Indiana University Press.

Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid: Narcea.

Redinghton, Helen. 2007. *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*, NY: Ashgate Publishing.

Rodríguez, Osvaldo (Ed. García, Marisol). 2015. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Santiago de Chile: Hueders.

Salas, Fabio. 2013. *Mira niñita. Creación y experiencia de rockeras chilenas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Salinas, Maximiliano y Navarrete, Micaela. 2012. *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Alfonso Lenz*, Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

¿Artistas electrónicas en Costa Rica?¹

Susan Campos Fonseca

En 2008 publiqué un artículo en el que pensaba el legado de las compositoras e intérpretes centroamericanas desde la teoría del contratiempo propuesta por la filósofa francesa Geneviève Fraisse. El artículo se tituló “Historia compensatoria y filosofía: un caso centroamericano” (Campos 2008). Decidí retomarlo porque la filósofa propone que “el contratiempo no es solamente el instante o el accidente”, pues “tiene una duración, temporalidad sin coincidencia con otras duraciones, desfase grande o pequeño”, en que “tomar su medida debe permitir inscribir esta temporalidad en la historia” (Fraisse 2005). Es decir, en el que los eventos históricos homogeneizadores y lineales a los que se someten los hechos como una situación espacio-temporal determinada son en sí un “imaginario” temporal, porque no todos los tiempos son iguales para todos los individuos y sociedades.

Me interesa regresar a esta propuesta porque, según esta teoría de la filósofa francesa, podemos pensar un sujeto activo de la historia, que existe, crea, piensa desde la omisión. Esta es la razón del título que encabeza este texto, que es en sí una interrogante: ¿Artistas electrónicas en Costa Rica? Esta pregunta ha guiado mi investigación y se ve materializada en otras publicaciones, por ejemplo, “Ciberfeminismo y estudios sonoros” (Campos 2016), y “Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X bienal centroamericana” (Campos 2017). Estos artículos exploran la actividad creativa de las artistas sonoras y compositoras de música electrónica en Centroamérica, tomando como lugar de confluencias a Costa Rica, país donde resido actualmente y donde nació. Investigar la creación y pensamiento de estas mujeres se ha convertido en una prioridad para mí, prestando especial atención a sus procesos, experiencias, contingencias e incluso contradicciones. Cuando comparo estos estudios con el primer artículo que publiqué en 2008, compruebo que entre la sala de una casa decimonónica, donde una figura de esa época estudia preludios de Chopin y experimenta componer sus propias mazurcas y valsos, y la sala de una casa del siglo XXI, donde otra trabaja con su ordenador y sintetizadores, existe un contratiempo.

¹ Texto publicado originalmente en: <http://inquiremag.com/artistas-electronicas-en-costa-rica/> [acceso 7/ 10/ 2018]

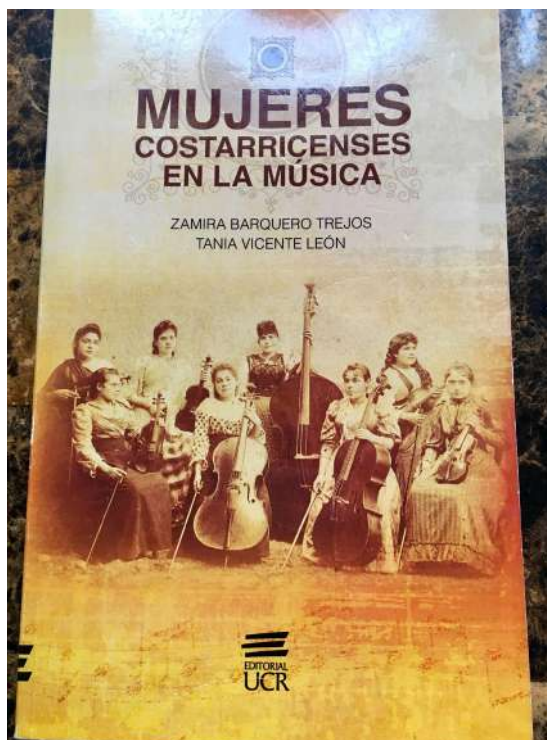


Fig. 1. Portada del libro *Mujeres costarricenses en la Música*, Editorial UCR (2016).

Educadas para ser hijas, esposas, madres y abuelas de hombres liberales, atender y entretener a la clase burguesa de una capital, San José, donde el Teatro Nacional era una copia de la Ópera de París y la oligarquía cafetalera construía sus barrios imaginando “traer la modernidad” al país, ¿qué significaba ser compositora en Costa Rica a finales del siglo XIX y principios del XX? Ellas no eran las únicas que componían desde un piano, las había también maestras, comunistas, anarquistas, escritoras y políticas, venidas de diferentes lugares y condiciones socioeconómicas, que encontraban en el hacer música una manera de darse voz, de enseñar ser, de imaginarse (Campos 2011).

Ahora bien, colocar a estas mujeres junto a las que crean con medios electrónicos y digitales evidencia que hablar de “mujeres en la música” o “mujeres compositoras” es reduccionista. En primer lugar, al igual que las damas de la burguesía y las maestras comparten contratiempos, las artistas electrónicas, las cantautoras y las compositoras académicas no comparten los mismos tiempos, espacios y

lugares. Las compositoras en Costa Rica todavía no conforman una comunidad, incluso a pesar de intentos por organizar actividades colectivas, como la descrita en “Compositoras ticas luchan para sobresalir” (2012), publicado por el periódico *La Nación*. Las alianzas y vinculaciones con colectivos especializados, como la Asociación Mujeres Costarricenses en la Música, demuestran que unas están presentes dentro del relato histórico oficial y otras no, unas son reconocidas como “compositoras” y otras no. En resumen, entre nosotras existen omisiones y negaciones.



Fig. 2. Retrato de Jessica Gamboa (der.), en su estudio “La Cueva del Oso”. Fotografía cortesía de Dan Freeman, 2017.

Revisando los hechos, sigue existiendo una opinión generalizada según la cual tener un título universitario en composición musical legitima la autoridad profesional en esta categoría. Sin embargo, especialidades como ingeniería de sonido, diseño sonoro, arte electrónico, artes numéricas, arte sonoro, composición y producción con medios electrónicos y digitales todavía no son ofertadas por las universidades costarricenses ². Siendo así, la formación de las artistas electrónicas es empírica, aunque hoy por hoy espacios como el DJLab, dirigido por Esteban Howell, dan acceso a un entrenamiento sistemático, guiado por especialistas nacionales e internacionales. No obstante, las artistas electrónicas coinciden en la opinión de que ellas, a diferencia de las compositoras, no poseen “formación en música” en sentido académico. Esto último es documentado por Ronald Bus-

² Este debate es común a compositores, cantautores y artistas sonoros. Lo analizo en “Noise, Sonic Experimentation and Interior Coloniality in Costa Rica”, capítulo incluido en *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, publicado por la editorial Oxford University Press (en prensa).

tamante en su artículo “Mujeres en la música electrónica” (Bustamante 2017), publicado por la *Revista Vacío*.

Las universidades en Costa Rica siguen dividiendo la creación sonora y musical según estratos de complejidad impuestos por la historia de la música occidental. Esto que afirmo no es políticamente correcto, pero las categorías de género musical establecidas para organizar las prácticas culturales también son responsables de estos contratiempos. A esto se suma el hecho de que al día de hoy, ninguna compositora costarricense ha recibido el Premio Nacional de Composición. Sin embargo, en caso de considerarse candidatas, en mi opinión, el aporte de una cantautora como Guadalupe Urbina, activista feminista, artista visual, estudiosa de la cultura popular e indígena mesoamericana, entre otras muchas cosas, tendría que prevalecer. Esto, ante la propuesta de compositoras académicas cuyo aporte es, y lo afirmo con todo respeto, una sinfonía, un cuarteto de cuerdas, o un concierto, promocionadas según intereses gremiales, dependiendo de los grupos de poder liderados por los compositores patriarcas, quienes siguen controlando las orquestas, los espacios, los discursos, los medios y las programaciones. Encontramos, en consecuencia, otro contratiempo.

¿Y qué sucede con las artistas sonoras y creadoras de música electrónica a quienes reúno aquí bajo el concepto de arte electrónico? Mi investigación de varios años revela que estas creadoras tienen más vínculos con las DJs que con las compositoras académicas y, según sea el caso, pueden o no mantener lazos creativos con las cantautoras, dependiendo del género musical al que se dediquen, e, incluso, siendo ellas mismas cantautoras, como en el caso de Susana López (Bengalas) y Michelle González (MishCatt). Esto último determina los espacios que comparten, los lugares donde socializan y los medios a través de los cuales circula su trabajo. Queda en evidencia que la categoría “mujeres en la música”, cuya pretensión es asumir que la condición de género justifica reunir las a todas bajo una misma categoría, es contraproducente.

En mi artículo de 2008 escribía que la posición teórica de Geneviève Fraisse sostiene que “estamos lejos de conocer el camino de la emancipación de las mujeres” debido a que “las mujeres parecen ser las eternas invitadas de un proceso global, jamás completamente en su hora, siempre en situación de justificarse”. Al parecer, indica Fraisse, “las mujeres son para sí mismas y para otra cosa, son un fin y un medio. Moneda de cambio o, mejor aún, medio de cambio en la historia política tanto como en la teoría histórica”. En consecuencia, lo que se necesita es “elaborar su historicidad con este dato que resiste todo pensamiento de emancipación y de subversión, este pensamiento de la mujer que permanece como objeto, incluso cuando se convierte en sujeto de la historia y de su historia” (Fraisse 2005).

Dado que mi interés es investigar los vínculos entre filosofía tecnológica y feminismo en América Latina, el caso de Costa Rica es relevante, ya que nos permite realizar un acercamiento a problemáticas que existen bajo la sombra de los discursos sudamericano y norteamericano. Retomamos entonces la pregunta inicial: ¿Artistas electrónicas en Costa Rica? Luego de diseñar una base de datos que organiza el trabajo de estas creadoras, identifiqué diferentes generaciones. La primera, nacida a finales de los sesenta y principios de los setenta, con Priscilla Monge (1968) y esta autora (1975). La segunda, nacida en los ochenta, con Paulina Velázquez (1981), Monik Zdan (1982), Mónica Loría (1986), Fiamma Aleotti (1988), Susana López (1988), María José Wabe (1988), Ariadna Poupee Bla (1989) y Jessica Gamboa (1989). La tercera y más reciente, la generación nacida en los noventa, con Michelle González (1990), Carla Alfaro (1993), Coraima Díaz (1993), Madame Bowman (1994) y Rebeca Solano (1996). A ellas se suman colectivos como el de Diseñadoras de Audio de Costa Rica, Alison Alvarado, Sonya Carmona, María Navarro del grupo ColorNoise, Camila Garro, Melissa O y Terrasha Morgan, con quienes aún no he podido conversar.

Tres generaciones, más de 20 autoras, cuya obra publicada se identifica entre 2010 y 2017, lo que implica alrededor de 7 años de historia contingente en el arte sonoro y la música electrónica creada en Costa Rica, aunque los procesos de estas producciones posiblemente son anteriores. Los géneros que abarca su labor incluyen las artes visuales, con el trabajo sonoro de Paulina Velázquez y Priscila Monge; la música electrónica de baile, el electro-pop y el space-pop, con Ariadna Poupee, Michelle González, Susana López, Rebeca Solano (Mimus), Madame Bowman (Señorita Abril) y Coraima Díaz (Rompiste mis flores); el rock noise experimental, con el grupo ColorNoise; el minimalismo tecno, con Carla Alfaro; el post-jazz y el trip-hop, con Fiamma Aleotti (Saturno Devorando), Camila Garro y Jessica Gamboa (MiNDE); la electroacústica, el minimalismo y el noise, con esta autora.

No obstante, encasillarlas en géneros y disciplinas artísticas no es mi propósito; solo deseo señalar dentro de qué estéticas están trabajando actualmente. La base de datos que diseñé revela más de 150 obras, compuestas y producidas por estas autoras, sumando el trabajo de DJ como Monik Zdan, María Wabe, Melissa O y Terrasha Morgan, diseñadoras de audio como Jessica Gamboa y Mónica Loría, que incluyo en este estudio, ya que la música electrónica y digital pone en cuestión muchos de los paradigmas acerca de la "autoría" y la "complejidad" defendidos por la música académica en Costa Rica y Centroamérica. Considero que este factor crítico es importante tratándose de un texto como este, que pretende ser una introducción a un estudio de filosofía tecnológica feminista y forma parte de una investigación más amplia ³.

³ Actualmente la autora tiene inscrito un proyecto de investigación en el Centro de Investigación en Estudios de La Mujer (CIEM) de la Universidad de Costa Rica, dedicado a estudiar este tema.

Ahora bien, ¿qué filosofía tecnológica aplican estas creadoras? Entrevisté a tres de ellas, Carla Alfaro, Coraima Díaz y Madame Bowman. Las respuestas son disímiles; por ejemplo, para Carla,

[...] la tecnología es una herramienta de diseño, develadora de nuevos lenguajes e interpretaciones, que nos permite transformar el pensamiento en objeto y viceversa, abriendo espacio para cuestionar las múltiples posibilidades que ella nos ofrece desde lo no previsible". A este respecto, cuando le pregunté acerca de ¿cómo creía que su generación asumía la historia de la música experimental y su carga canónica?, respondió: "Esta es una de las mejores épocas de la música experimental para mi generación, pues gracias a la tecnología y la portabilidad que ofrece ahora, ya sea para la difusión, acceso y producción, se ha democratizado más al punto de poder crear un estudio de grabación en casa con un hardware y software más accesibles, lo cual ha potenciado al *bedroom producer*, posibilitando que el músico pueda propalar sus nociones actuales de la música experimentando de manera activa mediante nuevos estímulos que puedan encaminar sus propios conceptos musicales fuera de los parámetros establecidos". Y sumó: "Creo que es importante desafiar las nociones establecidas de lo que es música, impulsado por una transformación que aproxime a una nueva conciencia de posibilidades sonoras cuyo resultado sea desconocido guste o no, porque se cuestione si carece de ritmo o melodía, sino que esto alimente el discurrir de los escuchas, pues como lo decía Cage: Música nueva: Audición Nueva (Alfaro 2017).

Esto último me devuelve al artículo de 2008, en el que proponía "Existencia sonora, existencia histórica". La pregunta por una filosofía tecnológica evidencia cómo la innovación en los procesos tecnológicos aplicados al acto compositivo genera otras escuchas y otros contratiempos que deben ser repensados, con el objetivo de evidenciar los rizomas que conforman la historia contingente del arte sonoro y la música electrónica en lugar de imponer un único relato, dependiente de las historias hegemónicas sobre la creación experimental.

A esto sumo la respuesta de Coraima Díaz, porque para ella mi pregunta de investigación crea en sí misma un contratiempo, y cito:

En términos estrictos, no considero que lleve a cabo mi trabajo a través de algo como una filosofía tecnológica. Es decir, la forma en la que compongo no está mediada por una ética de trabajo cuyo origen sea una forma de pensamiento estructurada y formulada a priori. Esto se debe a que las herramientas tecnológicas que utilizo las tengo en mis manos por un asunto de necesidad y no de finalidad. Sin embargo, creo que es para mí una gran ventaja tenerlas, ya que sin el uso libre del software ni los controladores midi que poseo (ya que lo análogo es



Fig. 3. Retrato de Coraima Díaz, cortesía de la autora, 2017.

Ahora bien, ¿qué filosofía tecnológica aplican estas creadoras? Entrevisté a tres de ellas, Carla Alfaro, Coraima Díaz y Madame Bowman. Las respuestas son disímiles; por ejemplo, para Carla,

[...] la tecnología es una herramienta de diseño, develadora de nuevos lenguajes e interpretaciones, que nos permite transformar el pensamiento en objeto y viceversa, abriendo espacio para cuestionar las múltiples posibilidades que ella nos ofrece desde lo no previsible". A este respecto, cuando le pregunté acerca de ¿cómo creía que su generación asumía la historia de las música experimental y su carga canónica?, respondió: "Esta es una de las mejores épocas de la música experimental para mi generación, pues gracias a la tecnología y la portabilidad que ofrece ahora, ya sea para la difusión, acceso y producción, se ha democratizado más al punto de poder crear un estudio de grabación en casa con un hardware y software más accesibles, lo cual ha potenciado al *bedroom producer*, posibilitando que el músico pueda propalar sus nociones actuales de la música experimentando de manera activa mediante nuevos estímulos que puedan encaminar sus propios conceptos musicales fuera de los parámetros establecidos". Y sumó: "Creo que es importante desafiar las nociones establecidas de lo que es música, impulsado por una transformación que aproxime a una nueva conciencia de posibilidades sonoras cuyo resultado sea desconocido guste o no, porque se cuestione si carece de ritmo o melodía, sino que esto alimente el discurrir de los escuchas, pues como lo decía Cage: Música nueva: Audición Nueva (Alfaro 2017).



Fig. 4. Retrato de Madame Bowman, cortesía Pablo Murillo, 2016.

Esto último me devuelve al artículo de 2008, en el que proponía “Existencia sonora, existencia histórica”. La pregunta por una filosofía tecnológica evidencia cómo la innovación en los procesos tecnológicos aplicados al acto compositivo genera otras escuchas y otros contratiempos que deben ser repensados, con el objetivo de evidenciar los rizomas que conforman la historia contingente del arte sonoro y la música electrónica en lugar de imponer un único relato, dependiente de las historias hegemónicas sobre la creación experimental.

A esto sumo la respuesta de Coraima Díaz, porque para ella mi pregunta de investigación crea en sí misma un contratiempo, y cito:

En términos estrictos, no considero que lleve a cabo mi trabajo a través de algo como una filosofía tecnológica. Es decir, la forma en la que compongo no está mediada por una ética de trabajo cuyo origen sea una forma de pensamiento estructurada y formulada a priori. Esto se debe a que las herramientas tecnológicas que utilizo las tengo en mis manos por un asunto de necesidad y no de finalidad. Sin embargo, creo que es para mí una gran ventaja tenerlas, ya que sin el uso libre del software ni los controladores midi que poseo (ya que lo análogo es más costoso a nivel monetario) no haría lo que hago actualmente. Si me pongo a recapacitar, los elementos con los que compongo y muevo mi música son un gran porcentaje de su propia existencia (Díaz 2017).

Esto confirma el acierto de pensar desde la propuesta de Geneviève Fraisse. Un estudio como este no debe realizarse en busca de consenso, sino de disenso. A este respecto, Madame Bowman escribe:

Mi filosofía tecnológica se puede limitar a que lxs creadorxs deberían aprovechar el acceso que tienen a tecnología de amplio alcance y bajo presupuesto [...] la creación a partir de instrumentos tecnológicos no convencionales (dentro del género rock, por lo menos) es una prioridad. Nos permite salir de las estructuras comunes y lograr sonidos nuevos y diferentes. Creo que parte de esa idea de sacarle provecho a la tecnología que tenemos a nuestro alcance se relaciona estrictamente, no la cultura que construyo. Principalmente porque esta última está basada en ser diferente, en explorar nuevos espacios, pero siempre rescatando las luchas cotidianas. Y sin duda la tecnología es una herramienta para lograrlo (Bowman 2017).

Esta investigación continúa. El trabajo de estas creadoras es un proceso y no podemos hablar aún de nada consolidado. Esto convierte el fenómeno en una oportunidad magnífica para pensar la filosofía de la tecnología y el feminismo desde otras condiciones experimentales. Quise compartirlo en el III Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical IBERMÚSICAS, con el propósito de proponer al debate las historias que materializamos con nuestras investigaciones, porque quien cuenta la historia construye la realidad.

Bibliografía

Autor/a no indicado. 2012. "Compositoras ticas luchan para sobresalir", *La Nación* www.nacion.com [acceso 7/ 10/ 2018]

Bustamante, Ronald. 2017. "Mujeres en la música electrónica", *Revista Vacío* www.revistavacio.com [acceso 7/ 10/ 2018]

----- 2017. "Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X bienal centroamericana", *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XV/núm. 2: 15-34.

----- 2016. "Ciberfeminismo y estudios sonoros", *INTERdisciplinaria. Revista del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades*, Vol. 4/ No 8 :141-162.

----- 2011. "La revolución silenciosa de Caperucita Encarnada (Costa Rica, 1916)", *TRANS-Revista Transcultural de Música*, N° 15/2011, Dossier: Música y estudios sobre las mujeres. XX Aniversario de Feminine Endings (1991-2011) www.sibetrans.com/trans [acceso 7/ 10/ 2018]

----- 2010. "Pensar en el país de los suicidas: una historia sacrificial" en *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social*, Madrid: Ed. Horas y Horas: 249-263.

----- 2008. "Historia compensatoria y filosofía: un caso centroamericano", *Babab.com: Revista de cultura*, N° 33 www.babab.com [acceso 7/ 10/ 2018]

Fraisse, Geneviève. 2005. "Los contratiempos de la emancipación de las mujeres", *Pasajes* n° 19 www.revistas culturales.com [acceso 7/ 10/ 2018]

Construcción y representación de los discursos de feminidad en la escena metalera peruana

Sarah D. Yrivarren

Esta investigación parte de la observación preliminar de que en los últimos años se ha notado un aumento de presencia femenina en la escena metalera peruana, lo que va dejando en evidencia los dilemas y prejuicios que deben enfrentar las mujeres para ganarse un lugar en un espacio eminentemente masculino.

El metal, más que un género musical, es una subcultura. Para definirlo se tomaron como base los estudios del antropólogo S. Dunn (2005) y de la socióloga D. Weinstein (1991), ambos metaleros, quienes han coincidido en conceptos como “cultura bricolaje”, es decir, que el metal es un sistema que se ensambla a partir de diversos elementos culturales previamente construidos. Es por esto que el metal resulta muy versátil y se pueden encontrar muchas variantes de él, desde los más melódicos hasta los más altisonantes o guturales, y también una gran cantidad de temas abordados en las letras y los discursos de las bandas. Otro lugar común en ambos investigadores es la misoginia, pues el metal siempre ha sido un estilo relacionado con la masculinidad que crea un espacio de hombres para hombres en el que pocas mujeres se han interesado y, por ende, han sido siempre invisibilizadas, subestimadas o utilizadas como complemento estético erotizante para los músicos y sus discos.

Los mencionados autores también aluden a la performance (actitud, conocimiento) y la performatividad (imagen) como dos facetas que se complementan para definir una identidad dentro de la subcultura. Ambas partes manejan una serie de códigos interpretables y flexibles y no de reglas rígidas como podría parecer desde fuera. Esta flexibilidad en los códigos será de vital importancia para entender el desenvolvimiento de los individuos y de las bandas como unidad social.

Antecedentes

Haciendo una revisión de la historia del rock peruano, se identifica una etapa de su origen en la década de 1960, que fue bloqueada por la dictadura militar al prohibir expresiones artísticas "alienantes" (Cornejo 2002). Durante ese período se produjeron discos de grupos existentes, pero no se formaron nuevas bandas ni se organizaron conciertos de rock. Es por esto que en la década de 1980, cuando volvió la democracia, aparece el movimiento subterráneo, que no se influenció por este material previo, sino por el DIY punk. En esta parte de la historia peruana, el rock genera muchas variantes, entre las que podemos identificar como la principal a la que se caracterizó por el punk, y las variantes alternativas, como el new wave, el rock chicha, o la que interesa al presente estudio, el metal, que comenzó en una búsqueda de sonidos más fuertes y de mejor calidad que el punk durante los inicios del movimiento subterráneo en Lima, pero que rápidamente sintió que necesitaba apartarse del grupo para madurar musicalmente.

Es así que en 1984 hacen un concierto exclusivo, marcando sus diferencias con la escena subte', concierto que se volvió histórico al alcanzar cerca de cuatro mil asistentes y demostrar que los metaleros ya eran suficientes como para generar una escena independiente (Yrivarren 2015). Con el tiempo, el punk se ha convertido en el nuevo *mainstream* al reunir diversos estilos de rock (punk, pop, indie, alternativo, etc.) en un mismo gran escenario en parques o estadios, mientras que el metal siempre ha tratado de mantenerse aislado y generar su propia escena para asegurar sus estándares de calidad y autenticidad, hasta consolidarse con el Lima Metal Fest, en 2015, cuando las pequeñas productoras autogestionarias de metal sienten que las bandas peruanas ya tienen la calidad suficiente para compartir escenario con las internacionales y, además, que ya hay un público dispuesto a invertir tiempo y dinero en largas jornadas de conciertos que pueden comenzar a las 11 a. m. y prolongarse hasta las 2 a. m.

Durante todo este proceso histórico de afianzamiento de las líneas del rock y del metal han pasado por estos escenarios muy pocas mujeres. La más importante podría ser María T-ta (Patricia Roncal), quien con su banda Empujón Brutal hacía uso de todo el desenvolvimiento histriónico que aprendía en la Escuela de Bellas Artes del Perú para transmitir mensajes de liberación femenina y liberación sexual en sus canciones al puro estilo punk improvisado de los subterráneos (Bazo 2017). Pero todo esto sucedía durante los años 1985-1989, cuando ya la escena metal estaba apartada del movimiento subterráneo. Es por esto que no se sintió mayor presencia femenina entre las bandas de black o doom metal existentes en ese entonces, hasta la aparición de Ni voz ni voto en



Fig. 1 María T-ta. Fuente: revista Caretas.

1994, con una vocalista y un estilo nü-metal bastante melódico, lo que reforzaba el prejuicio de que las mujeres no prefieren los sonidos violentos y estridentes del metal pesado. Esta banda se mantuvo tocando entre escenas punk, en las que, gracias a las influencias de María T-ta y otras mujeres antes y después de ella, los tratos de género han sido, al menos, un poco más horizontales que en la comunidad metalera.

En el metal, los referentes femeninos han sido internacionales. Figuras como Lita Ford y Joan Jett, ambas de la banda The Runaways en la década de 1970, que tomaron distintos perfiles. Joan Jett optó por un estilo más rudo y desenfadado, mientras que Lita Ford se mostraba más erotizada y sensual. Posteriormente, en los años 80, aparece la alemana Doro Pesch, con un estilo que podría parecer intermedio, entre el desenfado rockero y la sensualidad femenina. Estas tres intérpretes siguen siendo importantes referentes para las mujeres rockeras y metaleras a nivel mundial, y continúan representando paradigmas de feminidad en la comunidad metalera.

Tipos de escenas

En Perú, el metal lo marcan estilos como el heavy, trash, doom y black metal, que se agrupan en la escena más estridente y masculina y la mejor cohesionada. En este espacio se pueden encontrar bandas como Reino Ermitaño (mixta), Nova Genesis (mixta) Contracara (mixta) o Strogena (femenina), que son muy recientes en comparación con la larga trayectoria de estos estilos en el Perú. Estas dos bandas parecen tener todo el apoyo de sus contrapartes masculinas, pero en la práctica, se las ve en pocos conciertos.

Los estilos más melódicos, como el metal gótico, power metal o metal sinfónico, son considerados prácticamente de otra escena, ya que prefieren compartir escenarios con los pospunk, donde la presencia femenina es bien vista y hasta necesaria. Se pueden encontrar grupos como Hamadria (mixta) o La reina de los condenados (femenina), que nunca han tocado en conciertos metaleros, pero sí suelen presentarse en pequeños bares para eventos de estilo pospunk. Por esta razón, estas bandas no han sido consideradas en el presente estudio.

En el espacio intermedio se encuentran estilos nuevos y experimentales, como el nü-metal y el alternativo, que, por su hibridez, no son bien vistos desde el lado de la búsqueda de la autenticidad antes mencionada. Suelen compartir escenario con el punk y el *mainstream*, pero no están desconectados de la escena metalera principal. Se encuentran bandas como Ni voz ni voto (mixta) o Área 7 (femenina), que se presentan muy poco en conciertos metaleros, pero forman parte del imaginario de la comunidad

metalera, aunque con ciertas controversias sobre su autenticidad o calidad sonora. Todas las bandas mencionadas son originarias de Lima. Existen algunas bandas femeninas o mixtas provenientes de provincias costeras del Perú, pero en las zonas de la sierra y de la selva son prácticamente inexistentes las mujeres que interpretan metal. Incluso en la ciudad de Huancayo, en la sierra central del Perú, se encuentra una importante escena metalera, pero esta se muestra evidentemente machista.

Adscripciones y autoadscripciones

Según los estudios de Norma Fuller (1998), las exigencias sociales se adjudican de distinta manera a los hombres y a las mujeres. Mientras que a los hombres se les mide por sus logros o fracasos, a las mujeres se las mide por los esfuerzos que hacen indistintamente de llegar o no al logro deseado.

En el espacio metalero no es tan diferente. A los hombres se les adscribe entre categorías que podrían ordenarse linealmente, basados en los conceptos de performance y performatividad. Es decir, mediante la relación entre la imagen que construyen sobre sus cuerpos, la actitud que demuestran y los conocimientos que manejan.

Las adscripciones masculinas van desde el “posero”, quien no se muestra coherente entre su performance y su performatividad; el “simpatizante”, quien gusta del metal tanto como cualquier otro género y por ello no le interesa mostrar su autenticidad en función de las facetas mencionadas; el “aficionado”, quien sí gusta del metal y elabora medianamente su performance y su performatividad; y finalmente el “true”, quien sí domina el tema, colecciona merchandising y muestra una imagen estereotípica, es decir, su performance y su performatividad son coherentes. Estas categorías se adscriben de manera similar entre el público y los músicos.

Sin embargo, con las mujeres las adscripciones son diferentes y no se las puede alinear de menos a más en ningún sentido, porque se valora su presencia en estos espacios y ninguna define el nivel de compromiso de las mujeres para con la escena, sino más bien la percepción que construyen los hombres alrededor de ellas. Se puede identificar a la mujer “simpatizante”, quien puede haber llegado acompañando a alguien, y no se espera nada de ella en términos de performance o performatividad, pero sí que con el tiempo se quede y empiece a construir las o deje de asistir a espacios metaleros; la mujer “sexualizada”, cuya performatividad está tan cargada de capital erótico (Hakim 2011) que su performance pierde relevancia; y la mujer “ruda”, que se muestra agresiva desde la actitud hasta en la forma de vestir, buscando un trato igualitario con los varones.

Los bares y conciertos

Si bien las categorías masculinas funcionan de forma similar entre el público y el escenario, en el caso de las mujeres pueden ser más exigentes en el escenario y más flexibles y permisivas en el público. Es por esto que resulta muy importante entender estas dinámicas más allá del espacio físico y contextualizarlas en el espacio social en términos de Bourdieu (1997).

Los espacios analizados han sido bares, donde se pueden presentar conciertos pequeños o acústicos, y conciertos de bandas nacionales localizados en Lima, pues es donde se puede encontrar la escena más grande del Perú.

Pero la infraestructura, la distribución o la ubicación de estos espacios tienen menor importancia que su disposición socioespacial. Resulta más importante y enriquecedor entender el espacio en función de los elementos clave de las interacciones sociales, tales como la barra, el alcohol, el *pogo*, el escenario o el *backstage* (si lo hubiera). Los varones se desenvuelven indistintamente en estos espacios, pero las mujeres deben definir un comportamiento de acuerdo con lo que se espera de ellas en cada uno de estos.

Existen dos espacios diferenciados en el público: el *pogo* y la periferia. Esta última, en el caso de ser un bar, puede incluir la barra y las mesas, pero en un local de conciertos incluye ferias, venta de comida o alcohol y un amplio espacio para estar de pie o sentarse en el suelo. En la periferia la gente se permite mayores interacciones sociales, hay intercambio de información, y en el caso de las mujeres que no van acompañadas, suelen ser acosadas por varones que les ofrecen alcohol o insisten en hacerles compañía a pesar de las negativas. En el *pogo* la situación es muy opuesta. Es un espacio violento y agresivo, un símil de pista de baile que no busca generar empatía, sino catarsis. Solo las mujeres más rudas se adentran en este espacio. Ellas están conscientes que, en medio de la euforia, podrán golpear y ser golpeadas en igualdad de condiciones. El resto de las mujeres que se mantienen en los alrededores del *pogo* suelen recibir un trato protector por parte de los hombres para evitar ser golpeadas.

La barra es, entonces, el espacio de encuentro por excelencia en el caso del bar. En esta zona, más apartada del *pogo* (si lo hubiera) y más inclusiva que las mesas, los hombres miden la rudeza de las chicas en función del tipo y cantidad de alcohol que consumen. Las mujeres que permanecen en este espacio están más predispuestas a aceptar compañía, pero no dejan de reconocer que siempre que asistan solas, serán objeto de acoso. Muchas coinciden en la imposibilidad de sentarse solo a disfrutar del metal como fondo de un buen trago a solas, sin las insistentes interrupciones de los hombres.

La ausencia notable es el *backstage*, pues en la comunidad metalera es muy común que los aficionados sepan tocar algún instrumento y que eventualmente conformen alguna banda, por lo que no hay mayores misterios entre los espectadores y los intérpretes, lo que vuelve innecesario un espacio de transición entre ambos grupos. Las mujeres tienen un trato igualitario, y solo se arma un *backstage* cuando alguna situación particular, concierto masivo o banda internacional lo amerite.

El escenario es el espacio que genera muchos más conflictos de género y evidencia los dobles discursos de los hombres para con la creciente presencia femenina.

El primer problema que enfrentan las mujeres es, justamente, llegar al escenario debido al gran prejuicio de que no tocan bien, o que hacen metal melódico. Romper con este prejuicio es crucial para ganarse el respeto de la comunidad metalera y no quedarse en las escenas punk, pospunk o *mainstream*. Ni voz ni voto se ha valido de largos años tocando en escenas punk hasta demostrar que su sonido es lo suficientemente violento y estridente para la escena metal. Contracara se ha ganado un lugar gracias a la larga trayectoria de la vocalista, su única integrante femenina, quien además tiene un canal en Youtube, donde promociona bandas, álbumes y eventos metal, con lo que ha elaborado alrededor suyo un capital simbólico muy importante. Reino Ermitaño consiguió su lugar gracias a la trayectoria de sus integrantes masculinos, quienes conforman otras bandas más antiguas. Sin embargo, para el resto de las agrupaciones femeninas, que solo cuentan con instrumentos y ganas de hacer metal, resulta difícil llegar al escenario.

Esto se puede comprobar haciendo una revisión de los conciertos durante los últimos años. En la mayoría de ellas suelen presentarse, en promedio, unas diez bandas de entre cuatro y cinco integrantes, es decir, cuarenta a cincuenta personas en una sola noche. En estos conciertos, pocas veces figura alguna banda mixta (no existen realmente en la escena metal peruana bandas mixtas con más de una mujer). Esto significa que solo eventualmente se puede encontrar a una mujer compartiendo escenario entre más de cuarenta hombres. El desbalance entre géneros es notable.

La máxima representación de esta disparidad se puede notar en los conciertos masivos “Lima Metal Fest” (LMF) que comenzaron apenas en el 2015. El primer LMF contó con más de setenta hombres en escena, integrantes de diecinueve bandas entre nacionales e internacionales, y la única mujer que se presentó fue la vocalista de Reino Ermitaño. En el segundo LMF, en el 2016, participaron



Fig. 2 La barra de Crypto Metal Bar. Fuente: Carla Ciurlizza.

veinte agrupaciones nacionales y extranjeras, pero ninguna mujer tocó en ese escenario.

Son raras las ocasiones en que se pueda encontrar más de una banda mixta o femenina en un mismo concierto. Un caso particular fue el concierto Corazón de Metal, en marzo del 2017, cuando, luego de la catástrofe sufrida tras persistentes lluvias y desbordes ocasionados por el fenómeno de El Niño, la comunidad metalera unió fuerzas en un gran concierto para recaudar donativos en beneficio de los damnificados. En este concierto tocaron todas las bandas dispuestas a ayudar, de forma que se presentaron seis bandas mixtas y femeninas. Sin embargo, en los veinte grupos en escena el desbalance entre géneros fue notable: había solo doce mujeres entre más de ciento cincuenta hombres.

Sintiéndose constantemente infravaloradas y relegadas de la escena metalera y rockera en general, algunas bandas femeninas comenzaron a organizar sus propios conciertos. Entre las principales gestoras de esta iniciativa figura Área 7, quienes han organizado siete versiones del concierto "Girls of Rock" con bandas femeninas de diversas ciudades del país, pero sin definir ninguna escena, pues es un concierto que abarca todas las variantes del rock en tanto sean bandas femeninas con material de calidad.



Fig. 3 Flyer del Lima Metal Fest 2015



Fig. 4 Flyer del Girls of Rock 6.

Este tipo de eventos evidencian otros tipos de dificultades, como el hecho de que las bandas que se presentan en los Girls of Rock son de estilos muy diversos, que van desde cantautoras, pasando por pop-rock, indie, punk y metal, y al no conformar ninguna escena en específico, su público se debe principalmente a la amistad, al feminismo o a la curiosidad, dando como resultado que solo logran hacerse conocidas para la escena *mainstream*.

Otra diferencia de género importante es que los conciertos masivos de la escena metalera peruana son auspiciados por cervezas o marcas de ropa metal, mientras que los conciertos Girls of Rock son auspiciados por energizantes y marcas de ropa hípster. Esto evidencia que aún existe el prejuicio de que a las mujeres no les gusta la cerveza, e incluso que las marcas independientes de la comunidad metalera son demasiado cerradas como para apoyar iniciativas que incluyan bandas femeninas que hacen metal.

Dilemas de feminidad en el escenario

Una vez lograda su participación en algún concierto de la comunidad metalera, las mujeres experimentan otra clase de problemas más ligados a prejuicios de género y a dominio del cuerpo.

Ya desde antes de subir al escenario, las mujeres se sienten subestimadas. Los hombres se muestran dispuestos a ayudarlas a conectar sus equipos o afinar sus cuerdas, como asumiendo que no saben hacerlo, caballerosidad que a ellas les resulta irritantemente machista, y que es la primera de una serie de eventualidades con las que deben lidiar durante todos los minutos que dure su presentación.

Las bandas femeninas afirman que basta con subir al escenario para notar un cambio de actitud en los hombres del público. Una postura desafiante y una mirada que les reta a demostrar que merecerá la pena escucharlas. Esta es una barrera muy intimidante y difícil de flanquear, por lo que ellas suelen optar por ignorar a los más incrédulos y tocar para aquellos de mente abierta y ganas de *poguear*.

Es imposible hablar de los dilemas de género sin abordar temas de poder y dominio sobre el cuerpo, pues en la escena metalera también es un lugar común. Es difícil para las mujeres, en general, desvincularse de la imagen estereotipada de la mujer sexualizada que solo es aficionada y suele mostrarse como un adorno de los músicos varones, la *groupie*.



Fig. 5 Strogena en escena. Fuente: LW entertainment.



Fig. 6 Contracara en escena. Fuente: No Mercy producciones.

Cuando se presentan bandas mixtas en el escenario, el público más machista exige que la integrante femenina se muestre muy sensual, que resalte entre los hombres y aporte capital erótico al grupo. Sin embargo, cuando una mujer decide por voluntad propia mostrarse sensual sobre el escenario, las críticas apuntan a que busca mostrar sus curvas para disimular su incompetencia musical. Estos dobles discursos resultan desconcertantes para ellas, pero lejos de dejar que la opinión masculina hable de sus cuerpos, las chicas metaleras aseguran que se suben al escenario “como les da la gana”.

Finalmente, una vez demostrada su destreza musical, las mujeres se enfrentan nuevamente al prejuicio más extendido de las escenas rockeras: que las mujeres no saben tocar bien. Mientras van retirándose del escenario, reciben las felicitaciones y elogios de las personas del público más cercanas; “Tocan muy bien para ser mujeres”, lo que deja en claro que incluso habiendo comprobado que su sonoridad está por encima de la de muchos grupos masculinos, solo por ser mujeres no serán tratadas de forma igualitaria

Conclusiones

Esta primera aproximación a los dilemas de feminidad que atraviesan las intérpretes de metal en el Perú aún deja una larga labor pendiente. La más importante es entender los trasfondos de los conflictos y dobles discursos a los que se enfrentan constantemente las mujeres que se atreven a subirse a un escenario, tanto de rock como de metal.

El machismo aún es una realidad global difícil de erradicar, pero es interesante notar cómo un movimiento que se ha atrevido a transgredir reglas sociales de todo tipo, llegando incluso a cuestionar estereotipos de masculinidad, resulte ser tan cerrado en sus discursos de autenticidad y se rehúse a contradecir sus propios prejuicios misóginos, cayendo en dobles estándares con respecto a la valoración de la presencia femenina.

Parece ser que las mujeres siempre deben construir un frente de resistencia para hacerse notar, siendo ellas quienes están generando una nueva subcultura transgresora solo por el hecho de ser mujeres, a pesar de incursionar en un estilo musical en esencia rebelde y contestatario como es el rock en todas sus variantes. A diferencia de otros géneros en los que han tenido mucho más éxito que los hombres, como el caso de la música criolla o la cumbia. Ni siquiera en el rock chicha resulta fácil encontrar mujeres en el escenario.

Bibliografía

Bazo, Fabiola. 2017. *Desborde subterráneo: 1983-1992*. Lima: Museo de Arte Contemporáneo.

Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

Cornejo, Pedro. 2002. *Alta tensión, los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emece.

Dunn, Sam. 2005. *Metal: a headbanger's journey*. [Videograbación]. Canada: A banger's productions.

Fuller, Norma. 1998. *Dilemas de la femineidad: Mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Fondo editorial PUCP.

Weinstein, Deena. 1991. *Heavy metal: A cultural sociology*. New York: Lexington books.

Yrivarren, Sara. 2015. "El genius loci del metal en Lima" en Raúl Romero ed. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo editorial PUCP: 282- 301.



Género, música e inmigración: narrativas de mujeres migrantes latinoamericanas en Chile¹

Marisol Facuse Muñoz

En Chile, desde la recuperación de la democracia en la década de los 90 una nueva historia empezó a escribirse en la relación cotidiana con los y las habitantes de otros países de nuestro continente. Y es que el fin de una devastadora dictadura cívico-militar y la apertura de las fronteras y de los mercados transformó la imagen de un país aislado y empobrecido a una de prosperidad², éxito individual y consumo de masas. Pese al endeudamiento de la mayoría de los ciudadanos y a la enorme concentración de las riquezas que se tradujo en desigualdades sociales hasta hoy insoslayables, el país se volvió un destino deseable para quienes buscaban una alternativa frente a sus propias crisis económicas y políticas, muchas veces asociadas a la violencia y al desamparo. Es así como a partir de esa primera década de posdictadura nuestro país comenzó a situarse poco a poco en las rutas de la migración como un destino plausible para hombres y mujeres de la región que decidieron abandonar sus lugares tras el sueño de una vida mejor.

Las primeras comunidades provenían de países vecinos, principalmente Perú y Argentina, para irse poco a poco diversificando con la llegada paulatina de colombianos, ecuatorianos, bolivianos, dominicanos y más recientemente haitianos y venezolanos (Departamento de Extranjería y Migraciones, 2016). Si bien estas migraciones hoy alcanzan apenas el 3 % de la población total del

¹ La presente contribución ha sido preparada a partir del diálogo fructífero con las investigadoras llevado a cabo durante el III Coloquio IberoMúsicas. De manera más general. La reflexión se enmarca en el Proyecto Fondecyt N° 110928 "El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Chile: identidades sociabilidades y mestizajes culturales" realizado durante tres años. Coordinado por la autora y el musicólogo Rodrigo Torres Alvarado. Ambos de la universidad de Chile. Participaron del equipo como asistentes de investigación y tesis: María Ignacia Villagra, Maén Cayupi, Constanza Lobos, Daniela Forné, Francisca Cornejo, Ana Cubides, Pablo Albornoz y el realizador audiovisual Jorge Leiva. Agradezco especialmente a Claudia Guerrero Salcedo, Fernando Valencia Murcia y Raúl Álvarez sus valiosos aportes para este artículo.

² A este propósito, ver el emblemático texto de Tomás Moulian *Chile actual: anatomía de un mito* en que describe con gran lucidez las transformaciones experimentadas en el imaginario de Chile de la posdictadura (Moulian, 1997).

país, su incremento acelerado permite a demógrafos y sociólogos hablar de un cambio en el patrón migratorio, una transformación que cobra visibilidad considerando que estas poblaciones se han instalado preferentemente en la Región Metropolitana y algunas ciudades del norte.

La llegada de estas nuevas comunidades migrantes ha interpelado progresivamente el interés de los y las investigadoras en ciencias sociales, cuyos trabajos dan cuenta de sus condiciones laborales y habitacionales, de las motivaciones para inmigrar, de la presencia de estas comunidades en el espacio urbano, de la racialización y sexualización que los afecta (Tijoux, 2014), entre otras problemáticas.

Asimismo, la inmigración ha sido objeto de una sobreexposición en el plano mediático (Confavreux, Jade Lindgaard, Stéphane Beaud: 2006), en que la mayoría de las veces se la asocia a problemas como la delincuencia, el tráfico de drogas, el comercio sexual o la violencia. De esta manera se diseminan en la opinión pública una serie de estigmas sociales (Gofmann, 1998) que terminan por limitar una comprensión más profunda del fenómeno migratorio tanto en la experiencia de estas comunidades como en las transformaciones culturales suscitadas en el país de acogida.

Convencidos de que las preguntas y los hallazgos de investigación no se producen de manera neutral ni en la asepsia de los laboratorios, este equipo de investigación ha buscado valorar el aporte cultural de las nuevas inmigraciones de latinoamericanos y latinoamericanas en Chile a través de una investigación sobre sus prácticas artísticas y culturales.

En esta perspectiva, nos hemos interesado por la producción musical de los inmigrantes en nuestro país como una manera de comprender y valorizar sus particulares mundos culturales y las interacciones que estas prácticas pueden generar entre grupos sociales y nacionales diversos.

La principal hipótesis que movilizó este estudio sostiene que las músicas inmigrantes pueden propiciar procesos de mestizaje cultural, incidiendo en la reconfiguración de identidades, sociabilidades e imaginarios de las comunidades que las hacen vivir. Cuando hablamos de mestizaje, nos referimos a procesos de mutua transformación entre culturas, operados a partir del encuentro y del paso del tiempo (Laplantine, 2008).

Si bien como hemos visto en el caso chileno se trata de un fenómeno relativamente reciente, la llegada de estas nuevas comunidades ha ido poco a poco transformando la morfología y la vida cotidiana de nuestras ciudades a partir

del despliegue de nuevas formas de transitar, habitar, preparar y vender los alimentos, hablar y modular una lengua, festejar, rezar, bailar, escuchar y vivir la música.

Es aquí donde situamos nuestra investigación, a partir de la cual nos consagramos a la búsqueda de trayectorias de músicos, sujetos de estas migraciones, en las que la demografía deja de ser cifra para encarnarse en biografías, trayectos, afectos, dejados atrás y por construir. La música deviene en una forma de conjurar la nostalgia por el país que se dejó, herramienta para mantener o reanudar vínculos, pudiendo también modular procesos de redefinición de la propia identidad y propiciar instancias de mutuo reconocimiento en la sociedad de acogida.

Música e inmigración: la irrupción del género como categoría necesaria

Tal como señala Hyacinthe Ravet (2015), el concepto de género se ha ido integrando progresivamente a los debates de la disciplina sociológica, la que no puede ignorar las cuestiones relativas a la diferenciación histórica, social y culturalmente construida entre hombres y mujeres, así como la jerarquización subyacente entre lo “masculino” y lo “femenino”.

En nuestro estudio, el interés por las trayectorias de músicos tuvo por objetivo tratar tres cuestiones centrales. La primera se relaciona con las formas de transmisión de la práctica musical, en la que indagamos en los tipos de aprendizaje, los espacios, agentes e instituciones relevantes en el proceso del devenir músico o música. Un segundo aspecto buscó abordar la cuestión de los mundos del arte (Becker, 2008) o escenas musicales (Bennett, 2004) que se han constituido a partir de las prácticas musicales de los inmigrantes, explorando con ello las formas de producción, las redes, los circuitos, los grados de reconocimiento y legitimidad así como sus públicos y las eventuales interacciones con otras escenas musicales. Por último, nos interesamos por comprender cómo la experiencia diaspórica pudo incidir en la consagración de una carrera musical ya iniciada en el país de origen.

La muestra de entrevistados(as) tuvo como criterio obtener la mayor diversidad de procedencias geográficas y estilos musicales en músicos que residieran en Chile desde hace una década o más, que hubiesen desarrollado una práctica musical previa al momento de la inmigración y que continuaran ejerciéndola en el presente de manera profesional o amateur. Nos encontramos con una gran variedad de géneros, desde la bachata dominicana hasta el vallenato, hip-hop, salsa, música criolla y afroperuana, trova, tecnocumbia, sanjuanito otavaleño,

capoeira, entre muchos otros.

En medio de la diversidad de biografías pesquisadas a partir de un muestreo en red o de tipo “bola de nieve”, un primer dato relacionado con el género fue la escasa cantidad de mujeres que pudimos encontrar en las distintas escenas musicales inmigrantes. Del total de la muestra de 46 músicos, solo 12 eran mujeres.

En el análisis de las entrevistas la condición de género se impuso como un aspecto crucial por considerar que establecía diferencias significativas tanto en las formas de aproximarse al oficio, como en el mayor o menor apoyo de parte de la familia para iniciarse en una carrera musical. En la mayoría de las entrevistas las expectativas familiares y los mandatos de género pesaron en las trayectorias de las mujeres, obligándolas a escoger entre opciones que se presentaban como difícilmente reconciliables: la vida de artista y la de madresposa (Lagarde, 2003).

Asimismo, resulta de interés contrastar estas representaciones de lo masculino y lo femenino con las de los valores asociados a la vida de artista (Heinich, 1998) y en particular del oficio de músico. Como veremos, estas representaciones muchas veces pueden entrar en contradicción y generar barreras simbólicas para el desarrollo y profesionalización de una carrera musical para las mujeres.

A fin de examinar con mayor detalle las formas que puede adquirir el difícil camino de las mujeres hacia una consagración artística, presentaremos dos trayectorias de mujeres que comenzaron a incursionar en diferentes géneros musicales en sus países de origen. Analizaremos cómo se iniciaron en sus respectivas carreras artísticas y cómo estas se transformaron o definitivamente terminaron por eclipsarse con la decisión de migrar a Chile. Con ello buscaremos responder a la pregunta central del III Coloquio Ibermúsicas, relacionada con la especificidad de la práctica musical desde la condición de género.

Angélica Altamirano: entre familia y escena musical (70 años, 23 años en Chile)

*Hoy canto solamente por cantar,
cantar aunque me duela el corazón*³.

Una de nuestras primeras entrevistadas fue Angélica Altamirano, cantante de música criolla originaria del Puerto del Callao (Lima), quien reside en Chile desde 1994.

Con una generosidad poco usual, Angélica nos abrió las puertas de su hogar, nos agasajó con mazamorra limeña⁴ y otras especialidades peruanas y se convirtió en una de nuestras principales informantes clave para esta investigación. La extensa entrevista que nos concedió y sus consejos y contactos nos permitieron acceder a toda una red de músicos peruanos radicados en Chile, muchos de ellos los principales exponentes de la música criolla de ese país en el nuestro. La primera vez que la vimos cantar fue en el escenario de la Fiesta del Perú, celebrada desde hace algunos años en diversas comunas de la Región Metropolitana, donde nos sorprendió la calidad de su voz y su gran presencia escénica al entonar repertorios criollos en una atmósfera festiva y fraterna en el parque de la Quinta Normal.

Su narrativa, así como la de otros entrevistados, nos permitió constatar la importancia de la diáspora de músicos peruanos en Estados Unidos, hacia donde migraron sus hermanos y familiares, quienes se integraron a un circuito musical transnacional y lograron desarrollar carreras musicales exitosas. El caso de Angélica fue distinto. En su relato, la consolidación de su vida familiar pareció entrar en concurrencia con su carrera de música. Por otra parte, si bien no se explicita de manera clara, la condición de inmigrante significó un esfuerzo suplementario para dar continuidad a su carrera artística en un entorno nuevo.

En su familia la música tuvo una importante presencia. Hija de un director de orquesta, creó desde pequeña un particular vínculo con la música que perdura hasta hoy. Tercera hija de cuatro hermanos, Angélica creció rodeada de instrumentos musicales y canciones: “Yo provengo de una familia de artistas, todos músicos. Mi padre fue un director de orquesta autodidacta. Me cuentan que él tocaba desde los 13 o 14 años, y hacía música especial americana en el puerto

³ Verso de *Hoy canto solamente por cantar* del autor Ricardo Ceratto, popularizada por Nidia Caro (Puerto Rico) en la década de los 70. Angélica Altamirano hace alusión a esta canción al final de la entrevista cuando habla de su amor por la música y de su práctica musical en el espacio cotidiano.

⁴ También conocida como mazamorra morada.

de donde soy, el primer puerto del Perú [...]. Mi padre era autodidacta y tocaba todos los instrumentos: clarinete, saxofón, piano, batería, era percusionista y tenía un oído increíble”.

Su universo musical estuvo impregnado de voces femeninas, como Xiomara Alfaro o Celia Cruz, así como también por las canciones de Lucho Barrios y Javier Solís, a quienes escuchó desde pequeña en fiestas familiares.

En sus años de juventud, Angélica continuó cultivando esta relación privilegiada con la música de manera autodidacta en que es posible reconocer un cierto linaje de cantantes mujeres con las que se fue identificando:

“Me encantaban Yma Sumac, Nidia Caro, o sea, me veía todos los festivales, me aprendía las canciones de todas las cantantes de todo el mundo. Yo cantaba la *Balada de la trompeta*. Tenía 14 o 15 años y cantaba los temas de Estela Raval y en el mismo tono o más alto. Tenía bastante voz”. Angélica se casó muy joven, antes de terminar su formación escolar, por lo que dejó sus estudios inconclusos.

La importancia dada a la música se reforzó con la influencia de su hermano mayor, César Augusto Altamirano⁵, músico popular que alcanzó gran fama y reconocimiento en su país, quien se convirtió en su referente : “Él es él que precisamente retoma mi carrera artística, porque yo me inicio después de un tiempo que mi hermano el mayor, César Augusto Altamirano que él es muy conocido como “El Mono”, él era un artista fabuloso, un cantante impresionante con todas las aptitudes y un don increíble que empezó tocando batería desde muy niño”. Angélica cultivó hasta entonces una práctica musical reservada al espacio privado y familiar.

La primera vez que cantó frente a un público más amplio fue en la fiesta de matrimonio de su reputado hermano en 1968. Entre los invitados se hallaban personajes relevantes en la escena musical local con los cuales comienza a establecer sus primeras redes en el campo artístico :

“Mi hermano era muy famoso. Empezó a hacer giras por todo el país y a viajar al extranjero. Tuvo mucho éxito en México, y tenía una carrera muy prominente, y [...] cuando él se casa en el año 68, van los más connotados artistas a la boda y se reúnen en casa de mi madre donde estaba yo. Hicieron su presentación los

⁵ César Augusto Altamirano, conocido como el “Mono”, fue un cantante de la escena de la nueva ola en el Perú de los sesenta. Proveniente de la generación de jóvenes que admiraron el rock estadounidense y el pop europeo, se dio a conocer por un repertorio predominantemente romántico a través de una importante presencia en la radio y televisión locales. Tal como relata Angélica, falleció siendo aún joven, en pleno desarrollo de su carrera artística a inicios de los años 90. Actualmente es recordado como uno de los cantantes más carismáticos de su época.

más conocidos y por ahí me invitan a cantar. Yo lo hice y de ahí les quedó pues grabado que yo hacía algo más o menos bien. Pasa el tiempo, y mi hermano no... no estaba muy contento con que yo pudiera iniciarme en mi carrera, sobre todo que yo ya estaba casada y con tres niños”.

Tal como lo sugiere en su testimonio, en la trayectoria de Angélica se da cuenta de los obstáculos que fue encontrando para conciliar las expectativas de género con la consolidación de una carrera musical. Al poco tiempo de comenzar en la escena artística, se sintió ante la obligación de priorizar entre una carrera exitosa en el espacio público y otra de madreposa que la replegaba al espacio privado y reproductivo:

“Yo creo que en ese entonces era como muy difícil hacer una carrera artística y después lo pude comprobar casualmente cuando me alejé, cuando vi que..., como dicen, ‘las papas queman’ en ciertos lugares. Entonces una cuando tiene su forma de vida, sus principios y sobre todo en este caso en mi condición de señora, tuve que optar por emprender la retirada, o bien como era tan y es tan fuerte el amor que tengo por la música, yo lo hacía, lo hice por diez años continuos con la ayuda de mi familia que pudieron ver a mis hijos ya un poco más crecidos y pude hacer giras, proyectarme”.

Si bien Angélica no hace referencia directamente a cuáles son las contradicciones que terminaron distanciándola de la escena musical, es posible inferir que tanto aspectos de orden valórico como prácticos, relacionados con la crianza de sus cinco hijos, tensionaron su determinación de consagrarse enteramente a su “pasión musical” (Hennion 2002):

“Entonces una tiene que elegir o soy esposa y madre o artista y me olvido de todo. Esto no quiere decir que no haya habido las que hayan tenido la suerte de hacer todo eso, pero la mayoría de los artistas que se dedican... descuidan sus hogares y fracasan, entonces yo no quise ser una fracasada más, inclusive estuve a punto... porque llegué a separarme un tiempo; mi esposo era muy celoso y dicen que tenía motivos, pero yo nunca se los di, lo amé muchísimo...”.

En medio de estas tensiones Angélica se inició en una carrera musical en la que compartió escenario con músicos consagrados. Sin embargo, su relato da cuenta de las dificultades para existir como mujer en un mundo dominado por códigos masculinos donde ella se percibía como frágil y desprotegida :

“Entonces tuve mucha suerte de compartir con muy grandes artistas. Me inicié precisamente en los años 70, 69, 70 con Los Iracundos, los auténticos Iracun-

dos de esa época, cuando el cantante era Eduardo Franco, [...] un caballero, y yo tenía mucho miedo porque ahí me iniciaba con artistas tan famosos. Era una cosa increíble cómo se llenaban los coliseos, los teatros, y yo siempre resguardada por grandes amigos que se relacionaban con mi hermano -a eso doy gracias a Dios- y me protegían, me cuidaban en todo sentido. Entonces yo no tengo de qué quejarme; simplemente debo agradecer a todas las personas que se preocuparon por mí, que era como una bebé, asustada de todo, pero pude hacerlo”.

En el relato de Angélica se percibe con claridad la importancia de las redes masculinas para avanzar en una consagración musical artística, las que oficiaban a la vez como fuentes de legitimación y de protección ante la exposición que significaba la escena y la vida bohemia como un medio percibido como hostil para las mujeres. Sin embargo, su testimonio también da cuenta de cómo esas mismas redes que la protegían podían jugar un rol ambivalente al limitar el lugar de las mujeres en la escena musical y suscitar relaciones de dependencia.

A pesar de la gran exigencia para conciliar los roles ejercidos en la esfera pública y privada, Angélica se fue dando a conocer y comenzó a ser invitada a programas de televisión y a desarrollar su propia carrera artística. Si bien en un primer momento se la asociaba a la figura de su hermano, era rápidamente reconocida por su propio talento: “Canté en un programa muy famoso de ese entonces: “el Show de Edith Barr”, un programa criollo. Canté y me felicitaron. A la semana o a los quince días yo ya estaba con contrato en la televisión y en las disqueras y me llamaban de un sitio u otro y todo fue dándose solo y de a poco”. Tiempo después inició un nuevo proyecto musical junto con su hermano, con quien comenzaron a cantar a dúo. Ambos realizaron algunas giras, sin embargo al poco tiempo de iniciado ese proyecto él falleció súbitamente producto de una enfermedad durante una gira en Nueva York. Esta trágica noticia significó para Angélica una ruptura definitiva con su carrera musical, como si la inesperada muerte de su doble musical hubiese implicado también el fin de su propia carrera de artista: “Cantaba con mi hermano y planeábamos hacer una gira por todo Estados Unidos cuando a él le da un coma diabético allá en Nueva York y fallece... es lamentable pero reaccioné así y tengo que ser honesta en decirlo: rompí todas mis... mis fotos y cosas de cantante mías...”.

A inicios de los años 90, la difícil situación política de su país motivó a Angélica a enviar a sus hijos a estudiar a Chile. En 1994, en el contexto de un viaje de vacaciones para visitarlos, decidió junto con su marido dejar el Perú y asentarse definitivamente en nuestro país.

En la actualidad Angélica, a sus 70 años, vive en un barrio acomodado de Santiago junto con uno de sus hijos y canta ocasionalmente repertorios de música criolla en actividades culturales organizadas por el consulado del Perú en Chile. Cada cierto tiempo viaja a Estados Unidos para visitar a sus familiares, donde comparte escenario con otros de sus hermanos, hijos y otros artistas de la comunidad peruana residente en ese país.

Guisella Plaza: gloria y eclipse de una carrera musical migrante (37 años, 10 años en Chile)

*Estoy a punto de llorar,
mis ojos van a derramar
mil lágrimas por ti.*

El caso de Guisella, célebre cantante popular del Ecuador, fue sin duda el más emblemático de nuestra investigación en cuanto a las dificultades para continuar una carrera artística en el contexto de la experiencia migratoria. Originaria de Guayaquil, inicia su socialización musical en el seno familiar a través de la influencia de tíos y primos músicos. En particular recuerda a uno de sus tíos, guitarrista y cantante de *pasillos*⁶, que marcó en ella una particular inclinación por la música.

Durante la época escolar comienza un aprendizaje musical más sistemático en un colegio de monjas, donde recibió lecciones de un profesor de conservatorio junto con sus compañeras. Esta primera relación con el canto la motiva a realizar posteriormente tres años más de estudios en el conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil, formación que no concluyó por priorizar sus estudios universitarios en administración secretarial.

Es en el año 2000 en el que podemos situar el inicio de su carrera musical, momento en que la empresa Parcha Records Internacional la invita a formar parte de una agrupación como voz principal: “Después de a poco se iba dando. Yo igual quería tener mucha más experiencia. Formé parte de una orquesta que se llamaba la Blacio Junior; en ese tiempo... ya me escuchaban por mi matiz de voz, les gustaba, hasta que esa empresa decidió contratarme como solista. Entonces me propusieron hacer mi primera producción”. Guisella grabó su primer

« Si bien el pasillo se conoce como música folclórica del Ecuador, es un género presente en diversos países de la región: Colombia, Panamá, Costa Rica, Nicaragua y Salvador. En el caso del género evocado se hace referencia de manera más precisa al pasillo ecuatoriano, cuyo exponente más conocido es Julio Jaramillo, mencionado por la entrevistada

disco, llamado *Sexo Débil*, en Quito. Agrupaba doce canciones, con arreglos de Darling Torres, arreglista con quien seguirá trabajando a lo largo de su carrera. Al poco tiempo su gran despliegue escénico le significó una importante acogida del público ecuatoriano en distintas ciudades y el interés de productores que organizaron giras y grabaron discos con sus principales canciones. Prontamente se convirtió en una de las precursoras de la tecnocumbia en su país, un género que gozaba de gran celebridad en esa época. El éxito logrado le comenzó a reportar ganancias económicas y su fama proliferó por todo el territorio:

“Desde ahí me empezó a ir bien. Recorrí hasta el último lugar a nivel nacional de todo mi país; me lo conozco todo, costa, sierra y oriente, las tres provincias, todo. Mi trabajo tuvo mucha aceptación. A la gente le gustó mucho, la acogida era muy buena, vivía prácticamente de la música desde el año 2000 durante todo ese tiempo. Pero como bien dicen, me vine a dedicar profesionalmente cuando empecé a trabajar con la agrupación, después en la orquesta y luego como solista a nivel de medios de comunicación, radio, televisión, en presentaciones por todo el país. Siempre desde pequeña me gustó hacerlo y sentí que era como una necesidad en realidad”.

Su segunda producción discográfica titulada *La revelación de la tecnocumbia* le reportó igualmente gran éxito, tanto en el plano comercial como musical, y la situó en los primeros lugares de la música popular:

“Fui catalogada como la revelación de la tecnocumbia porque pegó hartito la canción... El tema con el que me di a conocer se denomina *Prohibido*, tema inédito que quedó en uno de los primeros lugares a nivel nacional. *Prohibido* es en ritmo de tecnocumbia; eso fue bueno, y de ahí se desprendieron varias de las canciones también inéditas, como otro tema que se llamaba *Por qué te perdí*. Bueno, casi todos los temas de mi disco llegaron a pegar a nivel nacional y yo me presentaba haciendo mi show de una hora con un grupo de bailarines, y en realidad provocó furor. Pegué bastante todo ese tiempo”.

Durante este período Guisella desarrolló una carrera versátil, en la que se desempeñó de manera exitosa como cantante, compositora y bailarina:

“Te cuento que me lancé como compositora con dos temas. Para seleccionar una canción tenía que encerrarme en mi cuarto y meterme en la historia. En su momento tuve que irme a un lugar donde estar sola, y trataba de hacerlo bajo mi inspiración más bien. Entonces escribí dos temas de mi primera producción discográfica: uno que se llama *Por qué te fuiste de mí* y el otro *Ahora* en ritmo como tipo tecnolambada. Traté de incorporar, tanto en mi primera como en mi

segunda producción discográfica, un tema... el mismo que pegó en aquel entonces que era *Prohibido*. Lo hice románticamente también”.

Guisella recuerda esta época como un momento de gran ebullición creativa y artística en que incursionó en diversos ritmos tropicales y populares, como la salsa o la balada romántica:

“Siempre iba renovando, siempre iba haciendo algo nuevo: eso es un ritmo, hay un cambio en la introducción, en lo que era el paseíto que le llaman; ese es otro ritmo como casi parecido al merengue, pero como paseíto”. Durante ese tiempo creó su propia orquesta, que denominó Guisella y Guayaquil Tropic Band. El eslogan con que se dio a conocer frente a su público era “Tú sabes quién soy yo”, ante lo cual el público respondía con gran algarabía su nombre artístico: “Guisella”.

Sin embargo, su exitosa carrera se vio interrumpida con la decisión de inmigrar a Chile motivada por su deseo de consolidar un proyecto familiar. El día que la entrevistamos en su morada de la comuna de Maipú, en la Región Metropolitana, al revisar los videos de sus espectáculos en ciudades como Quito y Guayaquil ante la presencia masiva de sus fans, nos costó comprender su decisión de migrar a Chile.

Fue en el mismo ambiente artístico donde Guisella conoció a quien se convirtió en su esposo, un coreógrafo y bailarín de sus espectáculos con quien tuvieron una hija:

“La decisión de venirme fue en realidad porque a mi esposo no le iba tan bien en lo que es el asunto económico; la situación empezó a cambiar totalmente. Entonces mi esposo quería venir él solo, y yo dije: 'bueno, pues de pronto puedo ir a apoyarlo un año a lo mejor', pero a mí me quedó una gran nostalgia y una gran tristeza. Cada vez que me acuerdo para mí es insuperable”.

Al igual que en la trayectoria de Angélica, Guisella se vio ante la encrucijada de dar continuidad a su proyecto familiar o proseguir con una carrera musical exitosa, ante lo cual primó su compromiso afectivo: “La verdad es que desde que llegué acá, para qué les voy a mentir, quedé así en stand by, o sea, no continué. Con ganas de seguirlo haciendo sí, extraño mucho, pero es verdad que preferí de pronto la vida de familia”.

La decisión de inmigrar tuvo para Guisella un alto costo en su proyecto profesional y vital. Al perder sus redes de contacto, hoy visualiza con dificultad

la posibilidad de reanudar una carrera en su país. Esta pérdida le ha generado gran frustración, ya que la actividad artística constituía un elemento fundamental en su vida:

“En realidad yo creo que cuando uno empieza a hacer arte es difícil... mira yo no tomo, no fumo, pero yo siento como una adicción el hecho de tomar un micrófono y ponerme a cantar, o sea, es algo que me gusta, es algo que me nace, que si tuviera la oportunidad de regresar a mi país... si tuviera de pronto una mejor propuesta...”.

La decisión de migrar tuvo para ella un motor principalmente económico, sin embargo implicó una serie de barreras que hasta hoy se han vuelto insuperables para retomar su actividad como música profesional:

“El hecho de estar aquí es algo como para complementar lo que es el asunto económico, pero para dedicarme de lleno a lo mío, a lo que verdaderamente amo, se me presentaron muchos obstáculos, muchas cosas, y había que pensar en lo económico. Cuando una ya tiene hijos, las cosas cambian. Cuando yo estaba soltera, arrancaba para donde fuera, pero desde el momento en que uno tiene hijos, la vida es totalmente diferente. En aquel entonces sí tuve todo el apoyo, todo, pero era a Guisella, no era al esposo, ¿me entiendes? Entonces, cuando me tocó salir dije ‘chuta’, pero me ha pasado que de pronto yo he ido a mi país y me han dicho ‘pero Guisella, regresa’.

Actualmente Guisella se desempeña como secretaria de una clínica dental en Maipú:

“A lo mejor me ves aquí sentada y no es que haga mal mi trabajo, lo hago bien, soy secretaria. Yo he trabajado toda mi vida como secretaria, pero siempre he tenido eso de la música, siempre he trabajado con música porque (...) no es lo mismo decir cuando hago música lo hago con el alma, cuando trabajo lo hago por plata. Entonces el hecho de continuar... y tal vez en algún momento deba hacer un alto en mi vida y decir ‘bueno, si no voy a continuar de pronto con la fama que tenía en Ecuador, no sé, a lo mejor debería tocar alguna puerta, hacer aunque sea una consulta y decir: ¿podré continuar haciendo música en Chile?’.

Su proyecto de inmigración fue en un comienzo concebido por un período acotado de tiempo: como máximo un año. Sin embargo, como suele ocurrir con muchas trayectorias de inmigrantes, la pareja se fue asentando, tuvieron una segunda hija y el tiempo de estadía se ha prolongado por más de diez años.

La inmigración, como hemos visto, implica un gran esfuerzo en la reconstrucción de redes de apoyo y en la búsqueda de circuitos de difusión y producción de una carrera musical. En esta perspectiva la movilidad artística puede ser exitosa en condiciones muy específicas, pero difícilmente si la instalación en la sociedad de acogida se realiza fuera de estos circuitos. Como una paradoja, el eslogan con que la artista se presentaba en Ecuador “*Tú sabes quién soy yo*”, que recibía por respuesta la admiración y afecto de su público, la confronta hoy al anonimato de la inmigración. A pesar de las dificultades, Guisella continúa buscando estrategias para retomar su carrera musical y a una escala más pequeña ir dándose a conocer entre el público chileno. Muchos de los ecuatorianos residentes en Chile la conocen y admiran, sin embargo no existe una escena consolidada donde se pueda capitalizar en parte el éxito obtenido en su país hace más de una década.

La historia de Guisella, así como la de muchas otras, nos interpela acerca del lugar de los proyectos profesionales y artísticos en la vida de las mujeres que en este y otros casos se ven tensionados ante los roles asignados por el género en que se privilegia la realización personal de manera prioritaria en el plano afectivo, reproductivo y familiar.

Conclusiones

En las trayectorias analizadas, inmigración y género aparecen como dos categorías de subalternidad que pueden potenciarse haciendo más difícil la consolidación de una carrera musical para las mujeres. En el caso de Angélica, los mandatos familiares y más tarde la condición de inmigrante obstaculizaron una carrera que contaba con los elementos para una profesionalización: conocimiento musical, redes artísticas, reconocimiento por parte de sus pares y del público, y sobre todo un fuerte vínculo con la música y en particular con la canción.

Un importante aspecto que se presenta en los dos casos estudiados es la encrucijada a la que se confrontan las mujeres que incursionan en una carrera artística al momento de buscar armonizar este proyecto con la consolidación de una vida familiar. Ambos proyectos son tematizados y vividos como excluyentes, frente lo cual es necesario establecer una jerarquía en la que suele dominar el apego a los mandatos de género y el repliegue en el ámbito privado y familiar.

Un aspecto a profundizar es cómo se contraponen en el nivel de las representaciones imaginarias y simbólicas los distintos valores que se asocian a la familia y a la vida de artista. Siguiendo a Nathalie Heinich (1998), podemos decir

que en el arte predomina el régimen de singularidad, en el que al centro están valores como el talento, el don o la excepcionalidad y el genio individual. Las historias analizadas nos llevan a interrogarnos acerca de cómo estos valores pueden coexistir con otros como el altruismo, el descentramiento y la renuncia a los proyectos individuales asociados a la familia en el orden patriarcal. Esta podría ser una pista interesante a seguir explorando si se comparan estas trayectorias con las de otras mujeres artistas que se han alejado de estos modelos culturales, constituyendo proyectos biográficos distintos al de la familia heteronormativa.

Otro eje de interés en íntima relación con el anterior tiene que ver con las motivaciones que al momento de tomar la decisión de migrar. En los dos relatos de vida estudiados esta decisión no tuvo como motor el desarrollo artístico, sino que más bien se buscó dar continuidad y sustentabilidad económica a proyectos familiares. Sobre este punto, podríamos proyectar la presente reflexión situándonos en el ámbito movilidad artística de mujeres en la inmigración y analizar de forma comparativa trayectorias de músicas que vieron potenciarse sus carreras con la experiencia migratoria, pudiendo integrarse a escenas musicales transnacionales.

Para esta y otras perspectivas de estudio, la articulación entre la sociología del arte y el enfoque de la interseccionalidad pueden constituir un dispositivo de gran potencial heurístico para continuar un diálogo acerca de las relaciones entre música, género e inmigración en el contexto de la globalización cultural.

Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Ediciones Universidad Nacional de Quilmes.

Bennet, Andy y Richard Peterson. 2004. *Music Scenes. Local, translocal and virtual*. Ediciones Vanderbilt University Press.

Confavreux, Jade, Lindgaard, Stéphane Beaud. 2006. *La France invisible*, París Ediciones La découverte.

Departamento de Extranjería y Migraciones. 2016. *Migración en Chile 2005-2014*. Ministerio del Interior y Seguridad Pública, Santiago de Chile: Gobierno de Chile.

Goffman, Erving. Estigma. 1998. *La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Ediciones Amorrortu.

Heinich, Nathalie. 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*, París, Editions de minuit.

Hennion, Antonio. 2002. *La pasión musical*, Ediciones Paidós, Barcelona.

Lagarde, Marcela. 2003. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, putas, monjas y locas*, México, Ediciones Universidad Autónoma de México.

Laplantine, François. 2008. *Le métissage*. París, Ediciones Téraèdre.

Moulian, Tomás. 1997. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, Ediciones LOM.

Ravet, Hyacinthe. 2015. *Sociologie des arts*, París, Ediciones Armand Colin.

Tijoux, María Emilia. 2014. "El otro inmigrante **negro** y el "Nosotros" chileno. Un lazo cotidiano pleno de significaciones". *Boletín Ontaiken* N° 17, mayo, 2014, disponible en: <http://ontaiken.com.ar/ver/boletin17/art-tijoux.pdf>



Entre *arrullos, chumbes y sanpachitos*. Cuidados de la primera infancia y estéticas sonoras en los afrochocoanos de Colombia

Ana María Arango Melo

Pensar el lugar de la mujer en el escenario musical de las sociedades a lo largo de la historia y en los tiempos actuales ha significado en la mayoría de los casos evidenciar los retos y vicisitudes que tuvieron que enfrentar muchas de ellas para, con su talento y conocimientos, abandonar una esfera íntima e invisible y conquistar escenarios públicos de reconocimiento tradicionalmente reservados para los hombres. Es así como parte de nuestro ejercicio como académicas y feministas radica en visibilizar, valorar y legitimar a las mujeres compositoras, intérpretes o investigadoras dentro, de escenarios considerados “eminentemente masculinos”. Sin embargo, a pesar de la importancia que cobija este reconocimiento, si solo nos enfocamos en la valoración, visibilización y empoderamiento de estas esferas dentro de nuestra militancia y lucha por la equidad, caemos necesariamente en las mismas trampas y lógicas elitistas y excluyentes del patriarcado. Debemos entonces, además, valorar y hacer visible el lugar de la mujer dentro de los espacios que tradicionalmente han sido reservados para las mujeres: escenarios íntimos y domésticos que reproducen y refuerzan los estereotipos y roles sociales, pero que también esconden enormes luchas y resistencias.

Este artículo, por lo tanto, expone el lugar de la mujer en la vida musical de un pueblo, pero no desde los escenarios y las escrituras, no desde la descripción de notas alegres o melancólicas que solo una “dama” podría combinar. Lo hace desde un lugar y una perspectiva que se ha mantenido en el más completo anonimato, pero que nos atañe a todos y todas... un lugar por el que hemos pasado cada uno de los seres humanos y que desde las manos, los cantos, las entonaciones, los gritos o los silencios de una madre nos ha marcado por completo una forma específica de sentir y de vincularnos con los universos sonoros.

La música y la danza son fenómenos centrales en la vida social de cualquier pueblo en el mundo. Sería difícil imaginar nuestros encuentros y relatos como comunidad por fuera de ellas. En algunas poblaciones la música sin danza es impensa-

ble, en otras, por el contrario, se ha hecho un esfuerzo por separar los universos sonoros del movimiento. Independientemente de la manera en que vivamos la música y la danza en nuestro mundo tanto privado como colectivo, lo cierto es que en ellas reposan unos códigos genéticos y ancestrales que nos hacen pensar que la triada “cuerpo, sonido, movimiento” ha cumplido un rol fundamental en los procesos evolutivos de nuestra especie humana.

Científicos y musicólogos han cuestionado el origen de la música; muchos, entre ellos Charles Darwin, han concluido que se trata de un instrumento estratégico en los machos para llamar la atención de las hembras, intimidar a otros machos y marcar su territorio. Pero otros teóricos o, mejor, otras teóricas, como Ellen Dissanayake, han demostrado que, antes de ser una estrategia de seducción o delimitación territorial, la música y la danza (entendidas como patrones rítmicos de sonido y movimiento culturalmente construidos que resultan agradables a los grupos sociales y que se manifiestan en una unidad de tiempo) son fundamentales dentro del vínculo materno infantil en los primeros días y meses de vida de nuestra especie humana (Dissanayake, 2000).

Sugiero que el deleite y la capacidad de producir notas musicales son facultades de uso indispensable en los hábitos de la vida diaria de innumerables mujeres, específicamente madres, y de sus infantes; y que es en la evolución de las interacciones afiliativas entre madres e infantes –no en la competencia entre machos o en el cortejo adulto– que podemos descubrir los orígenes de las competencias y sensibilidades que dieron origen a la música humana. Este concepto provee un enfoque nuevo y promisorio en relación con el misterio que perdura acerca del origen de la música y de su propósito en la evolución (Dissanayake, 2000: 390).

En el momento en el que la especie humana evolucionó hacia el bipedismo, uno de los principales cambios que se debieron generar para hacerlo posible fue la estrechez de las caderas. Dicha estrechez, a su vez, generó un significativo cambio en la duración del proceso de gestación de nuestras antecesoras *homo erectus*. Así, para que un bebé pudiera salir de sus caderas (ahora más estrechas), debía nacer antes, es decir, a los nueve meses. Este cambio en el ciclo gestacional de las nuevas homínidas obligó a estas madres y a su grupo social a cualificar los cuidados en los neonatos para garantizar su supervivencia. De esta manera, dentro de las prácticas de cuidado de las criaturas, ahora más desvalidas, que llegaban al mundo, la interacción de la madre con el infante a partir de patrones culturales de sonidos y movimientos se convirtieron en una necesidad vital. Es decir, la emisión de sonidos por patrones acompañados de movimiento comenzó a ser un camino elemental para garantizar el vínculo de la madre con la criatura y su estabilidad física y emocional.

En la medida en que los neonatos se encuentran seguros y tranquilos, sin experimentar momentos de tensión, hambre o soledad, el cerebro tiene mayor capacidad de crecer y seguir su desarrollo. Como argumenta Sandra Trehub, los seres humanos estamos biológicamente predispuestos a ofrecer buenos cuidados a nuestros bebés; esto implica acariciar, calmar y, también, la mayoría de las veces, hacer vocalizaciones que, por lo general, carecen de todo sentido. En los momentos de tensión del infante, la madre, o la persona que se encarga de sus cuidados, es quien lo apoya en la regulación de sus emociones; y para este efecto, los cantos y las vocalizaciones se convierten en una de las técnicas privilegiadas para calmar a los bebés (Español, 2008: 90). Según Trehub, sin la interacción que establece la madre con el bebé por medio de sus cantos, movimientos y sonidos vocales, el bebé lloraría mucho más y probablemente tendría problemas en su desarrollo (Sandra Trehub, 2009).

Las prácticas y políticas de cuidado en los bebés no solamente han posibilitado la supervivencia de nuestra especie, sino que han generado actividades específicas en los grupos humanos que han moldeado muchos elementos de nuestro carácter social, como la compasión, la ternura, la paciencia, la caridad y otros sentimientos que experimentamos permanentemente y que sin duda nos hacen “más humanos”. Se trata, por lo tanto, de sentimientos que se desarrollaron y perpetuaron con mayor intensidad a partir de la altricialidad de nuestros infantes; es decir, de su inmensa dependencia a la hora de nacer.

La manifestación de estos sentimientos en patrones temporales, desarrollan en los humanos varias condiciones: sentido de unidad, control, vínculo, comunicación, ritmo para llevar a cabo las faenas diarias de trabajo, procreación, seducción, defensa territorial y expresión de poder, entre otras. Pero tanto, en los humanos como en los animales, una de las funciones más importantes de la triada cuerpo-sonido-movimiento es mantener a los recién nacidos en un estado psicológico que les brinde seguridad y emoción. Se trata, además, de una serie de comportamientos que se han desarrollado desde el ejercicio de la maternidad, desde el lugar que ocupan las mujeres en el cuidado de los hijos en medio de estructuras y pautas de cuidado complejos que a pesar de su importancia han sido frecuentemente invisibilizados dentro las narrativas de unos saberes eminentemente patriarcales.

Cada sociedad humana tiene sus propias formas de vivir un orden corporal y sonoro y a partir de él estrechar vínculos, garantizar protección y brindar momentos de emoción al infante. Es en esos diferentes modos de interacción temprana en donde patrones diferenciados culturalmente, estéticas específicas y estructuras de vivir el cuerpo sonoro desde el momento de la gestación

imprimen en nosotros códigos y maneras de relacionamiento. En dichas formas priorizamos ciertos sentidos; celebramos u oprimimos el movimiento, y consolidamos la relación de nuestro cuerpo físico, emocional, espiritual, social y cognitivo con el territorio del que hacemos parte.

En mis estudios sobre las prácticas de crianza en el Chocó (Pacífico colombiano) y la manera en que se conciben los cuerpos en las prácticas y políticas de cuidado en las comunidades afrodescendientes he encontrado una enorme relación entre dichas prácticas y estéticas iniciales con los repertorios, contextos y formatos musicales, ya que aquellas son desarrolladas e instituidas por las mujeres de la comunidad y forman parte de un ejercicio de resistencia cultural totalmente distinto de los órdenes hegemónicos establecidos desde los lineamientos y cánones corporales del catolicismo en la Colonia y del “deber ser” del ciudadano burgués en la modernidad (Arango, 2016: 207; Pedraza, 2011: 45).

Como señalo en *Velo qué bonito: prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*, “la mayor preocupación de una madre y de una abuela en el Chocó consiste en endurecer el cuerpo del infante. Se busca que este pequeño cuerpecito desde una etapa bastante temprana sea autónomo y resistente” (Arango, 2014: 38). Estos valores se consolidan incluso desde el vientre, y el vínculo de la madre con el infante se encuentra atravesado por el interés de formar un cuerpo sano y fuerte espiritualmente; es decir, que no sea vulnerable a los poderes sobrenaturales que lo pueden enfermar¹. Pero ¿qué tienen que ver todas estas prácticas y saberes alrededor del cuerpo con las estéticas sonoras y musicales? y ¿qué tipo de vínculo, cuidado y protección se generan a partir de ellas? Nuestra hipótesis es que el orden estético corporal, la cosmovisión y las formas de organización social que se viven en un grupo social en torno a las pautas de cuidado en la infancia marcan la sensibilidad, los imaginarios y los comportamientos en la vida musical de esta comunidad; y que allí las mujeres hemos cumplido un rol fundamental, el cual ha sido invisible en la mayoría de los discursos antropológicos, musicológicos y etnomusicológicos que narran los paisajes sonoros en el mundo.

El propósito de este artículo es describir los rituales y prácticas de endurecimiento y moldeamiento corporal y comprender cómo se configuran las estéticas sonoras y códigos musicales. En el Pacífico colombiano los movimientos, contactos, masajes, piroetas, pininos² y palmas forman parte de un esfuerzo socialmente consensuado, cuyo

¹ Estas enfermedades son mal de ojo, mal de nacimiento (epilepsia), virtud (cuando nace con alguna condición sobrenatural y no se puede hablar de ella), tabaldillo (enfermedad que les da a los niños cuando se exponen al sol), y no pueden ser curadas por el médico occidental, sino por el curandero.

propósito es implantar códigos éticos y valores espirituales que forjarán una manera de ser y un destino específico en los sujetos. Cuando la mamá está moldeando con sus manos las mejillas de un bebé, al mismo tiempo le está diciendo lo que ella espera de él en la vida y lo que definitivamente no debe “ser” o “hacer”. De este modo, mientras toca las mejillas y la boca del niño, le da instrucciones: “esto es para que no sea chismoso, esto es para que no sea corrinchero, esto es para que no sea grosero” (Arango, 2014: 196). Es así como en la intervención y el contacto corporal se prepara a los niños para la vida.

Las prácticas tempranas de interacción de las madres, abuelas y parteras con el bebé implican una intervención directa con su cuerpo para buscar armonía, fuerza y endurecimiento. Encontramos un trabajo sistemático que comienza desde que el bebé está en el vientre. Desde antes de nacer, el sonido y el baile conforman parte del kit de fuerza y endurecimiento del desarrollo infantil (Dissanayake, 2000). A partir del nacimiento, el contacto con el cuerpo del bebé, por ejemplo cómo tomarlo con las manos, nos plantea una sensibilidad muy especial: es un contacto firme y contundente.

Las pedagogías de la sensibilidad son el conjunto de hábitos, saberes y prácticas, conscientes o inconscientes, que giran en torno a la formación de nuestros sentidos: el gusto, el olfato, el tacto, el oído, la vista, el equilibrio y la propiocepción³. Por lo general, estas pedagogías de la sensibilidad varían de una familia a otra; sin embargo, existen una serie de códigos culturales que cada sociedad prioriza y que justamente hacen que los sujetos de una población se reconozcan y puedan comunicarse entre sí.

Tendemos a identificarnos más fácilmente con personas que se mueven, respiran, comen, huelen, escuchan, hablan y tienen contacto corporal de una manera similar a la nuestra.

La forma en que escuchamos y la forma en que hacemos que otros nos escuchen responde a una serie de códigos que van construyendo nuestra subjetividad y que, a la vez, “nos sujetan” a un grupo social y sus modos de concebir y expresarse en el mundo. En el Pacífico colombiano las pedagogías de la escucha y las pedagogías corporales están ligadas a lo que denomino la búsqueda del “fortalecimiento armónico”. Esto quiere decir que en las pautas de crianza las madres, y las abuelas principalmente, expresan un especial interés por “endurecer” el cuerpo del infante. La construcción de estéticas y prácticas sonoro-corporales en el Chocó pasa por la necesidad de responder a un contexto natural, a un medio ambiente “hostil” que exige tener brazos, piernas, cabe-

² “Los pininos” es un juego en el que el adulto pone de pie al bebé sobre la palma de su mano y busca que no se caiga. A partir de allí los infantes desarrollan una habilidad especial para el equilibrio.

³ La propiocepción es la capacidad del cuerpo de sentir el movimiento y la posición de las articulaciones (Benítez y Poveda, 2010: 24).

zas, pulmones, voces y pieles fuertes. Pero la fuerza física y la armonía corporal, más allá de una necesidad del endurecimiento para responder a las vicisitudes del medio, representan búsqueda del fortalecimiento y la armonía espiritual. Por este motivo, las prácticas que acompañan el endurecimiento del cuerpo y sus sensibilidades están relacionadas con prácticas rituales, rezos, secretos y, sobre todo, como lo señala Sergio Mosquera, con el acompañamiento y la complicidad de seres supranaturales muchas veces representados en la fauna y la flora (Mosquera, 2001).

La ombligada es un ritual que se manifiesta tanto en las comunidades indígenas como en la población negra del Pacífico colombiano. El ombligo es la conexión con la madre, con la vida misma y con el territorio. En él están los designios de lo que será y a través de él se conecta el ser humano con sus 'ancestros'. En la ombligada, en el momento específico en que el cordón umbilical se cae, la comadrona, la madre o la abuela ponen en el ombligo una sustancia vegetal, animal o mineral que, como sustancia o parte, simboliza un todo, marcará la vida del infante y le dará dones y poderes especiales hasta que muera⁴. En los grupos indígenas las madres, por medio de este ritual, buscan dones que les permitan a las pequeñas criaturas ser ágiles y flexibles. En los pueblos afro, las madres, abuelas y curanderas hacen especial énfasis en la necesidad de transferir fuerza y equilibrio al pequeño cuerpo.

Los juegos y la comunicación en general con los bebés implican movimientos vehementes en los que se lleva al bebé de un lado a otro con las palmas y se besa fuertemente. En nuestras observaciones de campo, en lugares tanto pú-

⁴ En su libro *Antropofauna afrochocoana* el historiador Sergio Mosquera plantea que "el poder expresado por la gente negra alcanza su desarrollo con el concurso de la suma de poderes animales, vegetales y espirituales. Precisamente en esa búsqueda radica el reconocimiento del carácter 'inacabado', débil e incompleto del hombre negro. Las personas afrochocoanas tienen varias maneras de aumentar su fuerza, su poder. Una de ellas se encuentra en la ritualidad del acto de ombligar, por la cual una porción mineral, vegetal o, en este caso, animal, simboliza la retención de su energía, es como estar poseído por su espíritu" (Mosquera, 2009:42). Jaime Arocha, en "Los ombligados de Anance", revela que en su viaje al Baudó encontró la existencia de dos rituales que se focalizan en el ombligo del recién nacido: "El primero se celebra cuando alguien nace y la madre entierra la placenta y el cordón umbilical debajo de la semilla germinante de algún árbol, escogido por ella y cultivado en su azotea desde que supo de su preñez [...] La segunda y última ombligada baudoseña ocurre cuando es necesario curar la herida que deja el ombligo al separarse del cuerpo. Como en otros lugares del Afropacífico, antes de realizar el rito, los padres tienen que haber escogido un animal, planta o mineral cuyas cualidades formarán parte del carácter del niño o niña y las cuales irán siendo incorporadas a partir de que se esparzan los respectivos polvos sobre la cicatriz umbilical". Dichos rituales los relaciona Arocha con las prácticas de los miembros del Winti en Surinam, emparentados con el vudú actual de Benín, quienes toman los mismos baños rituales de los afrobaudoseños y plantan un árbol con la placenta asignando un árbol específico al recién nacido; sin embargo, el debate sobre la procedencia de este ritual es bastante complejo, ya que la ombligada también es una práctica muy arraigada en las comunidades indígenas (Arocha, 1999: 203).

blicos como privados, encontramos que las caricias suaves no forman parte del repertorio común en la interacción de la madre o la comunidad con el infante. Se juega con los bebés, hay mucha interacción física, sonidos fuertes, movimientos arriesgados, pero no caricias en esta comunicación; a falta de ellas, encontramos muchos besos, palmas, cantos y, sobre todo, baile. Existe una especie de prisa por lograr que los niños se endurezcan y sus cuerpos respondan prontamente para desarrollarse y tener control. Se espera que el niño haga cosas, como hablar, sentarse y caminar, rápidamente.

Para que caminen más rápido... si uno coge un poquito de gasolina sin aceite sin mezcla y lo echa en una botella y coge siete arrieras [hormigas] y las echa ahí que se mueran ahí adentro y ahora si con esa gasolina que se murieron esas arrieras ahí le soban las piernitas el cuerpecito pa' arriba y con eso mejor dicho es pa caminar rápido y con una hoja de guamo, guamo que uno come llega uno y las moja de gasolina y se las chumba aquí (rodillas) eso le sirve para endurecerlo para que camine rápido. Y para que hable rápido dicen que un pajarito que se llama chicharra y se lo meten a la boca ahí si yo sé también habla ese habla hasta demasiado. (Dionisia Asprilla Longa, Pizarro. 5 de agosto de 2012)

El movimiento y las gesticulaciones fuertes o pausadas, el baile con cadencia, están presentes en la interacción con los niños y es una estrategia fundamental de integración a la vida social. Los bailes infantiles son un escenario para la comunidad. Son espacios que se dan espontáneamente o de manera planeada, pero que entre los adultos tácitamente responden a una especie de tensión, porque es en estos bailes infantiles en los que se determina la belleza, la gracia, la fuerza y el control corporal⁵. Uno de los principales escenarios para llevar a los recién nacidos e iniciarlos en la vida musical son los desfiles de las fiestas patronales. En Quibdó, las fiestas de San Pacho y el San Pachito, que es día específico para los niños, son escenarios en los que la multitud, los movimientos cadenciosos y a la vez fuertes, la humedad, los cuerpos sudorosos, el sol o la lluvia inclemente y la música estridente y a todo volumen son parte de la prueba de fuego que todo bebé debe pasar y a la que se debe acostumbrar para ser y proclamarse un “verdadero negro chocoano”.

Estos códigos de escucha se insertan desde muy temprano y obedecen a una sobreexposición de estímulos acústicos. Esta debe, a la vez, estar acompañada por movimientos corporales que en la medida en que crecen los niños y niñas refieren a una especie de sensualidad y a un absoluto control del cuerpo.

⁵ Para comprender la importancia del baile y la música en la construcción de discursos sobre identidad negra en Colombia (Wade 2002 y 1997).

Así, estos movimientos son socialmente celebrados. Se espera que los niños sientan la música y sus cuerpos vibren al ritmo de ella, dando cuenta de las sensibilidades y de los procesos de endurecimiento y moldeamiento que se iniciaron desde la etapa más temprana de su vida. La música y la danza deben ser cadenciosas, equilibradas, pero sobre todo fuertes. La fuerza se celebra, la debilidad se condena. Como vimos anteriormente, las pautas de crianza están orientadas a construir sujetos “duros”. En este sentido, ni en la música ni en la danza hay espacio para la debilidad.

En la búsqueda de la “fortaleza armónica” hemos encontrado discursos con argumentos abiertamente sustentados en los que muchas de las políticas y saberes hegemónicos alrededor de la salud y la higiene (que por lo general vienen de las estrategias de desarrollo y modernización del Estado) se consideran obsoletos. Tener a los niños en un espacio ciento por ciento exento de bacterias es condenarlos a la debilidad y a enfermedades en la medida en que no se les permite generar las defensas correspondientes⁶. Algo así ocurre con el ruido y los sonidos estridentes; tener a los infantes lejos de ellos es condenarlos a la histeria en el momento en que se encuentren en escenarios sobreexpuestos y con “contaminación sonora”.

Estas prácticas pueden fácilmente ser juzgadas y malinterpretadas desde los hitos y constructos sonoro-corporales en el orden de las subjetividades construidas desde los discursos y el deber ser blanco y mestizo. De esta manera, expresiones culturales que integran la nación se han jerarquizado según un sistema de castas sociales y se les ha asignado un lugar en los imaginarios y planos cartesianos que definen las razas y les otorgan categorías alrededor de lo frío y lo caliente, lo alto y lo bajo, lo civilizado y lo salvaje, lo humano y lo animal, lo limpio y lo sucio, lo puro y lo impuro, lo racional y lo primitivo, lo masculino y lo femenino, etc. Así, muchas de las experiencias y prácticas que hemos señalado deben ser comprendidas desde una perspectiva mucho más compleja y desde la valoración de unas estrategias, pensamientos y cosmologías propias que se resisten a seguir un modelo único y que entienden la construcción corporal, estéticas y sensibilidades como un elemento ético y espiritual.

En Colombia, así como en la mayoría de los países latinoamericanos, la representación del cuerpo y su forma de sentir han estado mediadas, en primer lu-

⁶ Acciones como bañar con orina y dejarlos en el piso de arena o baldosa (por donde pasa la gente, los perros, los gatos, etc.) tienen un sentido. Se trata de “crear” niños que además de sanos y fuertes sean lo suficientemente calmados para permitir que las mamás hagan sus labores. A este efecto se le añade la intención de que los niños tengan un desarrollo rápido en medio de las prácticas y rituales que propenden al fortalecimiento corporal.

gar, por un sistema de castas en que lo blanco europeo es superior a lo negro y lo indígena; y en segundo lugar, por una visión patriarcal en que el cuerpo femenino ha sido leído como el cuerpo salvaje y prohibido. Si hablamos además de “cuerpo negro femenino” y “cuerpo indígena femenino”, lo hacemos de dos cuerpos que han sido constantemente estigmatizados o ignorados. Esta caracterización racializada y sexualizada obedeció a categorías sociales elaboradas por la doctrina católica y por los intereses económicos de la empresa colonial.

El cuerpo de la mujer fue instrumentalizado. La mujer negra esclavizada se convirtió en un objeto de reproducción de mano de obra. Su cuerpo fue concebido como una máquina de trabajo y procreación al que había que estigmatizar y señalar como prohibido y pecaminoso para así justificar los excesos, violaciones y maltratos que se cometían frente a ellas. Sin embargo, lejos de ser sujetos pasivos, las mujeres esclavizadas emprendieron sus propios modos de protesta y resistencia. Para Celsa Albert se trató de un “cimarronaje doméstico” que consistió en “operaciones tortugas” en los oficios, desperdicio de productos y abortos autoinducidos para evitar que sus hijos e hijas fueran esclavizados (Albert, 2003). Pero, además, parte de la resistencia estuvo en el mantenimiento de sus lenguajes corporales y sonoros. El baile y la música significaron la posibilidad de mantener el contacto con su memoria ancestral, un territorio que había sido arrebatado y una cosmovisión que hasta nuestros días les ha permitido asumir la vida y la muerte de una manera muy particular.

Las mujeres, las madres, las cuidadoras, cumplimos una labor fundamental en nuestra evolución como especie humana. Gracias a los vínculos tempranos y a la cualificación de los cuidados de los infantes, garantizamos desde hace millones de años nuestra supervivencia en el planeta. Pero, además, somos las mujeres las que en medio de esos vínculos y cuidados tempranos mantenemos pedagogías que instauran una manera específica de comprender el mundo y de acceder a unos repertorios y modos de representación en los que los universos sonoros se construyen y se conservan en el tiempo.

Las mujeres negras del Pacífico colombiano consolidaron como forma de resistencia frente al régimen colonial y los proyectos de modernización de los Estados nacionales un orden corporal propio y rebelde que resistió en la más tierna y delicada intimidad. Estas prácticas responden y moldean de manera muy concreta hábitos de escucha y estéticas de reproducción sonora, y a pesar de su invisibilidad, son los pilares de los lenguajes y códigos que marcan la vida musical de un grupo social.

En las poblaciones afrodescendientes (y también indígenas), estas prácticas de cuidado corporal en la gestación y la infancia son escenarios de resistencia simbólica

contra unas formas de ser concebidas por un orden hegemónico. A partir de mi propia experiencia como madre y antropóloga en el territorio, puedo asegurar que somos nosotras quienes aseguramos el mantenimiento de unas narrativas propias y muchas veces rebeldes en donde se protege y se convive con el territorio. La pérdida de estas prácticas implica un destierro simbólico ante nuestro propio cuerpo y ante nuestra memoria ancestral.

Bibliografía

- Albert, Celsa. 2003. *Mujer y esclavitud*. Santo Domingo: Ediciones Indaasel.
- Arango Melo, Ana María. 2014. *Velo qué bonito, prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá.
- Arango Melo, Ana María y Arango, Diego. 2016. "Orden corporal y resistencia en las prácticas y saberes de las mujeres negras e indígenas en el Chocó (Colombia)", en *Mujeres, historias y sociedades: Latinoamérica siglos XVI al XXI*. Fondo Editorial del Estado de México: 471- 492.
- Arocha Rodríguez, Jaime, 1999. *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Benítez, Juan de Dios y Poveda, Javier. 2010. "La propiocepción como contenido educativo en primaria y secundaria en educación física". *Revista pedagógica Adal*, 21, 24-28.
- Dissanayake, Ellen. 2000. "Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-infant Interaction". En N. L. Wallin, B. Merker y S. Brown eds. *The Origins of Music* Cambridge, MA: The MIT Press. 389-410.
- Español, Silvia. 2008. "La entrada al mundo a través de las artes temporales". *Estudios de psicología*, 29 /1: 81-101.
- Mosquera, Sergio. 2001. *Visiones de la espiritualidad afrocolombiana*. Quibdó: Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico.
- Mosquera, Sergio, 2009. *Antropofauna chocoana. Un estudio cultural sobre la animalidad*. Quibdó, Universidad Tecnológica del Chocó "Diego Luis Córdoba".
- Pedraza, Zandra. 2011. "La educación del cuerpo en la vida privada" en *Historia de la vida privada en Colombia. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX*, tomo II, Bogotá. Tauros.
- Trehub, Sandra. 2009. *Music Lessons From Infants, in The Oxford Handbook of Music Psychology*, Hallam S., Cross I., Thaut M., editors. Oxford: Oxford University Press: 229-234

Wade, Peter. 1997. *Gente negra. Nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Universidad de Antioquia-ICAN-Siglo del Hombre Editores-Uniandes. Bogotá.

Wade, Peter. 2002. "Identidad" en Margarita Serje, María Cristina Suaza y Roberto Pineda (eds.). *Palabras para desarmar: una mirada crítica al vocabulario del reconocimiento cultural*. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá.

Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina

Soledad Castro Lazaroff

La murga uruguaya es un género musical y teatral que vive hace más de cien años en los barrios de Montevideo y que forma parte del carnaval uruguayo en convivencia con otras categorías populares como la parodia, el humor, las revistas y las comparsas de negros y lubolos. Consiste en desarrollar una línea argumental a partir de una serie de cuadros musicales satíricos, interpretados por un coro de entre trece y veinte personas. La murga implica una revisión crítica de la actualidad: trabaja con lo nuevo, con los sucesos sociales, políticos, económicos, deportivos, cotidianos. Todo se procesa y se resignifica desde un punto de vista murguero y popular, con el humor y la ironía como herramientas principales para la comunicación.

También tiene como elementos fundamentales el disfraz y el maquillaje. La construcción de esa especie de máscara pintada que modifica el rostro, además de funcionar como identificación de aquellos que pertenecen a la murga, remite a la idea del payaso: disfrazarse y pintarse para hacer el ridículo, para convertirse en comediante, en actor, en cantante, en un “otro” despojado de los usos sociales cotidianos que se anima a la transgresión de expresar en sus cantos y palabras las verdades de su pueblo. El coro es dirigido por un director musical y escénico que transmite las tonalidades base para las canciones que se interpretan y marca entradas y cortes. El canto grupal se acompaña con una batería de murga, compuesta por tres músicos que tocan bombo, platillos y redoblante.

Es un arte esencialmente colectivo, y una de sus características fundamentales es la heterogeneidad. Los integrantes de las murgas uruguayas proceden de barrios, clases sociales y profesiones variadas. Cantar es una excusa para generar identidad, grupalidad y pertenencia; la murga puede ensayar y cantar en cualquier sitio: alcanza con las ganas de pintarse la cara. Eso la vuelve además un hecho político porque los grupos murgueros se conforman como comunidades de contención y estímulo para sus integrantes y sus familias. El amor por la murga se va contagiando de generación en generación y conforma identidades múltiples que colaboran con la construcción continua del entramado social.

Las murgas nacieron como parte del carnaval de febrero; muchas participan todavía hoy en ese gran festival montevideano que dura más de cuarenta días y que implica una preparación, en muchos casos, de más de seis meses. El festival está centrado en escenarios barriales llamados tablados y en el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas que funcionan en un anfiteatro al aire libre denominado Teatro de Verano. Pero la presencia de las murgas no se limita solamente al carnaval oficial de la capital, ya que en muchos otros lugares del Uruguay se cuenta con festivales de gran alcance local, con murgas que compiten en distintos concursos según la ciudad a la que pertenecen. Otro de los fenómenos más influyentes y fructíferos en términos creativos ha sido el Encuentro de Murga Joven, organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo, en el que durante noviembre se nuclean más de cincuenta murgas por año. También las murgas profesionales han ampliado su espectro de actuación y hoy son una constante en el escenario anual de la cultura uruguaya.

La expansión del género

La murga estilo uruguayo se ha expandido fuertemente atravesando nuevas fronteras. En los años ochenta del siglo pasado salió de los barrios, trascendió el carnaval uruguayo y empezó su viaje por América Latina y Europa. El contexto político posdictadura, con grandes cantidades de exiliados y migrantes en varias partes del mundo, hizo que fuera importante hacer llegar una manifestación cultural propia a esa población que estaba afuera. Ir a cantar a otros países se convirtió en un gesto político de resistencia e implicaba un esfuerzo que las murgas compartían con su público: los viajes eran muchas veces financiados por las hinchadas murgueras, que asistían a eventos de beneficencia, compraban rifas, apoyaban de diversas maneras el envío de sus "embajadores" a esos lugares donde estaban los exiliados. Las murgas viajaron a México, a Chile y a otros países de América Latina, pero Argentina fue la principal protagonista de esa expansión.

Desde el año 2000 en adelante comenzó a funcionar una nueva modalidad de expansión del género, que consistió en que muchos referentes murgueros (en algunos casos colectivos murgueros completos, y en otros casos artistas individuales) comenzaron a impartir talleres de murga en muchas provincias de Argentina, y luego también en Chile. Murgas como Falta y Resto, Araca la Cana, Agarrate Catalina o La Mojigata; figuras como Alejandro Balbis, Pitufo Lombardo, Felipe Castro, Pinocho Routín, Tabaré Cardozo, Jesús Fernández, Andrés Vázquez, Fernando y Adrián Mozzo, Edén Iturriz, Pablo Riquero, entre muchos otros, hicieron escuela de murga viajando y enseñando a cantar a algunos colectivos que ya existían o formando nuevos grupos a partir de los mismos talleres que dictaban.

Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta el fenómeno de la murga-canción, que de la mano de músicos como Jaime Roos o Tabaré Cardozo, o bandas como No Te Va Gustar y La Vela Puerca llevaron a la murga a otros ambientes musicales, abriendo el espectro de escucha a otros públicos. Los coros murgueros empezaron a formar parte del acompañamiento de las bandas y las murgas comenzaron a asistir a los conciertos como invitadas. Incluso sin utilizar coros de murga, otros referentes de la música uruguaya, como Fernando Cabrera, Jorge Drexler o Martín Buscaglia, incorporaron rítmicas y temas murgueros en sus repertorios. Y finalmente, las mismas murgas cambiaron su concepto de sí mismas: dejaron de considerarse necesariamente pertenecientes a un festival local para autoperibirse de modo más parecido a una banda musical o a una compañía de teatro internacional, haciendo giras, participando en distintos eventos, preparando y mostrando espectáculos que nunca salieron en carnaval.

La murga uruguaya fue encontrando un espacio de acción y reconocimiento nuevo sostenido en el tiempo. Ese proceso de factores variados dio lugar a todo un movimiento de murgas de estilo uruguayo que nacieron y se instalaron definitivamente en la Argentina; un verdadero fenómeno que copó el país y que ha llegado a nuclear en diversos encuentros a más de cincuenta murgas estilo uruguayo. En Chile, el fenómeno empezó siendo más acotado (sobre todo a la ciudad de Santiago), pero al día de hoy se realizan encuentros en los que participan más de veinte murgas. Existen murgas estilo uruguayo en Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, México, Cuba, España, Suecia, Estados Unidos y Australia, y siguen apareciendo sin solución de continuidad. Algunos de estos países cuentan con grandes comunidades de uruguayos y hacer murga aparece como una acción de rescate cultural de las tradiciones del lugar de origen, pero en otros casos las agrupaciones no tienen ningún integrante uruguayo y demuestran que es el propio género el que se multiplica.

Posibles razones para la expansión

¿Por qué prendió tan fuerte la semilla de la murga estilo uruguayo en Argentina y Chile? Voy a ensayar aquí algunas razones posibles para pensar este fenómeno:

1. La migración uruguaya de referentes murgueros a otros países de América Latina dio como resultado nuevos grupos nacidos en ambos países, algunos a partir del trabajo en talleres o como necesidad de esos mismos referentes de generarse coros que los acompañaran en sus carreras solistas.
2. La mención e inclusión del candombe y la murga en canciones de músicos uruguayos de carrera internacional (Jaime Roos, Rubén Rada, No te va Gustar,

Fernando Cabrera, La Vela Puerca, entre muchos otros) funcionó como fuente de conocimiento del género, como inspiración e invitación.

3. Tanto Argentina como Chile son países con raíces carnavaleras y experiencias musicales y teatrales similares a las murgueras. En sus culturas ya existían expresiones críticas arraigadas a lo popular y organizaciones espontáneas de grupos sociales en torno a la música.

4. Del mismo modo, existían espacios prementados para el desarrollo de estas actividades: festivales, carnavales, centros culturales, espacios universitarios, teatros populares.

5. La sistematización en el registro y la transmisión del carnaval uruguayo, sumados a las posibilidades de seguir su desarrollo por Internet y ver materiales de años anteriores, brindó insumos de investigación a aquellos posibles interesados que aunque no pudieran viajar al carnaval se sentían influenciados por las ganas de hacer murga.

6. Fue muy importante el trabajo del sello discográfico uruguayo Montevideo Music Group, que comenzó a editar cada año discos compilados de murga uruguaya que los murguistas extranjeros compraron y llevaron a sus lugares de origen como insumos de estudio e investigación del género.

7. Se realizaron y comercializaron en diversos países películas documentales vinculadas al carnaval uruguayo y DVD de diferentes murgas.

8. Se editaron y distribuyeron en Uruguay y Argentina libros críticos e históricos sobre el carnaval y la murga.

Pero todos estos factores (que pueden ser compartidos con otros géneros musicales en América Latina) no hubieran hecho la diferencia si no fuera por las características particulares que tiene la murga uruguaya en sus formas estéticas:

a) Convoca a “juntarse a cantar” a personas no necesariamente vinculadas a la música. No hay que ser músico para ser murguista. La murga implica una gran heterogeneidad de clase y pertenencia, lo que abre mucho espacio creativo para la grupalidad.

b) Adapta “a murga” melodías preexistentes (cultura que ya existía en cantos de hinchadas, parodias musicales, sketches de humor, programas televisivos).

c) Su forma de puesta en escena se adapta literalmente a cualquier contexto: en un teatro, en un cumpleaños, en la calle, en un club de barrio, en una casa; se puede cantar murga en cualquier lado.

d) Utiliza un acompañamiento musical económico (no se usa ningún equipo enchufado, por lo que no se necesita tener acceso a amplificación) y valora la idea estética de hacer “con lo que hay”.

e) Responde a necesidades concretas de expresión política y sobre temas so-

ciales. Sirve para decir “lo que nadie dice”, hace valer la voz de un grupo social, difunde ideas políticas y estéticas.

f) Construye una cultura de “militancia por el arte” y de la importancia del canto en contextos de lucha social.

La murga uruguaya es un género único en el sentido de que su expansión no ha tenido que ver solamente con el consumo de su música, con la escucha o asistencia a los espectáculos de las murgas uruguayas, sino que la gente lo incorpora a la propia cultura y se entrega al desafío de llevarlo a cabo. La murga se multiplica no porque la gente la escuche o la mire, sino porque la gente la hace: encuentra en ella un ámbito de creación y participación. Es desde la propia experiencia artística que se explora el género murga: alguien asiste a un taller, comienza a cantar, bailar y autogestionarse en colectivo, y es a partir de allí que decide investigar, escuchar cada vez más espectáculos y tomarse el trabajo de conocer más el carnaval uruguayo.

Primeras murgas de mujeres

La murga estilo uruguayo es un género tradicionalmente masculino, que nació en la década de 1910, y hasta la de 1940 no conoció una mujer entre sus filas. Hombres fueron los que escribieron, cantaron, bailaron y compusieron música durante todos esos años y son aún la enorme mayoría de los murguistas. La tímbrica vocal masculina es, para muchas personas, condición para considerar que un coro es genuinamente murguero. Sin embargo, de acuerdo con relatos pertenecientes a la historia oral de los carnavales, en la década de los cuarenta del siglo pasado empiezan a aparecer mujeres en algunas murgas. La primera mujer murguista de la historia parece haber sido Perlita Cucú, que participó en la murga Don Bochinche y Compañía a mediados de los años cuarenta, pero son datos todavía poco confiables.

En 1957 nació en la ciudad de Las Piedras, Canelones, la primera murga de mujeres: Rumbo al Infierno. La directora era Juanita “Pochola” Silva y la batería también estaba tocada por mujeres, aunque el letrista era hombre: Gualberto Silva. Según varios relatos orales, a fines de la década de los cincuenta surge otra murga de mujeres: Las Ninfas de las Bóvedas. Eran del barrio de La Aduana, en Montevideo. Casi no hay registros de sus actuaciones, pero muchos murguistas mayores declaran haberlas visto y sus testimonios convergen en que pertenecían en su mayoría a los prostíbulos que poblaban la zona, y salían a los tablados vestidas de prostitutas. En la memoria popular quedó la frase de que eran “todas changos” (en el lunfardo uruguayo, chango es sinónimo de prostituta). Todavía no sabemos si les decían así porque salían en la murga o porque realmente venían de contextos de prostitución; es una de las investigaciones más urgentes que tenemos pendientes.

Juanita “Pochola” Silva y Rumbo al Infierno

Juanita “Pochola” Silva fue la primera mujer directora escénica de una murga con Rumbo al Infierno. Algunos veteranos recuerdan el paso triunfal de Pochola en el desfile inaugural del carnaval, con su frac de color rojo, su galera y pantalón blancos, sus zapatos relucientes y su batuta plateada.

En una entrevista del año 1962 en la revista *Mundo Uruguayo*, Pochola Silva, que además de murguista era modelo y peluquera, declara frente a la pregunta de si le había



Fig.1: Murga Rumbo al Infierno, 1960

resultado difícil reunir chicas para cantar:

Sumamente difícil. Y no es porque no les atraiga la idea de salir en una murga; simplemente no se presentan por los prejuicios, por el “qué dirán”. Yo quisiera decirles a todas las chicas que quieren como yo al carnaval y tienen deseos de integrar una murga, que lo hagan: mi mayor satisfacción sería que saliera no una, sino muchas murgas femeninas en adelante... Para alentarles les diré algo que siento de corazón: todos mis recuerdos de Carnaval son gratos pues siempre me han tratado muy bien todos, con respeto y cariño. Es significativo que la entrevista termine con el periodista declarando lo siguiente:

Nuestra primer murguista, además de aprender peluquería, trabajo que le encanta – son sus palabras– fue modelo... ¿Una noticia de interés para “ellos”? Sufran muchachos, pero Pochola tiene novio y está muy enamorada... Él no es del ambiente carnavalero.

La declaración de Pochola resulta reveladora a la hora de pensar en las dificultades que tenían las mujeres de ese tiempo para hacerse un lugar en el carnaval. Los “prejuicios” y el “qué dirán” cumplían un rol muy importante en una



Fig.2: Juanita "Pochola" Silva, 1962

sociedad que no solamente condenaba a las mujeres por animarse a dar rienda suelta a su vocación carnavalera, sino que las despreciaba por formar parte de una celebración que tenía una arraigada pertenencia en la clase trabajadora. El “ambiente carnavalero” al que se refiere el periodista al final de la nota se definía en el sentido común de acuerdo con su relación con la noche, el alcohol, la fiesta y los excesos de todo tipo. Estaba muy lejos de resultar el ambiente adecuado para una “señorita”.

Dos años después, en la misma revista, aparece la noticia de que Pochola ya no participará en el carnaval. Rumbo al Infierno ya se había disuelto, pero ella seguía apareciendo en algunas otras murgas de varones. Sin embargo, en 1964, bajo el titular “Pochola Silva se confiesa”, ella da las razones por las que ha dejado de salir en carnaval: “No, ya no me atrevo a salir. La gente piensa de modo diferente. La realidad de las murgas en el carnaval es muy distinta”. Después del diálogo, el periodista concluye: “Nos confiesa con cierto rubor que los días pasados, al oír una murga por una emisora capitalina, sus ojos se nublaron de emoción y una gran tristeza invadió su alma”. El pudor con el que Pochola Silva da a entender las razones por las que abandona el carnaval no nos impide entrever que el escarnio público y la condena social cumplieron el cometido de alejarla de los tablados.

Es muy interesante estudiar un fragmento del repertorio de Rumbo al Infierno, que aunque fue escrito por Gualberto Silva, un varón, utiliza una mirada que hoy llamaríamos de género para crear humor, inaugurando sin saberlo un recurso que las murgas femeninas harían propio mucho tiempo después:

Buenas noches, no se vayan a asombrar, / estas son las del Infierno que para la broma están. / Por primera vez aquí cantarán y el cuero sacarán, / porque acostumbradas están / porque según los varones tenemos larga la lengua.

Que no barremos, que no limpiamos, / comemos tarde por la comedia, que nos pasamos con la vecina / sacando el cuero a la cuadra entera.

Pero ellos en el café sacan el cuero de otra manera. / Porque fulano habló de mengano, / tomó esta grapa que yo la pago. / Que Andresito me debe plata / y no trabaja, es bruto vago. [...]

Sacando el cuero las del Infierno / a los varones, qué le va a hacer, / porque otras murgas la gozan mucho / siempre con bromas a la mujer.

La idea de reírse de los varones tiene que ver con tomarse revancha. Es que tradicionalmente las mujeres fueron el primer objeto de burla del humor de las

murgas de varones, y el machismo de los chistes puede rastrearse por todo el repertorio de más de un siglo.

Discurso de murgas de varones sobre mujeres

Las murgas tradicionales utilizaban como recurso el humor basado en las condiciones vergonzantes, posición, estatus o defectos del otro, y aunque las mujeres se transformaban en general en las más afectadas, no eran las únicas. El foco estaba puesto en el sexo y en personajes considerados marginales y diferentes. Se apelaba a los clichés: el negro era ignorante y tenía un gran miembro viril, el judío avaro, el gallego bruto, el viejo impotente, las prostitutas adictas al sexo, las gordas solteras y vírgenes, los travestis motivo de todo tipo de burla. Como las mujeres no debían participar en los coros masculinos, los personajes femeninos eran interpretados por hombres disfrazados de mujeres.

Ese travestismo permitido daba lugar a chistes sobre el físico femenino (la gordura, la fealdad del rostro, la deformidad de distintas partes del cuerpo); sobre la voz (el uso del falsete para satirizar sobre los agudos femeninos y la manera de hablar); sobre la conducta sexual (el murguista-mujer podía pasar de mano en mano, sentarse en la falda de los otros murgueros, rematar chistes sexuales a conciencia para provocar la risa y complicidad de los espectadores); sobre la clase social (si la mujer era fina o era ordinaria, siempre había un chiste dispuesto para ponerla en ridículo). En el discurso de los varones murgueros, las mujeres oscilaban entre ser sujetos de perversión y criaturas inocentes que no tenían ni idea del abuso al que podían ser sometidas, o de los efectos que provocaban. Cito aquí solo un ejemplo, pero el repertorio murguero está plagado de cientos de chistes del mismo tenor:

Al lado de una pareja en el cine me senté / ella me agarraba un dedo pensando que era el de él / me lo apretaba y decía de quién es este dedillo / yo miraba la pantalla con la mano en el bolsillo. (Cuplé "El vicheta", La Bohemia, 1987).

Lo interesante del fragmento del repertorio de Rumbo al Infierno es la inversión de roles: por primera vez es la masculinidad y no la femineidad la que es objeto de burla y cuestionamiento. Las murgas nacieron como organizaciones barriales y autogestivas: las mujeres participaron durante años desde debajo de los escenarios –como apoyo logístico, como aguante familiar, como costureras, maquilladoras, diseñadoras, cocineras– en el armado de espectáculos que las denigraban y difamaban, y de los que sin embargo disfrutaban porque ese era el humor del momento: era la forma de hacer reír que identificaba a la

mayoría de esa entelequia llamada por los montevideanos *el pueblo carnavalero*.

Sin embargo, hasta el día de hoy es posible rastrear en las murgas este tipo de humor que utiliza el recurso de la denigración femenina. Chistes sobre sexo y prostitución o sobre las cualidades sociales e intelectuales de las mujeres se cuelan en general en varias murgas, incluso algunas de corte netamente progresista. Pero además en los últimos años, con el crecimiento del movimiento feminista del Uruguay y su presencia cada vez mayor como movimiento influyente en la agenda de las problemáticas sociales, es interesante llamar la atención sobre un recurso cada vez más utilizado que invisibiliza la posibilidad de las propias mujeres de subirse a un tablado: murgas integradas completamente por varones que toman las voces de las mujeres para hablar de la causa feminista con el objetivo de generar una empatía política en el público. Un ejemplo muy impactante de este tipo de discurso es el repertorio 2017 de la murga Don Timoteo (ganadora del concurso oficial 2017), en la que los varones se disfrazaron de mujeres y dieron rienda suelta a un supuesto discurso de género en que denunciaban el machismo imperante, como si en el propio procedimiento de tomar la voz del otro no hubiera contradicción alguna.

Mujeres murguistas

En el año 1975, la murga de varones Diablos Verdes incorporó a Mary Da Cunha entre sus integrantes. Seguía siendo muy mal visto que las mujeres salieran en las murgas, pero ella estaba habilitada porque venía del teatro y de la televi-



Fig.3: Murga Don Timoteo disfrazada de mujer, 2017

sión. Era una comediente muy popular, legitimada por otros ámbitos culturales, y aparecía como una apuesta taquillera de la murga para destacarse en ese carnaval. Su figura ya era reconocida, y eso le brindaba un permiso tácito para ocupar un espacio naturalmente vedado. El director responsable de esos Diablos Verdes era el padre de Mónica Santos, en ese tiempo una niña pequeña. Esa niña que veía en los ensayos a Mary Da Cunha parada en medio del coro de la murga de varones se transformaría con el tiempo en una de las murguistas más importantes, y reconocería en ese primer referente una puerta fundamental para soñar con pintarse la cara y subirse a un tablado.

En 1987, Gabriela Gómez integró la murga La Soberana, y en 1988 y 1989, junto con Andrea Ibarra, salieron en la Antimurga BCG. Es interesante notar cómo empezaron a aparecer mujeres en murgas llamadas *alternativas*, que generaban espectáculos reflexivos para reírse de la propia forma murguera. La Antimurga BCG, incluso desde su título, fue de las primeras en hacer metalingüística y utilizar esa contradicción de hacer murga para reírse de la murga como método creativo sistemático para transmitir rebeldía e irreverencia ante tradiciones que parecían inamovibles. Esa aparición de mujeres en este tipo de propuestas alternativas abriría un camino que se retomaría más adelante al nacer el Encuentro de Murga Joven, e imprimiría en la vivencia artística de toda una generación de niños y jóvenes la idea de que se podía hacer murga sin acatar necesariamente la formación genérica clásica.

En 1995, Mónica Santos se incorporó a una murga tradicional, Araca la Cana. Este gesto implicó la ruptura de un estereotipo muy arraigado, porque ella no traía, como anteriormente Mary Da Cunha, un aval cultural nacido en otros ámbitos que no fueran el carnaval. Con una voz muy potente y particular, y una actitud corporal que podríamos llamar masculinizada (en el sentido de que tendía a ocultar cualquier diferencia de género entre ella y los demás murguistas), Mónica ocupó el lugar de una *sobreprima*, que en el lenguaje de la murga define a la cuerda coral que canta las tonalidades más agudas. Fue la primera mujer que alcanzó notoriedad en el canto murguero como solista y ocupó un espacio de destaque que siempre había sido reservado para los varones, en el entendido de que ninguna mujer sería capaz de emular la potencia y la ronquera nocturna, obrera, del canto murguero. En 1997, Araca la Cana ganó el concurso oficial del carnaval uruguayo. Era la primera vez que una murga mixta (con Mónica Santos como única mujer), accedía al título. Ese triunfo tuvo como resultado la instalación definitiva (aunque siempre enfrentando gran cantidad de detractores) de que era posible que una mujer ocupara, sin trastornar por eso el sonido masculino del coro murguero, el lugar de los agudos en la polifonía murguera. En 1998 comenzó el Encuentro de Murga Joven, instancia alternativa organi-

zada por el Estado para que pudieran formarse y actuar nuevas agrupaciones que no tenían un lugar dentro del carnaval oficial. Las *murgas jóvenes* nacieron desprejuiciadas, mixtas desde el inicio muchas veces por la dificultad de encontrar voces agudas de varones. Rápidamente el Encuentro tuvo como uno de sus



Fig.4. Mónica Santos en Araca la Cana, 1997

motores estéticos desafiar y renovar el lenguaje tradicional de las murgas que salían en el carnaval oficial. En ese ambiente de libertad, las mujeres empezaron a ocupar roles más diversos que solo el de cantar en la cuerda: comienzan a escribir letras, hacen de *cupleteras* (personajes destacados), realizan arreglos corales, se animan a mostrarse como directoras escénicas. Cuando las *murgas jóvenes* más importantes empiezan a presionar hasta encontrar espacios para presentarse en el carnaval oficial, se mantienen mixtas: La Mojigata, Agarrate Catalina, Demimurga o Queso Magro, entre otras, son murgas que siempre han tenido mujeres entre sus filas. De ese modo, desde principios de la década del 2000 ha habido una participación cada vez mayor de mujeres murguistas incluso en el concurso oficial.

La Bolilla Que Faltaba

En 1999, Gabriela Gómez, que había sido pionera participando en murgas como La Soberana y Antimurga BCG, funda junto a varias compañeras la murga La Bolilla Que Faltaba y sale en el carnaval oficial como directora coral y escénica.

El coro estaba integrado totalmente por mujeres, aunque la batería (los tres instrumentos de percusión) era tocada por hombres. Se presentan durante tres años en el carnaval, y declaran sobre sí mismas que son “la primera murga de mujeres del Uruguay”, alimentando así el mito de que nunca antes habían existido murgas de mujeres y, de algún modo, autopercebiéndose como una rareza.

A pesar de haber participado en el carnaval oficial durante tres años (luego hicieron un retorno en 2012), recibieron muestras de agravio de parte del público carnavalero, de la prensa especializada y del jurado del concurso, que la puso en último lugar cada año que se presentaron (en coincidencia con lo que había sucedido con Rumbo al Infierno a fines de los cincuenta, que se presentaron durante cinco años y jamás recibieron ninguna mención o destaque de las comisiones carnavales que oficiaban de jurados por ese tiempo). En una entrevista del año 2000, Gabriela Gómez declara sobre el tema:

Los comentarios sobre los espectáculos eran injustos porque no hablaban sobre el propio espectáculo, sino del hecho de ser mujeres. Nos decían que no es una murga si cantan mujeres, o que habría que “hacer otra categoría” porque una murga de mujeres no puede cantar bien. Y también que si hacíamos gestos de índole sexual éramos unas obscenas, y que por eso solo los hombres podían hacer murga.

El humor murguero, dado a la bajeza y al uso de muchos motivos sexuales y políticos, no era digno de lo que se entendía como femenino.

Cero Bola: primera murga femenina

En el año 2007 se presenta por primera vez en el Encuentro de Murga Joven la murga Cero Bola, integrada exclusivamente por mujeres (incluyendo batería y directora escénica). Las letras también son íntegramente escritas por mujeres, y todo el equipo creativo es femenino (vestuario, maquillaje, arreglos corales). Repiten su actuación en Murga Joven en 2008 y 2009, y también en el carnaval oficial en el año 2012, en el que terminan en el último lugar del concurso. Al describir la experiencia en un cuestionario para este trabajo, declaran:

Disfrutamos de la experiencia como grupo, pero fue muy difícil estar en un lugar tradicionalmente designado a hombres, donde el machismo no solo se da dentro del propio ambiente murguero, sino también en lo que espera el público. Nos desprecian como murga solo por ser mujeres.

En 2013 intentaron participar en el carnaval oficial de febrero, pero no lograron pasar la prueba de admisión. En 2015, luego de haber probado sin éxito por segunda vez, piden al jurado que les explique las razones de tan contundente negativa. La respuesta que obtienen es que no pueden hacerlo “porque tienen desventajas, porque no pueden cantar como un coro de murga, que esencialmente debe ser masculino”. Esa argumentación, basada en la existencia de una evidente desventaja coral, no resulta lo suficientemente consistente como para dejar de lado la presencia de un prejuicio de género.

En un concurso separado en rubros, en que la comicidad o ingenio de las letras, el vestuario, el maquillaje o la puesta en escena son tan importantes como los arreglos corales, es incongruente pensar que el solo hecho de cantar con un timbre diferente a esa entidad estética que parece inamovible que es la voz masculina alcance para que un espectáculo hecho por mujeres no tenga valor, o no pueda ser considerado una murga. En todo caso, se trata de una estética abarcativa de muchas variables nunca especificadas: hay murgas que cantan agudísimo y estridente, otras que manejan un sonido más bajo y suave. Cada una tiene su estilo, sumado a que el sonido de las murgas mixtas ya es hace mucho tiempo un componente integrado al estilo.

Además, en un festival popular coproducido por un Estado como el uruguayo, que viene sosteniendo un discurso fuerte en términos de género, y que tiene la oportunidad de que en uno de los eventos culturales con más alcance masivo pueda participar una murga íntegramente compuesta por mujeres, con todo lo que eso implica, ¿no sería lo lógico incentivar este tipo de emprendimientos y dejar que formen parte de la propuesta artística del festival? Pero la tradición machista puede más, y las lógicas impuestas por este particular sentido común terminan avalando una situación discriminatoria que a ningún carnavalero (tampoco a los que se disfrazan de mujeres para cantar en contra del machismo) parece despertarle resquemor alguno. En los últimos cinco años no ha habido murgas de mujeres participando en el carnaval oficial, y tampoco las habrá en 2018.

Otras murgas de mujeres en Uruguay

De todas maneras, las mujeres se organizan y siguen formando murgas, ejerciendo su derecho a participar de una expresión artística tan popular e irremplazable para el Uruguay, sobre todo a la hora de practicar la sátira política, la crítica social y el humor. Es importante aclarar que ya no es necesario contar cuántas mujeres o varones forman parte del equipo creativo o del coro: si una murga se declara y define a sí misma como una murga de mujeres, eso alcanza para pensarla como tal.



Fig.5. Murga Cero Bola, 2015

A pesar de que el carnaval oficial viene negándoles la entrada, en otros espacios más abiertos, como el Encuentro de Murga Joven, hay tres murgas integradas por mujeres que se encuentran en actividad (y que incluso han resultado ganadoras en más de una oportunidad): La Sophie Jones, La Debutante y Pelala que va al pan. Estas murgas tienen integrantes jóvenes, de un promedio de entre 20 y 30 años. Varias dicen estar muy influenciadas por la murga Cero Bola, que abrió el camino a toda una nueva generación que pudo dar rienda suelta a sus ganas de cantar, demostrando la importancia de la existencia de referentes a la hora de encontrar brechas de entrada para que las mujeres puedan ocupar espacios que les estaban vedados.

Una experiencia diferente y muy interesante es la de la murga Las Siempre Libres, que nace en el Centro Comunal Zonal 4 de Montevideo, en el barrio de Goes. Su objetivo no es solamente la expresión artística, sino que su existencia es una iniciativa para trabajar en contra de la violencia de género. Esta murga es una excusa artística y social para que las mujeres se junten, se conozcan, discutan, se apoyen entre vecinas. Más de cien mujeres de un barrio montevideano han pasado por esta murga. Las características del género, antes mencionadas en este trabajo, resultan ideales para que puedan surgir grupos musicales de este tenor. Aquí se nuclean los cuerpos de las trabajadoras, de las hijas y madres, para encontrarse con el arte desde un lugar activo y productor; desde

un lugar de generación de comunidad y de difusión entre mujeres de derechos sexuales, derechos laborales, reflexiones de género, etc. Este tipo de manifestación musical es ajena a todo canon, pero resulta fundamental para pensar los espacios alternativos que las mujeres encuentran en vidas donde el quehacer artístico ha debido quedar relegado por razones de clase.

Somos las toallitas, Las Siempre Libres. / Libres de tu violencia, de tu mandato, de tu ironía. / Libres de esas noticias de pesadilla todos los días. / Libres del VIH, con alegría, todas unidas.

Murgas de mujeres en Argentina y Chile

Las murgas de mujeres estilo uruguayo fueron multiplicándose por Argentina, del mismo modo que las murgas mixtas. Hasta el momento he relevado la existencia de doce murgas de mujeres en varias ciudades de la Argentina y dos en Santiago de Chile. De todos modos, los grupos siguen surgiendo con velocidad, y estos datos deberán actualizarse cada vez que se amplíe esta investigación. Consultadas por los objetivos a la hora de hacer una murga de mujeres estilo uruguayo, estas fueron algunas de las respuestas recibidas entre junio y septiembre de 2017:

La murga es una herramienta que abre espacios de reflexión maravillosos para una sociedad tan tímida y sumisa como la sociedad chilena, que con la herencia que dejó la dictadura había perdido espacios de encuentro, de celebración, de fiesta y más aún de crítica social. (Murga Zamba y Canuta)

Veníamos de una murga mixta y nos parecía que era un género muy masculino.



Fig. 6. Murga Zamba y Canuta, 2017

Queríamos un espacio de mujeres, tanto desde los textos como desde la construcción grupal (Murga Baila La Chola)

La murga es combativa; es nuestra forma de militar, vivir y vibrar (Murga Las Damajuanas)

Nuestra intención es la de comunicar y hablar desde nuestro ser mujer. Buscamos a través del humor y la ironía denunciar todo lo que involucra nuestro género (Murga Enganchate Can Can)

Casi la totalidad de las murgas de mujeres consultadas para este trabajo reconocen dos objetivos claros en su accionar artístico: el de denunciar y representar los problemas de género que surgen del hecho de ser mujeres, y el de utilizar el canto como herramienta social, generador de hechos políticos relevantes y significativos. Al mismo tiempo, cuando reflexionan sobre su condición de género y el hecho de hacer murga, son autoconscientes del lugar que ocupan y de las dificultades a las que se enfrentan:

Ser murguera es ser una pionera. Es abrirse paso a codazos en un mundo artístico dominado y pensado por hombres y para hombres. Es soportar sonidistas que no respetan tus requerimientos porque creen que conocen tu trabajo mejor que tú misma, es soportar ser subestimadas por los colegas, es soportar que se te valore por ser "bella" en vez de recibir críticas por tu desempeño artístico, es soportar que no haya muchas mujeres percusionistas. (Murga La Corre y Vuela)

Ser murguista y ser mujer produce cierta contradicción porque no se espera de las mujeres que sean murguistas, porque es un espacio prácticamente reservado para hombres. (Murga Baila La Chola)

Una de las banderas que esboza este grupo de mujeres es el feminismo. Consideramos que lo que decimos y cómo lo decimos resuena diferente o con mayor intensidad por ser mujeres, que luchan y se ponen a disposición de otras mujeres para modificar realidades y cambiar amorosamente este mundo. (Murga Las Damajuanas)

Ser murguista y ser mujer es un desafío hermoso para poder romper con estructuras y mandatos patriarcales que la sociedad nos impone (Murga Modestia Aparte)

Buscábamos una experiencia que nos integre como mujeres, madres, hermanas, familia, artistas, hacedoras, cantoras, creadoras, contenedoras y también como

voceras de todas las voces que no se animan a decir. (Murga Aquelarre)

Las mayoría de estas murgas de mujeres ensayan en centros culturales o clubes barriales y se presentan en público entre 15 y 30 veces por año, en promedio. Muchas han realizado grabaciones de discos y de DVD, aunque algunos colectivos todavía son muy nuevos y no han registrado sus trabajos. Cuando se les pregunta si reciben dinero por cantar, suelen responder que no, porque el trabajo que realizan es o bien autogestivo o de orden militante. La murga de mujeres aparece como fuerte herramienta política, lo que genera un vínculo mucho más profundo con el sentido social que con el mero entretenimiento o la necesidad de competencia que signa a los grupos más profesionales del Uruguay. El género murga es concebido como militancia, lo que origina también la pregunta y la contradicción de hasta qué punto los cuerpos trabajadores de las mujeres, en cierto sentido, pagan por cantar, poniendo su esfuerzo y su tiempo en proyectos de los que no logran sacar rédito económico, aunque sí convocatoria y prestigio en la comunidad.



Fig.7. Murga Aquelarre, 2017

Letras de murgas de mujeres

En el Uruguay, las primeras murgas de mujeres no se declaraban abiertamente feministas. La Bolilla que Faltaba e incluso Cero Bola en sus inicios declaraban que solo el acto de subir tantas mujeres al escenario era una declaración de igualdad. En algunas entrevistas afirmaban que tenían miedo de que se justificara la validez de su trabajo porque eran mujeres: solo querían ser murguistas. Sin embargo, este proceso se fue modificando con el tiempo y cada vez más las murgas empezaron a alzar la voz desde sus lugares para denunciar la desigualdad de género, empleando el recurso del humor y la ironía para levantar

sus voces. Cero Bola fue utilizando cada vez más la temática de género en su repertorio. La murga pone sobre la mesa el lugar de la mujer en la sociedad, ya sea con respecto al sexo, a la economía, al trabajo, a la problemática social, a la violencia.

Salió Cero Bola y solo se escuchaba / "la murga es pa machos, basta de pavadas" / "pobre la bolilla esa que faltaba, que siga faltando que no pasa nada"./ Y todos festejaban mientras lo pregonaban / me vengaré invocando a una diosa pa mi canción.

En las murgas argentinas y chilenas la lucha de género aparece desde el inicio como un tema generador de identidad. Al no haber una tradición a la que oponerse, las murgas de mujeres aparecen en los encuentros de murgas estilo uruguayo con mucha más naturalidad. El público no tiene el prejuicio cultural instalado por años: como muchos no saben lo que es una murga tradicional, simplemente reciben el espectáculo. Lo interesante en este sentido es poder pensar en las nuevas posibilidades que abre la música cuando migra, cuando el género popular pierde su pureza para encontrarse con nuevas formas de interpretación y sentido.

Acá abajo en el sur del continente / el miedo en los huesos se siente. Los cuerpos vulnerados de miles de mujeres / son traficados y están ausentes. / Todos los saben y no pasa ná./ Los hombres consumen en complicidad (Baila la Chola, 2015).

Nombrala, nombrala, se llama concha, / la mía, la de mi madre, la de tu tía, / la de tu hermana, también vagina, / la de su abuela, nombrala, se llama concha, / vivila, gozala, cuidala, estudiala, ¡es divina! (La Gran Puta, 2012).

Pero las denuncias y reivindicaciones de género como tema no son lo único que las murgas de mujeres tratan en sus repertorios. El espacio para las reivindicaciones sociales, que es inherente a la esencia murguera, trasciende naturalmente hacia el discurso de clase y de resistencia militante.

El encuentro de mujeres allá en Rosario pasó: / pintadas en las paredes causaron indignación. / Los que indignan son los medios con tanta doble moral, / la impunidad de la iglesia y la represión policial (Las Canarias, 2016).

Preguntas y problemas finales

Las murgas de mujeres son un fenómeno que se presenta cada vez con más fuerza en los países del cono sur como parte de la expansión internacional de la murga estilo uruguayo. Las características de este género teatral/musical han

dato lugar al nacimiento de estos grupos, porque se muestra como una herramienta ideal en este tiempo de activo internacionalismo feminista: cantar para recrearse y recuperar espacios de placer, para expresarse en el orden musical y artístico, pero también para denunciar las condiciones sociales y políticas de los sectores populares. La existencia de murgas de mujeres fuera del Uruguay puede abrir nuevos caminos de confianza y trabajo para las que existen dentro de fronteras, o incluso, si comienzan a hacerse visibles, empezar a cambiar la percepción instalada en el público más tradicional de que una murga de mujeres “no es una murga”. Del mismo modo, la difusión de este tipo de investigaciones busca destronar definitivamente la idea de que las murgas de mujeres no cuentan con una tradición dentro del Uruguay, o que todavía siguen siendo una “rareza”.

¿Es la mejor estrategia para las murgas de mujeres disputar los espacios de actuación ya existentes, como el carnaval tradicional, o generar circuitos alternativos? ¿Cómo se financia la construcción de nuevos espacios de encuentro para este tipo de colectivos? Son preguntas que deberán darse si existe la voluntad de conformar un movimiento que se potencie y visibilice a una escala mayor para lograr salir de los espacios netamente locales y articular un crecimiento conjunto.

Al seguir de cerca estos procesos y demostrar la exclusión sistemática de las mujeres de la vida pública también en los espacios más populares dentro de nuestra sociedad, queda claro que la investigación artística con perspectiva de género debe implicar pensar sobre “lo bello”, “lo nuevo o novedoso”, o “lo exótico” como valores necesarios para constituir objetos de estudio. ¿Cuál es el “cuerpo para ser estudiado”? ¿Son los resultados estéticos o los procesos artísticos lo que debemos observar para pensar la historicidad artística y musical desde una perspectiva de género y clase? ¿Cómo se legitiman las expresiones populares con signo de género? ¿Es viable medir su valor solamente en términos estéticos?

Más allá de las respuestas a estas preguntas y mirando lo que sucede hasta el día de hoy en el carnaval oficial del Uruguay, nos urge continuar con este tipo de investigaciones porque necesitamos miradas académicas que desde el análisis de lo artístico ayuden a demostrar la importancia de proyectos concretos de inclusión y desarrollo de espacios nuevos de expresión colectiva. Necesitamos argumentaciones legitimadas de por qué pueden y deben transformarse los espacios de la cultura popular hacia la inclusión de las mujeres. El estudio, la investigación, la construcción de un nuevo discurso ético y estético son fundamentales para la disputa concreta por los espacios de decisión y poder en lo que a políticas culturales se refiere.

Bibliografía

Alfaro, Milita. 2008. *Vida y milagros del carnaval montevideano (1850-1950)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Alfaro, Milita. Di Candia, Antonio. 2014. *Carnaval y otras fiestas*. Montevideo: Ediciones de la Comisión del Bicentenario.

Domínguez Prost, Micaela. 2014. *Voz de murga*. Montevideo, España [película]

Entrevista a Gabriela Gómez Germano <http://mivisiondelconcursodecarnaval1.bligoo.cl/gabriela-gomez#.WelVKSPbBhE>

Entrevista a Mónica Santos
<http://carnaval.elpais.com.uy/cartelera/monica-santos-la-mujer-esta-mas-integrada-y-se-destaca-en-cualquier-categoria/>

Mundo Uruguayo. 14 de marzo de 1962: 13-15.

Mundo Uruguayo. 19 de febrero de 1964: 3-4.

Scherzer, Alejandro; Ramos, Guzmán. 2011. *Destino, Murga Joven*. Montevideo: Ed. Medio y Medio.

Sans, Isabel. 2008. *Identidad y globalización en el carnaval*. Montevideo: Ed. Fin de Siglo.

Cuestionarios colectivos realizados para este trabajo entre Junio y Septiembre de 2017 a las siguientes murgas: Aquelarre, Baila la Chola, Cero Bola, Colectivo murguero en formación, Enganchate Can Can, La Corre y Vuela, La Debutante, Las Damajuanas, Modestia Aparte, No hay yerba para tanto mate, Zamba y Canuta.



La mujer en la música panameña: un retrato contemporáneo

Karla Lamboglia

Panamá, una de las naciones más jóvenes de Latinoamérica, es el hogar de una escena musical diversa, creciente y en constante búsqueda de su identidad. Panamá es un país de tránsito, donde convergen muchas culturas. Nuestra situación geográfica y sociopolítica hace del caso de la evolución y desarrollo de la música panameña uno verdaderamente particular, con conflictos, dificultades y contradicciones propios al istmo. Sería difícil encontrar un caso similar en otro país de Latinoamérica.

Este trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo de las manifestaciones musicales presentes en el país, ni ofrecer la verdad absoluta acerca de la situación actual. Lo que intentamos es presentar el trasfondo histórico y cultural que enmarca nuestro caso y, al mismo tiempo, el perfil de varias de nuestras mujeres músicas.

Trasfondo histórico

Panamá ha sido el centro de convergencia de muchas culturas a través de los años. Con la construcción del Canal, inmigrantes de muchos países viajaron a Panamá para buscar trabajo o fortuna. Históricamente hablando, varias manifestaciones musicales han tenido auge y éxito popular en diferentes décadas, y es difícil determinar con precisión un estilo musical que avasalladoramente represente el corazón y centro de la música panameña. Sin embargo, podemos destacar varios: la música folclórica, la música popular típica y la música popular urbana, que podemos segmentar en cinco vertientes importantes: reggae, música de combos, jazz, música de orquesta y calipso¹.

Geográficamente, podemos dividir el país en dos regiones primordiales, la denominada zona de tránsito o área metropolitana y el interior del país. La primera comprende dos ciudades: en la costa del Caribe se encuentra Colón y frente al océano Pacífico está la ciudad de Panamá.

La música popular urbana se desarrolla principalmente en la ciudad de Panamá (nuestra capital) y Colón, que geográficamente es la segunda ciudad más importante del país. Panamá recibe una serie de variadas influencias culturales desde

principios del siglo XX debido a la inmigración durante la construcción del canal de Panamá y las bases militares estadounidenses. La presencia de los Estados Unidos y de ciudadanos de ese país en la franja canalera se inicia hacia 1868 con la construcción del ferrocarril, y continúa por 1904 con el levantamiento del Canal hasta el año 1999, cuando gracias a los tratados Torrijos-Carter, se devuelve a Panamá la administración y propiedad del Canal y sus terrenos aledaños y se retiran las bases militares.

Está fuerte presencia estadounidense ejerce una influencia cultural importante. Tanto, que una de las primeras manifestaciones musicales urbanas de Panamá fue el jazz. En la década de los 20 coexistían los grupos de jazz con las orquestas de música latina o folclórica. Entre algunos emblemáticos jazzistas panameños podemos reconocer a Luis Russell, Victor Boa y Mauricio Smith, así como destacar dos mujeres emblemáticas: Violeta Green y Barbara Wilson, quienes fueron cantantes en la banda el maestro Victor Boa, conocido como el High Priest of Jazz. A Violeta Green se dedicó el más reciente Panama Jazz Festival que organiza el maestro Danilo Pérez a través de su fundación. A Barbara Wilson, a quien se le dedicó el 6o Panama Jazz Festival, se le llama primera dama del Jazz. Su carisma y talento fueron inigualables.

La construcción del Canal también trajo inmigrantes de las Antillas Francesas, de Jamaica y de otros países del Caribe. Ya hacia las décadas de los 50 y 60 tomaron más fuerza las orquestas de calipso, creadas por los inmigrantes de países caribeños como Granada y Barbados. De las cantantes recordadas de nuestras orquestas de calipso podemos resaltar a Lady Trixie.

Esta convergencia del calipso, de las orquestas de guaracha y del jazz de Nueva Orleans dio nacimiento al tambo jazz, un estilo de jazz netamente panameño. Sin embargo, la información histórica es muy poca y la documentación y el registro de las obras es de difícil acceso. Mucho de su rescate se debe a la labor del sociólogo panameño Gerardo Maloney.

Además, en la misma época nace de la mano de Ricardo Fábrega, Avelino Muñoz y otros compositores la tamborera, mezcla del son cubano con la música folclórica panameña. De la tamborera podemos destacar a Sylvia de Grasse, quien colaboró con el compositor panameño Avelino Muñoz. Posteriormente, Sylvia se casa con el cantante dominicano Ernesto "Negrito" Chapuseaux, con quien conformó el trío Los Reyes del Merengue y luego Los Alegres Tres, que tuvieron éxito en la escena internacional.

La evolución de la música popular urbana a finales del siglo XX

Los llamados combos nacionales empiezan a surgir a finales de los 60 y principios de los 70, poco después del auge de la tamborera. Son orquestas de 6 o 7 músicos, que por ser más económicas empezaron a desplazar a las grandes orquestas de jazz, tamborera y otros géneros. Los combos nacionales tienen mucha influencia del calipso, la salsa y el bolero, que eran los géneros musicales populares del Caribe. En la lista de integrantes de los combos o de dueños de orquesta durante los años 70 no figura ninguna mujer.

Pero los combos no vinieron para quedarse, y fueron reemplazados en los años 80 por las discotecas ambulantes, para las que solo era necesario contratar un DJ. Este proceso de cambio del jazz y las orquestas al calipso, a los combos y finalmente a las discotecas es una progresión clara a música cada vez más bailable y cada vez menos nuestra. Las discotecas no tocaban la música de los combos nacionales, sino principalmente salsa y reggae. Actualmente, sobreviven algunos combos nacionales emblemáticos, como The Beachers, quienes en su alineación contemporánea cuentan con coristas mujeres.

La música popular típica

La música popular típica sigue una historia completamente diferente. La estructura de las orquestas de "pindín", como son llamadas, ha cambiado muy poco a través de los años y su base es el acordeón de botones, bajo y guitarra eléctrica, congas y timbales. Esta música tiene sus raíces en la música folclórica y nace en la península de Azuero, en el interior del país. La música popular típica nunca ha pasado de moda; es bailable y se toca siempre en las celebraciones populares, ferias y fiestas patronales.

Hay una importante diferencia que me gustaría resaltar en este punto. El doctor Alfredo Castillero, quien fuera director de la Comisión de estudios interdisciplinarios para el desarrollo de la nacionalidad, dice:

"Para la interpretación histórica y evolutiva de la sociedad global panameña, resulta de mayor plasticidad y eficacia... reconocer, por un lado, junto a los economistas y a los geógrafos humanos, la existencia de una condición cultural duple enmarcada en dos escenarios naturales correspondientes -el Interior y la Zona de Tránsito-, por otro, la articulación y convergencia de factores culturales, antropofísicos (sic) y de estructuración social". (Castillero 1970)

Es decir, hay una marcada diferencia entre las estructuras culturales y sociales de la región metropolitana, que comprende la franja del istmo que va de Panamá a Co-

lón, y las del interior del país. En el interior del país las comunidades se caracterizan por una base económica de índole agropecuaria. Esto reveló un cierto grado de conciencia comunitaria y un fuerte arraigamiento a las expresiones folclóricas. Es ahí, entonces, donde nace la música típica popular. En cambio, los otros géneros musicales que tienen auge en la capital son muy secundarios en estas regiones.

En la música típica popular podemos destacar a cantantes como Esthercita Nieto, Nina Campines y Sandra Sandoval. Tanto Esthercita Nieto como Sandra Sandoval son cantantes junto a sus hermanos acordeonistas. Fuera de este magnífico trío, hay muy pocas mujeres, y la mayoría de los cantantes y acordeonistas de música popular típica son hombres. Hay mujeres acordeonistas, pero son muy pocas, y no han permeado en la conciencia popular colectiva.

La música popular típica tiene sus raíces en la música folclórica, y en ella, por lo general, el cantante es un hombre y cuenta con una corista que hace las salomas y los coros. Sin embargo, en la música folclórica más tradicional, la voz de la cantalante es la que lleva la melodía. A pesar de esto, al transformarse de grupo folclórico a orquesta popular, las cantantes fueron poco a poco relegadas a un segundo plano, hasta que eventualmente podían contarse con los dedos de una mano.

Voces como Lucy Jaen (1928-2011) son emblemáticas para todos los panameños. Ella se dedicó a la preservación de la herencia cultural panameña. Editó varios discos y grabó tamboritos que datan desde la época de la Colonia hasta sus contemporáneos.

Es también evidente la importancia de la mujer cantalante en la música folclórica del área de Portobelo, donde el baile congo refleja una cultura matriarcal fuertemente arraigada. El baile congo está basado en el tambor norte, que es un estilo similar al del tamborito, donde hay una cantalante y luego hay un coro que le responde. En este baile el personaje principal es la “reina su mercé”, la que dirige la fiesta, dicta los decretos y administra justicia ⁴.

La mujer en la música clásica

El caso de la música clásica es particular. Entre la separación de Panamá de España en el año 1821 y 1903, cuando se conformó la República de Panamá, poco se conoce del desarrollo artístico en el istmo, el que se mantuvo en un estado de abandono y miseria durante los años de unión a Colombia, y nunca se alcanzaron los avances culturales de ciudades vecinas, como Bogotá⁵. Sin embargo, en 1904 se crea la Escuela Nacional de Música, y algunos años después se inicia la construcción del Teatro Nacional, que fue inaugurado en el año 1908.

La primera escuela Nacional de Música tuvo como director a Narciso Garay Díaz (1876-1953) y contó con la colaboración de Adriana Orillac (1887-1948), quien enseñó Piano, Solfeo y Teoría Elemental. Después, en el año 1910, se conforma el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, que vino a reemplazar a la Escuela Nacional de Música y estuvo bajo la dirección de Narciso Garay. Sin embargo, ya en 1918 el Conservatorio Nacional pasa a ser una institución privada cuando el presidente Belisario Porras le ofrece a Narciso Garay la cartera de Relaciones Exteriores y corta la subvención al conservatorio.

Luego, Nicole Garay, hermana de Narciso, toma la dirección del Conservatorio entre 1921 y 1925, año en el que fue cerrado definitivamente. Su labor fue tanto administrativa como pedagógica y también fue docente en la Escuela Normal de Institutoras y en la Escuela Profesional de Mujeres. A pesar de su valiosa labor musical, a Nicole Garay se le recuerda principalmente por su poesía.

Desde sus inicios la participación de la mujer en la música clásica fue notable, destacándose más de 20 músicas durante los años que el conservatorio estuvo activo. En la primera mitad del siglo XX, la participación de las mujeres en el haber musical se manifestó principalmente en el teatro lírico. La mayor parte de nuestras artistas destacadas eran cantantes o pianistas. Entre las cantantes podemos destacar a Eloisa Benjamin de Sucre, Todita Cuevas, Haydée E. de la Plaza, Dora Duque de Villegas, Nena Monge, Nidia Benacerraf, Carmen Marquez, Linda Liu, Eloise Wilson, Lilly Segreda, Esther W. Neira de Calvo, Leticia Vallarino. Pianistas destacadas de la época son Adriana Orillac, Dolores Vergara de Aizpurúa, Ruth Wilson y Raquel de la Guardia.

Desde la clausura del Conservatorio Nacional hasta la creación de la nueva Escuela Oficial de Música, en el año 1941, se impartieron clases en instituciones musicales privadas únicamente. Pero el 30 de junio de 1941 se funda el nuevo Conservatorio Nacional, dando así continuidad al proceso de la educación musical en Panamá. Pero poco después, en 1953, fue reorganizado y reemplazado por el Instituto Nacional de Música. Esta institución produjo el mayor número de músicos profesionales en Panamá durante el siglo XX. A finales del siglo XX, el Instituto Nacional de Música era dirigido por María Elena Carles y tenía un cuadro de profesores en el que figuraban las siguientes mujeres: María Inés Rodríguez (pianista), Natalia Frumkin (pianista), Graciela Núñez (violinista), Teresa Toro (guitarrista), Benedicta Jiménez (canto), Cynthia Cripps (saxofón) y Carmen Guadalupe de Smalls (clarinete).

Panamá cuenta también con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, que fue fundada en 1972. Entre 1972 y 1999 se graduaron en ella 105 profe-

sores, de los cuales 29 eran mujeres. En el siglo XX podemos destacar también la labor de Nelly Ingram, quien, junto con su esposo Jaime Ingram, ha sido una figura importante para la divulgación de la música clásica en Panamá. Nelly ha dirigido por varios años la Asociación Nacional de Conciertos, entidad sin fines de lucro para la promoción de la música clásica.

Además se destacan tres grandes músicas panameñas: la violinista Clorinda Arce, quien estudió en la Facultad de Bellas Artes; Patricia Vlieg, guitarrista y compositora graduada del Berklee College of Music, y la pianista María Cecilia Prado de Obaldía. Estas mujeres fueron parte importante de la evolución musical panameña de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Entre comienzos y finales del siglo XX la participación de la mujer en la música ha sido modesta, en comparación con su contraparte masculina. Sin embargo, sí se nota un crecimiento que, aunque lento, es constante. Esto quizá responda a la evolución de la mujer en el contexto social más amplio.

¿Cómo es la industria de la música en Panamá?

Hago referencia a un estudio que pronto será publicado por la Fundación Ciudad del Saber, organización privada sin fines de lucro que administra la Ciudad del Saber, 120 ha y más de 200 edificios que conforman una comunidad internacional de colaboración empresarial, académica y científica, y hacen estudios como este, que nos ayudan a identificar nuestras oportunidades de mejora.

El estudio lo llevan a cabo dos gestores culturales: Maritza Vernaza y Javier Stanziola. Ambos del mundo del teatro. Ellos aplicaron 360 encuestas en línea al público general. El método de administración del instrumento, que fue a través de Internet, claramente influye en el perfil de los encuestados. La totalidad de ellos tienen acceso a Internet, pero su nivel de penetración en el país es de solo 57 % según cifras de DataAnalysis.

63 % de los encuestados son mujeres.

39 % tienen entre 18 y 35 años. 58 % entre 36 y 54.

76 % de los encuestados son panameños. 12 % son colombianos o venezolanos.

78 % de los encuestados tienen un título universitario.

84 % viven en el Distrito de Panamá.

De este perfil, el 68 % de los encuestados declaró escuchar principalmente rock en español e inglés. El 65 % declaró escuchar música pop principalmente, y solo un 40 % declara escuchar reggae y reggaeton. Además, solo un 23 % declara escuchar música típica. Esto establece una contradicción evidente, ya que los géneros

musicales más económicamente viables y exitosos del istmo son precisamente la música típica, el reggae y el reggaeton.

En cuanto a los músicos panameños, se revelaron los siguientes datos: 42 % de los encuestados reportaron recibir entre el 75 y el 100 % de sus ingresos de actividades realizadas en la industria de la música. De estos, el 71 % de los hombres viven de la música, pero solo un 28 % de las mujeres lo hacen.

En cuanto a sus estudios y experiencia, 36 % de los encuestados tienen entre 10 y 20 años de experiencia. De estos, el 47 % vive de la música. Ninguno de ellos que tenga menos de un año de experiencia en la industria vive de la música. 48 % de los encuestados tiene un título universitario en carreras afines. De estos, el 51 % vive de la música. De los que no tienen título universitario, 25 % lo hacen

Portafolio de actividades: 75 % de los profesores, arreglistas, instrumentistas, dueños de espacios musicales viven de la música. De los encuestados que viven de la música, 47 % recibieron fondos de patrocinios, 37 % fondos del gobierno, 37 % de ferias, festivales y conciertos, 37 % de *merchandising*. Solo el 26 % recibió ingresos de regalías de *streaming*.

Estos resultados nos dan un pantallazo acerca de la particularidad de ser mujer y música en Panamá. Tenemos un amplio camino por delante para abrir los espacios necesarios, donde las nuevas generaciones de músicas se sientan bienvenidas y puedan ver en esta hermosa vocación un futuro profesional.

Mujeres en la música panameña actual

En busca de ofrecer una conclusión que ilustre esta progresión y situación de la música en Panamá desde la perspectiva femenina, preferí evitar la parcialidad de mis propias opiniones y decidí apoyarme un poco en las perspectivas de varias de mis colegas artistas.

Entrevistamos a: Patricia Vlieg, guitarrista, compositora; Massiel Pinzón, baterista de rock y compositora; Priscilla Moreno, cantautora; Milagros Blades, percusionista, baterista y folclorista; Miroslava Herrera, periodista, historiadora y cantante; Monalisa Arias, actriz, multi-instrumentista, cantautora; y Any Tovar, actriz de Teatro Musical, directora de teatro y cantante.

Nuestras músicas encuestadas coinciden en varios puntos importantes acerca del hacer música en Panamá. Y hay un discurso claro, y que se repite, alrededor de las dificultades de hacer música como mujer, y me gustaría compartir algunas citas puntuales de mis estimadas colegas que pueden ofrecer un vistazo tanto de la

situación actual como de hacia dónde vamos.

“Desde el punto de vista del siglo XXI puede parecer que estas barreras son nuevas, pero tienen un largo arrastre. Las dificultades en la música para la mujer son las mismas que en las ciencias o los estudios sociales. Hemos estado acumulando un desfase en cuanto al “desarrollo”. Hay un fondo de creencias, no necesariamente racionales. Es una desventaja social que impacta también a la música, así como también a las mujeres en la ingeniería. El liderazgo es difícil, porque tienes que imponerte sobre la voluntad de quienes son generalmente los que mandan. La música requiere el liderazgo..., y en ese aspecto la primera dificultad es ese rol de liderazgo sobre otros músicos que generalmente son hombres.” (Miroslava Herrera)

“Tienes que demostrar mucho. Cuando yo empecé, hace 20 años, ser una mujer en el mundo de la música no era muy bien visto. Mi visión de la vida es diferente. La visión de todas mis amigas era terminar la universidad, casarse y tener hijos. En mi visión siempre estuvo eso, pero antes de eso estaba la música.” (Any Tovar)

“Panamá tiene una dualidad bien marcada. Por un lado está el patriarcado, pero por el otro es supermatriarcal. Pero existen esos patrones de comportamiento machistas. Panamá está muy lleno de contradicciones. Tenemos muchas barreras que derribar. Las construcciones sociales nos tienen más amarradas que las cosas que nos impone la industria.” (Massiel Pinzón)

“El mundo musical y el mundo teatral para mí son dos caras de la misma moneda. La confianza que adquiero en uno la empiezo a aplicar en el otro. El tiempo va ligado directamente a la experiencia. Yo he notado como temor a ser asertiva y firme, porque ‘no me lo merezco’ o porque ‘van a pensar mal de mí’. Un hombre puede decir algo asertivo, directo y al grano, pero una mujer dice algo directo, al grano y la consideran difícil y conflictiva. ‘Ella es difícil para trabajar’. Porque (para una mujer) tener una voz fuerte y asertiva es negativo.” (Monalisa Arias)

“¿Cómo es la actitud en las escuelas? Como está el tema en la educación y en el currículum en los centros escolares? La música no es un ente aislado al estético. La música tiene que ser parte de la cultura. Habiendo sido parte del tema (como educadora musical) esas son las luchas que tienen (en la educación). Cómo se percibe la música... Las reivindicaciones no solo son con la música, sino también, con tu idioma. Se trata de tomar en cuenta tu cultura en su integralidad. Yo siento que eso toma mucho carácter, toma coraje, toma sentir que tienes una red de apoyo. Yo siento que los maestros y la gente que lo hace es gente de carácter. No siempre es comprendido... que hay cosas que son trascendentales, que lo que la música te enseña es a verlas.” (Patricia Vlieg)

Bibliografía

“Experiencias de Apropiación Social del Patrimonio Cultural y Natural”. *Somos Patrimonio*. Convenio Andrés Bello. Vol. 5. 361. 2006

Foster Edward, Noel. *Las Expresiones Musicales en Panamá: una Aproximación*. Editorial Universitaria Panamá. 1997.

Castillero Calvo, Alfredo. *La sociedad panameña: historia de formación e integración*. Panamá: CEIDN. 1970.

Kupfer, Mónica E. *Mujeres en las artes de Panamá en el siglo XX*. Panamá : Fundación Arte y Cultura. Instituto Nacional de Cultura. 2011

Maloney, Gerardo. *Tambo Jazz*. Documental

Stanziola, Javier; Bernaza, Maritza. *Estudio: Industria de la Música en Panamá*. Fundación Ciudad del Saber. (Título tentativo, será publicado en 2018).



La mujer paraguaya, roles y desafíos como profesional de la música

Romy Martínez

*Se han quedado en silencio los valles floridos,
y los ranchos humildes en ruinas están,
ya la aurora no encuentra por esos caminos
a la hermosa morena camino al Ykuá.
Los sembrados sollozan su ausencia de espigas
y las nubes que pasan parecen llorar,
por el fuerte labriego de heroicas fatigas
desterrados que añoran muy lejos su hogar
Para qué los jazmines ni la noche estrellada
si la patria enlutada a sus hijos perdió,
si hoy en otros confines lejos ya desterrada,
la valiente abnegada juventud se quedó.
Renacerá el Paraguay, bajo el beso de Dios alborada triunfal
que nuestra sangre regó bendecida en dolor
y la patria será una sola promesa de amor*

(Herminio Giménez y Néstor Romero Valdovinos)

Tenía 20 años. El estigma de mi nacionalidad traía consigo una condición fronteriza que desde niña afirmó mi paraguayidad en contrapunto con el río Paraná, que bañaba, además del mío, del otro lado, dos países: Brasil y Argentina. Oriunda de Ciudad del Este, cada tanto, al cruzar el Puente de la Amistad, me tocaba escuchar la pregunta en portugués: *E você não é falsificada?* ¿Tú no eres falsificada? La mayoría de las veces no respondía a la indagación, otras esbozaba una tierna sonrisa, propia de quien, aún pequeño, puede saberse auténtico, pero aquel día decidí tener el valor de cargar mis propias valijas, mantener mi identidad y ser música por el resto de mi vida.

En mi casa, entre la alegría y la ansiedad, me despidieron mi padre –ya desde entonces con enfermedad de Parkinson–, un primo y una amiga de infancia mientras yo terminaba de empacar todo lo más rápido posible, a sabiendas de que, sin duda, habría también un par de consternadas personas cercanas que no aprobarían mi decisión. Claro, cómo osaría siendo mujer poner en primer

lugar mis sueños en contraste con una frágil situación familiar que podría hacerme renunciar a ellos, y convencerme –aun a mi temprana edad– de seguir con la malla curricular de “casamiento e hijos”.

Más tarde, a la terminal *Rodoviária* de Foz do Iguaçu –ciudad brasileña de la Triple Frontera– me acompañarían mi hermano y mi madre, quien intentaba transmitirme la poca seguridad que podía, ya sabiendo, quizás, que aquella escena sería el preludio de muchas despedidas. Recuerdo el cielo gris que en esa tarde condensaba la lluvia, así como en nuestros ojos que no lloraron siquiera en el abrazo de madre e hija. Las gotas cayeron al suelo y en mi rostro solo más tarde, mientras ya dentro del ómnibus reclinaba el asiento y afuera veía humedecerse también la tierra colorada que dejaba, con la canción *Renacerá el Paraguay*, cuya letra cité al introducir este texto¹, sonando en mi corazón.

Me fui. Mi primer destino fue San Pablo. Allá aprendí el portugués al mismo tiempo que me iniciaba en mi primer empleo, que no tenía que ver con el arte, pero me dejaba tiempo y dinero suficiente para pagar una escuela de música y adquirir la guitarra en la que aprendí los primeros acordes para acompañarme como cantante. Al poco tiempo, mi madre tenía ya la certeza de que mi decisión de no volver a Ciudad del Este ni a la carrera de derecho que antes había abandonado era definitiva, y sabía también que mantendría la aspiración de alcanzar una graduación en música, aunque fuese en Brasil, ya que dicha carrera a nivel universitario era todavía inexistente en Paraguay en el año 2003.

La academia –no sin razón– nos ha enseñado a referenciar la gran mayoría de nuestras afirmaciones en bibliografías especializadas, en las que se debe incluir el autor, el año y el número de página. Pero esta historia no podría contárselas sino en primera persona, desde mi experiencia y desde la de las mujeres que en este trabajo dan también su testimonio. La metodología empleada en él ha sido, por lo tanto, la aplicación de una entrevista estructurada en la que seis artistas paraguayas, nacidas en las décadas de los 60, 70 y 80 y que desarrollan carrera musical dentro o fuera del territorio nacional, cuentan cuáles han sido sus mayores dificultades, cómo han logrado superarlas y de qué manera perciben la recepción de la música hecha por ellas, y sugieren posibles soluciones desde los entes culturales para estimular el rol de la mujer en la música del Paraguay. Además del empleo de la entrevista estructurada –que se desarrolla a partir de una relación fija de preguntas (Gil, 2008: 113) y que fue elegida a modo de poder comparar respuestas que ellas han dado a las mismas preguntas– esta

¹ La canción *Renacerá el Paraguay*, interpretada por el dúo Vocal Dos, puede ser escuchada en: <<https://youtu.be/SFTLo8IDcvY>> Acceso en: set. 2017.

investigación se apoya en la lectura cultural como herramienta para el análisis de dichas respuestas.

Por ser estudiante del Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina de la Universidad de San Pablo, el carácter inter- y transdisciplinario de dicho programa me permitió –a pesar de tener formación específica en música incursionar en una disciplina del área periodística a la que asistí incentivada por mi tutor, quien, desde el inicio, recomendó direccionar mi investigación hacia la música de Paraguay y regiones de frontera con Argentina y Brasil de acuerdo con referencias teóricas, pero basada en una lectura propia de la Triple Frontera. Fue así como llegué a las clases con Cremilda Medina, docente creadora de dicha metodología. Ella se refiere a la lectura cultural como un método para el ejercicio del reportaje autoral en el periodismo, pero extiende esta forma de análisis metodológico a narrativas de la contemporaneidad cuyos repertorios y contextos culturales contribuyen a la comprensión de los fenómenos de la investigación (2007: 32). Medina (2006) valoriza la búsqueda de una narrativa polifónica y polisémica, esto es, de múltiples voces y significados, y ve justamente en el arte la posibilidad de explorar esas vertientes epistemológicas verbales y no verbales.

He buscado la manera de dar teóricamente respuestas a las indagaciones a las que convoca este coloquio, pero fue en las propias protagonistas de este encuentro donde encontré los párrafos con los que me identifiqué. Es por ese motivo que decidí reunir en este trabajo relatos desde mi experiencia y las de las entrevistadas, y a partir de la cita de canciones, evocar la propia música, el hilo conductor que nos congrega. Porque esta historia que les cuento es parte de la mía, pero también de la de Paula, por ejemplo.

Paula Rodríguez

Nacida en 1987, en la capital, Paula es una de las pocas contrabajistas del Paraguay y a su corta edad tiene ya al menos dos décadas de dedicarse a esta profesión. Consultada acerca de los estereotipos y dificultades que –desde su visión– enfrenta la mujer paraguaya que desea ser una profesional de la música, destaca tres aspectos: el matrimonio y embarazo prematuro, la invisibilidad de la mujer como música en las diferentes bibliografías y la belleza de la mujer como un aspecto que, por lo general, se antepone al talento.

En este contexto, y refiriéndose a la manera en que estos estereotipos y dificultades se han instalado en el entorno social y cultural, Paula nos recuerda y sorprende al enunciar que esto sucede “desde la típica canción *Arroz con leche*², en la que se busca a la mujer perfecta para las tareas del hogar”. En cuanto a la

belleza o la imagen, según ella, este aspecto influye en la receptividad de la música hecha por mujeres. Indica que, otras veces, su talento ha sido reconocido con elogios como “tocas como hombre” cuando el público desea expresar aprecio por su música. Ella habla también de la soledad que, claro, todo estudiante de música experimenta en sus prácticas, pero al mismo tiempo expone la que le tocó vivir a causa de la elección de su instrumento:

Elegir el bajo y contrabajo, instrumentos “varoniles”, hizo que me sintiera bastante sola en mis inicios, pues era la única mujer estudiando bajo en el Conservatorio Nacional de Música y la primera mujer en terminar la carrera, y no solo en el instrumento, sino en el género de la música popular. Pero el hecho de tocar varios estilos, desde lo clásico a lo popular, me hizo destacar y sentir el respeto de mis colegas. En la actualidad, no siento ningún tipo de discriminación; al contrario, soy una profesional más [...] que da lo mejor de sí e intenta ser un referente para las próximas generaciones.

Con su afirmación, Paula me recuerda mi propia soledad al tomar la decisión de ser cantante de música popular a pesar de haber sido también instruida en la música académica por medio de la técnica del canto lírico. En ese contexto, vuelve a sonar en mi interior la canción *Sabiá* de Tom Jobim, que durante los años de graduación en música en la UDESC, de la ciudad de Florianópolis, se hizo parte del repertorio de mi vida por lo que enunciaba repetidas veces: “*Vou voltar sei que ainda vou voltar para o meu lugar, foi lá e é ainda que eu hei de ouvir cantar uma sabiá, cantar, uma sabiá*”².

En aquel tiempo yo escudriñaba una forma de interpretar, una manera de estudiar nuevas armonías, y me decía a mí misma que no necesitaba ser cantante lírica si así lo sentía, mientras parecía además anunciar mis ansias futuras de regresar a casa. Hoy entiendo que esa búsqueda tenía que ver también con

² Haciendo referencia a la canción popular infantil *Arroz con leche*, cuya letra dice: “Arroz con leche me quiero casar con una señorita de San Nicolás, que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar. Con esta sí, con esta no, con esta señorita me caso yo”. Una versión puede ser escuchada en: <<https://youtu.be/4STiEq14Vtk>> Acceso en: set. 2017.

³ La traducción es la siguiente: “Volveré, sé que aún volveré a mi lugar. Fue allá y es aún allá donde he de oír cantar a un zorzal, cantar a un zorzal”. Una versión de *Sabiá* interpretada por Milton Nascimento, Chico Buarque e Gal Costa puede ser escuchada en: <<https://youtu.be/mZSme8BB78A>> Acceso en: set. 2017. Cabe destacar que la canción ganó en 1968 –a cuatro años de haberse iniciado la dictadura en Brasil– el Festival Internacional da Canção, organizado por la red Globo de televisión. Para más información revisar: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/88/uma-noite-em-1968-808.html>> Acceso en: set. 2017.

superar los estereotipos que nos llevan, no tan solo a las mujeres, sino a todos los latinoamericanos, a valorar nuestros saberes y culturas en la medida en que se relacionan con el Viejo Continente. Una búsqueda articulada con la pregunta de Edgardo Lander (2000: 2), que en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* indaga “¿Cómo se plantean a partir de estos asuntos los (viejos) debates sobre la identidad [...] y a la especificidad de la experiencia histórico-cultural del continente?”. Entonces, me doy cuenta de que Paula y yo queremos también ser parte de una generación femenina y latinoamericana que debate esto desde la música. Debate que he tenido muchas veces conmigo misma y que –paradójicamente–, aun desde el Tom Jobim de Brasil, me trajo de vuelta más fuertemente a mi identidad paraguaya. Porque el Sabiá sigue cantando, pero el mayor deleite para mi corazón es oírlo en Paraguay. En español se llama zorzal, y en guaraní –nuestro segundo idioma oficial– se traduce *Korochiré*, ave que da nombre a una canción del compositor misionero Ramón Ayala, a quien conocí durante los años vividos en la Argentina. Pero esa es otra historia. Ahora quiero presentarles a Lizza.

Lizza Bogado

Nacida en 1961, comenzó su carrera como bailarina para luego incursionar en el canto y la composición. Lizza cuenta que actualmente se encuentra apoyando el trabajo de jóvenes y artistas emergentes, además de trabajar en la producción y grabación de sus canciones. Añade que con trabajo intenso y constancia ha logrado superar las dificultades de ser mujer en lo que ella considera una de las más desafiantes actividades: el arte.

La artista recuerda la dictadura que tuvo lugar en Paraguay bajo el gobierno de Alfredo Stroessner (1954-1989) y lo que implica haber tenido el más largo gobierno dictatorial de América Latina. A partir de este hecho histórico, Lizza cita el miedo como un obstáculo que, no obstante, venció a través de las canciones y de sus composiciones:

La dictadura en la que nací y viví gran parte de mi vida producía miedo porque mi padre por no pertenecer a ningún partido político era tildado de comunista. Viví gran parte de mi infancia viendo como lo detenían sin ninguna explicación. Decidí cantar y componer temas denunciando lo que pensaba estaba mal. Por eso también recibí amenazas. Sin embargo jamás claudiqué

Además de las actividades hasta aquí citadas, Lizza es mujer de radio y participaba en un programa en vivo. Llegué a conocerla personalmente en el mes de junio en una visita a Asunción, luego de escucharla por años como una re-

ferente del canto paraguayo. Pero esa también es otra historia. Ahora quiero presentarles a Nancy.

Nancy Luzko

Nacida en 1975 y natural de Encarnación, Nancy es pianista y compositora. En el contexto de este trabajo es, además de mí, la única mujer-música no oriunda de la capital, dato que deseo resaltar, aunque brevemente, porque tiene que ver con un aspecto que en Paraguay actualmente se busca mejorar, cual es el de descentralizar el país desde Asunción hacia el interior, y esto en todas las áreas: educación, política y cultura. Soy testigo de ello. También a Nancy le ha tocado desarrollar la mayor parte de sus estudios y carrera musical en el exterior, específicamente en Polonia y luego en Estados Unidos, país donde reside y en el que ejerce, además, como docente universitaria hace más de una década.

Sin embargo, relata con satisfacción que regresa muy a menudo a Paraguay para dar conciertos y clases magistrales: "Para mí lo más importante es dejar un legado musical en forma de grabaciones, libros, partituras que puedan servir a futuras generaciones de mi país". Ahora, del universo del piano nos trasladamos hacia el de la guitarra, que en Paraguay tiene destacadas exponentes. Por ello, quiero contarles a continuación sobre Tania.

Tania Ramos

Nacida en 1969, es guitarrista y docente, y también graduada de ingeniera química por la Universidad Nacional de Asunción. Sus estudios de guitarra clásica los realizó bajo la dirección de la Luz María Bobadilla. Tiene además estudios de posgrado en Interpretación de la Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), y en Patrimonio Cultural Inmaterial por la Universidad de Córdoba, Argentina.

En este punto podría hacer una lectura superficial del currículum de la entrevistada, pero debo admitir que el hecho de saber sobre su paso por la Argentina me evoca algunas de mis vivencias en el Conservatorio Manuel de Falla en Buenos Aires, allá donde seguramente Tania aprendió que las regiones geográficas argentinas corresponden también a sus regiones culturales (Jacovella, 1959: 85-102). Entonces recuerdo las tonadas y cuecas de Cuyo, que acercan Argentina y Chile. Las vidalas y huaynos del noroeste, que aproximan a Bolivia. Así también las milongas cultivadas en la región pampeana argentina y en Uruguay que llegan al Brasil por Río Grande do Sul.

Pero sobre todo me resuenan aquellas canciones que en la región llamada Mesopotamia o Litoral aproximan a argentinos y paraguayos en un territorio donde conviven polcas paraguayas, guaranías, chamamés y rasguidos dobles. Recuerdo entonces *El cosechero*⁴, tema que evoca el paisaje ribereño, el Chaco y el algodón, todos aspectos comunes a ambos países que son retratados en la composición de Ramón Ayala:

*El viejo río que va cruzando el amanecer,
como un gran camalotal lleva la balsa en su loco vaivén,
rumbo a la cosecha cosechero yo seré
y entre copos blancos mi esperanza cantaré.
Con manos curtidas dejaré en el algodón mi corazón,
la tierra del Chaco quebrachera y montaraz
prenderá en mi sange con un ronco sapukai
y será en el surco mi sombrero bajo el sol faro de luz*

¿Identidad nacional, regional, paraguaya, argentina? indago. Intuyo que la respuesta de Tania puede estar relacionada con sus vivencias en la Argentina y no se enfoca solamente en el desafío de ser mujer y música en Paraguay, sino que apunta a tres aspectos inherentes que necesitarían ser contemplados por las instituciones culturales y políticas: el rol de la mujer, que tiene que ver con la creación de estrategias que lo estimulen; el desarrollo de la música y sus espacios, y lo paraguayo, que se vincula con instaurar la identidad, compleja palabra que titula uno de los más celebrados trabajos del sociólogo polaco Zygmunt Bauman, quien afirma que:

...la idea de tener una identidad no les ocurrirá a las personas mientras la pertenencia continúe siendo su destino, una condición sin alternativa. Solo comenzarán a tener esa idea en la forma de una tarea por ser realizada y realizada muchas veces, sin cuenta, y no de un solo golpe". (Bauman, 2004: 17-18, traducción mía)⁵.

Esta consciencia de que no solo pertenecemos a nuestras naciones, en mi caso a Paraguay, sino que tenemos una tarea que se debe realizar por y para ellas,

⁴ *El cosechero*, cantada por su propio compositor, puede ser escuchada en <<https://youtu.be/8Got6COhC18>> [acceso en: 27/09/2017]. En versión interpretada por mí, disponible en: <<https://youtu.be/0GMCIPxLxc>> [acceso en 27/09/2017].

⁵ Texto original: "...a idéia de ter uma identidade não vai ocorrer às pessoas enquanto o pertencimento continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa idéia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada".

para América Latina o desde el propósito que nos hemos planteado, es la que también puede ser rescatada desde las artes, y en particular desde la música. Dentro de este panorama, Tania asegura que los “programas de concierto [...] siguen teniendo una visión eurocéntrica de la cultura” y, por lo tanto, destaca la necesidad de la valorización de la música paraguaya, de sus ritmos y de sus elementos identitarios.

De forma general, Tania Ramos hace hincapié en que la mayor dificultad para profesionalizarse en el campo de la música no está relacionada solamente con el hecho de ser mujer, “sino sobre todo con la falta de una política cultural en el Paraguay que albergue intereses en el campo de la música”.

Al margen, quiero destacar aquí la reciente candidatura, presentada por Argentina ante la Unesco, que busca declarar el chamamé como patrimonio intangible de la humanidad, género que, según varios etnomusicólogos argentinos y brasileños, posee indudable parentesco con la polka paraguaya. Pero sin ánimo de generar conflictos, dejo planteada la siguiente interrogante: ¿no sería justo presentar una candidatura semejante para la propia polka paraguaya y la guarania toda vez que, así como el chamamé, estos géneros, además de inscribirse en la identidad paraguaya, son también cultivados en los países vecinos? ¿Y por qué no buscar también hacer lo mismo con otros géneros latinoamericanos? Son preguntas para reflexionar, pero ahora debo presentar a Berta.

Berta Rojas

Nacida en 1966, Berta es reconocida por su técnica impecable y su innata maestría musical, y es una de las figuras más destacadas de la guitarra en el presente. El aspecto que quiero resaltar, paralelamente al testimonio de Berta, es el que tiene que ver con el creciente número de mujeres que actualmente ocupan los diferentes espacios educativos que son ofrecidos por entes privados y estatales en Paraguay. Ante la pregunta acerca de la forma como superó las dificultades Berta relata sobre la experiencia de Ensamble Pu Rory, que dirige, en el que los jóvenes que forman parte de este grupo tienen la posibilidad de enriquecer su formación en guitarra clásica:

La mujer ha ido conquistando espacios en la actividad musical, y estoy convencida de que logramos romper con la visión de que los escenarios son un territorio exclusivo de los hombres. En nuestro país, las mujeres que sienten que su pasión es la música se esfuerzan por sobresalir. Hoy día, muchos padres brindan su apoyo a una hija con vocación artística, y también se ha dado un giro importante en ese sentido. Como ejemplo te puedo hablar de Ensamble Pu Rory,

que actualmente dirijo, el que está conformado por 26 jóvenes guitarristas de todo el país, quienes concursaron para ocupar las plazas. Con mucho orgullo puedo decir que allí tenemos un número equitativo de mujeres y de varones.

El dato final, que se refiere a la equidad en el número de participantes hombres y mujeres llama mi atención, ya que soy becaria de programa BECAL, que, según estadísticas, presenta en sus registros el mismo fenómeno, es decir, un alto número de mujeres que han postulado y accedido a becas para realizar estudios de posgrado en el exterior⁶.

El Programa Nacional de Becas de Posgrados en el Exterior, cuya sigla es BECAL, homenajea a quien fuera el primer presidente constitucional del Paraguay, Carlos Antonio López (1790-1862). La historia cuenta que durante su gobierno, ejercido desde 1844 hasta el año de su muerte, López dispuso en una de sus políticas públicas medidas para que jóvenes compatriotas fueran enviados a Europa a fin de que se formaran en oficios y profesiones necesarios para el país en aquel tiempo y que al regresar participaran del proceso de modernización que se llevaba a cabo en el país (Almada, 2012: 36).

Este sueño truncado por la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) –en la que Brasil, Argentina y Uruguay guerrearon contra Paraguay– es el que más de 150 años después busca ser revitalizado por BECAL. En este contexto se inscribe el 60 % de mujeres becarias que participarán de este nuevo proceso de desarrollo del país en los diferentes ámbitos, incluyendo el de la educación, cultura y artes, en el que me incluyo⁷. Para terminar, quiero presentarles a Rocío.

Rocío Robledo

Nacida en 1985, Rocío, también de Asunción, es cantautora y gestora cultural. Es importante consignar que entre los proyectos musicales que desarrolla está la producción de su primer EP, titulado *Mujer de nadie*, el cual incluye 6 canciones inéditas propias, que será lanzado en noviembre de 2017. A pesar de este logro inscripto en su currículum y que denota su doble rol, Rocío cita nuevamente el miedo que como mujeres, en general, solemos experimentar caminando hacia nuestros objetivos, sea en la música o en cualquier otra carrera,

⁶ El Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología –Conacyt/Paraguay– revela en sus registros de becas un similar porcentaje de mujeres becarias, el que llega al 63 % en este año 2017. Datos disponibles en: <<https://datos.conacyt.gov.py/becas>> [acceso en: 27/09/2017]

⁷ La lista completa de becarios de BECAL está disponible en: <<http://www.becal.gov.py/listado-de-becarias/>> [acceso en: 27/09/2017]

y lo destaca como una de las mayores dificultades:

Primero que nada, pienso que independientemente de la profesión, las mujeres nos enfrentamos al miedo. Creo que culturalmente tenemos mucho miedo a ser lo que deseamos. Personalmente me ha sucedido con la música, y me tocó compartir con muchas mujeres que me manifestaron sentir lo mismo.

Sin tener conocimiento de la respuesta de Paula, la belleza es nuevamente citada por Rocío como un aspecto que se espera de la mujer que hace música. Por ello señala que “al parecer existe un ideal de mujer artista que no todas tenemos ganas de imitar. Debemos ser afinadas, hermosas, sexis, etc. Y creo que la música no puede estar supeditada a todo eso”.

La cantautora cuenta que comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Asunción, y que en la época en que culminó la escuela secundaria no existía una carrera musical en la universidad en Paraguay, motivo por el cual personas cercanas se fueron a estudiar música fuera del país. Aunque decidió quedarse, ella retoma hoy a los 32 años su profesión de música y compositora. Con su ejemplo nos alienta a decir, desde la experiencia, ¡a vencer el miedo con canciones!, y es enfática al afirmar: “Animarme a romper estereotipos me ha ayudado a fortalecer mi convicción de que todas las voces merecen ser escuchadas si en ellas hay honestidad”.

Consideraciones finales

Rocío en portugués se dice *orvalho* y en idioma guaraní, *ysapy*. Me recuerda una versión que escribí para la canción *Ida e volta*⁸ de los compositores brasileños Rita Altério y André Mehmari:

*Ko tape ógagui che gueraháva
ka'aty ha yvy pytâ oguerekova
Ysapy omyáky arazakuéra
ha guyra omyasãi ipurahéi
Ko tape che rekove omombe'uva (1)*

*1 Este camino que a casa me lleva
tiene yerbalas y tierra roja,
el rocío humedece las guayaberas
y los pájaros esparcen su canto.
Este camino habla de mi vida*

⁸ La canción –aunque sin la letra versionada en guaraní y español– es interpretada por el propio compositor y su grupo y puede ser escuchada en: <http://www.deezer.com/track/38185221?utm_source=deezer&utm_content=track-38185221&utm_term=1288190168_1506463064&utm_medium=web> Acceso en: set. 2017.

*El camino que me lleva a casa,
Tiene aroma de arboleda y rocío,
Mi sendero cruza praderas,
Madrugadas y enredaderas,
Entretejiendo verdor y quimeras.*

*Pe tokoro'o ahendurô
Apu'â aha amba'apo
Ha pyhareve jeyma urukure'a
oguahu(2)*

*2 Cuando escucho el cacareo del gallo
me levanto y voy a trabajar
y de noche nuevamente el búho aúlla*

*O caminho que me leva para casa,
tem um cheiro de arvoredo e sereno
meu caminho tem nevoeiro
assovio é passarinho
tem história essa minha estrada ⁹ (3)*

*3 El caminho que me lleva a casa,
tiene olor de arboleda y sereno,
mi camino tiene niebla
silbido, es pajarero
tiene historia esta mi carretera*

La lingüística clasifica al guaraní como un idioma polisintético que forma palabras aglutinando unidades mínimas de significados llamados morfemas (Centurión et al., 2013: 77). Ysapy, rocío, puede ser leída como y: agua, y, sapy: contorno de los ojos. Es decir, agua que contornea los ojos. Por ello, espero que las palabras de Rocío y las de todas estas mujeres sean un llamado de atención y así no las perdamos de vista, ya que seguramente, al menos algunas de nosotras, estaremos de acuerdo en que las peores traiciones no fueron causadas solamente por otros, sino por nosotras mismas, cuando por miedo a hablar hemos callado. ¡Cuántas composiciones guardadas en los cajones, menoscabando lo mucho que tenemos para comunicar al mundo y, en especial, en este nuestro continente, que por homenajear a Américo Vespucio pasó a llamarse América y tiene fuerza femenina desde el nombre! Por eso, y aunque este párrafo final no sea ciencia, me atrevo a hacer un llamado a que nos expresemos desde la certeza de que con nuestros trabajos, múltiples voces, idiomas y temáticas, mujeres y hombres, diferentes pero no opuestos (Rivera, 2005:11), estamos escribiendo una nueva historia iberoamericana.

⁹ Este último verso es de Rita Altério, de la letra original en portugués.

Bibliografía

Almada, Martín. *Paraguay: Educación y dependencia. Memoria académica*. Disponible en: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.355/pm.355.pdf>> [Acceso 26/09/2017]

Centurión Servín, C.; Dávalos Arce, J. *Gramática guaraní*. Tomo 1. Asunción, Paraguay: Barcelbaires Ediciones, 2013.

Bauman, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Gil, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6 ed. San Pablo: Atlas, 2008.

Jacovella, Bruno. *Folklore argentino*. Buenos Aires: Nova, 1959.

Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander comp. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Julio de 2000. <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander.rtf>> [acceso 26/09/2017]
Medina, Cremilda. *O Signo da Relação: Comunicação e pedagogia dos Afetos*. San Pablo: Editora Paulus, 2006.

----- . "Leitura crítica" em *Rumos [do] Jornalismo Cultural*. Felipe Lindoso (org). San Pablo: Summus, Itaú Cultural, 2007.

Rivera Garretas, María Milagros. *La diferencia sexual*. Valencia. Edición: Universidad de Valencia, 2005.

Biografías

Ailer Pérez (Cuba). Musicóloga. Máster en Música por la Universidad de las Artes, ISA (2012). Investigadora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), coordinadora editorial del sello Ediciones Cidmuc y profesora de la Facultad de *Música del ISA. Es autora del libro Música académica contemporánea cubana. Catálogo de difusión (1961-1990)* (Ediciones Cidmuc, 2011), y coautora de *La música cubana por La Calle del Medio* (en prensa). También ha colaborado como autora en el volumen 9 de *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World* (Bloomsbury Academic, 2014).

Ana María Arango (Colombia). Antropóloga de la Universidad de los Andes y DEA en Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Actualmente dirige el componente de investigación de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (Asinch) y es docente de la Licenciatura en Música y Danza de la Universidad Tecnológica del Chocó. Creó el Centro de Estudios y Documentación “La Corp-Oraloteca” desde donde lidera diferentes proyectos de investigación, producción audiovisual, producción radial, performance y otras actividades en torno a las manifestaciones de la tradición oral, sonora y corporal del Pacífico colombiano.

Daniela Fugellie (Chile). Doctora en musicología por la Universidad de las Artes de Berlín (2016) y Magister artium por la Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar y la Universidad de Jena, Alemania (2009). Es profesora de musicología del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado en Santiago de Chile. Fue asistente académica de la cátedra Transcultural Music Studies en Weimar (2010-2012) e investigadora del Colegio de Graduados “Das Wissen der Künste” en Berlín (2012-2015). Entre sus áreas de investigación se cuenta la historia de la música docta latinoamericana de los siglos XX y XXI, los procesos de transferencia cultural entre América Latina y Europa y la historia cultural de la música.

Eliana Monteiro da Silva (Brasil). Pianista, Mestre e Doutora em Música pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Seu trabalho como intérprete e como pesquisadora enfoca questões de gênero na composição erudita, bem como a música latino-americana. Apresenta-se em recitais solo e de câmara, tendo um duo de canto e piano – o Duo Ouvir Estrelas – especializado no repertório composto por mulheres. É autora do livro “Clara Schumann: compositora x mulher de compositor” e do CD “Clara Schumann – lieder e piano solo”. Desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado na ECA-USP e é membro integrante da rede Sonora – músicas e feminismos.

Juan Pablo González (Chile). Doctor en musicología por la Universidad de California, Los Ángeles. Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo regularmente seminarios de posgrado en Argentina, Colombia, Brasil y México. Ha publicado abundantes monografías en revistas científicas internacionales. Sus dos últimos son *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Santiago, Buenos Aires, San Pablo, 2013) y *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Santiago 2017).

Karla Lamboglia (Panamá). Cantautora, productora musical y de medios digitales. Es Ingeniera Electrónica en Comunicaciones de la Universidad de Panamá (2007). Tiene una maestría en Ingeniería de University of Louisville (2015). Fue becaria del Berklee College of Music en el 2011. Es parte del movimiento de cantautores panameño “Tocando Madera” y cada año forma parte de su gira itinerante. En 2009 publicó el album *Cumulus Nimbus*, y en 2015 *Carpe Diem*. Ha participado en el Festival Internacional de las Artes en Costa Rica, el Festival Llegando a Montevideo en Uruguay y el Panama Jazz Festival, entre otros. Es una de las ganadoras del III Concurso Iberoamericano de composición de canción popular de Ibermúsicas 2016.

Lorena Valdebenito (Chile). Máster en Música Hispana por la Universidad de Salamanca y Doctora © en Musicología, por la Universidad de Salamanca, España, donde en 2017 defenderá su tesis doctoral sobre Violeta Parra. Es miembro del comité editorial de la Revista *Neuma* de la Universidad de Talca, del Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca y de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular. Actualmente es académica del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. Ha publicado diferentes artículos y participado como expositora en diversos congresos en Chile y el extranjero.

Marisol Facuse (Chile). Doctora en Sociología del arte y la cultura y Master II en Sociología del arte y el imaginario por la Universidad de Grenoble, Francia. Profesora asociada del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y coordinadora el Núcleo de Sociología del arte y de las prácticas culturales. Ha dirigido el Grupo de Trabajo de Sociología del arte y la cultura en la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS) y en el Congreso chileno de Sociología, forma parte del Comité organizador del Grupo de Trabajo de Sociología del Arte en la Asociación Internacional de Sociología (ISA). Sus principales investigaciones se relacionan con el teatro político, las culturas populares, las músicas inmigrantes y los mestizajes culturales.

Romina Dezillio (Argentina). Licenciada y profesora en Artes, orientación música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realiza el programa de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes con un proyecto sobre algunas mujeres compositoras en Buenos Aires entre 1930 y 1955, en la misma Facultad. Es investigadora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y Docente Auxiliar de la cátedra de Historia de la Música Argentina en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes. Ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales. Publicó artículos en revistas especializadas y capítulos de libros. Integra la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología.


Romy Martínez (Paraguay). Cantante, investigadora y compositora. Su carrera musical y formación académica transcurren entre Paraguay, Brasil y Argentina. Integra el grupo Purahéi Trio que reúne músicos de los mencionados países y tiene editados dos discos que buscan expresar una musicalidad común a la región. Es licenciada en música por la UDESC (Brasil). Cursó Etnomusicología y Tango y Folclore en el Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires (2011-2014). Actualmente es becaria por el programa BECAL-PY y realiza su maestría en el Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina de la USP, donde investiga canciones de frontera entre Paraguay, Argentina y Brasil bajo orientación del Prof. Dr. Renato Seixas y Prof. Dr. Alberto Ikeda.

Sarah Yrivarren (Perú). Investigadora, arquitecta e integrante del Grupo de Investigación en Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autora del libro *Tribus urbanas en Lima* (2012) y del capítulo "El genius loci del metal en Lima", del libro *Música y sociedad en el Perú contemporáneo* (PUCP, 2016), editado por Raúl Romero. La investigación de Yrivarren describe el surgimiento y las manifestaciones del rock metal en Perú a partir de la década de 1980, y busca comprender el espíritu que unifica a la escena 'metalera' en conciertos realizados en locales pequeños más que en conciertos masivos llevados a cabo en estadios o teatros.

Soledad Castro (Uruguay). Cineasta, escritora y murguista. Egresada de la Escuela de Cine del Uruguay. En 2011 dirige el documental *Falta y Resto 30 años, La Leyenda*, que cuenta la historia de una de las murgas legendarias del carnaval uruguayo. Desde 2002 escribe espectáculos de murga, y desde 2014 dicta un taller de poesía popular uruguayo en Buenos Aires. En 2016 funda Murga Las Canarias, que cuenta con un coro enteramente integrado por mujeres; estrena en Canal Encuentro una serie llamada *Cero Drama* sobre actores con discapacidad, y edita su primer libro, *Poemas para limpiar la casa*. Actualmente escribe artículos culturales en publicaciones de Uruguay y Argentina y trabaja en un documental sobre Belela Herrera, luchadora latinoamericana por los derechos humanos.

Susan Campos Fonseca (Costa Rica). Musicóloga y compositora, especialista en filosofía de la cultura y la tecnología, el arte electrónico y la creación sonora. Doctora en Música por la Universidad Autónoma de Madrid y profesora de la Universidad de Costa Rica (UCR). Ha recibido el Premio 2002 del Consejo Universitario de la Universidad de Costa Rica, la WASBE conductor scholarship 2004 (Reino Unido), la Beca Fundación Carolina 2005 (España), el Premio “100 latinos” 2007 (España), el Premio de la Fundación Corda 2009 (Nueva York), el Premio de Musicología Casa de las Américas 2012 y el Premio “Universitaria destacada” 2013 y 2014, de la UCR. Actualmente es coordinadora académica de la UCR - Sede Interuniversitaria de Alajuela, proyecto del Consejo Nacional de Rectores (CONARE) de Costa Rica.

Yael Bitrán Goren (México). Doctora en musicología por la Royal Holloway, University of London. Investigadora Titular del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), que dirige desde 2014. Ha coordinado libros como: *México: historia y alteridad. Perspectivas multidisciplinares sobre la cuestión indígena* (2001) y *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas* (2002). Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana, en el Conservatorio Nacional de Música, en la Facultad de Música de la UNAM y en la Universidad Alberto Hurtado en Santiago, Chile. Ha presentado ponencias en diversos congresos en diversos países de Europa y América. Es tutora de tesis de maestría y doctorado en la Facultad de Música de la UNAM y en el Colegio de México.

LES DIRÍA
QUE ESCRIBAN
COMO QUIERAN,
QUE USEN
LOS RITMOS 
QUE LES
SALGAN