



I Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad

2 y 3 de noviembre de 2021
Publicación de actas



ARTES
MUSICALES Y SONORAS

Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad

I Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad : 2 y 3 de noviembre de 2021 : publicación de actas / compilación de Victoria Gandini ; Guadalupe González Táboas.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-3946-24-0

1. Música. 2. Perspectiva de Género. 3. América Latina. I. Gandini, Victoria, comp. II. González Táboas, Guadalupe, comp. III. Título.
CDD 780.8

Fecha de catalogación: 1 de abril de 2022

I Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad
2 y 3 de noviembre de 2021 : publicación de actas

© Universidad Nacional de las Artes

Revisión: Victoria Gandini y Guadalupe González Táboas

Fecha de publicación: Abril 2022

Universidad Nacional de las Artes

Sandra Torlucci

Rectora

Diana Piazza

Vicerrectora

Cristina Vázquez

Decana Departamento de Artes Musicales y Sonoras



ÍNDICE

PALABRAS INTRODUCTORIAS.....	3
DIVERSIÓN, CONFUSIÓN Y SUBVERSIÓN DE GÉNEROS EN “LA MONDIOLA” DE BIFE	7
IGNACIO CASTRO STOLKINER.....	7
LA MIRADA DEL AFUERA CAMBIA CON EL PRIMER DISCO. CONSTRUCCIONES GENÉRICAS Y TRABAJOS MUSICALES EN EL ALTO VALLE.....	16
MARTA FLORES	16
TRAZOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CARTOGRAFÍA DEL CAMPO “MÚSICA Y GÉNERO” EN AMÉRICA LATINA (2010-2020)	27
MICAELA GUREVICH Y FLORENCIA ZAVADIVKER	27
MÚSICA Y SORORIDAD EN PANDEMIA.....	42
HILARIA ANELLO	42
MÚSICA SURERA Y FEMINISMO: TRANSFORMACIONES Y DISPUTAS EN UN ÁMBITO TRADICIONAL A PARTIR DEL CAMBIO POLÍTICO Y DE SEXUALIDAD DE LOS ÚLTIMOS AÑOS.	47
NAYLA BELTRAN	47
EL SILENCIO DE LAS BRUJAS. LA PRODUCCIÓN ACTIVA DE LA AUSENCIA FEMENINA EN HISTORIA DE LA MÚSICA, EN EL MARCO DE LOS GENOCIDIOS/EPISTEMICIDIOS DEL PROYECTO MODERNO.	56
MARTÍN ECKMEYER Y CECILIA TREBUQ	56
PRIVILEGIOS CISEXISTA SONOROS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA EDUCACIÓN ARTÍSTICA ANTIHEGEMÓNICA.	72
LAURA GONZÁLEZ YOUNG	72
NARRATIVAS DE DESIGUALDAD DE LAS MUJERES MÚSICAS PLATENSES Y CRISIS DEL SECTOR POR COVID-19	78
JULIETA LABORDE	78
PA’ QUE SE QUEME. REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y DE RELACIONES INTERPERSONALES EN MÚSICA FEMINISTA CONTEMPORÁNEA.	88
MORA SEIGUER.....	88
NOH MASCARA, RITUAL FEMINISTA DISIDENTE DE LA HISTORIA DEL ARTE	96
VALERIA SONZOGNI	96
LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA FORMACIÓN HUMANÍSTICA DE MÚSICXS. ESCENAS CRÍTICAS EN LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA.....	109
PABLO M. VICARI Y GONZALO RODRÍGUEZ	109

PALABRAS INTRODUCTORIAS

El I Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad del DAMus, que se realizó el 2 y 3 de noviembre de 2021, constituyó una instancia de reflexión, análisis e intercambio acerca de las distintas dimensiones que atraviesan la relación de la música con las perspectivas del género y la diversidad, contemplando especialmente los desafíos actuales.

El Encuentro se desarrolló a través de mesas de debate y la presentación de ponencias que se comparten en esta publicación, de manera articulada con los ejes centrales del Programa de Música, Género y Diversidad del DAMus, que son los siguientes:

La perspectiva de género en la producción artística

La coyuntura contemporánea plantea un fuerte desafío respecto al lugar del arte como una instancia de visibilización de los procesos de deconstrucción y desnaturalización de estereotipos y normas hegemónicas. En este sentido el Programa busca visibilizar las producciones artístico-musicales que aborden temáticas relacionadas con las representaciones de la diversidad y la disidencia, la lucha del feminismo, el rol activo de las minorías y el género y lo queer, entre otros.

La perspectiva de género en la enseñanza artística

Las instituciones educativas ocupan un lugar central, en tanto polos de producción de conocimiento crítico, en los procesos de transformación social. En este sentido, la inclusión de la perspectiva de género en las estructuras de enseñanza-aprendizaje representa una oportunidad sumamente valiosa para visibilizar y acompañar los procesos sociales que luchan por la igualdad de género y el respeto por la diversidad y las disidencias.

Los ejes temáticos sobre los que se trabajaron son los siguientes:

1. Instituciones, políticas y diversidad en la música
2. Prácticas transformadoras en la educación musical
3. Música, feminismos y transfeminismos
4. Música y corporalidades disidentes

Esperamos que esta publicación sea una oportunidad para seguir pensando y trabajando colectivamente.

I Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad
2 y 3 de Noviembre de 2021
Programa

MARTES 2 DE NOVIEMBRE	
15:30 a 15:40 h Palabras de apertura a cargo de la Decana Prof. Cristina Vázquez	
15:40 a 16:30 h Mesa debate 1: Instituciones, políticas y diversidad en la música	
Prof. Cristina Vázquez Lic. Virginia Aquino (Paraguay) María del Rosario Hernández, Grizel Hernández, Ailer Pérez. Imprompta de la mujer en la enseñanza superior de la música en Cuba (Cuba) Martín Miranda (IUPA)	
16:30 a 17.30 h Ponencias	
16:30 a 16.45	Marta Flores. La mirada del afuera cambia con el primer disco. Construcciones genéricas y trabajos musicales en el Alto Valle
16.45 a 17	Julieta Laborde. Narrativas de desigualdad de las mujeres músicas platenses y crisis del sector por covid-19
17 a 17.15	Mora Seiguer. Pa' que se queme: representaciones de género y de relaciones interpersonales en música feminista contemporánea
17.15 a 17.30	Conversación
17.30 a 17.45 Receso	
17:45 a 18:30 h Mesa debate 2: Prácticas transformadoras en la educación musical	
Luchi De Gyldenfeldt (DAMus - UNA) Gabriela A. Ramos Qhapaj Raymi Andrea Sarmiento (UNC)	
18:30 a 19:30 h Ponencias	
18.30 a 18.45	Lera Sonzogni. Noh máscara, ritual feminista disidente de la historia del arte.
18.45 a 19	Laura González Young. Privilegios cisexista sonoros en la construcción de una educación artística antihegemónica.
19 a 19.15	Victoria Gandini. Músicas, cuerpos y transformaciones: repensar los vínculos sociales a partir de prácticas musicales inclusivas.
19.15 a 19.30	Puesta en común

MIÉRCOLES 3 DE NOVIEMBRE	
15:30 a 16:15 h Mesa debate 1: Música, feminismos y transfeminismos	
Soledad Venegas y Julia Winokur Mujeres de la música UNACOM	
16:30 a 17.30 h Ponencias	
16:30 a 16.45	Pablo VÍcari y Gonzalo Rodríguez. La perspectiva de género en la formación humanística de músicxs. Escenas críticas en la enseñanza universitaria.
16.45 a 17	Nayla Beltrán. Música surera y feminismo: transformaciones y disputas en un ámbito folklórico tradicional a partir del nuevo escenario político y de sexualidad de los últimos años (UNSAM)
17 a 17.15	Micaela Gurevich y Florencia Zavadvíker. Trazos para la construcción de una cartografía del campo "Música y género" en América Latina 2010-2020
17.15 a 17.30	Romina Ramírez: Practicas transformadoras en la Educación Musical
17.30 a 17.45 Receso	
17:45 a 18:30 h Mesa debate 2: Músicas y corporalidades: abordajes disidentes y transformadores	
Irene Porsio (EUM) Mercedes Liska Analía Miranda (DAMus-UNA) Edgardo Fernández Sesma	
18:15 a 19 h Ponencias	
18.30 a 18.45	Hilaria Anello. Música y sororidad en pandemia.
18.45 a 19	Ignacio Castro Stolkiner. Diversión, confusión y subversión de géneros en "La Mondiola" de BIFE.
19 a 19.15	Martín Eckmeyer y Cecilia Trebuk. El silencio de las brujas: la producción activa de la ausencia femenina en historia de la música, en el marco de los genocidios/ epistemicidios del proyecto moderno.
19.15 a 19.30	Puesta en común

Eje temático: Instituciones, políticas y diversidad en la música

DIVERSIÓN, CONFUSIÓN Y SUBVERSIÓN DE GÉNEROS EN “LA MONDIOLA” DE BIFE

IGNACIO CASTRO STOLKINER

RESUMEN

BIFE (2013-2020) fue un dúo de músicas populares compuesto por Ivo Colonna y Javiera Fantín. Publicó su disco debut *Con Amor* en 2014, entre la aprobación de la Ley de Identidad de género y la consolidación del movimiento Ni Una Menos.

En esta ponencia analizamos la cumbia “La Mondiola” (*Con Amor*, 2014) como resultado de mediaciones haciendo foco en la subversión de construcciones sexo-genéricas. Tomamos como marco teórico la propuesta de Antoine Hennion de música como resultado de confluencia de mediaciones, entendiendo mediadores como todo los elemento humano o no humanos que participan de la música como fenómeno (Boix & Semán, 2019), que se dan de forma contingente dentro del marco de irreversibilidades que condicionan la vuelta a estados anteriores y modelan los posteriores (Boix & Semán, 2019).

Nuestro análisis se divide en tres secciones. En la primera sección cubrimos las irreversibilidades que, consideramos, condicionan el estado de la música del que emerge *Con Amor* y las mediaciones (relevantes para nuestro estudio) que participan en la aparición del disco como obra que subvierte preconcepciones relacionadas con sexualidades y prácticas afectivas. En la segunda parte analizamos la huella de estas mediaciones en “La Mondiola” en su dimensión de obra: instrumentación, forma, letra y puesta en escena. Finalmente, arriesgamos algunas conclusiones provisionarias, considerando que este trabajo aún está en desarrollo.

PALABRAS CLAVE: Música popular, música queer, cumbia queer, activismo, diversidad.

INTRODUCCIÓN

BIFE fue un “power dúo” compuesto por Javiera Fantín e Ivo Colonna. Compusieron e interpretaron canciones de géneros populares: cumbia, tango, bossa nova, pop, etc. A través de su música se dedicaron a criticar y deconstruir prejuicios e ideas preconcebidas, especialmente sobre el amor y las sexualidades. En esta ponencia analizamos la cumbia “La Mondiola” como resultado de mediaciones haciendo foco en la subversión de construcciones sexo-genéricas y su manifestación en los aspectos musicales de la canción.

Tomamos la propuesta de Antoine Hennion de música como confluencia de mediaciones como marco teórico, entendiendo mediadores como “todos los elementos humanos y no-humanos, concretos, activos y específicos que permiten invitan inhiben y/o detienen la constitución de distintos estados de la música” (Boix & Semán, 2019, P. 3). Para Hennion, la música como fenómeno ocurre en un encuentro de contingencias libre de necesidad histórica pero determinado por irreversibilidades, es decir, “que cada estado de la música condiciona el regreso a un modelo anterior y modela el estado siguiente” (Boix & Semán, 2019, P. 3).

En concordancia con el planteo de dicho autor, abordamos nuestra exposición en tres secciones. En la primera sección repasamos irreversibilidades que condicionan el estado de la música del que emerge Con Amor y las mediaciones (relevantes para nuestro estudio) que participan en la aparición del disco como obra que subvierte preconceptos relacionados con las sexualidades y las prácticas afectivas. En la segunda parte analizamos la huella de estas mediaciones en “La Mondiola” en su dimensión de obra: instrumentación, forma, letra y puesta en escena. Finalmente, arriesgamos algunas conclusiones provisorias, teniendo en consideración que este trabajo aún está en desarrollo.

Como antecedentes directos de este trabajo podemos nombrar El amor según BIFE de Carla del Cueto (2018), los trabajos abordando cumbia disidente argentina de Iael Spatola y Leandro González de León (2019), y de Jasmine Rault (2011), y la vasta obra de Mercedes Liska abordando el tango queer. En cuanto a ciberactivismo podemos nombrar Modalidades de Participación Política en Facebook, de Gladys Lucía Acosta (2013). Finalmente, citamos el escrito La potencialidad cuir en la poesía lesbiana. Un estudio de caso: la Justa Poética,

slam de poesía oral (Zani, 2021) como antecedente sobre la presencia de producción disidente en espacios culturales porteños.

DEJAR LA PREGUNTA ABIERTA: MEDIACIONES E IRREVERSIBILIDADES

En esta sección abordamos irreversibilidades y mediaciones que confluyen en el emerger de BIFE y “La Mondiola” en su álbum debut. Presentamos tres fenómenos que a nuestro entender funcionan como irreversibilidades para nuestro caso:

- 1) La aprobación de las leyes matrimonio igualitario (2008) e identidad de género (2012), que aportan a la visibilización de las sexualidades e identidades disidentes y genera una confrontación en la esfera pública. Tomamos estos dos fenómenos como hitos, entre varios otros, en el marco de una lucha que es histórica y que aún continúa.
- 2) El uso masivo de internet y redes sociales en computadoras y teléfonos inteligentes.
- 3) La aparición de una nueva generación como sujeto político atravesado por las redes, que le da particular importancia a las problemáticas de género y diversidad.

Estas tres irreversibilidades confluyen en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la publicación de “La Mondiola”, en 2014. En aquel período se suman a las militancias históricas nuevas formas de activismo, ciberactivismo o discusión que se dan parcialmente en grupos y muros de Facebook, ya sea desde organizaciones activistas (como La Marcha de las Putas o Poliamor Argentina), en grupos recreativos (por ejemplo #putxsbizarrxs, y más tarde QueerGeeks) o iniciativas independientes. Estas formas de activismo, además, tienen un correlato en espacios presenciales, informales, amistosos, cotidianos.

Se genera, dentro de un sector de la juventud porteña, un clima de cuestionamiento y construcción colectiva de formas de pensar, sentir y nombrar experiencias en el borde o fuera de la norma. También, de la mano del período temprano de la cuarta ola feminista en Argentina, un cuestionamiento amplio a los roles de género y al amor romántico.

Las mismas personas que participan de esta construcción circulan por los espacios culturales del under porteño en la organización, como artistas y como público, sin que se diferencien nítidamente los roles. En estos espacios aparecen voces disidentes y se pone en valor los cuestionamientos a las normas de género. Aparece, además, una reivindicación de la bisexualidad, que en otros espacios permanecía marginada o en segundo plano.

En estos espacios, la diversión y la fiesta son parte de la experiencia, se vivencia que subvertir las normas de género puede ser divertido. Tódes (independientemente del género o la orientación sexual) son invitades a participar y poner el cuerpo en prácticas donde lo erótico, lo ambiguo y lo bizarro se encuentran.

Proponemos que este clima de cuestionamiento y discusión viva, que aún no cristalizó un lenguaje, se ve expresado en la obra temprana de BIFE, que busca abrir grietas más que llegar a nuevas definiciones. Si bien estas problemáticas por su naturaleza no pueden llegar a conclusiones cerradas y permanecen en crisis, hoy en día podemos admitir la existencia ciertos consensos parciales y lenguajes sedimentados (no exentos de conflicto), que en ese entonces aún estaban en proceso de gestación y/o asimilación.

Javiera e Ivo participan de esta construcción colectiva en las redes y circulan por estos espacios como público y como artistas. En estos espacios virtuales y físicos van a encontrar público, vías de circulación, colaboradores/colegas, y amigos, sin que haya límites tan definidos entre estos roles tampoco.

En cuanto a las mediaciones podemos mencionar que los miembros del dúo se conocieron en El Pacha, un espacio cultural del tipo que describimos anteriormente. En las traspachos de las fechas se quedan tocando boleros y tangos, pero experimentan incomodidad con el contenido misógino y heteronormado de las letras. Además, ambos crecieron bailando cumbia y otras músicas con problemáticas semejantes: diversión acompañada de mensajes violentos.

Vemos emerger una tensión en el encuentro entre los hábitos de estas músicas, los cuestionamientos que se vienen dando en ese contexto y las vivencias

particulares de los dos, que aparece en el contexto de un espacio cultural que, a su vez, es permeado por discusiones que atraviesan nuevas formas de encuentro.

Atravesada por estas mediaciones, la propuesta de BIFE va a ser reapropiarse de los géneros de música popular que circulan por la ciudad de Buenos Aires y renovarlos a su propio lunfardo y experiencia generacional, reconvirtiendo las violencias en una forma de diversión que a la vez lleve un mensaje ideológico. Van a construir un, en palabras de Ivo, “espacio seguro para que la gente se divierta” (Colonna, 2018) y reflexione al mismo tiempo, reflexión que es llevada a cabo por cuerpos bailando. Para esto van a echar mano, además, de la sátira, el humor, el juego, la ambigüedad y la profanación irreverente de los tropos de los géneros que abordan.

LA FIESTA DE LA CARNE: ANÁLISIS DE LA MONDIOLA

En esta sección analizamos la forma en que las mediaciones que confluyen en “La Mondiola” atraviesan la canción en su aspecto musical. Al momento de la redacción de esta ponencia, se pueden encontrar la canción y la letra en la página de Bandcamp del grupo: <https://somosbife.bandcamp.com/track/la-mondiola-2>

Comencemos por analizar el orgánico. Lo primero que podemos señalar es el híbrido entre la propuesta acústica que BIFE tenía muy al comienzo de su carrera (antes de la edición de Con Amor) y un grupo de cumbia: al dúo de guitarra, ukelele y voces se le suman bajo, una melódica (que parece emular la función de un acordeón) y percusión electrónica.

En las presentaciones en vivo, el bajo y la percusión electrónica se van a reproducir desde una loopera. Esto va a permitir que “La Mondiola” suene en espacios culturales, librerías, marchas, centros de militancia, etc. Incluso van a poder sonar como banda en espacios en que, luego de la Tragedia de Cromañón, ya no se puede tocar con batería.

La canción tiene forma AABCx2, donde A son las estrofas, B es un puente y C el estribillo. En la primera estrofa encontramos varios tropos del amor romántico, comunes en la cumbia melódica: el amor único, la espera, el sufrimiento heroico,

y, más o menos veladamente, la virginidad. Todo esto se describe con tono melodramático: He sufrido tantas veces/el hambre de esta pasión/Nunca quise traicionar mi ilusión/con otras carnes/siempre fui fiel a mi amante corazón.

Aquí podemos citar nuevamente del Cueto (2018, P. 7) en su descripción del amor romántico: “El amor romántico proyecta una trayectoria vital a largo plazo, implica la búsqueda y esa búsqueda es una odisea, en la que la identidad del yo espera su validación del descubrimiento del otro.”

Le narradore resiste la tentación, guardándose para el amor verdadero que es revelado en el estribillo: Que puedo hacer si tengo tanto amor a la mondiola. En un gesto farsesco, todo el melodrama presentado en la primera A se deposita en algo cotidiano, vulgar y a la vez, efectivamente, capaz de mover pasiones en muchas personas, por lo tanto, confuso porque no queda del todo claro que sean pasiones de otro tipo. El discurso del amor romántico se revela como un dispositivo que funciona sin que importe mucho el objeto de ese deseo.

Si hasta entonces se podía especular con que la “mondiola” era algún tipo de metáfora vulgar para nombrar partes del cuerpo, en la segunda iteración de la forma se vuelve inequívoco: Garpa pan francés pebete o mignon/con mayonesa. Están hablando literalmente de un sándwich.

En las estrofas de la segunda vuelta, se acepta la premisa y se redobra. Donde antes encontrábamos el sufrimiento de la espera, ahora se celebra la fiesta del encuentro. Se describe la experiencia de comerse un sándwich de carne como una celebración de sensualidad y erotismo: Es tan suave y tan hermosa/me hace cosas en el corazón (...) toda la lengua/recorriendo ese corte hipersensual/y me vuela la cabeza/como deja mi labio la sal.

Finalmente, para concluir la segunda iteración se repite el estribillo cuatro veces en lugar de dos. La técnica subversiva de BIFE en esta letra es dar un sí radical a los tropos del amor romántico y su melodrama, y el resultado es una reducción al absurdo que es divertida e incómoda a la vez. Al interpelarnos a través del ridículo BIFE abre preguntas: ¿qué nos hace sentir este discurso exaltado y pasional sobre un trozo de comida? ¿Qué dice de mí lo que siento?

En cuanto a la puesta en escena, ambas eligen superponer signos de ambigüedad. Ivo (que en ese entonces usaba el nombre Ivana) se pinta un bigote y usa pantalones de vestir y chaleco mientras que Javiera (entonces Diego) usa polleras y se pinta los labios. Ninguna de las dos oculta los rasgos del sexo que le asignaron al nacer. Por ejemplo, Javiera se deja la barba.

De lo dicho anteriormente se desprende, además, que no se puede definir el género del yo lírico de la canción. En parte porque ambas cantan a unísono rítmico la mayoría del tema y en parte porque desde lo visual ambas construyen expresiones de género ambiguas. Podríamos citar la siguiente frase de otra canción del dúo, Dinamita (2014), para dar condensar parte su propuesta en este campo: Cuando estoy con vos no me siento más hombre, ni más mujer/cuando estoy con vos me olvido y siento placer.

CONCLUSIONES PROVISORIAS

En esta sección enumeramos algunas conclusiones provisorias para esta etapa del desarrollo de nuestro trabajo:

Existe un entramado de mediaciones que confluye en “La Mondiola” de BIFE como obra que subvierte prejuicios sobre sexualidades y prácticas afectivas. Entre los mediadores que confluyen encontramos celulares/computadoras, instrumentos y formaciones instrumentales, redes sociales, movimientos culturales, convenciones de géneros populares, espacios artísticos y nuevas formas de entender la sexualidad y los vínculos.

“La Mondiola” emerge en un sector de la escena porteña que se está replanteando ideas y prácticas relacionadas con las sexualidades y los vínculos. Hay un clima de cuestionamiento de construcciones y de discusión, que está profundamente atravesado por la presencia de las redes sociales.

Este clima permea distintos espacios de encuentro (presenciales, virtuales y mixtos) conformando un público que a la vez es interlocutor directo del dúo; y participa de la discusión y reflexión colectiva que el grupo plasma. Podríamos decir, entonces, que, en un sentido, participan también de la creación de la obra.

Finalmente, proponemos que “La Mondiola” manifiesta estas mediaciones en tanto que obra (letra, forma, instrumentación y puesta en escena) y también en sus vías de circulación, en el público que la recibe y en los espacios que recorre.

AGRADECIMIENTOS

A Martín Liut y al equipo “Territorios de la música argentina contemporánea” por hacernos llegar la convocatoria y por la ayuda en el desarrollo de este trabajo. A la Universidad de Quilmes por brindar la beca de iniciación a la docencia y la investigación en que este trabajo se originó y al DAMus por darle espacio a la propuesta.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, G. L. (2013). Modalidades de participación política en Facebook. Versión.

Estudios de Comunicación y Política, (31), 178-191.

Boix, O. A., & Semán, P. F. (2019). Etnografía, mediaciones y pragmatismo. Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales, 9. P. 3.

Colonna, I., Fantín, J. (2014). BIFE: “Cuando las sociedades pueden incluir, es un parámetro de salud” / entrevistada por Sebastián Scigliano. Nueva Ciudad. Recuperado de: <https://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201406/14070-bife-cuando-las-sociedades-pueden-incluir-es-un-parametro-de-su-salud.html>

Colonna I, Fantín J. (2018) Crónicas urbanas: Bife con amor y desde adentro / Entrevistades por Cuartopoder Salta. CuartoPoderSalta. Recuperado de: <https://cuartopodersalta.com.ar/cronicas-urbanas-bife-con-amor-y-desde-adentro/>

Cueto, C. D. (2018). El amor según BIFE. En X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata (Ensenada, 5 al 7 de diciembre de 2018).

González de León, L. & Spatola, I. (2019). Cumbia disidente. Representaciones, alteridades y condiciones de posibilidad de "Sudor Marika". Recuperado de: <https://uba.academia.edu/gonzalezdeleon>.

Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. Comunicar, 17(34), 25-33.

Liska, M. M. (2018). Entre géneros y sexualidades: Tango, baile, cultura popular.

Milena

Caserola.

Rault, J. (2011). Positive Affect in the Queer Americas. *Topia: Canadian Journal of Cultural Studies*, 25, 239-249.

Zani, A. M. (2021). La potencialidad cuir en la poesía lesbiana. Un estudio de caso: la Justa Poética, slam de poesía oral. *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*, 7.

LA MIRADA DEL AFUERA CAMBIA CON EL PRIMER DISCO. CONSTRUCCIONES GENÉRICAS Y TRABAJOS MUSICALES EN EL ALTO VALLE.

MARTA FLORES

A través de esta ponencia nos proponemos delinear, desde una perspectiva de género, las formas asumidas en el Alto Valle del río Negro y Neuquén, por los diversos trabajos musicales. Se encuadra en un proyecto de investigación en curso acerca del trabajo artístico en el área y se articula con investigaciones anteriores acerca de la historia de las mujeres en el trabajo musical autogestivo o independiente en la Norpatagonia. (Flores, 2009, 2015 y 2017)

El área donde se realiza nuestra investigación, el Alto Valle del río Negro y Neuquén, se define geográficamente como una conurbación, (Perrén y Pérez, 2016) con centralidad en la ciudad de Neuquén y extendida en más de 100 km. Contiene 17 ciudades cuya relevancia no es uniforme y a las que se les agregan unos diez núcleos urbanos menores (*barrios*) surgidos, en general, en torno a antiguas chacras. El valle” conforma un circuito cultural en el que participan nuestros sujetos y sujetas, como músicos/as independientes o autogestivos, que se integran desde la polivalencia y la poliactividad. (Machillot, 2018) Esto da como resultado un panorama variado, con asimetrías y desigualdades que se agudizaron con la pandemia.

En términos de Eli Bartra (1995), las mujeres artistas latinoamericanas enfrentan una doble subalternidad, por un lado, aquella que el campo artístico global impone a las artes latinoamericanas y a sus protagonistas y, por otra, la emergente de las relaciones sociales de género. En suma, el trabajo de los y las artistas de las diversas disciplinas, como agentes en el campo, se encuadra en las posibilidades y restricciones que la estructura de éste plantea. (Piñeiro Gil, 2011)

La afirmación que nos sirve de título ilustra las búsquedas musicales, desde la consideración del disco como la culminación de un tiempo de trabajo y tiene que ver con la concreción del “proyecto” en un CD, como forma de legitimación

profesional. Aunque en 2021 y 2022 pueda resultarnos un poco anacrónico y demasiado costoso, entre 2017 y 2019, la mayoría de las solicitudes de subsidios presentados al INAMU en la Delegación Patagonia, eran para producir un CD. Lucía Scialpi, coordinadora de dicha institución, en aquel momento, lo hacía notar como extraño, dado el proceso de tecnologización de la música y la importancia que, ya en ese momento, tenían los registros audiovisuales y la transmisión por internet. Sin embargo, el “grabar el proyecto” seguía teniendo, al menos hasta 2019, un atractivo particular para la producción independiente, en pro de la creación de objetos artísticos no destinados a circuitos hegemónicos.

Metodológicamente, hemos trabajado con la etnografía feminista, combinando observación participante con entrevistas semi estructuradas. Desde una perspectiva de género, anoto que la visibilización de la participación femenina ha ido creciendo en estos últimos años, aunque sigue siendo minoritaria en algunos terrenos. Las referencias al mundo privado aparecen espontáneamente en los relatos femeninos y escasamente en los masculinos. Las mujeres consideran relevante hablar acerca de la relación entre la maternidad y la profesión, pero, aclaro que no fue este el eje de mi investigación, y ello desde una postura política de pensar a las artistas como sujetas históricas con problemáticas estéticas, artísticas y políticas que atañen a su oficio. Debo anotar que las informantes coincidieron en que la continuación de su carrera como instrumentistas se ve influida por el apoyo o la ausencia de apoyo de sus parejas, al margen de su trabajo docente y de su tarea materna. Detallaron la participación de sus hijos e hijas en los ensayos y explicaron a la investigadora las estrategias utilizadas para que los chicos entiendan las características del trabajo materno. Por otro lado, observamos que era habitual en ensayos y conciertos, la presencia de hijos o hijas de los músicos varones, lo que se saluda como interés por la actividad paterna y primer paso en la formación musical.

ALGUNOS CONCEPTOS DE REFERENCIA

Me interesaría abordar en primera instancia el arte como inserto en un proceso productivo de carácter económico, que incluye la comercialización tanto de la fuerza de trabajo de los/as artistas, como de un variado rango de los productos.

(Heinich, 2001) En consecuencia, hablar del trabajo musical es referirse a una pluralidad de tareas que confluyen, bien en cooperación (Becker, 1998) bien en disputa (Buscatto, 2008; Ravet, 2007; entre otras) a la producción de un bien simbólico que ha de insertarse en un circuito comercial, también variado.

La *producción independiente* remite a una categoría artística que incluye un posicionamiento estético de rechazo a las corrientes hegemónicas y al mercado. Se caracteriza por la búsqueda de una eficacia estrictamente estética, ideológica o política, más allá de una rentabilidad económica e incorpora modos de trabajo y estructuras organizativas totalmente específicas, en las que resulta esencial el riesgo asumido por los/as mismos/as artistas. (Mauro, 2019; Marin, 2018 entre otras). Ahora bien, si en tanto esfera social, el trabajo musical también produce normas, valores y jerarquías y está atravesada por desigualdades de género, clase y etnia. (Téllez Infante, 2001), su configuración como un ámbito generizado implica también algunas particularidades en la producción musical independiente.

Entendemos género con Marta Lamas (1995) como una categoría sociológica que permite el estudio de la organización social de lo femenino y lo masculino. *La definición de género o de perspectiva de género alude al orden simbólico con que una cultura dada elabora la diferencia sexual (...) La lógica del género es una lógica de poder, de dominación (...) Una discusión rigurosa sobre género implica abordar la complejidad y variedad de las articulaciones entre diferencia sexual y cultura. Las prácticas sociales con que el sujeto expresará su deseo están marcadas por el género, pero también por su inconsciente (...)* (Lamas, 1999: 151)

Ahora bien, aun cuando esta configuración, como producto histórico, ha cambiado, se requieren herramientas teórico-metodológicas que, merced a la desnaturalización de las dificultades adicionales a las que deben atravesar sus colegas varones, permitan visibilizar las formas asumidas por los techos de cristal que afectan el camino de profesionalización de las artistas. La cuestión para plantearnos es que la configuración generizada de las carreras musicales, conlleva la invisibilización, no sólo de las creaciones femeninas, sino de la segregación de género en los trabajos y empleos del sector. De allí que hemos

tomado, como herramienta, un concepto que los estudios feministas han utilizado para explicar las carreras profesionales de las mujeres. Nos referimos a *techos de cristal* formulado por los estudios sociológicos feminista de las profesiones, a mediados de la década de 1980. (Burin, 2008; Yanoulas Vallejos, 1999) Dichas barreras se resumen en frecuentes “dobles exámenes”, en asignaciones desiguales de recursos, en maltratos en el escenario o, incluso, en desigualdades en los procesos formativos. Todo ello convive con las dificultades propias del trabajo musical en un circuito subalterno como el Alto Valle.

El doble proceso reseñado por Buscatto (2005) de jerarquización sexuada entre instrumentistas (los que realmente *saben de música*) y cantantes (de quienes se espera un conocimiento intuitivo y emocional de la música) por un lado, y varones y mujeres por otro, nos ha permitido visualizar situaciones de doble examen como el relatado por una instrumentista neuquina, sobre pruebas informales que sus colegas de un conjunto de tangos le propusieron y que pasó airoosamente. *Les gustó cuando hice una segunda voz...después se acostumbraron a que yo estaba y aunque no voy seguido, por ahí me invitan para que toque con ellos.*

La naturalización del segundo examen resulta interesante en la misma dinámica de ingreso y permanencia en el oficio musical, porque es un ámbito en el que la experiencia y la experticia valen más que cualquier titulación (Cardon y Pilmis, 2018). En consecuencia, protestar sería, justamente mostrar cierto temor por una supuesta insolvencia. Mostrar que una es capaz, incluso, más que los colegas, se torna en una maraña de la que sólo se puede escapar entrando en el juego, esto es, aprobando el examen. Este asume formas de acoso, violencia solapada. Por ejemplo, cambios abruptos de tono, de ritmo, etc. mucho más “profesionales” o asépticas que cualquier manoseo o descalificación públicos, frente a los que resulta más fácil reaccionar. Este tipo de *pruebas* no son privativas del área. Buscatto (2005), entre otras señalan las particularidades de este mecanismo de segregación que hemos relevado también en nuestro trabajo en Andalucía en ámbitos que, como el flamenco, son tradicionalmente masculinizados. (Flores, 2017)

En un ámbito laboral informal como el que estudiamos las carreras no están institucionalizadas y resulta difícil visualizar dónde están los techos de cristal y en algún punto, podríamos pensar en barreras de cristal que impiden el desplazamiento horizontal. (Ravet, 2007; Sosa Sánchez, 2011; entre otras) Sin embargo, ateniéndonos a la jerarquización de los diversos trabajos musicales, más bien, prefiero decir, con Manchado Torres (2011) que estamos frente a *caminoes escondidos bajo techos de cristal*, en un ámbito en el que lo masculino no es visto como masculino, sino como *universal*, en tanto lo femenino es considerado lo *particular* (Freixas cit. por Manchado Torres, 2011) ¹

Más allá o más acá de la estructura de género y, aun en un circuito pequeño como el valletano, las músicas comparten con sus colegas varones los requerimientos de un mercado que ha forzado a muchos/as músicos/as a tramitar su inserción impositiva en la categoría de “*emprendedor cultural*”. Ello les permite acceder a los beneficios del Plan de Contingencia elaborado por el Ministerio de las Culturas de la Provincia de Neuquén y otros beneficios que conlleva ser “proveedor del Estado” en un contexto donde éste es el principal contratista.

Me gustaría aquí rescatar el testimonio de la cofundadora y miembro de la comisión directiva de una de las asociaciones de artistas surgidas ante la situación de emergencia provocada por la pandemia. La entrevistada es docente de un establecimiento provincial y, desde hace mucho tiempo conforma un dúo con un guitarrista. El repertorio que abordan es variado, pero tiene eje en el folklore argentino. Nos habla de tener “*toques*” y de la inserción en el circuito musical. Aquí aparece el Estado como empleador y exigente a la hora de solicitar “papeles en regla”.

Muy pocos en la provincia hemos tenido la posibilidad de facturar. (...) Hablemos del Estado que es el que te pide la facturación... las fiestas como la del chivito, o algún aniversario de una ciudad, ponele. A veces te llaman. El municipio hace

¹ Nos recuerda a Goffman (2006: 13) cuando se refiere a la diferencia/desigualdad entre *normales* y los portadores de un *estigma*, es decir, de un *atributo desacreditador*.

un convenio con provincia si quiere un artista que sea proveedor del Estado. Entonces dice, bueno, a ver a quién tienen ustedes que nos pueda dar una mano porque no nos alcanza el presupuesto y entonces Provincia contribuye. (H. entrevista, 2021)

La informante ilustra lo que Heinich (2001) llamó “economía invertida”. Yo pago todos los equipos que tengo con mi sueldo docente. Creés que puedo decir que con lo que saqué de la música arreglé algo de mi casa?...

Hemos observado que, en el área, los emprendimientos en el terreno artístico están vinculados a trabajos precarizados. Estos y estas trabajadoras, para acceder a los beneficios del plan de emergencia cultural, debieron acceder al monotributo (en algún caso el monotributo social) que les permite emitir factura. Sin embargo, con el paso de los meses, el monotributo se convierte en una carga y es dado de baja con lo que también se atenta contra las posibilidades de trabajo y contratación del Estado. *¿Cómo sostengo una facturación si me están llamando 4 veces por año?* (H. entrevista)

Las diversas entrevistas nos muestran la necesidad de los y las trabajadoras/es de la música de hacer confluir la trayectoria laboral con la profesional y ello conduce a los y las artistas a iniciar una carrera docente, en respuestas como la de un ingresante al profesorado que manifiesta que su motivación principal es *vivir con la musik*. La docencia es vista, entonces, como la forma de mantenerse en la profesión, pero sin correr con los riesgos. (Flores, 2011)

En este punto, me gustaría hacer mención a los procesos formativos y a las barreras de cristal que se presentan a las estudiantes de música. He observado que todos estos procesos discriminatorios son vistos por los colegas músicos (y algunas colegas también), tanto docentes como militantes de asociaciones profesionales, como cuestiones individuales moralmente reprobables, pero, difícilmente se comprendan como parte de una estructura que va más allá de la “buena voluntad” de los actores. En los trayectos formativos institucionalizados de conservatorios y escuelas de música (e incluso en la clase de música de la escuela obligatoria), por ejemplo, la desigualdad se torna aún más transparente, amparada por las representaciones sociales acerca de la educación pública, como igualitaria y libre de prejuicios de ningún tipo. Así, las desigualdades en la

21

formación inicial son uno de los caminos por los que se naturalizan posteriores jerarquizaciones de género. Hace un par de años, las estudiantes del profesorado de música solicitaron a la dirección la posibilidad de acceder a un curso de formación en sonido, exclusivo para músicas. El pedido ocasionó una ida y vuelta de mensajes por WhatsApp en el seno del Consejo Académico de la institución y finalmente se decidió enviar la propuesta al Consejo de Políticas Institucionales que aprobó la iniciativa. Me interesa aquí la visión del profesor porque estaba de acuerdo con realizar el curso solicitado: *Yo no me daba cuenta, pero cuando pedía que alguien pasara a hacer alguna práctica, el primero que pasaba era un chico y sólo la quinta o sexta era una chica...* (P. conversación de campo, 2018)

Por otro lado, dice una de las estudiantes: es cierto que los equipos son pesados, pero si no puedo, llamo a una de las chicas y entre las dos podemos... En clase, se ríen cuando no nos sale algo con un cable ... (Conversación en clase)

Como *lo personal es político*, he querido incluir esta anécdota que, de alguna manera, resume estrategias políticas de grupos de mujeres que pugnan por insertarse en pie de igualdad en la formación y en la que el sexismo está invisibilizado porque la escuela pública argentina se precia de ser inclusiva y desterrar todo tipo de segregación y discriminación. (Neufeld y Thisted, 2001) En este sentido, la idea de que...*Finalmente, formamos docentes...* muestra una manera de resistirse a visualizar esta misma formación como generizada. Y ello, no sólo cuantitativamente en cuanto a que los estudiantes son mayoría, sino, volviendo a Freixas (en Manchado Torres, 2011) sobre la división masculino *universal* y femenino *particular*.

A la vez, la biologización de las aptitudes técnicas y tecnológicas es justamente uno de los prejuicios de género que aparecen en mayor medida, como argumento de la discriminación laboral. Ello se traduce en menores posibilidades de empleo o en menor salario, sobre todo en las condiciones de informalidad imperantes en las industrias del sector.

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El abordaje de los procesos generizados, como en el caso presente, el ejercicio de una profesión exige una reflexión profunda que deberá abarcar también los procesos de reflexividad en el campo etnográfico. En términos de Carmen Gregorio (2017), lo que era “*mancha subjetiva*” para la etnografía positivista, se transforma en “problema teórico” cuando incorporamos una perspectiva etnográfica en la que lo emocional y lo personal no pueden ser separados de lo conceptual. Desde este lugar, reconocí como propia la bronca, la rabia transmitida por las artistas cuando recordaban momentos de menosprecio hacia una idoneidad de la que estaban seguras y a la que valoraban. ¿Cómo procesar esta empatía emocional, esta implicación, cuando está en juego un hecho concreto que forma parte sustantiva de la perspectiva de género?

La experiencia etnográfica, por tanto, se propone como un acto total que implica cuerpo, mente, razón y emoción de manera indisoluble y como ejercicio auto etnográfico de reconocimiento de las relaciones de poder (Gregorio, 2019).

Así, las situaciones personales se entrelazan con las políticas y la reconstrucción de un recuerdo pasa, no sólo por el registro, sino también por el de los marcos sociales o colectivos. Entre ellos, el lenguaje, las convenciones verbales, las simples palabras que la sociedad nos propone tienen un poder evocador y proporcionan el sentido de esta evocación como, por otra parte, cualquier ideación. (Candau, 2007) Las recientes manifestaciones feministas en la Argentina y en Chile jugaron un papel importante en la visibilización de desigualdades y asimetrías de género, tradicionales en los trabajos de la música, pero cualquier situación discriminatoria de cualquier índole es adjudicada a la moral individual.

CIERRE: LA CUESTIÓN *POLÍTICA*

A lo largo de nuestro trabajo de campo hemos recogido la participación activa de las mujeres y los varones en dichas actividades y analizado cuál es el lugar que ambos asignan a los diferentes trabajos artísticos. Tanto unas como otros comparten las condiciones del trabajo artístico en un espacio no hegemónico y se sitúan como trabajadoras/es polivalentes en el campo social, respondiendo desde allí a nuevas demandas y compromisos.

Desde el punto de vista teórico- feminista que no deja de ser político, entiendo que, en un momento, la historia compensatoria fue un primer paso para el reconocimiento de la presencia/ausencia de las mujeres en la historia de la música. Sin embargo, entiendo que sobre 2022 enfrentamos otro aspecto del problema: no se trata sólo de transformar la música en un trabajo para el que ser mujer no sea un estigma sino de entender que el sexismo es parte de una estructura social que aprendemos como sujetos y sujetas culturales.

Y esta es la cuestión política que quería aportar al debate.

BIBLIOGRAFÍA

Bartra, Eli (1994) *Frida Kahlo. Mujer, Ideología, Arte*, Barcelona: Icaria Editorial.
Becker, Howard, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad de Quilmes.

Burin, M. 2008, "Las "fronteras de cristal" en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización", en *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology*. 39 (1) pp 75-86

Buscatto, Marie (2005) "La *jam* chante, le genre nous hante" en *Cahiers d'ethnomusicologie* No. 18, Ginebra, Ateliers d'ethnomusicologie 2005

Cardon, Vincent y Pilmis, Olivier (2014) "Travailler à tout prix. Les rétributions monétaires et non monétaires du travail artistique", en *L'Observatoire* 1, (44), pp 24 à 26

Dumazedier, Joffre, *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Ed. Du Seuil, 1962.

Escal, Francoise. y Jacqueline Rousseau – Dujardin. *Musique et différence des sexes*, (Montréal: L'Harmattan, 1999)

Flores, Marta (2017) "Vivir de la Música siendo migrante. Un abordaje etnográfico en Andalucía 2017", en *La Aljaba, segunda Época*. CIEG, UNComahue, UNLuján y UNLaPampa.

Flores, Marta y Pamela Obrist (2015) "De profesión, artista. Trayectos en el arte argentino desde una perspectiva de género", en *Revista Inclusiones. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad de Los Lagos, Campus Santiago, C Chile. Número Especial, octubre- noviembre. pp. 102-132.

Flores Marta, (2011) 2011 "Vivir con la musik...Un estudio de las representaciones en torno de la música y la docencia entre los y las estudiantes

del profesorado de música Neuquén, 2011”, en VILLAFañE, Alicia y ADAD, Ludmila (compiladoras) *Redefiniciones y continuidades: debates desde la Antropología*, Tandil, NÚRES, UniCen

Flores, Marta. 2009 “‘Mamá toca esta noche’. Algunos Aspectos de la Vida Musical en Neuquén desde una Perspectiva de Género”. En *La Aljaba* 2ª. Época. XIII, UNLuján, UNLaPampa, UNCom

Goffman, Erving (2006) *El estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gregorio Gil Carmen (2019) “Explorar Posibilidades Y Potencialidades De Una Etnografía Feminista”, en *Disparidades* 74(1), Disp. en <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.01>

Heinich Nathalie, *La Sociología del arte*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002).

Lamas, Marta, (1999) “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, en *Papeles de Población* No. 21, Universidad Autónoma del Estado de México, pp 147-178.

Machillot, Didier (2018) “La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición” en ***Sociológica***, año 33, número 95, pp. 257-289

Manchado Torres, Marisa, “Caminos escondidos bajo techos de cristal” en Iniesta Rosa. (ed.) *Mujer versus Música*, Valencia, Rivera Editores, 2011). 9-36.

Marin Fwala-Lo. (2018). “Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba”, en *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*. Vol. 21 No. 3, p. 11-21.

Mauro, Karina. (2018). “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo”, en *tefondo/27*, enero-junio, Pp114-143

Menger, P. “Formation, emploi et rémunération entre les professions musicales” en Brandl E. et al. (ed.) *25 ans de Sociologie de la Musique en France*, (Paris: L’Harmattan, 2012).

Moratalla, Agustín., “Ética de las profesiones y formación universitaria: tres modelos de responsabilidad profesional” *Revista de Fomento Social*, No. 237, 2005.

Perren, Joaquin, Laura Lamfre y Germán Gabriel Pérez. (2016). “Diferenciación socio-espacial en las ciudades intermedias argentinas una aproximación a la conurbación de Neuquén en el cambio de siglo”, en *Estudios Sociales*

Contemporáneos, Mendoza, UNCuyo, Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos. Disponible en septiembre/ 2020 en https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/65646_0718-3631.

Piñeiro Gilk, Cecilia (2011) "Latinoamérica y el feminismo en música: caminos recorridos" en Iniesta Rosa. (ed.) *Mujer versus Música*, Valencia: Rivera Editores, pp37-76.

Pollock, Griselda. "Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte, (Buenos Aires: Fiordo, 2013).

Ravet Hyacinthe, "Devenir clarinettiste" en *Actes de la recherche en sciences sociales* no 168, 2007. 50-67

Reignard F. "Musicien et enseignant. Une identité unique en formation" en *Recherche & Formation*) 2011. Disponible en julio 2015 en <http://rechercheformation.revues.org/1584>

TRAZOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CARTOGRAFÍA DEL CAMPO “MÚSICA Y GÉNERO” EN AMÉRICA LATINA (2010-2020)

MICAELA GUREVICH Y FLORENCIA ZAVADIVKER

RESUMEN

Este texto expone de manera sintética los aspectos centrales de un trabajo de integración final que realizamos en el marco de la “Especialización en Gestión y Administración Cultural” (UNA). Nos propusimos desarrollar una cartografía embrionaria de proyectos y prácticas que surgieron dentro del campo “música y género” entre los años 2010-2020 en Latinoamérica. Indagamos en plataformas, redes, festivales, ferias de música, grupos y colectivos de acción e investigación, entre otros, porque entendemos que son parte de un genuino movimiento transformador. El análisis nos ha permitido aproximarnos a su conocimiento, establecer relaciones entre teoría y práctica y dar visibilidad a los intercambios y a la toma de decisiones que tienen lugar en la segunda década del siglo XXI en relación con las mujeres y la música en la región. En el marco teórico recuperamos un conjunto de aportes de los estudios de género, del pensamiento post/decolonial y de la musicología feminista. Presentamos también diversas reflexiones que surgieron a partir del análisis cuantitativo y cualitativo de algunas de estas experiencias de gestión cultural que hemos identificado en nuestras indagaciones. Finalmente, respecto de la gestión cultural en el ámbito musical, buscamos revisar críticamente algunos debates y relaciones en torno al sesgo de género.

PALABRAS CLAVE: Música y género, cartografía, feminismo(s), gestión cultural, Latinoamérica.

El presente trabajo tiene como objetivo general construir - a partir de ciertos trazos² - una cartografía embrionaria de proyectos y prácticas que, en el campo “música y género”, vienen protagonizando las mujeres en Latinoamérica. El recorte temporal que seleccionamos comprende diez años, entre 2010 y 2020, porque observamos que durante ese período surgieron en la región hechos clave y decisivos en relación con los movimientos feministas y una agenda de género que nos permitieron orientar nuestras indagaciones y contextualizarlas. En este sentido, nos planteamos como objetivos específicos, en primer lugar, revelar la sinergia que producen estos proyectos y prácticas cuando dialogan unos con otros, se imbrican y cobran la fuerza de un fenómeno que deviene en espacios de resistencia y transformación. En el corpus que exploramos y analizamos, coexisten e interactúan bibliografía, investigaciones académicas y artículos junto a una simultaneidad de experiencias de gestión cultural que se expanden y retroalimentan: nuevas modalidades de programación en festivales de música, mesas de debate que abordan temas relativos a una agenda de género, encuestas, ley de cupo femenino en la música, redes de trabajadoras de la industria musical, grupos y colectivos de acción e investigación, entre otros. En segundo lugar, intentamos recuperar esta polifonía de voces en sus dimensiones teórica y práctica para dar lugar a sus denuncias, visibilizar determinados hechos y rescatar las lecturas y aportes que ofrecen para el enriquecimiento de los debates y la toma de decisiones que se disputan dentro del campo “música y género” en América Latina.

También, formular interrogantes tales como: ¿podemos pensar que las experiencias de gestión cultural de este campo (aún con sus segmentaciones y líneas de fuga), forman parte de un movimiento transformador?; ¿qué saberes emergen desde las prácticas y el trabajo colectivo?; ¿son estos contemplados para la producción de conocimiento académico?; ¿qué roles deberían desempeñar los Estados de la región a la hora de acompañar iniciativas autogestivas y garantizar el cumplimiento de derechos desde políticas públicas

² Cuando hablamos de “trazos” nos referimos a algo embrionario, a un delineado de ideas tentativas y dinámicas que, en tanto configuran la cartografía, se irán ajustando y actualizando con el tiempo.

de gestión cultural con perspectiva de género? En tercer lugar, deseáramos brindar elementos que permitan un mejor discernimiento de algunas de las estrategias hegemónicas de gestión que dieron y dan sustento a las estadísticas con las que hoy nos encontramos: por ejemplo, las que evidencian una significativa disparidad de género en los escenarios de importantes festivales de la región. Siguiendo a Cruz Mello (2007), nos proponemos indagar qué hay por detrás de estos hechos que, al tiempo que naturalizan una serie de lo que la autora denomina como supuestas “incapacidades femeninas”, enmascaran estrategias que dan sustento a esta realidad que también las estadísticas confirman. Actualmente, las estadísticas globales y regionales - con sus puntos de contacto y divergencia -, permiten inferir que esta forma de enmascaramiento se afianzó en el tiempo y siguió su cauce hacia lo que hoy denominamos industria musical al perpetuar un modelo dominante que no sólo excluye en términos de género sino también de etnia, clase y religión. A su vez, ponen de relieve un aspecto que ha sido central para el feminismo desde su surgimiento y que siguió vigente durante las últimas décadas: la lógica de invisibilización y silenciamiento a la que fueron sumidas las mujeres durante siglos en diferentes áreas.

Nos aproximamos al objeto de estudio a través de ciertos recorridos teóricos que proponen algunas investigaciones y publicaciones contemporáneas, en especial aquella que plantea la existencia del campo “música y género” realizada por Zerbinatti, Nogueira y Pedro (2018). Estas autoras brasileñas lo definen como emergente, heterogéneo, de construcción colectiva y multi-, trans-, e interdisciplinario. Por eso lo abordamos como un espacio propicio para presentar, discutir y reflexionar sobre algunas de las líneas de acción transformadoras que surgen a partir de sus componentes. Esta multiplicidad de perspectivas de análisis se nutre principalmente de la relación que se genera entre la teoría y la práctica feminista en el campo. Este diálogo entre teoría y práctica se convierte en el eje articulador para el desarrollo de este trabajo: en las experiencias de gestión cultural que hemos identificado a lo largo de la cartografía, encontramos cristalizada la disputa por el capital simbólico que se produce en términos de género. En efecto, consideramos que operan como instrumentos de políticas

críticas que despliegan esa tensión en las condiciones objetivas de la vida cotidiana.

Dentro de la multiplicidad de perspectivas teóricas que propone el campo “música y género”, recuperamos un conjunto de aportes de los estudios de género, del pensamiento post/decolonial y de la musicología feminista. Estos aportes nos permitieron observar y obtener una comprensión más profunda acerca de cómo se constituyen y qué ponen en juego los proyectos y prácticas que conforman este campo en Latinoamérica. En relación con los estudios de género, hemos recurrido a las perspectivas de algunas teóricas feministas consideradas más críticas (De Lauretis, 1989; Butler, 1990; Curiel, 2007; Femenías, 2007 y Segato, 2018), porque proponen una transformación epistemológica y política. Así, el género es abordado como un acto performativo políticamente regulado por medio de prácticas significantes del campo cultural. Las formas culturales hegemónicas de cada época actúan sobre los cuerpos y se inoculan a través de la repetición gestual y discursiva. Parafraseando a De Lauretis (1989), producen y reproducen relaciones de poder a través de las “tecnologías del género” (por ejemplo, el cine, la música, la literatura) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías).

Al mismo tiempo, incluimos algunas contribuciones del pensamiento post/decolonial desde enfoques feministas porque consideramos que contribuyen a renovar y repensar las formas de abordar e interpretar las dimensiones políticas, sociales, culturales y estéticas en Latinoamérica. Estos enfoques ponen de manifiesto la tensión existente entre las nociones de etnia, clase y raza y sus relaciones con la categoría de género. En este sentido, Curiel (2007), Femenías (2007), Espinosa (2009), Lugones (2008), Mendoza (2008-2010) y Segato (2018), cuestionan que la noción de raza haya sido la única variable que implantaron los colonizadores para estratificar a las sociedades. Consideran que la domesticación y el desplazamiento que impusieron a las mujeres también fueron decisivas. La domesticación a la que refieren está basada en las violaciones masivas de mujeres indígenas como instrumento de guerra de conquista y asentamiento colonial, la pérdida de su estatus social y político, esclavización, reducción a servidumbre y la intensidad letal del trabajo.

De esta manera, si las jerarquías de género se despliegan sobre un dispositivo que está moldeado por una visión colonial, se refuerzan las opresiones simultáneas que sufren los grupos subalternos en Latinoamérica. Es decir, queda al descubierto cómo las poblaciones indígenas y afrodescendientes han sido subalternizadas y cómo estas opresiones solapadas afectan aún más a las mujeres en una “interseccionalidad de dominaciones”. A partir de estas perspectivas analíticas, se cuestionan los fundamentos de un “feminismo latinoamericano” definido desde y por los centros hegemónicos de producción de conocimiento con un marcado carácter eurocéntrico que, por lo tanto, deben ser puestos a contraluz.

Asimismo, recuperamos un conjunto de contribuciones de la musicología feminista que problematizan los vínculos existentes entre género y música a la hora de pensar las identidades (Cingolani, Guillamón, 2018). La música se presenta entonces como un dispositivo que permite construir subjetividades en torno al género, en tanto práctica social y medio sobre el que se establecen relaciones sociales. Vectores como narrativas, líricas, cuerpos, juventud, etnia, clase, prácticas y contextos de escucha, ofrecen aportes interesantes para pensar el rol de la música y el género en la configuración de prácticas de sociabilidad y procesos identitarios. Esta mirada expandida de la música - que no solo concibe el estudio del sonido sino también las circunstancias de su creación y consumo -, se encuentra presente en todas las experiencias de gestión cultural relevadas.

Estas ponen el énfasis en la representación de los grupos subalternos de mujeres (en algunos de ellos median las intersecciones) y en la promoción de nuevas estrategias de acción e investigación que circulan desde los diversos feminismos.

Estos lineamientos conceptuales nos permitieron comprender que la subrepresentación de las mujeres en el sector musical actual responde a una modelización excluyente que, perpetrada a lo largo de siglos, ha cimentado una subvaloración de las mujeres. Frente a los procesos y mecanismos de invisibilización y silenciamiento de las mujeres en la música, surgen acciones colectivas que comienzan a cuestionar el habitus. Estas acciones de resistencia

inician un proceso de desenmascaramiento de los dispositivos que naturalizan la violencia simbólica - brecha de género - y que se confirman a partir de datos obtenidos en estadísticas recientes de la industria musical latinoamericana.

¿Cuáles fueron (son) las estrategias hegemónicas que han mantenido (mantienen) a las mujeres fuera del campo de la música? Una de las principales operaciones de subvaloración es la invisibilización de las obras compuestas por mujeres. Andrea Giunta (2018) lo expresa como una “censura sistémica” dentro de la historia del arte que no permite visualizar en términos igualitarios la producción de artistas mujeres, en un entramado que jerarquizó a los artistas varones en un plano de importancia mayor. Por su parte, la historiografía de la música occidental forjó un canon que se centró en parámetros que determinaron “un paradigma cultural masculino, machista, patriarcal y heterosexista” (Cascudo, Aguilar-Rancel, 2013: 29). Durante años, este canon que fue legitimado por diversos ámbitos (entre ellos el académico), reforzó la lógica de invisibilización y silenciamiento de las mujeres músicas. Sin embargo, también otros mecanismos de diferenciación se sumaron a esta lógica: limitaciones simbólicas (como la “sensación de orfandad” en referentes, su consecuente subjetivación negativa, la discriminación en el acceso a posibilidades de estudio) y limitaciones materiales (escasez de recursos económicos y de tiempo de ocio disponible para adquirir conocimientos y asistir a actividades musicales). Es significativo constatar cómo determinados procedimientos discursivos han sido funcionales a la omisión sistemática de las mujeres en la historia de la música. Como se desprende de las encuestas y estudios presentes en la cartografía, muchos de ellos siguen vigentes en nuestros días. Existen numerosas resonancias con los mecanismos de diferenciación que condicionaron a las mujeres músicas en el pasado, sobre todo con aquellas limitaciones signadas por la escasez de recursos económicos y de tiempo de ocio por la sobrecarga de responsabilidades en el hogar. En la investigación *Mujeres en la Industria de la Música en Brasil: Obstáculos, Oportunidades y Perspectivas* realizado por Data SIM en 2019 en el apartado sobre hábitos culturales el 60% de las encuestadas menciona como la principal dificultad la sobrecarga generada por

las responsabilidades con hijos/hijas y el trabajo doméstico son factores que interfieren de forma significativa en el desarrollo de su carrera profesional de las mujeres, por ejemplo. Los resultados de este análisis comienzan a reflejar realidades en las cuales no sólo afloran las dificultades que deben enfrentar las mujeres, sino cómo estas se amplifican cuando son observadas bajo las intersecciones de etnia y clase. En ellas las opresiones/resistencias se profundizan: aun cuando muchas de las artistas emergentes son negras, el 70,3% de las profesionales son de origen blanco y el 55,2% de las mujeres negras consideran que deberían estar en una mejor posición con relación a la proyección de sus carreras profesionales. De alguna forma, esta información producida por DATA SIM demuestra que, para las mujeres en la música, las barreras en el mercado de trabajo continúan aun cuando estas ya se instalaron en el mercado profesional.

Estas limitaciones simbólicas y materiales confluyen en una marcada subrepresentación de las mujeres en el sector musical latinoamericano tal como ponen de relieve los datos estadísticos. Un ejemplo de ello son los datos de la investigación pionera llevada a cabo por la plataforma chilena Ruidosa. Entre el 2016 y el 2018 analizaron la participación de mujeres en algunos de los festivales más populares de la región latinoamericana y relevaron que de 7 a 8 de cada 10 números de los carteles programados estaban conformados por hombres solistas o bandas formadas sólo por hombres y la participación femenina no llegaba al 25%. Esta investigación ha sido replicada en varios países de nuestro continente arrojando siempre el mismo resultado de subrepresentación. Las cifras sobre la participación de las mujeres en los festivales de música permiten observar que la brecha entre hombres y mujeres se ha cristalizado y es ardua de superar. A su vez, la tendencia que expusieron las estadísticas recabadas demuestra que la situación no se revierte por el solo hecho de visibilizarla. Por el contrario, requiere de medidas que propicien la incorporación de aquellos sectores que han estado marginados. Al mismo tiempo, requiere de prácticas innovadoras – como las que llevan adelante las experiencias presentes en este trabajo - que permitan abrir espacios de exposición y circulación. La tarea de cartografiar esa multiplicidad de experiencias a la que nos hemos referido constituyó un gran desafío, pues los momentos de la escritura fueron

simultáneos al movimiento y expansión constante de los proyectos y las prácticas. Por otra parte, tal expansión es, entre otras cuestiones, la que nos permitió pensar a la cartografía como un espacio dinámico trascendiendo la simple enumeración y descripción de un corpus estático.

Con el fin de organizar las experiencias de gestión cultural dentro de la cartografía, planteamos los siguientes agrupamientos: “Colectivos, movimientos, plataformas y redes feministas en América Latina”; “Cooperación entre países”; “Grupos de estudio, investigaciones, revistas, publicaciones”; “Festivales y ferias de música con perspectiva de género”; “Coloquios, encuentros, jornadas, simposios y seminarios” y “Proyecto y sanción de la Ley 27.539 – Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales, Argentina”. Los “trazos” buscan dar cuenta de algo inacabado, que bulle y se construye en nuestros días e invita a ampliar su desarrollo. Bajo esta modalidad, las agrupaciones se conciben como instancias flexibles que permiten desmontar todas sus partes y generar nuevos reagrupamientos según los enfoques que se prioricen. Las diversas perspectivas analíticas pueden converger, generar segmentaciones y/o producir fugas productivas para futuras investigaciones. El relevamiento de casos brinda la posibilidad de conocer cómo y bajo qué circunstancias han surgido. También permite observar cómo resuenan entre sí, pues algunos de ellos han sido fuente de inspiración y/o sustento para otros. Por ejemplo, el estudio publicado entre 2017 y 2018 por *Ruidosa* (festival, plataforma y comunidad interdisciplinaria, internacional y feminista que surge en Chile), sirvió como base del proyecto de ley “Mercedes Sosa” – presentado en el Congreso de la Nación Argentina en 2019 - que exigía un 30% de participación femenina en festivales, ciclos y programaciones anuales de música en vivo. Aquella investigación fue una de las primeras en la región en medir la participación de mujeres en festivales musicales hispanoparlantes y sirvió como disparador de otras encuestas e investigaciones: *María Landó* en Perú, *MásMúsicasUruguay*, por mencionar solo algunas.

Muchas de las iniciativas cartografiadas surgen y/o se nutren del trabajo colaborativo entre los colectivos, grupos, nodos y redes que componen el entramado del campo “música y género”. Con esta cartografía, intentamos

contribuir a la visibilización y valoración del trabajo de las mujeres latinoamericanas que participan en dicho campo y mostrar cómo sus acciones configuran espacios de resistencia y transformación. Por esta razón, consideramos que al analizar y dar cuenta de la fuerza de sus interrelaciones ampliamos el conocimiento sobre una territorialidad que las mujeres venimos configurado a partir de formas innovadoras y alternativas. Se trata de formas de pensar y construir subjetividades colectivas – representaciones simbólicas e identitarias - en torno a las músicas, los feminismos y la categoría de género. Gracias a ellas, se habilitan y expanden nuevas modalidades de gestión cultural que se constituyen en herramientas potentes para construir otras formas de relaciones sociales y culturales. A su vez, aspiramos a que puedan reconocerse los aportes de los feminismos y las agendas de género en Latinoamérica, sus acciones concretas, la producción de conocimiento, como así también el enriquecimiento de los debates. Pero fundamentalmente aspiramos a contribuir a transformar las decisiones y las relaciones de poder en el campo de la gestión cultural.

De cara al presente y al futuro inmediato, sostenemos que dar crédito y lugar a la polifonía de voces, existencias y experiencias a las que hemos aludido en este trabajo, exige de miradas críticas y reflexivas y de políticas públicas que transversalicen todos los derechos que aseguren un acceso igualitario de las mujeres a los diferentes espacios culturales. Si bien el estudio sobre el campo “música y género” se encuentra aún en ciernes, reconocemos a las experiencias de gestión cultural como prácticas políticas que deben ser consideradas por las formulaciones teóricas como instrumentos de transformaciones profundas. Aunque en este recorrido nos referimos al ámbito musical, advertimos que no puede ser considerado como un compartimento estanco sino, por el contrario, como texto y contexto dentro de un amplio proceso social, político y cultural. Por último, consideramos de suma importancia impulsar y favorecer la apertura y el diálogo entre diferentes ámbitos institucionales con los proyectos y prácticas para generar nuevos desarrollos teóricos. A su vez, y mediante el acompañamiento de políticas públicas con perspectiva de género, reconocer y ampliar los espacios y derechos efectivos que las mujeres han conquistado a partir de las experiencias de gestión cultural cartografiadas.

BIBLIOGRAFÍA

Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Paidós.

Campos Fonseca, S. (2012). Los estudios de género y música en España: retos y resistencias. *Revista Etno*, 4, 6-8. <http://www.sibetrans.com/public/docs/etno-4-verano-2012.pdf>

Campos Fonseca, S. (2017). Artistas electrónicas en Costa Rica. *Inquire Mag*. <https://inquiremag.com/artistas-electronicas-en-costa-rica/>

Campos Fonseca, S. y Lorenzo Arribas, J. (2011). XX Aniversario de Feminine Endings (1991-2011): Presentación del dossier. *TRANS-Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review*, 15, 2-6. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_01_Presentacion.pdf

Cascudo, T. y Aguilar-Rancel, M.A. (2013) Género, musicología histórica y el elefante en la habitación. En Nogueira Porto, I. y Campos Fonseca, S. (eds.), *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. pp.27 - 55. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música ANPPOM.

Cingolani, J y Guillamón, G. (2018). Encuentros y desencuentros entre música y género: perspectivas, nuevos aportes y desafíos emergentes. *Revista Descentrada*, 2(1), e031. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe031>

¿Cómo ha evolucionado la brecha de género en los escenarios de América Latina? *Somos Ruidosa* (s.f.). <https://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina/>

¿Cuántas mujeres participaron en premios latinoamericanos de música en 2017?, (S.F), *Somos Ruidosa*, <https://somosruidosa.com/lee/cuantas-mujeres-participaron-en-premios-latinoamericanos-de-musica-en-2017/>

Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Revista Nómadas* (Col), Universidad Central Bogotá, Colombia, núm. 26, 2007, pp. 92-101. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>

D'Alessandro, M. (2016). *Economía feminista*. Sudamericana.

Deleuze, G, Guattari, F. (1980). *Mil mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*. (Traductor Vázquez Pérez, J). [Archivo PDF]. http://www.medicinayarte.com/img/deleuze_mil_mesetas_capitalismo_esquizofrenia_deleuze_quattari.pdf

De Lauretis, T (1989), Tecnologías del Género, [Archivo PDF] http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf

Dezilio, R (2016). Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina, González, J.P (Ed.) Música y Mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical. *IberoMúsicas*. [Archivo PDF] <http://www.ibermusicas.org/index.php/se-publica-el-libro-que-compila-las-ponencias-del-3-coloquio-de-investigacion-musical-ibermusicas-2017/>

Diez Tetamanti, J. M. y Chanampa, M. E. (2016). Perspectivas de la Cartografía Social, experiencias entre extensión, investigación e intervención social. *Revista +E versión digital*, 6, 84-94. Ediciones UNL. [Archivo PDF] https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/30381/CONICET_Digital_Nro.27ed8d93-5388-4bff-b91f-74d8101df790_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y

El grito musical de las mujeres paraguayas, (3/12/2019), *Diario El Pueblo*, <https://www.diarioelpueblo.com.uy/culturales/asuncion-celebra-la-fiesta-sorora-un-festival-dirigido-producido-y-protagonizado-por-mujeres.html>

Escamilla, P. (2019). Igualdad y representación: el futuro de la industria musical. *Revista digital SLANG*. https://www.slang.fm/especiales/musica-mujeres-mexico-participacion-festivales-2019/?fbclid=IwAR2PYKZmAroDOJ4XoI_nLGzKHLFljQhFNs0cU3y9BQP6XfYdMmjX4Z_4Qug

Espinosa Miñoso, Yuderksy. (2009). Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos Latinoamericanos: Complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 14(33), 37-54. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012009000200003&lng=es&tlng=es.

Femenías, M. L. (2007). Esbozo de un feminismo latinoamericano. *Revista Estudos Feministas*, 15(1), 11-25. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38115102>

Femenías, M. L. (2019). *Itinerarios de teoría feminista y de género: algunas cuestiones histórico-conceptuales*. Universidad Nacional de Quilmes. [Archivo PDF] <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/5cf00faf7c05d.pdf>

Giunta, A. (2018). Hay censura sistémica de las artistas mujeres / Entrevistada por Fernando García. Diario El País, Uruguay. (21/10/2018). <https://www.elpais.com.uy/cultural/hay-censura-sistemica-artistas-mujeres.html>

Guattari, F. (1989). Cartografías Esquizoanalíticas. [Archivo PDF]. <https://es.scribd.com/document/373847921/Guattari-Felix-Cartografias-Esquizoanaliticas>

González, J.P (Ed.). (2017). Música y Mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. *Ibermúsicas*. [Archivo PDF] <http://www.ibermusicas.org/index.php/se-publica-el-libro-que-compila-las-ponencias-del-3-coloquio-de-investigacion-musical-ibermusicas-2017/>

La delicada fortaleza de Francisca Valenzuela (3/02/2020). *Nodal Cultura*. <https://www.nodalcultura.am/2020/02/queria-mostrar-la-participacion-las-voces-y-las-realidades-de-las-mujeres/>

La situación de las mujeres y disidencias en la música, (S.F), *Más Músicas*, <https://www.masmusicas.uy/situacion-de-las-mujeres-y-disidencias-en-la-musica/>

Las mujeres en la escena musical, las cifras de un terreno abiertamente desigual, (2/05/2019), *Mujeres que transforman*, <http://mqt.pe/2019/02/05/las-mujeres-en-la-escena-musical-las-cifras-de-un-terreno-abiertamente-desigual/>

Ley 27539 de 2019. Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales. 20 de diciembre de 2019, B.O. No. 224009.

Lugones, M (2008). *Colonialidad y género*. [Archivo PDF] http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&nrm=iso&tlng=es

Maffía, D. (2019). Mujeres: la igualdad como conflicto en las carreras científicas. En Zicavo, E. (comp.) *Feminismos: ¿desde cuándo y hasta cuándo?* (pp. 27-39). Teatro Nacional Cervantes.

McClary, S. (2011). *Feminine Endings at Twenty*. Dossier: Música y estudios sobre las mujeres. XX Aniversario de *Feminine Endings* (1991-2011). *TRANS-Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review* 15.

https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_02_McClary.pdf

Mello, M. I. C. (2007). Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista eletrônica de musicologia*, 11, http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/14/14-mello-genero.html

Mendoza, B. (2008). Los feminismos y la otra transición a la democracia en América Latina, En García de León, María Antonia (comp). *Rebeldes ilustradas (La Otra Transición)*. Anthropos

Mendoza, B. (2010). La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano, En Espinosa Miñoso, Y. (Coord). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, Vol. 1. En la frontera

Mulheres na indústria da música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas (2019), *DATA SIM*, [Archivo PDF] https://datasim.info/wp-content/uploads/2020/02/DATASIM_MULHERES_NA_MUSICA_2019.pdf

Neiva, T. (2018). Teias e tramados: expandir limites, desterritorializar práticas artísticas, cultivar escutas, desvelar potências – entrevista com Isabel Nogueira. *Claves*, vol. 2018.

<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/42275>

Nochlin, L. (1971). *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* [Archivo PDF] <https://www.vitoriaasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>

Palacios, M. (2013). Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicología histórica. *En Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. pp. 56- 62. Série Pesquisa em Música no Brasil- ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Brasil.

Prado Filho, K. y Teti, M. (2013). A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. *Revista Barbaroi*, 2013, Nº 38, pp. 45-49. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/barbaroi/n38/n38a04.pdf>

Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea.

Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, Enero-Junio, 2010, N° 213, pp. 7-25. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902010000100002>

Ramos, P. (2013). Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres. Universidad de La Rioja. *BROCAR Cuadernos de investigación histórica* 37, pp. 207-224. <http://www.mujeresenlamusica.es/wp-content/uploads/2016/11/2013-Una-h%C2%AA-particular-de-la-mu%C2%81sica-las-mujeres-Pilar-Ramos-2.pdf>

Ríos, N. (8/03/2019). La equidad de género en la industria de la música tiene que cambiar, *Revista digital SLANG* <https://www.slang.fm/destacados/equidad-genero-industria-musica-tiene-que-cambiar-2019/>

Schuster, F.G (2005). Explicación y predicción. Explicación y predicción: La validez del conocimiento en ciencias sociales. Clacso.

Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Surge “Now Girls Rule”. Un movimiento conformado por el talento de muchas artistas independientes. *Endorfina Cultural* (junio 21, 2017). <http://endorfinacultural.com/surge-now-girls-rule-un-movimiento-conformado-por-el-talento-de-muchas-artistas-independientes/>

Tanaka, H. (2018). Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Claves*, vol. 2018. <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/42277>

Quiñones, L. (11/02/2019), Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género, *Noticias ONU*, <https://news.un.org/es/story/2019/02/1450871>

Zerbinatti, C.D, Nogueira, I. P y Pedro, J.M. (2018). A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Revista Descentrada*, 2(1), e034. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>

Zicavo, E. (2019). Prólogo. Nada que perder, salvo nuestras cadenas. En *Feminismos: ¿desde cuándo y hasta cuándo?* (pp. 5-15). Teatro Nacional Cervantes.

Eje temático: Música, feminismos y transfeminismos

MÚSICA Y SORORIDAD EN PANDEMIA

HILARIA ANELLO

Me propongo en este escrito, reflexionar sobre las producciones musicales “virtuales” como herramientas de denuncia, transformación y aporte económico y emocional, a las mujeres en situación de violencia de género intrafamiliar, durante los períodos de aislamiento obligatorio por la pandemia, a comienzos de 2020. Intentaré analizar las condiciones de producción de la interpretación de la canción Dreams por parte de un grupo de músicas irlandesas. Mi objeto de estudio será el siguiente video publicado en YouTube a comienzos de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Jv4MYqzg-P4>

Basaré mi análisis en los textos de Óscar Hernández Salgar, Eliseo Verón, Jean Molino, Sophie Maisonneuve y Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán.

En Irlanda los casos de violencia intrafamiliar contra las mujeres aumentaron un veinte por ciento desde el comienzo de la pandemia de COVID. Un grupo de músicas irlandesas -cantantes e instrumentistas- realizaron esta producción musical colaborando así en la recaudación de fondos para 39 hogares pertenecientes a la fundación Safe Ireland, que acogen a estas víctimas. No por casualidad, la canción elegida, Dreams, fue escrita por la cantautora irlandesa Dolores O Riordan, miembro de la conocida banda The Cranberries, y fallecida en 2018. El nombre del proyecto es “Irish Women in Harmony”.

De los tres grandes enfoques que Hernández Salgar identifica sobre la significación musical: el semiótico- hermenéutico, el cognitivo-corporal y el social-político, mi mirada estará puesta sobre este último; que es el que “centra su análisis en las formas en que la sociedad y el poder circulan a través del sonido musical”. Autores como Theodor Adorno, Philip Tagg, Simon Frith, “abordan el problema de la música como un elemento relevante en la construcción de identidades individuales y colectivas”. Es decir, que toman a la música como un hecho político. Según Hernández Salgar, al unir el sonido con otros productos culturales – en este caso al unir la música, con lo visual- virtual

y las redes sociales- se conforman “masas de sentido” que requieren una mirada atenta, ya que en éstas “radica el mayor potencial político para la música”.

En su texto “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, Salgar indaga sobre la función de la música dentro de los diferentes grupos sociales que la producen; llegando a la conclusión de que la música es relevante para las personas porque nos permite “hacer cosas con ella”. En el caso del video “Dreams” la producción musical de este grupo de mujeres cumple varias funciones: colaborar en la articulación de la resistencia feminista, visibilizar las situaciones de violencia intrafamiliar hacia las mujeres; y a la vez, brindar ayuda económica, y soporte emocional.

Jean Molino define a la música como un hecho simultáneo en el que coexisten la producción de un objeto acústico, el objeto acústico mismo y la recepción de dicho objeto; y nos insta a tomar en cuenta este modo de existencia triple de la música, con su carácter simbólico. La música para este autor es además un hecho social, que une formas simbólicas diferentes, y está “estrechamente relacionado con el cuerpo entero de hechos humanos”. En el caso de mi objeto de análisis, el hecho musical coexiste con el hecho social, denunciando con sutileza la violencia hacia las mujeres, y a la vez colaborando económicamente con las víctimas, en un acto de empatía y hermandad entre pares.

Pero ¿es posible transmitir esta empatía a través de una pantalla? ¿Qué tan “fiel” al objeto acústico producido será la recepción del mismo? En el texto de Sophie Maisonneuve, la autora propone “aclarar la estrecha intrincación del cuerpo y las técnicas en la producción de las estéticas contemporáneas de la escucha musical”. Lo cierto es que, más que nunca durante la pandemia, se generaron nuevas prácticas culturales domésticas, esto derivó en que como indica Maisonneuve “...el dispositivo técnico está omnipresente, a la vez para los cuerpos y en los discursos...” No hubo opción para estas músicas más que filmarse, en sus propias casas y por separado, para lograr generar un hecho artístico. Según la autora “arte y tecnología no son antinómicos” y este video lo demuestra. Por otro lado, la recepción de este mensaje como parte del hecho musical, también se da a través de la tecnología. Maisonneuve se refiere a este fenómeno afirmando que si hay reproducción también hay producción artística.

En cuanto a la “fidelidad” la autora afirma que se la puede juzgar por “la emoción musical recreada y experimentada por el oyente- operador”.

Enseguida intentaré analizar “la emoción musical recreada” es decir, lo que transmiten las intérpretes con sus instrumentos, voces y especialmente, con su gestualidad corporal, ya que me sería imposible percibir lo experimentado por los posibles oyentes-operadores. En “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical” Vinasco Guzmán se propone “observar la manera en que el intérprete utiliza sus recursos gestuales y escenográficos para potenciar, acompañar o contrastar el discurso sonoro de su interpretación, así como evaluar los niveles de congruencia alcanzados al decir lo mismo de dos maneras distintas, a saber: auditiva y visual”. El autor considera a la interpretación musical como un acto semiótico. Adhiere a la idea de comunicación de Pierce afirmando que la música se manifiesta por medio de signos, que generan significados y forman “cadenas de representaciones referidas a un mismo objeto”. Según su clasificación, *Dreams*, mi objeto de análisis, es un signo sonoro y a la vez performativo. Las músicas que participan del video como intérpretes, generaron una representación mental de la canción *Dreams* y de su autora y colega; y a esta idea le sumaron su “intención” personal – la de cada una de las músicas, desconocida para los receptores- y la intención grupal: ayudar a otras mujeres que lo necesitan. Pierce dice que “un signo debe dejar que su propio intérprete lo dote de una parte de su significado”. Asimismo, refuerzan el gesto sonoro de su interpretación con sus gestos corporales, representando cada idea musical de una manera visual y kinésica. Se puede observar en cada una de las músicas gestos comunicativos, movimientos que intentan transmitir un significado o mensaje. Creo que ellas intentan comunicar con su canto y su manera de tocar, con sus cuerpos y rostros, su sentimiento de empatía y solidaridad con sus congéneres víctimas de violencia. Vinasco Guzmán habla de gestos o elementos simbólicos cuando hay un vínculo que conecta una idea particular con el objeto representado. En este caso ese vínculo conector sería el afecto, el cariño, la comprensión entre mujeres en situación de encierro por la pandemia. Es interesante poder percibir estos “gestos” gracias a la tecnología. Si hubiese sido un concierto a beneficio en vivo, tal vez esta intencionalidad no se podría apreciar.

Este video subido a YouTube es según Eliseo Verón la manifestación material de un proceso de producción de sentido; es el discurso: el recorte “espacio temporal de sentido”. Verón explica que los “objetos” que interesan en cuanto a análisis de discursos, no están “en” los discursos mismos, ni tampoco están “fuera” de éstos; sino que conforman “sistemas de relaciones” entre el producto significativo y sus condiciones de generación, por un lado; y entre dicho producto y los efectos que produce por el otro. Analizando entonces el video como un “sistema de relaciones” entre el mismo y sus condiciones de generación, me pregunto: ¿Cuáles fueron sus condiciones de producción? ¿Cuáles son las marcas o huellas presentes en esta materia significativa? Considero que, desde el punto de vista social e histórico, el hecho de ser mujeres en un mundo machista y patriarcal es una de esas “marcas” que se observan en el video. Es a la vez restrictiva -por todos los límites que, el propio contexto machista nos impone- y habilitante, ya que la solidaridad o “sororidad entre mujeres” que se ve y escucha en el video, es sin duda otra de las “huellas” que aparecen en el discurso. Sin embargo, la gramática de producción que irrumpe en mi objeto de estudio es el contexto pandémico, que trae consigo el aislamiento, la falta de recursos económicos y de trabajo, el mismo aumento de la violencia física y psicológica, etc. Este es, por un lado, el detonante de esta producción artística, pero a la vez, restringe su modo de “ser”: las artistas no pueden juntarse a ensayar, ni organizar un concierto benéfico en vivo cobrando una entrada para colaborar con sus compañeras; deben valerse de la tecnología, de las redes sociales, de sus propios espacios escénicos que son a la vez condiciones de producción.

Para concluir, adhiero a la idea de Verón en cuanto a que “toda producción de sentido es necesariamente social” y a la vez, “todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido”. Asimismo, volviendo al comienzo: la reflexión sobre las producciones musicales virtuales como herramientas de denuncia, transformación y aporte emocional y económico, retomo de Hernández Salgar, su enfoque social-político sobre el significado de la música, que nos alienta a mantener viva la pregunta sobre el papel de la música en las relaciones de poder, para acercarnos así a la enorme

capacidad que ésta tiene para influir en nuestra sociedad, nuestra política y nuestra economía.

Intenté en los párrafos anteriores analizar una de las dimensiones constitutivas de este proceso de significación: el discurso mismo como un hecho social y político que influye en nuestras vidas. El patriarcado y sus múltiples violencias no cesaron durante la pandemia, este grupo de mujeres se enfrentó a él con lo que tenían: su música. Nunca es suficiente, pero no deja de ser un acto de sororidad entre mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

Hernández Salgar, O (2011) "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música"

Maisonneuve, S. "La voz de su amo": entre cuerpo y técnica, el advenimiento de una nueva escucha musical en el siglo XX.

Molino, J. (1990) "El hecho musical y la semiología de la música". Music análisis, vol.9, n°2.

Verón, E. "La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad".

Vinasco Guzmán, J. "Una perspectiva semiótica de la interpretación musical".

MÚSICA SURERA Y FEMINISMO: TRANSFORMACIONES Y DISPUTAS EN UN ÁMBITO TRADICIONAL A PARTIR DEL CAMBIO POLÍTICO Y DE SEXUALIDAD DE LOS ÚLTIMOS AÑOS.

NAYLA BELTRAN

Este trabajo es apenas un acercamiento al análisis de ciertas transformaciones y disputas que se están dando dentro de la tradición surera, en el terreno de la música, y forma parte de un trabajo de investigación que comenzó con la tesis para la Licenciatura en Música Argentina de la Universidad de San Martín, la cual llamé *Música surera: El devenir de un nuevo repertorio* y que espero se extienda en un doctorado a partir de 2022.

La música surera es la música folklórica de la región pampeana. Esta región política abarca Buenos Aires, La Pampa, sur de Santa Fe, sur de Córdoba y sur de Entre Ríos. De todos modos, cabe aclarar que la “surería” es un entramado cultural que se extiende incluso hacia Uruguay y sur de Brasil y abarca mucho más que las expresiones meramente musicales. En ella se entrelazan tanto el canto con guitarra, la poesía criolla, la payada, los recitados camperos, y hasta representaciones teatrales, de títeres y la pintura. Incluso muchas personas que se identifican con este sistema cultural suelen expresar que la surería es un estilo de vida y una forma de sentir, como hemos escuchado decir, en muchas ocasiones al gran referente de esta música, Omar Moreno Palacios.

En su vertiente musical y poética encontramos un cancionero donde se evidencian en sus letras las temáticas “costumbristas”, que pueden relatar escenas tales como un día de yerra, una pialada, una carrera cuadrera, el palenque, la chata cerealera, etc., así como también letras “existencialistas”, que abordan las soledades, los amores, las injusticias; la intimidad emocional del habitante de estas tierras. En sus orígenes fueron muy frecuentes y de gran preponderancia, los relatos épicos asociados a la gesta independentista y otras luchas que tuvieron lugar en nuestro territorio. Concluidas las épocas de enfrentamientos, el repertorio surero mantuvo las letras costumbristas y existencialistas casi exclusivamente.

La palabra adquiere un lugar de suma importancia, que se refleja en un modo de cantar que dice, que cuenta, un “cantar diciendo” o “decir cantando”, de allí se desprende nuestro especial interés en el análisis de la lírica de esta música, y en lo que ella nos puede decir acerca de las representaciones sociales de género.

La imagen icónica de esta música es el hombre de campo solo cantando con su guitarra debajo de un árbol o alrededor de un fogón rodeado de otros gauchos y paisanos. Tanto la figura del paisano o gaucho cantor como la del payador, y “su” china son las representaciones sociales de este entramado cultural que conocemos como surería y que se inserta en la tradición pampeana.

En las letras que acompañan los distintos ritmos musicales, sobre todo en las milongas que pueden llegar a ser largos textos en poesía rimada, encontramos muchos de los ejes sociodiscursivos que expresan las distintas configuraciones sociales del mundo rural, cómo éstas son representadas y por lo tanto nos muestran cómo piensan sus protagonistas y a partir de allí cómo se organizan en la vida cotidiana. (Molina, 2021) a la vez que dejan traslucir los roles establecidos para cada género. La dimensión poética surera entonces, además de las tópicos rurales y existencialistas que mencionamos, nos revela, al profundizar en el análisis de la lírica, una fuerte perspectiva patriarcal con una visión unidimensional del lugar de la mujer, “la china” a la que prácticamente no le hemos escuchado la voz en todo el recorrido por el cancionero de la llanura. La voz de la mujer no está presente. Sabemos de ella a través de la voz de los hombres que la mencionan o la describen. Esto se vuelve más significativo si tenemos en cuenta que dentro del arte surero hay varias referentes mujeres de larga e importantísima trayectoria. La más importante fue la cantora Suma Paz, pero podemos mencionar a Lucía Ceresani, Silvia Adriana, María Amelia Parra y las cantoras y guitarristas Carmen Guzmán y Karen Arrantz, así como Amalia de la Vega en Uruguay, entre otras.

Todas ellas han logrado insertarse en el escenario surero siendo referentes y llevando el cancionero criollo a lo largo del país y en el extranjero. De más está decir cuánto las admiro. Lo que sucede en la selección de repertorio de estas artistas es algo que se repite en casi toda la música popular folklórica, hasta los

últimos años, y por supuesto, exceptuando a algunas, muy pocas, que han elegido otro camino: la elección de un repertorio escrito por hombres.

Dos casos puntuales nos llaman la atención en este sentido. Por un lado, el hecho de que Suma Paz, que se formó en la carrera de Filosofía y Letras, sosteniendo su labor de escritora en simultáneo con su reconocida trayectoria como intérprete surera, no supo ser vocera de su propia obra sino hasta sus últimos años de vida. Lo que nos abre al menos un interrogante acerca de la legitimidad que tenían las mujeres para cantar y como no parecía transferirse la misma legitimidad para componer o interpretar composiciones de mujeres. Por otro lado, un hecho significativo que revela el monopolio masculino en las composiciones es que una de las escasas letras, y tal vez esta sea la más conocida, dónde la voz la tiene una mujer que habla en primera persona haya sido escrita por un hombre, Julio Secundino Cabezas. Esta milonga “Corazón de mujer”, es muy frecuentemente interpretada por las mujeres cantoras. Entonces... ¿por qué si las mujeres se sienten a gusto cantando como mujeres en primera persona no escribían sus propias letras? ¿Tan vedado estaba el camino de la composición para las mujeres?

Y llegamos a este punto donde se abren nuevos interrogantes:

¿Cómo se recrea esta herencia cultural en estos tiempos de esta cuarta ola feminista? ¿Cómo se reconfigura la mujer que pertenece a esta tradición en el nuevo escenario de sexualidad y política feminista? La tradición surera ¿ha quedado en el pasado? ¿Es algo que ya no existe y que se recrea artificialmente en los desfiles camperos de fiestas oficiales y turísticas y dónde las mujeres siguen ocupando su rol tradicional?

¿Cómo se sostiene la invariabilidad de la tradición con los permanentes y cada vez más veloces cambios e innovaciones del mundo contemporáneo posmoderno, entre ellos las luchas feministas de los últimos años?

¿Qué papel juega la tradición en estos días y como es la praxis de las mujeres hoy en día dentro de ella?

La tradición surera, como muchas tradiciones latinoamericanas, se desprenden hacia su configuración en el período de la conformación del estado moderno.

Están profundamente ligadas a la noción de identidad y a los sentimientos nacionalistas necesarios para el desarrollo de la nación. La consolidación de la tradición “gaucha, rural y decimonónica” como “la tradición” por antonomasia para la nación argentina se desarrolló con intensidad y se cristalizó en la primera mitad del siglo XX. (Casas, 2018). Esta tradición “inventada” como la denomina Eric Hobsbawm en su famoso estudio sobre la invención de las tradiciones, es propuesta como un conjunto de manifestaciones que se entrecruzan, articulan y complementan para dar lugar a lo tradicional y esconde un intento de estructurar determinadas condiciones de la vida social como “invariables” o “permanentes” en una coyuntura atravesada por cambios y desplazamientos.(p.12) La “resistencia” al cambio que pareciera asumir la defensa de lo tradicional no necesariamente funciona como una oposición acérrima a las transformaciones. En muchos casos, opera como elemento de continuidad, impregnado más de simbolismo que de materia. (p.12) Este análisis nos permite entender acciones y reacciones dentro de ámbitos tradicionalistas. Las resistencias y las disputas ante movimientos y nuevas perspectivas. En estos tiempos de posmodernidad, de nuevas teorías interpretativas que han surgido progresivamente de la llamada “crisis de los paradigmas”, a partir de los años setenta del siglo XX (Moret, 2011) ha permitido observar una pérdida de la conciencia histórica a la vez que se revela un quehacer deconstructivo, de ruptura. Esto promueve y alienta a abordar las cosas desde lugares que no se han abordado antes. Los prejuicios, los dictámenes sexistas, los preceptos implícitos sobre las maneras correctas de actuar, los mecanismos autoritarios, el esencialismo, las subjetividades patriarcales, las representaciones sociales de mujeres y hombres y los roles reservados para cada uno de ellos, son algunas de las configuraciones que vienen modificándose y actúan hoy como favorables para acercarse a las tradiciones que han sido difundidas históricamente como herméticas.

Esto nos permite advertir signos de transformación dentro una cosmovisión tradicional como es la surería, no sin observar tensiones y disputas dentro del ámbito de esta. Los mismos que se observan en muchos campos dónde no sólo operan los tiempos posmodernistas en relación con la tecnología sino además en su reorganización acelerada a partir de los feminismos y los nuevos escenarios de política y sexualidad.

La profundización tanto del análisis socio discursivo del cancionero surero, como de los elementos que actualmente están interpelando a la tradición, así como las relaciones ideológicas que se manifestaron en la conformación de la nación e influyeron en un sentimiento nacionalista y como este se asoció con la tradición y el sistema patriarcal, forman parte de una investigación más extensa que el presente trabajo. Sin embargo, podemos mencionar algunos hechos significativos que vienen sucediendo dentro de la surería en la actualidad que nos permiten visibilizar una tradición viva y permeable a la contemporaneidad.

Por ejemplo, el surgimiento cada vez mayor de mujeres que se están dedicando a la payada es uno de ellos. Si bien en la historia de este arte ha habido y hay mujeres célebres y altamente reconocidas, fueron muy pocas con relación a los hombres y muchas de ellas han quedado en el camino por no haber sido aceptadas o por haberse dedicado a los deberes domésticos que se les tenía reservado. ¿cómo hicieron las que continuaron, hoy ya referentes, para sostener su práctica dentro de éste ámbito tan patriarcal? Es otra pregunta que esperamos ahondar en la profundización de esta investigación.

En el año 2011 el músico Octavio Taján comenzó a impartir talleres de composición de música surera en distintos pueblos de la provincia de Buenos Aires. A ellos se acercaron muchas mujeres que por primera vez y motivadas por la apertura del mismo Taján se animaron a componer sobre ritmos de esta música. De estos talleres han nacido composiciones interpretadas por las mismas mujeres compositoras que si bien, algunas de ellas no se sienten “sureras”, dejaron un abanico de canciones que pone en valor los rasgos de la música de la llanura. Más adelante, en el año 2016 el mismo Octavio Taján abrió la carrera de composición de música de raíz folklórica de la llanura bonaerense en La Plata desde donde continuarán brotando canciones sobre ritmos del repertorio surero. Muchas de ellas compuestas por mujeres, signo absoluto de innovación para este arte, que nos permite observar una incipiente reconfiguración en este entramado cultural en los últimos años. Esto modifica la funcionalidad y las posibilidades de esta música. Las composiciones de mujeres contemporáneas nos hablan de otras cosas, desde otro lugar y con nuevas sensibilidades y perspectivas, expandiendo así los límites de representación

históricamente sexista y patriarcal y generando una movilidad espacial hacia nuevos contextos posibles donde se escuchen milongas, estilos y huellas.

Un signo relevante de estos tiempos es que las mujeres referentes de esta música, de largas trayectorias, que están en actividad en el presente, están empezando a componer. Si bien los paradigmas del lugar de la mujer y de sus deberes sociales en estas letras no son cuestionados, es altamente significativo que estas mujeres que en más de veinte o treinta años de carrera profesional nunca antes habían grabado o cantado temas de su autoría hoy lo estén haciendo. En comunicación personal con una de ellas me manifestó, cuándo le pregunté por qué no lo habrían hecho antes, que tanto ella como las demás sentían que no estaban a la altura de los grandes compositores que interpretaron toda la vida. Todos hombres. Ella sentía que ahora estaba más allanado el camino para animarse a hacer sus propias composiciones. Si bien no lo vinculó con el movimiento feministas sino más bien a que algunas, muy pocas, lo habían hecho antes y les habían abierto el camino, la coyuntura contemporánea donde se ve un desplazamiento de la mujer hacia un lugar más activo dentro del escenario cultural, dejando atrás su experiencia de margen reducida al ámbito doméstico que mantuvo durante tanto tiempo, y en este caso a su exclusiva vivencia como intérpretes para involucrarse en el área compositiva, está generando acontecimientos novedosos dentro de la tradición. Que mujeres que nunca antes se habían animado a componer lo estén haciendo es algo más que revelador.

Los signos de renovación son muchos si pensamos en la tradición como algo caduco. La aparición de músicos jóvenes con mayores herramientas musicales; la publicación de libros con partituras del repertorio. El arte de la payada se encuentra en un momento histórico de absoluta revitalización. Son cada vez más los encuentros internacionales (Baeza, 2016) y los talleres de payadores que se imparten en toda la provincia de Buenos Aires, muy concurridos por personas de todas las edades. Pero en lo que refiere a los acontecimientos que se observan en la surería como consecuencia o desprendimiento del movimiento feminista de esta cuarta ola que estamos atravesando, podemos señalar la revitalización de la décima espinela, estructura estrófica canónica criolla, por parte de mujeres

que la abordan con nuevos contenidos; la utilización del lenguaje inclusivo por parte de un payador, Pablo Solo Díaz, en el Encuentro Internacional de Payadores en San Vicente en Junio de 2021; la aparición de otro joven payador, pero de larga y reconocida trayectoria, David Tokar, en un video de la truppera Katzu. Estos dos hechos generaron oposiciones y entusiasmos. Sobre todo, el segundo derivó en largas discusiones por Facebook donde personas pertenecientes al ámbito, ya sean artistas, como agentes pertenecientes al público habitual, se entrelazaron en idas y vueltas acerca la legitimidad de la tradición, de cuán negativo era para la tradición estas filiaciones según algunxs y cuán positivo era para otrxs la vinculación con estilos de músicos más “modernos”. Fue un hecho puntual que demostró a través de esta encarnizada discusión cuán vivo está el interés ya sea desde una opinión u otra, tanto en “resguardar” de herejías a la tradición como de expandirla hacia nuevos horizontes. Todas estas resistencias y disputas también merecen un análisis más profundo en cuánto dejan traslucir la diversidad de conceptos en torno a la tradición y lo tradicional.

La participación de las “Mujeres Sureras” en Cosquín en el verano de 2020, marcó un hito dentro de esta música dándole un lugar predominante al recorrido de las mujeres que han podido desarrollar una trayectoria a nivel profesional dentro del arte surero. Esta convocatoria tuvo una directa filiación con la visibilización de las mujeres artistas que reclama el feminismo y la Ley de cupo femenino promulgada en 2019. Podemos mencionar también la llegada de la payadora chilena feminista Carola López a la Argentina en marzo de 2020. Su presencia y ejercicio dentro del arte payadoril rioplatense provocó situaciones “incómodas” ante su actitud intransigente frente a reacciones machistas de sus colegas. Sin embargo, fue aceptada y compartió una payada con José Silvio Curbelo, referente máximo de ese arte que años atrás había manifestado no compartir payadas con ninguna mujer exceptuando su esposa. Su actuación junto a Carola López fue un signo de transformación de la praxis artística establecida hasta el momento.

Pocos, pero relevantes son hasta ahora los signos que proyectan nuevas dimensiones para la surería en su relación con la perspectiva de género y el lugar

que pueden ocupar las mujeres. Hay resistencias y aún faltan muchas más mujeres que compongan y ocupen los escenarios y fogones con sus propias composiciones. Como nos dice Claudio Díaz en su ensayo *Variaciones sobre el ser nacional*, la definición misma del “folklore” y sus relaciones con la “identidad” y las “raíces” ha sido (y lo es aún) objeto de disputas por la imposición de un sentido legítimo, con fuertes implicaciones políticas, en la medida en que esos sentidos han sido cruciales en la constitución de identidades de amplios sectores de la población a lo largo de muchos años y generaciones sucesivas(p.7) por lo que el análisis del corpus surero, sus modalidades de expresión, su configuración y reconfiguración del canon poético, así como el abordaje de las contemporáneas perspectivas de género que permitan constituir nuevas figuras identitarias, merecen una investigación de mayor alcance que colabore con la visibilización de los cambios que se vayan produciendo y dialogue con las nuevas dimensiones filosóficas que se introduzcan en el entramado ideológico de la surería.

Como breve conclusión podemos decir que la tradición surera, compleja y dinámica, en la que coexisten en tensión representaciones sociales diferentes, permite observar pequeñas alteraciones en sus prácticas que creemos están sucediendo en concordancia y como consecuencia del nuevo escenario político y de sexualidad de los últimos años.

BIBLIOGRAFÍA

- Baeza, A. (2016) Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultura11. *Taller de Letras* N.º 58: 11-27, 2016. Universidad de Chile
- Casas, M. E. (2018). Los “enemigos” de la tradición. Los detractores del gaucho en la coyuntura de su oficialización como arquetipo nacional argentino (1939-1944). *Quinto Sol* Vol. 22, Nro.1 pp.1-26
- Casas, M. E. (2018) *La tradición en disputa*. Rosario: Prohistoria
- Carrizo, A. J. & Jacovella, B. (1948). Cantares de la tradición bonaerense. *Revista del Instituto Nacional de la Tradición*, 2do., 258
- Chicote, Gloria. (2013) De gauchos, criollos y folklore: los conceptos detrás de los términos. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 :19-34.

- Chicote, Gloria B. (2012). La lírica popular-tradicional argentina: Límites difusos. *Centro de Teoría y Crítica Literaria*; Vol.13, Nro.18; pp. 255-275
- Del valle, H. (1987). *Bordoneando*. Mar del Plata, Buenos Aires: Comahue-Peralta Ramos.
- Díaz, C (2009) Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al “folklore” argentino. Córdoba: Ediciones Recovecos
- Hobsbawn, E. (1983) *La invención de la tradición*. Cambridge, Gran Bretaña: Editorial Crítica
- Molina, K. (2021) Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica. [online] Redalyc.org. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5611/561161704010/html/index.html#redalyc_561161704_010_ref29> [Accessed 23 June 2021].
- Moreno Cha, Ercilia. (2001). *En Cantares tradicionales de la provincia de Buenos Aires*. República Argentina [medio de grabación: CD] Lugar: Melopea
- Moret, R. (2012) La Posmodernidad: intento de aproximación desde la Historia del pensamiento. *BAJO PALABRA*. Revista de Filosofía.II Época, N.º 7: 339-348
- Portorrico, E.P. (2015). *Eso que llamamos folklore*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Talleres Gráficos Elías Porter &Cía.
- Vega, C (2007) “Música y danzas folklóricas bonaerenses” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega*, Nro.21 pp-121-128

EL SILENCIO DE LAS BRUJAS. LA PRODUCCIÓN ACTIVA DE LA AUSENCIA FEMENINA EN HISTORIA DE LA MÚSICA, EN EL MARCO DE LOS GENOCIDIOS/EPISTEMICIDIOS DEL PROYECTO MODERNO.

MARTÍN ECKMEYER Y CECILIA TREBUQ

HACER CREER

Este artículo parte de los planteamientos de Ramón Grosfoguel (2013) sobre los procesos históricos que produjeron las estructuras de conocimiento fundantes del proyecto civilizatorio moderno, noción que retoma los planteos de Immanuel Wallerstein sobre su alcance en tanto sistema mundial y economía mundo. Implicando además en su desarrollo aspectos vinculados a la producción de diferencia con base en las nociones de raza y género, como ha puntualizado Aníbal Quijano (2000), en base a lo que Boaventura de Sousa Santos llama “epistemicidios”, es decir, la supresión de los conocimientos vinculados con grupos poblacionales subalternizados -que acompaña su genocidio- perpetrada “en nombre de la razón, las luces y el progreso” (Santos & Meneses, 2014, p. 236). Además, todos estos autores dan cuenta de que el horizonte histórico de este proceso comienza en el “largo siglo XVI”, es decir, en los albores de la Edad Moderna.

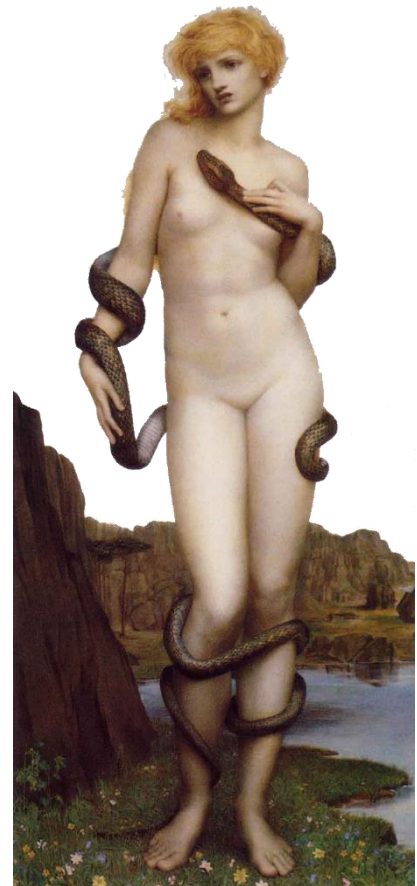
Dentro del proyecto civilizatorio moderno, y como forma de producción de estos epistemicidios, se ubican en un rol protagónico las formas de contar la historia, que como sabemos, para esta cultura del Norte Global será fundamentalmente escrita, es decir, historiografía. Dentro de este subconjunto, la historiografía musical será especialmente útil para producir una cultura afirmativa, lo que en términos de Herbert Marcuse (1967) es la producción de todo un universo simbólico como afirmación del orden existente, haciendo que en el médium del arte los conflictos de la vida material aparenten resolverse satisfactoriamente y las personas “se sientan felices, aunque no lo sean en absoluto” (Marcuse, 1967, p.70). Así, el repertorio de un puñado de hombres blancos de la élite europea occidental se transformará en sinónimo de “la música”, bajo coordenadas muy

particulares que desde una perspectiva global constituyen una forma muy anómala de producción musical: “obras” de “compositores” concebidas en el silencio de un musical idealizado, apartado de todo lazo comunitario y función social, y producidas como matriz, partitura silente que, sancionando una relación jerárquica inapelable, produce la autoridad del autor, con signos de autoritarismo (Cook, 2001).

Este enorme procedimiento de metonimia histórica, en donde el sentido común global se reduce a la actividad de un puñado de hombres europeos, es posible en la medida en que la misma cultura afirmativa, a través de la crítica y la teoría, pero sobretudo de la historiografía musical, despliega una pléyade de conceptos analíticos y descriptivos sobre la música que, aunque sólo sirven para explicar ese arte particular y minoritario hecho canon, serán percibidos como único modo teórico válido para pensar la música y su historicidad. El hecho de que siempre que remontemos nuestras conciencias al pasado de la música lo hagamos mediante las categorías de estilo -como barroco, renacimiento, etc.- es una demostración cabal de esto, ya que esos estilos, por un lado, están concebidos como síntesis en torno a parámetros muy específicos de la música, sobre todo de la armonía (una noción exclusiva de occidente y de la música de élite); pero al mismo tiempo, como señala Éric Michaud (2017), la misma categoría de estilo conlleva marcas de raza y género. Basta leer a su principal introductor en la historia del arte, Heinrich Wölfflin: “La posibilidad de distinguir a los maestros, de reconocer ‘su mano’, se basa a la postre en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas [...] junto al estilo personal aparece el de escuela, país y raza” (1915, p. 25). El estilo es un credo blanco y patriarcal que ha sido asimilado al sentido común sobre el arte y su historia, y que, en su formulación específicamente musicológica, cuatro años antes, en simultáneo por parte del británico Charles Hubert Parry y el alemán Guido Adler, será sancionado con el rango de ley: “El estilo de una época, una escuela o un artista, o el arte musical como obra, no surge por casualidad [...] sino que se fundamenta en las leyes del desarrollo” (Adler, 1911, p. 13).

Como señala Leonardo Waisman (2016) si bien es cierto que en los círculos musicólogos el concepto de estilo ha sido objeto de múltiples críticas y

revisiones, “seguimos utilizándolos a manera de abreviaturas y seguimos escribiendo como si creyéramos en su existencia real” (Waisman, 2016, p. 57). ¿Cuál es la razón por la cual todos creemos firmemente en su existencia y en su poder explicativo? O parafraseando algunas preguntas formuladas por Grosfoguel (2013) en términos generales ¿Cómo es posible que los hombres de cinco países alcanzaran tal privilegio epistémico hasta el punto de que hoy en día se considere su música superior al del resto del mundo? ¿Cómo lograron monopolizar la autoridad de la música en el mundo? ¿Por qué lo que hoy conocemos como música y teoría musical se basa en la experiencia y la visión del mundo de hombres de estos cinco países? ¿Cómo es que en el siglo XXI, con tanta riqueza y diversidad epistémica, estemos todavía anclados en estructuras tan provinciales?



Armonía, hija de Ares y Afrodita, diosa de la cohesión social, llamada Concordia por los romanos. Aquí, rodeada y maniatada por su amado Cadmo, convertido en serpiente. Mediante esta figura ambigua, el mito nos revela la función patriarcal y domesticadora de la armonía

Al menos en parte, consideramos responsable a la producción en la modernidad de los principios teórico musicológicos mediante marcas de género, en donde emerge en posición central la noción de armonía.

Justamente, según la musicología fundada por Adler y aún vigente, la historia musical se dirime por el factor diferencial y evolutivo en el manejo que los compositores hacen de la armonía. Concepto que según Jacques Attali es la metáfora y anuncio del orden social y económico de la modernidad occidental, elaborada para hacernos creer en un orden consensual del mundo (Attali, 2011). En el médium de la armonía las tensiones propias al orden material de la vida y las disputas atravesadas por la condición de género se resuelven de modo consensual, los conflictos no existen y se canalizan las divergencias en una idealización integradora. Mundo ficcionalmente feliz, pero fundamentalmente

afirmativo, que naturalizará, para todes, al orden jerárquico, capitalista, patriarcal, racista y colonial como el único posible e incluso, al que todes anhelamos.

En los términos que utilizamos para referirnos a la armonía funcional abundan las marcas de género, que desnudan la faceta más violenta y opresiva de la operación: hablamos de “dominio” de la armonía, de “depuración” de las escalas, de “regulación” de la disonancia, de “resolución” de la tensión o, mucho más preocupante, de la “sensible”. Si observamos una personificación de la armonía (que incluye desde luego todos estos estereotipos en torno a la sensibilidad y la divergencia, que es necesario domesticar), y mientras la miramos repetimos las palabras “dominio”, “depuración” o “regulación”, comprendemos inmediatamente hasta qué punto toda nuestra forma de pensar la música en la academia está marcada por un pensamiento explícitamente patriarcal.

Esta idea consensual de música se resume de forma explícita en el concepto popularizado por Walter Piston de “periodo de la práctica común”, en el cual se incluyen todos los grandes hombres del canon historiográfico, que se define por la adopción, precisamente, de la armonía funcional tonal como elemento central en el momento de máxima intensidad de la modernidad. En ese momento, el siglo XVIII, leemos con prístina claridad estas marcas epistémicas en la obra, musical y teórica, de Jean Phillipe Rameau, músico al servicio del hombre más poderoso del sistema mundo moderno, el rey de Francia. En 1722 Rameau es el primero en teorizar la armonía, en un libro cuyo título no deja lugar a dudas: “Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales”. La reducción y domesticación de esta alegoría femenina, su reclusión en el proyecto moderno en un rol subordinado y doméstico es ley de la naturaleza. Todo esto se había expresado antes en música, en una obra del antecesor de Rameau, Jean Baptiste Lully, cuya ópera “Cadmo y Harmonía” de 1673 hace gala de todos los procedimientos que el libro de Rameau sancionará como ley. La música produce el mundo patriarcal, se anticipa de forma presentacional, incluso, a la sanción proposicional de sus preceptos.

Podemos decir entonces que, mientras la historiografía musical afirmativa sanciona el rol femenino en la música, expulsando a las mujeres de su

participación en el canon, al mismo tiempo toda la estética musical moderna, a través de sus elementos y conceptos más importantes, cristaliza en base a las ideas de dominio, domesticación, regulación y depuración, todas las cuales arrastran importantes marcas de género,

CUANDO LAS BAILARINAS SE HICIERON BRUJAS

El proceso histórico del genocidio/epistemicidio hacia las mujeres, que va del siglo XV al XVIII, se corresponde además con otro de índole historiográfica de “producción activa de ausencias” (Santos, 2018) por el cual los saberes y el musicar inscriptos en las mujeres desaparecen a tal punto que no sólo nos olvidamos de ellas, sino que naturalizamos la creencia de que es verosímil que nunca hayan existido, haciendo que concibamos al pasado musical como un arte exclusivo de hombres blancos de la élite de cinco países occidentales, y que todos lo aceptemos como ley universal en flagrante contribución a la metáfora del consenso en la armonía, con su disolución de las tensiones de la vida social que a su vez se convierte en alegoría de todo rol femenino posible: la concordia.

El proceso historiográfico opera de forma valorativa y en retrospectiva, produciendo un imaginario que incide en nuestro tiempo en las inequidades de género que habitan todas las instancias profesionales vinculadas a la música, como la ejecución, la dirección, la composición y también la investigación. Incluso la docencia, en donde los cargos directivos también forman parte del panorama desigual. Pero el proceso histórico, que abarca el largo siglo XVI, es mucho más tangible: se inscribe ni más ni menos que en la caza de brujas y la violencia física hacia las mujeres, lo cual nos permite hablar abiertamente de “genocidio”.

Desde luego todo esto ocurre en simultáneo con otros genocidios/epistemicidios, perpetrados por ejemplo contra los andalusíes, los indígenas americanos o los africanos subsaharianos, grupos que requieren ser fuertemente disciplinados para dar lugar al despliegue expansionista del proyecto moderno, pero que a su vez conocían formas culturales y sociales con otras matrices de género, que, si eran patriarcales, consistían en formas de “baja intensidad” (Segato, 2013). La simultaneidad de todos estos procesos con el específico dirigido hacia las

mujeres es prueba suficiente de su carácter programático y estructurante del proyecto moderno.

La construcción de un nuevo orden patriarcal, que hacía que las mujeres fueran sirvientas de la fuerza de trabajo masculina, fue de fundamental importancia para el desarrollo del capitalismo. Sobre esta base pudo imponerse una nueva división sexual del trabajo que diferenció no sólo las tareas que las mujeres y los hombres debían realizar, sino también sus experiencias, sus vidas [...] la división sexual del trabajo fue, sobre todo, una relación de poder [...] una acumulación de diferencias, desigualdades, jerarquías y divisiones” (Federici, 2018, p.206)

La producción de diferencia social universal para la conformación del capitalismo global requirió de la clasificación de la humanidad a partir de un patrón binario basado en indicadores biológicos que permitiera adjudicar a cada quien una función definitiva en el proyecto moderno colonial. Al igual que la raza, el género es también una “invención” moderna, y se constituye en eficaz instrumento de dominación social para el capitalismo moderno, atribuyendo un “valor desigual tanto a las personas, su trabajo y sus productos, como también a los saberes, normativas y pautas de existencia” (Segato, 2013, p.52). Raza y género permitieron biologizar la diferencia, hacerla “natural”. Se constituyeron en la condición de posibilidad de la modernidad europea occidental, pasando a ser “el signo en los cuerpos de una posición en la historia” (Segato, 2013, p. 53). Emergen así nuevas identidades geoculturales que, según Federici (2018), pasarán a ser concebidas en términos de funciones laborales, haciendo de las relaciones de género, relaciones de producción. Reposicionando las relaciones de dominación a través de esta ficción biológica, el trabajo doméstico naturalizado de las mujeres pasará a ser el trabajo mediante el cual se produce la fuerza de trabajo, principal mercancía del capitalismo.

La caza de brujas no formó parte entonces de un ataque en sí contra las mujeres, sino de una estrategia para la separación crucial entre producción y reproducción, que implicaba quebrar todas las formas de sociabilidad y sexualidad colectivas que alguna vez habían servido para crear lazos de solidaridad comunal. Por ser ellas las encargadas de la transmisión del conocimiento de generación en generación, por poseer un conocimiento

ancestral y por tener un rol principalísimo en las comunidades en tanto que eran líderes y organizadoras de formas de organización económica, política y social similares a las comunas (Grosfoguel, 2013), junto al genocidio de las mujeres se consolidó la destrucción del universo de prácticas, creencias, sujetos y relaciones sociales cuya existencia pasarán a ser incompatibles con la disciplina del trabajo capitalista.

Dentro del mundo popular subalterno (De Martino, 2008), es en este momento en el que ocurren, como parte del proceso de intervención de la cultura popular (Burke, 2014) la multiplicación de los casos de epidemias colectivas de baile, coreomanía o tarantismo, cuya denuncia atraviesa toda Europa occidental entre los siglos XVI y XVII. Se trata de episodios de danza popular y comunitaria, inscriptos en la cultura de la fiesta y la plaza pública, parte de la historia popular medieval. Nada nuevo para el siglo XVI, salvo porque comienzan a ser denunciados “desde arriba” con un fin disciplinario, por lo que el cientificismo moderno los convertirá en eventos de histeria colectiva, siendo las causantes “mujeres mentalmente trastornadas que poseen características de personalidad anormales y exhiben reacciones catárticas al estrés” (Bartholomew, 1994, p.281). Varias de ellas, serán quemadas en tanto brujas. La más célebre es la epidemia de baile de Estrasburgo del año 1518, en donde, según se denuncia, una mujer comienza a bailar frenéticamente en la calle y provoca que se sumen hasta 400 personas, que luego de bailar sin parar por un mes terminan sufriendo desde ataques cardíacos hasta muerte por agotamiento. Convergen aquí con prístina claridad el disciplinamiento de las mujeres, de la música popular, del cuerpo y su sexualidad, y de todos los saberes desechados por la modernidad. En el caso del tarantismo el nexo es directo, ya que se trata de una práctica muy antigua de medicina popular mediante la música y la danza (Rouget, 1985, p. 158)

El largo siglo XVI, vital en la expansión del proyecto moderno, coincide con la periodización que de la caza de brujas hace Brian Levack (1995), quien además ubica como momento de mayor intensidad de las persecuciones y ejecuciones el lapso entre mediados del siglo XVI y finales del XVII (1995, p.237). Justamente para nosotres ese es el lapso de mayor intensidad de la reclusión y

disciplinamiento de las mujeres en el ámbito musical, sobre todo en el culto o de élite, en el que advertimos tres etapas: la segregación de la mujer en la composición musical; la expulsión de la mujer de la esfera pública de producción y discusión; y la conformación de la imagen de música díscola y cortesana, haciendo de la participación activa de la mujer en la música una anomalía y una expresión de lo prohibido y socialmente condenable.

DE LA TROVADORESA A LA DAMA EDUCADA: UN MEDIOEVO DE COMPOSITORAS

En la confección de una imagen de su propio pasado que naturaliza la evolución de la cultura occidental, la invención de un medioevo musical como época “oscura” ha jugado un rol crucial para la acomodación de un pasado necesario que funcione como predecesor de un presente consensuado y armonioso que redunde en la idea de modernidad (Treitler, 1991). Conforme estas nociones se han instalado en nuestros imaginarios, se configuró también la imagen de que en la música anterior a la modernidad las mujeres no tuvieron ningún lugar. Sin embargo, las fuentes históricas nos permiten acceder a una imagen diferente. Porque más que un mundo estático en el que cada estamento aceptaba sin más el lugar que se le designaba en el orden social, el feudo medieval europeo es un mundo dinámico y litigante, que presenta un panorama de permanente tensión y conflicto en las relaciones de clase y género. Por ejemplo, las siervas fueron menos dependientes de sus parientes de sexo masculino, se diferenciaban menos de ellos física, social y psicológicamente, estaban menos subordinadas a sus necesidades de lo que luego lo estarían las mujeres “libres” y, dado que la base del trabajo en el feudo era de subsistencia, la división sexual del trabajo era menos pronunciada que en la sociedad capitalista (Federici, 2015).

En la producción musical, no sólo hay una importante participación y relevancia de las mujeres en todos los estratos de la sociedad feudal, sino que también, como los roles de compositor, intérprete y público no estaban delimitados, era inexistente su identificación exclusiva mediante marcas de género, como ocurre en la actualidad. Esto es importante para contrarrestar el sesgo historiográfico que, por ejemplo, intentó empujarse el rol histórico de las trovadoras dentro de la poesía cortesana, de quienes la historia musical afirmativa sostuvo

que copiaban el repertorio de los varones adaptándolo a temas femeninos. Como observa John Tasker Grimbert esto no es más que un “sesgo que ha orientado injustamente la forma en que los estudiosos evalúan la contribución de las mujeres a la poesía medieval” (Grimbert, 1999, p. 23)

Compositores y teóricos medievales no identificaron los registros vocales o ciertos instrumentos mediante una apelación a la “masculinidad” o “feminidad”, por lo que, hasta la llegada de la modernidad, el género no fue factor que determinara las posibilidades o funciones de las personas en la práctica musical. Lo que sí ocurre, como dan cuenta numerosas fuentes y documentos históricos, es una importante participación de la mujer en lo que hoy llamamos composición, producción teórica y debate estético, en la cultura medieval de élite. Una presencia muy activa en la producción musical. Por razones de espacio mencionaremos aquí de forma muy panorámica que en siglo XII, en el ámbito cortesano, deslumbran las *trobairitz*, quienes escribían versos, cantaban y recitaban en paralelo a los trovadores hombres, como Clara d’Anduza, Azalais de Porcairages, Maria de Ventadorn, Tibors de Sarenom, Castelloza, Garsenda de Proença, Gormonda de Monpeslier, entre muchas otras. Una muestra del prestigio social de estas artistas es su participación en los *tensos*, debates o contrapuntos musicales entre trovadores, en pie de igualdad con los hombres, como el que protagonizaron Giraut de Bornelh y Alamanda de Castelnau, en el cual mencionan otro, entre Beatriz de Día y Raimbaut d’Aurenga, todos trovadores del más alto nivel. Es sintomático del epistemicidio no sólo el silencio sobre todas ellas, sino el reducir el valor musical de estos contrapuntos, como hizo la historiografía afirmativa, definiéndolos como relaciones entre caballeros y sus amantes extramatrimoniales, de forma muy funcional al elemento historiográfico clave de la producción de la ausencia femenina: reducirla a una cortesana sin ningún valor artístico.

Pero incluso en el ámbito eclesiástico aparece una prolífica obra musical femenina, siendo el caso más famoso el de Hildegard Von Bingen, abadesa quien trataba y debatía con papas, emperadores y figuras políticas de mucho peso, como Bernardo de Claraval o Federico Barbarroja, quienes escuchaban y seguían sus consejos. Muchas otras religiosas aparecen como músicas

acreditadas por sus contemporáneos entre los siglos XII y XIII como Matilde de Magdeburgo, Adelheid von Landau, Gertrudis de Helfta (apodada “la grande”) o la abadesa María González de Agüero, a quien se le atribuyen algunas de las composiciones del código de Las Huelgas, manuscrito polifónico del siglo XIV. En el ámbito popular y la cultura de la plaza pública las fuentes documentales conservadas permiten evidenciar la profusión de juglaresas en las fiestas populares y también en la corte. Mujeres artistas de variedades, incluyendo la música, que actuaban junto a compañeros varones, contenían un elemento perturbador más: al provenir del contacto con Al-Ándalus por el oeste o de músicas zíngaras por el este, sus ancestros eran mestizas, estigma racial, popular y de género que las hará desaparecer de la historia. Sin embargo, sabemos incluso que, cuando formaban grupos femeninos, se las llamó en Inglaterra “glee maidens”, o en Italia “soldaderas” debido a que ganaban la soldada o sueldo diario por sus servicios musicales.

LA EXPULSIÓN DE LA MUJER DE LA COMPOSICIÓN ENTRE EL SIGLO XVI Y XVII

Los tratados y manuales en boga a partir del siglo XVI dedicados a la formación del hombre y la dama cortesana en el “buen comportamiento”, como *Il Cortigiano* de Baldassarre Castiglione, nos aportan indicios acerca de la participación musical femenina, y lo que se esperaba de ellas en cuanto a saberes: “quiero que esta Dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas ; y sepa danzar bien, [...] y con dar buena opinión de sí, todas aquellas otras consideraciones que han sido enseñadas al Cortesano” (Castiglione, 1873, p.301). Sin embargo, es muy claro como en esta época comienza a tematizarse con firmeza que las prácticas y comportamientos medievales que acabamos de mencionar en el apartado anterior deben ser ahora sancionados y extirpados, en base a marcas de género:

no quiero que use esos ejercicios tan impropios para ella, quiero que aun aquellos que le convienen los trate mansamente, y con aquella delicadeza blanda que, según ya hemos dicho, le pertenece. Y así en el danzar no querría verla con unos movimientos muy vivos y levantados, ni en el cantar o tañer me parecería bien que usase aquellas disminuciones fuertes y replicadas que traen

más arte que dulzura; asimismo los instrumentos de música que ella tañiere, estoven que sean conformes a esta intención; imagina agora cuan desgraciada cosa sería ver una mujer tañiendo un atambor, ó un pífaro, u otros semejantes instrumentos; y la causa desto es la aspereza dellos, que encubre ó quita aquella suavidad mansa, que tan propriamente y bien se asienta en las mujeres (Castiglione, 1873, pp.299-300).

Es evidente que, tras el relajamiento de la jerarquía social feudal y antes de la estabilización de la de la Edad Moderna, se esperará de las damas de la élite la capacidad de especular sobre la música, cantar y acompañarse, aunque paulatina y firmemente, se vayan reservando estas prácticas al interior del espacio doméstico, como atestigua la innumerable saga de pinturas de Vermeer, Steen o Terborch, poblados de mujeres tocando instrumentos, cantando o tomando clases siempre en el interior de los hogares de los sectores más pudientes, como analiza Ramón Andrés (2013). Conforme la práctica musical vaya adquiriendo los rasgos del trabajo en la sociedad moderna-capitalista, las mujeres tendrán cada vez más obstáculos para ejercer la profesión musical. Será a partir de este momento en que las carreras profesionales de las músicas mujeres comiencen a desarrollarse bajo un estricto control y prácticamente de forma exclusiva bajo la tutela de una institución, un patrocinador o un tutor musical masculino (Rose, 2005), que muchas veces se convertía convenientemente en marido. El caso de la compositora Francesca Caccini es paradigmático, sobre todo en su tratamiento historiográfico, puesto que si bien fue quien dirigía la música de los poderosos Médici hasta 1627, además de publicar comercialmente la más importante colección de monodias y hasta estrenar un suerte de ópera de temática proto-feminista, la Signora Francesca parece estar destinada a sufrir los embates patriarcales de la academia: fue flagrantemente omitida de todos los libros de historia de la música, que convenientemente hacen desaparecer a la ciudad de Florencia justo cuando ella se hace cargo de la música; cuando apareció en los conciertos de fines del siglo XX se la llamó “la hija de Giulio Caccini”; y actualmente, para empeorar las cosas queriendo mejorarlas, recibe el mote de “la Monteverdi de Florencia” (Agúndez, 2018). Incluso, aunque lo desmitificó Suzanne Cusick (2009), la historiografía pretendió ver en su casamiento el fin de su carrera musical.

Muchísimas otras mujeres del siglo XVI y XVII fueron famosas y exitosas músicas, como Maddalena Casulana, Raffaella Aleotti, Lucrezia Vizzana, Chiara Margarita Cozzolani, Isabella Leonarda, Isabel de Medici y su hija Eleonora Orsini. Como vemos, las mujeres pudieron así desarrollar su actividad profesional dentro del ámbito musical, aunque conforme avanzó el “largo siglo XVI”, cada vez con más restricciones de forma tal que el rol de las mujeres en la producción musical en la esfera pública comienza a ser visto como una anomalía.

LA MUSA, LA CONSUMIDORA Y LA DÍSCOLA A PARTIR DEL SIGLO XVIII

La transformación de la producción musical en un mercado de «obras» de música en los siglos XVII y XVIII (Rose, 2005; Cook, 2001), requerirá redefinir y repartir los roles de la cadena de producción musical a partir de relaciones de autoridad, donde en lo más alto de la jerarquía se ubicará la figura del compositor, identificada a partir de aquí con la masculinidad. Por su parte, la reclusión de la mujer música a la “privacidad” del trabajo doméstico implicará su exclusión del rol de productora de la matriz productiva, que es la obra. No es casual entonces que a la mujer se le reserve el rol de intérprete, cuya función será reproducir lo creado por el compositor, el matricero (Attali, 2011) y como alternativa, estarán las numerosas mujeres mecenas, que en este periodo se multiplican y que, en este siglo, el de la sanción de la armonía, se transforman en una alegoría complementaria: la musa. El célebre caso de Cristina de Suecia, musa inspiradora de la Accademia dell’Arcadia en la que revistaron Corelli, Marcello o Scarlatti; María Teresa de Austria y su hija, María Antonieta; la Margravina Guillermina o Catalina I de Rusia, todas ellas inspiran, pero no hacen, a diferencia de contextos cortesanos previos, como el concerto delle donne de Ferrara, Florencia o Roma, en donde las nobles como Anna Guarini o Eleonora Orsini producían la música.

Reproducción e inspiración, pero nunca producción ni decisión; este es el rol musical femenino a mediados del XVIII, cuando sólo un exclusivo seleccionado de intérpretes “vedettes” (Attali, 2011) tendrá el “privilegio” de vivir de la profesión a partir de reproducir las obras-mercancía publicitando el stock disponible para su venta. Aunque siempre en un sentido subalterno y de excepción, como de prestado, en un mundo musical cada vez más reglado por la masculinidad.

Entonces, para la historia musical afirmativa, las compositoras Anna Bon y Rosa Badalla no sólo serán simplemente maestras di viola, sino que serán immortalizadas tocando detrás de las rejas como era costumbre en los ospedali de Venecia. Aun cuando por fuera de ese contexto tuvieron carreras muy prolíficas, la primera como compositora de la corte de Bayreuth y la segunda, como autora de partituras en el mercado editorial de Milán.

Las omisiones y sesgos como estos, sumados a la paulatina pero firme conversión de la domesticidad de la “vida privada” en norma social femenina, hacen despuntar la contrafigura femenina, opuesta a la piadosa musa y la sumisa armonía: la díscola, la mujer discordante en tanto profesional y libre. Imagen producida en retrospectiva, generando la cortesana, la que sólo puede haber adquirido fama y prestigio por ser el objeto sexual de algún hombre poderoso: a eso serán reducidas Élisabeth Jacquet de La Guerre, gran compositora para el clave en la corte de Luis XIV, y sobre todo Barbara Strozzi, aunque fue “el compositor -hombre o mujer- más prolífico de música secular impresa de mediados del siglo XVII” (Glixon, 1997, p. 311). A su transformación retrospectiva de compositora en prostituta no pudo resistirse ni siquiera Wendy Heller, musicóloga de simpatías feministas (Heller, 2019, p.184)

El enclaustramiento y la consecuente expulsión de las mujeres de toda participación y deliberación política sobre el bien común favorecerá no sólo la configuración de un lugar subordinado de las mujeres en la producción musical, sino también la naturalización de su posición en tanto “consumidoras”, lo que posibilitará además la configuración de un nicho de mercado específico: una música para las damas de los sectores medios y altos de la sociedad recluidas en la privacidad del hogar.

Como vemos, con el paso a la modernidad capitalista los roles de género en la producción musical, al igual que en el resto de la sociedad, quedarán profundamente trastocados, dando así comienzo a un nuevo tiempo y un nuevo espacio musical, una nueva realidad intracomunitaria caracterizada por mayor desigualdad en materia de sexo/género como nunca antes se había conocido en la cultura de Europa. A la configuración de la esencialización y biologización de “lo femenino” también contribuirá la teoría musical utilizando categorías para la

sintaxis musical que emerge en el s. XVIII, caracterizando lo irracional y débil como “femenino” en los finales, los tiempos, las relaciones tonales, entre muchos otros descriptores.

¿Cómo atender a esta producción activa de ausencias desde nuestra condición en la universidad del sur global? No se trata de “agregar” mujeres a la configuración de un canon musicológico que, como hemos dicho, ha sido diseñado por la modernidad para naturalizar la opresión de las mujeres, así como de todas las culturas sometidas por la modernidad/colonialidad. Contar la historia desde el sur global implica recuperar desde la historia y transformar en emergentes las voces y sonidos transculturales de las prácticas producidas como ausentes por la historiografía afirmativa. “Provincializar” la música europea, parafraseando a Dipesh Chakrabarty, apartarse de la razón categorial de la armonía y el estilo, que en su propia codificación epistémica arrastran sesgos de clase, raza y género; abrir la historia musical a ese mundo sonoro hecho de muchos mundos que es el musicar global, nos devolverá sin dudas una historiofonía producida, también, por las manos y los cuerpos de multitud de mujeres. Desde las narradoras y rapsodas de las estepas del Asia central, las compositoras en el qin y el pipa chino, las tocadoras del daf persa y las improvisadoras en el Ud árabe, hasta las guitarreras y cantaoras flamencas o las bailadoras del fandango latinoamericano, el musicar transcultural del sur global nos enseña que ese pasado sin mujeres es sólo una pequeña invención mezquina de la cultura afirmativa moderna y patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, G. (1911) *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Agúndez, D. (2018). Francesca Caccini. La Monteverdi de Florencia. *Ritmo* 923: 80-81
- Andrés, R. (2013). *El luthier de Delft: Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza*. Barcelona: Acantilado.
- Attali, Jaques. (2011) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* México: siglo XXI.

- Bartholomew, R. (1994). Tarantism, dancing mania and demonopathy: The anthro-political aspects of 'mass psychogenic illness'. *Psychological Medicine*, 24(2), 281-306. doi:10.1017/S0033291700027288
- Burke, P. (2014). *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Editorial.
- Castiglione, B (1873) *Los cuatro libros del cortesano*, Madrid: Librería de los Bibliófilos.
- Cook, N. (2001)] *De Madonna al Canto Gregoriano*, Alianza, Madrid.
- Cusick, S. (2019) *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*. The University of Chicago Press
- De Martino, E. (2008). *El Folclore progresivo y otros ensayos*. Museu d'Art Contemporani.
- Federici, Silvia. (2015). *Caliban y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón
- Glixon, Beth L. (1997). "New light on the life and career of Barbara Strozzi". *The Musical Quarterly*. 81 (2): 311–335. doi:10.1093/mq/81.2.311
- Grimbert, J.T. (1999). Diminishing the Trobairitz, Excluding the Women Trouvères. *Tenso* 14(1), 23-38. doi:10.1353/ten.1999.0011.
- Grosfoguel, R. (2013) *Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI*. *Tabula Rasa*. Colombia, nro. 19:31-58.
- Heller, W. (2019). *La música en el Barroco*. Madrid: Akal.
- Levack, B. (1995) *La caza de brujas en la Europa moderna*. Madrid: Alianza
- Marcuse, H. (1967[1937]). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur
- Michaud, E. (2017) *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Adriana Hidalgo.
- Quijano, Aníbal, «Colonialidad del poder y clasificación social», *Journal of World-Systems Research*, vol. VI, núm. 2, verano-otoño de 2000, pp. 342-386. Número especial: «Fests- chrift for Immanuel Wallerstein», part. I, pp. 342-386.
- Rose, S. (2005). *Music in the marketplace*. En Carter, T., Butt, J. *Cambridge History of Seventeenth Century Music*, Cambridge University Press,
- Rouget, G. (1985). *Music and trance: A theory of the relations between music and possession*. The University of Chicago Press

Santos, B. de Sousa y Meneses, M. P. (eds.) (2014). Epistemologías del sur (Perspectivas). Madrid: Akal.

Santos, Boaventura de Sousa (2018) "Introducción a las epistemologías del sur", in Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas. Buenos Aires: CLACSO

Segato, R. (2013) La Crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

Treidler, L. (1991, 01). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. Journal of the Royal Musical Association, 116(2), 280-298.

Waisman, L. (2016) Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales. Resonancias vol. 20, n°38, enero-junio, pp. 55-69.

Wölfflin, H. (2007 [1915]). Conceptos fundamentales de Historia del Arte. Espasa

PRIVILEGIOS CISEXISTA SONOROS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA EDUCACIÓN ARTÍSTICA ANTIHEGEMÓNICA.

LAURA GONZÁLEZ YOUNG

Primeramente, comenzaré desmenuzando el título que me convoca y que es de lo que deseo hablar Privilegios cisexistas sonoros en la construcción de una educación artística antihegemónica. Desde este título me cuestiono ¿Qué es privilegio? ¿Qué es el cisexismo? ¿Qué es ser cisexista? ¿Qué es el privilegio cissexual? ¿Cómo llevo a la práctica ese cisexismo?

Luego enunciando estas preguntas comienzo a posicionarme desde otro lugar y el título comienza a desvanecerse, para poder también ser impecable con las palabras

¿Cuál sería el privilegio ¿Ser cissexual? En realidad el privilegio sería la cissexualidad el privilegio cissexual,, de esta manera el cisexismo es la violencia, es la opresión, es la diferencia, es la supremacía de la persona cis por sobre la persona trans, es la naturalización de la construcción del género, de esta manera rearmo nuevamente mi título a esta ponencia para enfocarlo en el privilegio cissexual y en el cisexismo como practica opresiva naturalizada y lograr desmenuzar también la palabra anti hegemónica encontrando la contraposición en la palabra contrahegemónico, para lograr llevar una contrapropuesta, como otra forma de existencia posible para que la palabra anti sea poder diferenciarme y alejarme de ese concepto no por el solo hecho de criticar a la hegemonía sino para contraponer y evidenciar otra cara de la realidad.

Luego de haber desmenuzado las palabras de mi título, enuncio lo siguiente Privilegio cisexistas sonoros en la construcción de una educación artística contrahegemónica

El objetivo de esta ponencia es intercambiar algunos aspectos para replantear el accionar docente con el fin de romper los patrones culturales impuestos a través de nuestra historia sonora para resignificar la práctica educativa desde la problematización generando herramientas, interpelando el rol docente, forjando espacios de debate para abordar las diferentes áreas de estudio y des construir

la escucha docente enquistada en la cultura occidental, heteronormativa, cis género y patriarcal proponiendo nuevos paradigmas para construir nuevas subjetividades tal como lo propone la Ley de Educación Sexual Integral 26.150, que enuncia entre otras cosas que como educadorxs tenemos la responsabilidad y también la gran oportunidad de enseñar Educación Sexual Integral en las escuelas en los terciarios y en las universidades

A partir de mi historia como docente, intercalando la música con el movimiento, Y siendo esa niña escuchando música en las escuelas y esa adolescente que luego siguió con esa música elegida, atravesando la mayoría de las veces por voces en donde lxs protagonistas eran varones o mujeres o parejas imponiendo el estereotipo varón mujer, en una historia que no encontraba ninguna música cantada por travas, chicas trans o disidencias. Luego de muchos años, en el patio de una escuela una compañera me habla de la canción arroz con leche y me hace ver que su letra está escrita de una chica para otra chica “Yo soy la viudita del barrio del rey, me quiero casar y no sé con quién con esta sí con esta no con esta señorita me caso yo”.

- Es una canción lesbiana Lau (me dice mi compañera)

En este presente, apuesto al rol de las disidencias con sus músicas, para que sea reconocido como vehículo vital dentro de las universidades y escuelas. Amplificando las voces, desterrando el discurso hegemónico obviamente heteronormativo y que pone en tercer plano a lo lejos las músicas transfeministas, para ser escuchadas.

De esta manera las músicas feministas y transfeminista populares comienzan a desmararse, y a encontrar otras herramientas como llegada al vínculo, a las relaciones, a la pareja y sobre todo a esa gran palabrita trillada “el amor”. Desde aquí voy a decir con toda mi humildad que el transfeminismo es una corriente muy poderosa del feminismo, aunque yo lo veo como una corriente de peso propio y autonomía identitaria, que amplía de manera más profunda y estructural todos los derechos de las personas desde una visión transgénero hasta antirracistas y postcoloniales.

Ahora bien, mi idea es poder articular la educación sexual integral no binaria desde el lugar de la música porque al incluir la ESI en asignatura como Música y abordando las normativas vigentes se abre un abanico de propuestas pedagógicas para poder incluir en cualquier escuela profesorado o universidad música cantada por trans abordando una educación sexual no binaria

¿Porque deseo articular la ESI a la música? ¿de qué estoy hablando cuando digo ESI?

Y acá van algunos párrafos de algunas canciones populares

Si yo soy noche

Tú eres día Si yo soy vida Tú eres agonía Si yo soy llanto Tú eres risa

Si yo soy golpe tú solo caricias Yo soy remedio Y tú el veneno

Que se apodera de toda mi sangre de todo mi cuerpo... Dúo Pimpinela Sistema binario varón mujer cisgénero y en el imaginario heterosexual 1982

Dicen que soy muy antiguo porque no me gusta que tengas amigos Que llegan de madrugada como son amigos, que no pasa nada, si te agarro con otro te mato te doy una paliza y después me escapo” Cacho Castaña Varón cisgénero 2003

“Parecía un gallo desplumado mostrando al compadrear el cuerpo picoteao”. (Esta noche me emborracho, Tango, Discépolo 1928)

Estas canciones que hemos escuchado a través de la historia de nuestra historia y que oscilan en distintas etapas del siglo 20 y del siglo 21 están cargadas por fuertes violencias simbólicas, la idea de articularla en un contexto en donde se visibilice una ESI transfeminista es para poder ver otro paradigma en las escuchas.

Los ejes de la ESI son reconocer la perspectiva de género, respetar la diversidad valorar la afectividad ejercer nuestros derechos cuidar el cuerpo y la salud.

Podemos darle un vuelco a la escritura y a la escucha para comenzar a desarmar el contexto auditivo verticalista de todo este tiempo y dejar que irrumpen cantantes trans que interpelan desde el lenguaje inclusivo, que incomodan con

otra mirada buscando una igualdad por la reivindicación de las identidades, de lxs que nunca fueron nombradxs, por eso la importancia de redes transfeminista musicales, porque existe un machismo estructural, y los espacios y las convocatorias tienen una fuerte presencia de varones y desde ese lugar se observa la distinción de género y la desigualdad.

Hay puertas que se abren, hay luces que iluminan y dentro de la música transfeminista se visibilizó un cancionero llamado Brotecitos, NuesTrans Canciones, que es un libro con diez canciones y que está enmarcado en las políticas públicas al igual que la ESI no binaria que no se presenta como un hecho aislado se inscribe en el marco de políticas públicas relacionadas con la inclusión con la equidad y con el sistema de protección de derechos.

La música transfeminista viene a romper los patrones culturales impuestos, desnaturalizar prácticas cotidianas y visibilizar las disidencias, es por eso que al enunciar este cancionero se comienzan a escuchar a otrxs referentes de la música transfeminista como las artistas Susy Shock y Javiera; la autora y activista Marlene Wayar, La Red Multisonora, El Tango Transfeminista Hoy, la Comisión Tangéneres de ACIT, el Foro Argentino de Compositoras, Folclore por Todes, Casa Brandon y la Red Truena todas estas personas y entidades estuvieron involucradas en este cancionero y en la música.

Enuncio este cancionero, porque está atravesado por y para las infancias, un cancionero en donde se compila letras y músicas inéditas compuestas por artistas trans y no binarios travestis, en donde la música está dentro de un contexto de política pedagógica, en donde las canciones provienen de un colectivo transfeminista que logra darle circulación, para que llegue a todxs lxs estudiantes de música y puedan tener Brotecitos para hacer su arte

Voy a enunciar algunas cantantes que salen a mostrar su música evidenciando otra cara de la realidad como Sasha Satya que es una femineidad es una rapera del conurbano, que se monta sobre las pistas para decir cosas como esta “Rea conurbana/ Torta clitoriana/ Peleándolo todo/ Para tener nada/ Termina encerrada/ Mira la ventana / Espera la hora/ Ke traiga la calma”.

Sasha Satya habla de temas que van desde las drogas que más circulaban en el conurbano bonaerense en los 90 hasta cómo aprendió a afilar el oído por la cercanía con los sonidos de una cancha de fútbol. Sus rimas hablan también de trabajo sexual, transfobia, clasismo y brutalidad policial. En pocas palabras: furia trap.

También la música trans negra que desafía al Brasil las artistas Linn da Quebrada y Jup do Bairro esquivan el racismo y la transfobia a ritmo de *funk brasileiro*. Ella dice que ser una mujer trans negra convierte tu voz y tu cuerpo en un medio de expresión político, tanto en el espacio privado como en el público, estas dos mujeres, dos mujeres que están nadando contra corriente en la industria musical brasileña, conocen este desafío y llevan años trabajando para romper ese discurso del odio, ella como cantante trans se pregunta

¿Qué puede hacer un cuerpo sin juicio?”, invita a reflexionar sobre la diversidad y los límites físicos autoimpuestos. La música transfeminista también es contenida y habitada por cuerpos como esta artista brasilera que utiliza su corporalidad el de *“una travesti gorda, bixa (gay), negra y periférica”*, como ella se define, y lo coloca en el centro de una batalla social que lucha contra los cánones corporales, estéticos y de género en este caso como es , Brasil, en el que las minorías, y concretamente el colectivo LGTBQ+, han tenido que alzarse de nuevo frente a las amenazas del presidente Jair Bolsonaro de recortar sus derechos. Esta música transfeminista se impone a través del funk y de la electrónica en donde ella reafirma su propia identidad.

Nos vamos al Colon en donde María cierra los ojos y canta junto al piano, es la argentina transexual que brilla en el Teatro Colon, es la primera artista transexual en pisar el escenario, ella ufana risueña “soy un cuerpo con dos voces”. María subraya que es una cantante trans, y que en el ambiente en donde ella se mueve que es el Teatro Colón es importante esta visibilización ya que muchos años se instalaron en lo ancestral y cultural de una tradición. “Después de todo soy una artista como cualquier otra”

Aparece Susy Shock con Zambas, candombe, milongas, coplas, huellas, chayas, chamamés, vidalas; en donde utiliza murgas, bandoneones, cellos. Como música transfeminista editó su primer disco en 2014, “Buena vida y poca

vergüenza” y, en 2019, “Traviarca”, que fue nominado en la categoría al mejor disco conceptual en los Premios Carlos Gardel. Susy canta letras como esta...

“Me pegaste una etiqueta Antes de saber quién soy Cuando me pusiste nombre Me condenaste a ser vos”.

Y quisiera terminar visibilizando al transfeminismo que se apodera de las peñas folclóricas para desarmar los conceptos tradicionales de los ya vistos gauchos y chinas de un sistema binario, visibilizar un nuevo folclore, comenzar a enseñar desde las universidades Hay una canción reversionada por una colectiva transfeminista llamada Mujeres del Folclore de Violeta Parra llamada “La Jardinera”

Son músicas, cantoras, percussionistas, bailarinas, maquilladoras, escenógrafas dentro del arte del folclore, pero también cuerpos feminizados con otras profesiones u oficios que habitan peñas y festivales desde hace años en donde se construyen todos los simbolismos y se deconstruye el imaginario, que es muy potente.

Cuando pensamos en la música folclórica enseguida se nos viene la imagen de un chico y de una chica, pero además de todo eso, también el imaginario de los roles que ocupan, comenzamos a escuchar otra música, comenzamos a mirar otras cosas, nos sacamos los anteojos binarios limitados y tratamos de ver y escuchar más allá, en donde la potencia femenina se instala atraviesa los lugares y hace cambiar todas las lógicas y todas las realidades. La música transfeminista es la presencia de otros cuerpos, que tienen otras maneras de decir, otros pedidos, otras necesidades, y nosotrxs abrir esa apertura auditiva, porque estamos transitando otra época.

Termino esta ponencia rescatando unas palabras que una vez se la escuche decir a Susy y que se quedaron en mi corporalidad “De nosotres depende, como siempre, lo importante: que escuchamos”

NARRATIVAS DE DESIGUALDAD DE LAS MUJERES MÚSICAS PLATENSES Y CRISIS DEL SECTOR POR COVID-19

JULIETA LABORDE

RESUMEN

Este trabajo deriva de los resultados obtenidos en mi investigación de la beca EVC-CIN 2019, bajo el título “Atmósferas afectivas entre mujeres músicas y producción de sentidos en el circuito de la música popular platense”, enmarcado en el CICES (IdIHCS-CONICET). Allí, indagué en las narrativas personales de las mujeres músicas del circuito local, centrándome en los relatos de desigualdades vividas en el acceso, ocupación y ejercicio de la actividad musical profesional en relación a músicos varones. En mi trabajo de campo (agosto 2020-abril 2021) corroboré que esta situación se expresa en trayectorias profesionales desiguales, mecanismos desiguales de legitimación en el campo y una división sexual del trabajo tácita de los roles asumidos en el oficio, generando una constante dificultad para la carrera profesional de las mujeres músicas. La falta de participación femenina y de disidencias sexuales en escenarios fue tildada como el principal obstáculo, a lo que la sanción de la Ley de Cupo Femenino en Festivales instauró un antecedente inédito. La consolidación de redes afectivas de cooperación entre músicas se presentó como principal vía de resistencia. En esta ponencia, abordaré estas conclusiones poniéndolas en relación con la situación específica derivada por Covid-19, lo cual implicó la parálisis absoluta de la actividad musical en vivo hasta febrero 2021. El streaming se presentó como una de las tácticas apropiadas por los/as músicos/as para poder subsistir en su actividad. Sin embargo, la pandemia profundizó las desigualdades generizadas ya existentes, a la vez que evidenció la informalidad del sector musical en su conjunto.

Palabras clave: Mujeres músicas / redes afectivas / desigualdad / tácticas digitales / pandemia

I

Nos propusimos indagar en la consolidación de “atmósferas afectivas” que media entre las mujeres músicas del circuito musical popular platense, a la vez que sostuvimos que era en el terreno de producción de sentidos sobre las mujeres artistas donde se legitimaba que las mujeres músicas se encontrasen con dificultades en el acceso, ocupación y ejercicio de la actividad musical profesional en relación a sus colegas varones. Consideramos que esta situación se traducía en trayectorias profesionales desiguales, mecanismos desiguales de legitimación en el campo y una división sexual del trabajo tácita en relación con los roles asumidos en el oficio, generando una constante dificultad para la carrera profesional de las mujeres músicas. Nuestra hipótesis principal giraba, entonces, en torno a la dimensión de “lo femenino” en la música, donde entendíamos que era donde se encontraban las principales problemáticas para las mujeres a la hora de pensar la música como una actividad económica profesional. Asimismo, sostuvimos que ésta desigualdad generaba la construcción de narrativas personales de sacrificio y exclusión, por un lado, así como una confluencia cada vez mayor hacia nuevas formas de sociabilidad en relación con su actividad musical, donde la generación de “atmósferas afectivas” articulaba estas narrativas individuales en una narrativa colectiva del encuentro con otras músicas.

A nivel metodológico, el estudio cruzó los campos de la socioantropología, la teoría de los afectos y el arte. El trabajo de campo consistió en 1) entrevistas en profundidad a mujeres músicas de la ciudad de la Plata y 2) observaciones participantes de ciclos de conversatorios que tuvieron lugar en la Facultad de Artes de La Plata en septiembre 2020, en el marco del Foro Cultura Latente: concretamente en las mesas “Ahora que nos escuchan, ¿hacemos ruido?”, y “¿Cómo abordar la emergencia cultural con perspectiva feminista?”, en los cuales diversas/es artistas de la música popular local conversaron acerca de las problemáticas de género y diversidades en la actividad musical. En una segunda instancia, participamos de la mesa “Qué mambo esto de ser músique en cuarentena”, dentro del mismo. Como conclusiones obtenidas en la investigación, las entrevistadas enfatizaron en que ciertos sentidos sociales continúan anquilosados sobre la idea de lo tradicionalmente considerado del orden de lo femenino y se cristalizan en prácticas y desigualdades específicas

en la actividad musical, oficiando para las músicas como dispositivos tanto promotores o desertores a la hora de desarrollar su actividad profesional. El ejemplo más claro lo encontramos en la representación de la mujer en el canto, constituido como el lugar tradicionalmente mejor aceptado, y por tanto menos problemático, de la mujer en la música. Significativamente, es uno de los roles mayoritariamente ejercidos por nuestras entrevistadas en los escenarios. Pero también observamos que, detrás de nuestra hipótesis principal, algunas de las desigualdades que subsisten en el medio musical trascienden lo específico de la música, siendo que se inscriben dentro de las problemáticas históricas del género en todo espacio en que el poder está concentrado en varones.

Asimismo, corroboramos que cada género y circuito musical encierra sus propios sentidos sociales endógenos, ya sea por tradición, por historia, por marketing o por representación. Por lo que observamos que cada mujer música entrevistada se suele encontrar con desafíos propios en torno al género o estilo de música en el que predominantemente se inserta (Blázquez, 2009; Liska, 2009; Semán y Vila, 2011; Urrutia y Spañol, 2018). Así, para nuestras entrevistadas, ser mujer música dentro del folklore expresa sus propias problemáticas endógenas, muy distintas a hacer jazz o hacer música afrocolombiana, donde los tambores históricamente fueron ejecutados por varones. Ser mujer rapera, negra y lesbiana en un espacio de consagración como el Cosquín Rock es distinto a pertenecer a una familia consagrada en el ámbito de folklore y ocupar el rol de cantante, históricamente asignado al género femenino. Pero más allá de las especificidades, pudimos observar que todas las entrevistadas encuentran, pese a sus trayectorias disímiles, puntos de confluencia en sus experiencias vividas en torno a su condición de género, el cual reviste un carácter siempre problemático (Green, 1997). Asimismo, la desigualdad oficia como un fenómeno de varias capas (Davis, 1998), en tanto que se adquiere distinto grado de aceptación como profesional dentro del campo (Bourdieu, 1980) según los rasgos particulares de la mujer música -principalmente vinculados a su imagen y condición sexual, además del talento-, más allá de su condición de género. De este modo, las entrevistadas suelen coincidir en que, si además de mujer, se es homosexual, trans, gorda, negra, etc. el análisis y el grado de aceptación dentro del campo se complejiza.

Actualmente, el carácter problemático de ser mujer y música se traduce en: 1) desigualdad en el acceso a los escenarios/ 2) desigualdad en los espacios de consagración/ 3) desigualdad en el reconocimiento de sus pares y 4) desigualdad en la remuneración económica ofrecida en comparación a sus colegas varones. Ante eso, cada música entrevistada tomó trayectorias muy disímiles, de acuerdo con las posibilidades que el campo les fue ofreciendo. Así, observamos un fuerte contraste entre músicas que la mayor parte de su carrera se encontraron compartiendo escenarios con una banda integrada totalmente por varones, siendo la única mujer, a músicas que optaron por generar sus propios festivales en compañía únicamente de colegas mujeres, o que integraron bandas de participación completamente femenina. Pero pese a estas diferencias de trayectorias pueden dialogar porque todas encuentran puntos de convergencia en torno a una narrativa del encuentro que oficia como punto de partida para pensar tácticas de presión colectiva. Observamos también que esta confluencia se encuentra más signada por lo que se les niega que por lo que se les ofrece dentro de la diversidad del campo musical. Pero en sus puntos en común, prevalece una reivindicación del goce que supone subirse a escenarios y el hacer música en conjunto con otros/as, como medio de vida y rasgo identitario de sí mismas.

La falta de participación, la invisibilización, el ideal de competencia que el medio entabla entre colegas mujeres y la falta de confianza que el campo musical tiene hacia ellas fueron tildadas como las principales dificultades a la hora de pensar la música en vivo como su práctica laboral principal. Las entrevistadas, en algunos casos, deciden entonces enfocarse en actividades vinculadas -pero distintas- al rol de artista, como la docencia, la producción musical o la radio. La maternidad -ya sea de hecho o en potencia- fue otra de las variables consideradas problemáticas con el ejercicio de la música en vivo como actividad profesional. A lo que debe sumarse el marco de la informalidad laboral y la poca regulación de las condiciones de trabajo que ronda el campo de la música (Mauro, 2018). Dentro del recuento de violencias simbólicas, en sus relatos prevalece una constante subestimación de la mujer música por parte de diversos actores, entre los cuales los técnicos y sonidistas (eminentemente varones) y los empresarios -dueños de boliches y teatros, o productores de grandes festivales-

fueron los principales actores señalados. La exposición al acoso sexual, la falta de una retribución económica digna –muchas argumentaron que en algunos espacios les suelen ofrecer “pizza y birra” como única retribución por su show- y principalmente la exigencia tácita de tener que todo el tiempo estar demostrando que una es digna de ocupar ese espacio, funcionan como los principales dispositivos de deserción a pensar la práctica musical como actividad profesional. Esta confluencia de narrativas de experiencias de desigualdad o dificultad, en relación a sus colegas varones, se traducen para las entrevistadas en experiencias de exposición –con posibilidad a sanciones por parte del campo- sacrificio y/o adecuación al mismo.

En torno a las tácticas de acción social, muchas apelan a la consolidación de redes afectivas entre ellas. Como prácticas de solidarización en torno a estas redes fueron mencionadas: ponerse de acuerdo para tocar con otras mujeres o artistas trans o artistas no binaries; promocionar su música entre sí en redes sociales (de ser posible, a la misma hora para poner el algoritmo en funcionamiento); invitarse a sus proyectos discográficos; continuar estableciendo encuentros específicos de mujeres y diversidades, etc. Asimismo, tras la sanción de la Ley n°27.539, conocida públicamente como la Ley de Cupo Femenino en Eventos Musicales (Liska, 2019), observamos que se marcó un antes y un después en las narrativas singulares de las mujeres músicas y reprogramó la agenda de sus reclamos históricos, así como de sus tácticas de acción colectiva. La ley de cupo, bajo la supervisión del INAMU, sentó un antecedente crucial en tanto significó, por un lado, la exigencia a ejercer presión colectiva en torno a una mayor participación y posibilidad de acceso a los escenarios. Por el otro, plantea un debate al interior de cada eslabón de la cadena de formación y producción musical (aulas, bandas, empresarios/as, productoras, festivales, medios de difusión, sindicatos vinculados a la música, teatros, etc.) y la necesidad de mayores respuestas por parte de los organismos de regulación estatal.

En una segunda instancia, participamos de conversatorios mixtos de músicos/as, en los cuáles reflexionaron en torno a la crisis que la pandemia de COVID 19 generó en el sector. Cabe recordar que, en La Plata, la actividad musical local

en vivo estuvo en completa parálisis hasta febrero de 2021, debido a las medidas concernientes al ASPO y DISPO (Capasso, Camezzana, Mora & Saez; 2020). El streaming ofició, entonces, como la táctica ejercida por excelencia por los/as músicos/as para poder seguir activos/as. La pregunta por el streaming y el hacer música en pandemia generó conclusiones valiosas en torno a nuestra investigación:

En primer lugar, emergió la dicotomía ya planteada por Andrew Feenberg, hacia un modelo tecnocrático del hecho artístico, en torno a la relación entre la preeminencia del avance de la tecnocracia en oposición a la agencia humana. Ante esto, concluimos que, si bien muchos/as artistas encontraron en la matriz virtual una llave a sus carreras profesionales suspendidas, también es cierto que el uso de la tecnología para estos fines permitió la realización de espectáculos en vivo por *streaming* con una reducción considerable del staff de técnicos y personal de apoyo que requiere el sostenimiento de un espectáculo en vivo promedio (Becker, 2008). El *streaming* permitió asimismo que la cantidad de músicos/as en cada presentación, tanto en la banda estable como invitados/as, también pudiese reducirse gracias a la posibilidad de trabajar multipista.

En segundo lugar, apareció la pregunta por la mediación. Los/as músicos/as manifestaron que la música por streaming, en la mayoría de los casos, está mediada por plataformas sobre las que no tienen el más mínimo control y por donde se centraliza todo el contenido del evento musical (Instagram, Facebook, YouTube, Twitch, etc.). En ese sentido, podríamos sostener que los/as músicos/as no son dueños de su producción artística, en tanto no controlan el circuito de producción, circulación y difusión de su contenido. Ante esto, apareció la necesidad de contar con una estrategia de soberanía tecnológica, mediante una plataforma nacional donde se puedan garantizar las condiciones idóneas del “streaming” para la música en vivo. En paralelo, en los casos en que el streaming no se produce mediante el uso de plataformas gratuitas, sino que se cuenta con la contratación de una productora que garantice el servicio de streaming mediante el pago de una entrada por parte del público, los/as músicos/as observaron que es necesario contar con una inmensa estructura de financiamiento y la capacidad de publicitar un espectáculo de ese alcance. Por

lo que la realización de espectáculos por streaming de estas características no fue considerada una herramienta disponible, en tanto no está al alcance de cualquier trabajador/a de la música debido a sus costes.

En tercer lugar, emergió la dimensión de las **condiciones laborales** de los/as músicos/as. La pandemia vino a develar brutalmente el carácter informal que prevalece en el sector. En ese sentido, muchos testimonios argumentaron que con el inicio de la pandemia perdieron alrededor del 90% de sus ingresos económicos al depender de tocar en vivo (desde suspensión de giras internacionales, a fechas locales semanales). Ante esto, consideramos que, si bien hay regulaciones laborales mediante sindicatos como SADEM, ADI-CAPIF, SADAIC, en este contexto de suspensión total de la actividad musical no hubo nada parecido a un salario de emergencia para la actividad musical. Si bien el INAMU implementó subsidios y programas de apoyo económico de emergencia, muchos artistas argumentaron que se encontraron con que no eran compatibles con el IFE –Ingreso Familiar de Emergencia- otorgado también desde el Estado, y que además tenían un alcance muy menor en relación a la pérdida de sus ingresos. Paradigmáticamente, informes recientes (La Vanguardia, enero 2021) arrojaron que la industria cultural de la música fue la única economía a nivel internacional que no sufrió merma de sus incentivos económicos durante el primer año de la pandemia. Una traducción de esto es que los derechos de autor musical empezaron a tomarse como incentivos económicos en la bolsa de Gran Bretaña y EE. UU.. Por lo tanto, consideramos que habría que pensar, en esta relación entre micro y macro, cómo funciona la participación de la actividad económica entre músicos/as y plataformas en tiempos de streaming, donde nuevamente aparece la necesidad de contar con una estrategia de soberanía tecnológica mediante una plataforma de streaming de bandera.

Por último, emergió la dimensión de la desigualdad generizada. Ante esto, podemos aproximar la idea de que, como las mujeres históricamente suelen encontrar mayores dificultades en el acceso a los escenarios, muchas de las músicas entrevistadas ya tenían una estrategia económica en marcha por fuera de la música en vivo (docencia, producción musical, radio, etc.) por lo que pudieron sobrevivir a la parálisis total del sector de un modo más llevadero, tal

vez, que algunos colegas varones que vivían exclusivamente de ello. Pero esta actividad musical satelital también quedó supeditada a la necesidad de cubrir otras necesidades -como los trabajos de cuidado no remunerado- por lo que consideramos que fueron más las músicas que se vieron completamente alejadas de su actividad artística (por ocuparse de otros trabajos pagos o tareas de cuidado) que sus colegas varones. De este modo, concluimos que la pandemia vino a recrudecer ciertas desigualdades ya existentes en el sector, detrás de una pretendida democratización del streaming. Si bien es cierto que el streaming por plataformas estuvo al alcance de todos/as, eso no generó una actividad económica redituable en lo más mínimo. En paralelo, los servicios de contratación de una productora que proveyera servicios de streaming -mediante una entrada paga por parte del público- quedó a merced únicamente de los grupos más concentrados de la actividad económica de la industria musical: los/as músicos/as más mainstream o con una larga trayectoria profesional y de gran nivel de consagración. En su gran mayoría, también fueron varones.

BIBLIOGRAFÍA

Becker, H. (2008) [1982]. Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Blázquez, G. (2009). Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba. Córdoba: Recovecos.

Bourdieu, P. (1991) [1980]. El sentido práctico. Madrid: Taurus.

Capasso, V., Camezzana, D., Mora, A. S., & Sáez, M. (2020). Las artes escénicas en el contexto del ASPO. Revista *Question/Cuestión*, n°66 vol. 2, e470. Disponible en <https://doi.org/10.24215/16696581e470>

Davis, A (1998) Blues legacies and Black feminism. New York: Pantheon Books

Feenberg, Andrew (2005). Teoría crítica de la tecnología en Revista CTS, n°5, vol.2. Disponible en <http://www.revistacts.net/contenido/numero-5/teoria-critica-de-la-tecnologia/>

Festa, Patricia (21 de julio de 2020) ¿Es rentable hacer shows por streaming?, FiloNews. Recuperado de <https://www.filo.news/Es-rentable-hacer-shows-por-streaming-l202007210001.html>

Franco-Lao, M. (1980). Música Bruja. Barcelona: Icaria.

Green, L. (2001) [1997]. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata S.L.

Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Lara, A., & Enciso, G. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 13(3), 101-120. <http://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>

Liska, M (2009). *El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados*. Madrid: Revista Transcultural de Música

Liska, M. (2019) “Música de minitas”. *La mesa que impulsa la ley de cupo relevó los modos de discriminación de género en la música*. Buenos Aires: RGC Ediciones

Liska, M (2019). *La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019)*. Buenos Aires: Oído Pensante

Mauro, K. (2018). *Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico*.

Millenaar, V. (2010). “La incidencia de la formación para el trabajo en la construcción de trayectorias laborales de mujeres jóvenes” en Jacinto, Claudia (comp), *La construcción social de las trayectorias laborales de jóvenes. Políticas, instituciones, dispositivos y subjetividades*. Buenos Aires: Teseo

Neiman, G. y Quaranta, G. (2006) Los estudios de caso en la investigación sociológica, en *Estrategias de investigación cualitativa*. Vasilachis de Gialdino (coord.) Barcelona: Gedisa.

Newsroom Infobae (22 de diciembre de 2020). El concierto en “streaming”, el formato que impulsó la pandemia, Infobae. Recuperado <https://www.infobae.com/america/agencias/2020/12/22/el-concierto-en-streaming-el-formato-que-impulso-la-pandemia/> Pedro Aznar celebra su cumpleaños con un concierto por streaming desde su casa (22 de julio de 2020), Télam. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202007/492744-pedro-aznar-celebra-su-cumpleanos-con-un-concierto-por-streaming-desde-su-casa.html>

Perigio M. Sandri. (24 de enero de 2021) La música ya es un activo de inversión, La Vanguardia. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/economia/20210124/6193847/industria-musical-inversion-streaming-covid-pandemia.html>

Ramos, P. (2003). Feminismo y música. Madrid: Narcea

Semán, P. y Vila, P. (2011) Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica. Buenos Aires: Gorla.

Soler Campo, S. (2017) Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer: avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal. Tesis doctoral publicada en Universitat Rovira I Virgili, Tarragona

Urrutia, F. y Spañol, F. (2018) Género: roles impuestos por el mercado de la cumbia. Actas de 2º Congreso Internacional de Música Popular (en prensa y edición) – UNLP.

Viñuela Suárez, L. (2003) La construcción de las identidades de género en la música popular. Oviedo: Universidad de Oviedo

PA' QUE SE QUEME. REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y DE RELACIONES INTERPERSONALES EN MÚSICA FEMINISTA CONTEMPORÁNEA.

MORA SEIGUER

En esta ponencia, me dedico a buscar qué nos dicen sobre identidades de género y sobre relaciones interpersonales las músicas feministas populares argentinas de los últimos años.

Parto de tres conceptos teóricos. El primero, tomado de Montes y Díaz es que las canciones populares pueden pensarse como producciones discursivas complejas, conformadas tanto por su aspecto sonoro y performático como por sus condiciones de circulación y recepción, pero que aún de forma compleja producen sentido, entendiendo lo afectivo como una dimensión de sentido más (Díaz y Montes 2021, 43). A esto le agregamos el énfasis en que lo estrictamente musical, en tanto comunicación sonora no verbal acarrea significados propios y que su carácter de simultaneidad concertada la hace especialmente apta para vehiculizar contenidos acerca de relaciones interpersonales (Tagg 2012). El segundo concepto es que consideramos a las músicas populares (definidas como las que no son académicas, independientemente de su grado de popularidad efectiva) como plenas de intención estética y comunicativa, no como meros epifenómenos de las condiciones materiales de existencia de sus autores o intérpretes: a pesar de que estas condiciones determinen las obras en cierta medida, reconocemos siempre un grado de libertad de los artistas. El tercero es que en las músicas mediadas por la industria cultural existen, o por lo menos pueden existir, además de manifestaciones del poder hegemónico, mensajes de resistencia, que posibiliten prácticas de resistencia emocional tal como lo entienden Rosón y Domenech (Rosón y Domenech 2017).

Para designar una música como feminista me baso en tres condiciones. La primera es instrumental: las considero feministas porque en ellas las mujeres tienen roles protagónicos, incluso roles que aún hoy son predominantemente masculinos como ser el rol de instrumentista o compositora. La segunda condición es externa a las producciones en sí mismas y tiene que ver con el perfil

feminista de sus intérpretes: todas ellas son figuras públicas, cuyas acciones y declaraciones son en cierta medida conocidas por su público. La tercera condición se relaciona con el contenido: en ellas hay una reivindicación de las mujeres o de alguno de los puntos del programa histórico de los feminismos. Las tres canciones que elegí tienen la característica adicional de ser colaboraciones entre mujeres.

LA PREFERIDA

La primera canción que elegí es La Preferida, una canción del 2015 de Las Taradas, y tomé para el análisis el video oficial según puede verse en YouTube (Las Taradas 2016). Las Taradas es una agrupación musical compuesta íntegramente por mujeres, que ejecutan todos los instrumentos que suenan, y en este caso también son autoras y compositoras de la canción. Tienen un perfil feminista, tanto en la elección del repertorio, donde priorizan autoras mujeres, como en la participación en movilizaciones feministas o de los derechos LGBTIQ+ (LATFEM 2018) (Télam 2015).

Esta canción es un bolero, género musical que según las múltiples definiciones que recopila Podestá Arzubíaga, se relaciona tanto con el amor romántico como con lo Latinoamericano. (Podestá Arzubíaga 2007). El estilo de este bolero en particular, en su expresión de sentimiento desgarrado, fue tomado por las disidencias como perteneciente a lo *camp* (Knights 2000), y tiene una expresión que fue muy difundida en Argentina a partir de las películas de Almodóvar.

La canción inicia con la voz principal acompañada solo por la guitarra, que expresa el deseo de una relación sexoafectiva particular cantando: “No quiero ser la única/ Yo quiero ser la preferida/ No quiero ser la que haiga/ Yo quiero ser la elegida”. A lo largo de la canción la protagonista, ya acompañada de la banda completa, ensaya distintas tácticas para convencer a su pareja: de seducción, de confrontación, de alegría forzada, de desesperación; todas las cuales se expresan musicalmente más que verbalmente. La falta de una respuesta satisfactoria de su pareja da por resultado una crisis que se expresa musicalmente en un momento de ruptura del orden tonal, y de la jerarquía de la

textura figura-fondo, junto con la desaparición de la palabra, que considero un momento de liberación, una alusión a una utópica comunidad de mujeres (ya que son todas mujeres las intérpretes) pre verbal y pre patriarcal. Luego de la crisis, se repite el primer verso con la melodía inicial pero ahora la voz no está sola con la guitarra, sino que está rodeada de la solidaridad de los otros instrumentos que secundan su reclamo, o acompañan su lamento.

En esta canción aparece por un lado una desnaturalización del género a través de lo queer, que aparece tanto en la estética camp, como en el hecho de que el video está protagonizado por una drag queen. Por otro lado, se cuestiona al amor romántico, tanto desde lo verbal con la ambición de una relación no exclusiva como desde lo musical, con el momento de ruptura del bolero. Históricamente fue compuesta en el momento del primer “Ni una menos”, y plantea la ambición de relaciones afectivas libres de celos, y a la comunidad de mujeres como espacio de apoyo y liberación. También podemos entender los puentes que tiende hacia la comunidad LGBTIQ+ en relación a los triunfos conseguidos en 2010 y 2011 respectivamente: la Ley de Matrimonio Igualitario y la de Identidad de Género. Como elemento que permite la resistencia emocional sobresale la inversión de roles: en un momento en que se empezaba a visibilizar a los celos masculinos como causantes de femicidios, la canción habla de la ausencia de celos de la mujer. Esta inversión de roles se expresa también en la performance, donde las mujeres ocupan roles tradicionalmente masculinos como ser el de instrumentista; e incluso en el video, donde el cuerpo que se exhibe desnudo y apasionado es un cuerpo masculino.

SE QUEMA

La segunda canción que elegí es “Se Quema”, de 2019, de Miss Bolivia con participación de J-Mena. Al contrario de la canción anterior, la base instrumental, en este caso un *beat*, está compuesto y ejecutado por dos varones, quedando para Miss Bolivia la composición del texto y las líneas vocales. El video, que es también realizado por un varón (Miss Bolivia y J-Mena 2019) recrea la historia de la película *Thelma y Luise*, donde las dos protagonistas, interpretadas por las cantantes, sufren violencia en su pareja y acoso sexual en su trabajo respectivamente y deciden escaparse junta. Esta historia central está cruzada

por otras luchas feministas del momento, incluso con la aparición en el video de algunas activistas que las estaban encabezando

La canción cuenta al principio y al final con dos secciones instrumentales de sonoridad particular que le dan un carácter de relato enmarcado. Este marco presenta un motivo de ascenso trabajoso y caída al punto de inicio que se repite durante las estrofas. El cuerpo central de la canción alterna momentos de expresión musical más dura, voz hablada, y tono general más serio en las estrofas, con momentos más bailables, relajados y cantados en los estribillos. A lo largo de la canción, los momentos duros de las estrofas van acortándose progresivamente y asimilándose más al clima festivo de los estribillos. En la parte instrumental del final, el ascenso trabajoso no da por resultado una nueva caída, sino que termina cuando todavía está en lo alto, lo que por la inestabilidad armónica no da sensación de triunfo terminante, pero sí de esperanza.

Al contrario de la canción anterior, el amor romántico no aparece como central en la vida de las mujeres. En cambio, se plantea en oposición abierta a la opresión patriarcal en alianza con otras mujeres y disidencias, lo que se expresa en una letra y una expresión vocal muy agresiva, y en las historias del video. La canción es del 2019, el año siguiente a la histórica lucha por la legalización del aborto, donde ambas cantantes tuvieron participación pública, y al caso Darthes, que desató una ola de denuncias de abusos machistas en los ámbitos más diversos. Se puede reconocer entonces en el clima oscuro de las estrofas el reconocimiento de los abusos padecidos por las mujeres, y en la fiesta del estribillo, la sensación de potencia desatada y alegre que se vivía en las movilizaciones del año anterior. El texto lírico va en el mismo sentido, aunque no coincide exactamente en cuanto a la expresión de las diferentes partes de la canción: es en las estrofas en las que se habla del placer en la expresión como potencia de cambio (“Te meneo y muevo el culo como poeta/ Hago poesía de las nietas/ De todas las brujas que nunca pudiste quemar” o “Es para las nenas de todo el mundo/ Es pa’que lo gocen las diabla’ en la cama”) y en el estribillo donde proclama la destrucción del patriarcado diciendo “Se quema y ya no lo van a poder apagar”. Como elemento de resistencia emocional, encontramos la aspiración de superar todas las opresiones que sufren las mujeres a través de la

unión feminista. A pesar de que la lucha del 2018 no consiguió su objetivo, la canción se plantea esperanzada, el progresivo triunfo de la alegría del estribillo por sobre las estrofas presenta la idea de que la unión está consiguiendo poco a poco los resultados deseados.

ANIMAL

La tercera canción es “Animal”, de María Becerra con participación de Cazzu. El *beat* es nuevamente realizado por un varón. Si bien las cantantes no son activistas como las de las canciones anteriores, Cazzu se plantea feminista tanto en sus declaraciones como en otras producciones entre las que se destacan un disco sobre Alfonsina Storni. (Fernández 2020) (Pereyra 2021). El texto de la canción describe con admiración a un personaje femenino, y tiene una estética muy irreal tanto en lo sonoro por el sonido electrónico y los efectos opacos sobre las voces; como en lo visual, por los trajes, los escenarios y la iluminación. El relato musical plantea una mujer firme en un mundo caótico, expresado en un *beat* menos estable musicalmente que las frases vocales. En el estribillo, este personaje “va de caza”, sale a seducir varones, de manera bastante agresiva. El resultado es un agotamiento, expresado en la detención de la percusión y la reducción de la densidad de ataque. Esta situación se revierte progresivamente entre las dos, y se produce un nuevo encuentro/ confrontación más enérgica. La detención que sigue es menos acentuada que la anterior, y la canción se termina en un clima de confrontación intermedia.

Una constante en esta canción es la reivindicación de otra mujer, no de La Mujer simbolizando al conjunto de todas las mujeres, sino de otra mujer en particular distinta de la hablante. Esto ocurre tanto entre las dos cantantes, que se prodigan permanentemente gestos de respeto y admiración, como entre el yo lírico y el personaje ficcional que se describe. Con el apoyo, entonces, de las otras mujeres, es que se sale a seducir o confrontar con el mundo de los varones.

La canción es de principios de 2021, es el momento de la pandemia de COVID 19 donde a pesar de haberse conseguido la legalización del aborto la movilización feminista disminuye, falta la cercanía de los cuerpos y la perspectiva de futuro. En este contexto no es extraño que la canción se plantee más individualista: la pelea es de una sola mujer, no del colectivo. En el video se

destacan los grandes espacios vacíos, y no hay otras figuras humanas además de las cantantes. La liberación salvaje de “La Preferida” o la potencia festiva de “Se quema”, son reemplazadas por una actitud más defensiva, alerta, la lucha es para la supervivencia, o para no retroceder. El refugio que ofrece es la imagen de una mujer que es libre de elegir a sus compañeros sexuales, no solo porque se la describe como irresistiblemente atractiva, sino porque no sufre ningún castigo por su promiscuidad, ya sea porque la sanción social no existe, o porque es tan fuerte que no le hace daño. Nos remite a la práctica de la provocación que documentan Silba y Spataro en las aficionadas a la cumbia villera (Silba y Spataro 2008), que consiste en el placer de excitar el deseo masculino y negarse a él; pero en “Animal” se plantea una situación aún más favorable, la de poder acceder o no según se quiera, sin temer a las consecuencias.

CONCLUSIONES

Estas tres canciones dialogan con tres momentos del desarrollo del movimiento de mujeres de los últimos años y plantean salidas utópicas a cada conflicto. En el 2015, luego de las victorias del movimiento LGBTIQ+ y cuando la reivindicación mayoritaria era en contra de los femicidios, se presenta la ilusión de que los roles de género podrían ser diferentes, y si no se logra que sean como una quiere, por lo menos se puede contar con el apoyo de la comunidad de mujeres. En el 2019, después de las multitudinarias (aunque infructuosas) movilizaciones del año anterior, se plantea que es posible superar las múltiples opresiones que aquejan a mujeres y disidencias a través de la lucha alegre y creativa. En el 2021, cuando el acercamiento interpersonal estaba limitado por la situación sanitaria, la situación económica se deterioraba cada vez más, y la organización colectiva se dificultaba, propone que es posible para una mujer ser sexualmente libre, exitosa y no sufrir sanción social por ello, aunque para serlo haya que ser una persona excepcional y tener el apoyo y la admiración de una compañera.

Las tres canciones plantean entonces a mujeres en situaciones diversas y con aspiraciones diversas. Las relaciones sexoafectivas que plantean son también muy diferentes: en el primer caso la pareja es central, pero rompe con el ideal monogámico, en el segundo aparece como secundario o como una opresión más

a derrotar, y en el tercero se plantea un ideal de libertad sexual sin necesidad de involucramiento afectivo. Lo que tienen en común las tres canciones es la importancia de la relación con otras mujeres, ya sea como soporte o como punto de llegada, a la vez que la ausencia de rivalidad. Quizás sea este el contenido central que une a este movimiento tan amplio y diverso como es el feminismo.

BIBLIOGRAFÍA

Díaz, Claudio F., y María de los Ángeles Montes. 2021. «Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio semiótico.» *El oído pensante*, enero: 38-64.

Fernández, Iago. 2020. «Cazzu: "El reggaetón está lleno de machismo, pero el público y el periodismo que se dedica a juzgarlo, mucho más".» *El País*. 10 de octubre. <https://elpais.com/cultura/2020-10-09/cazzu-el-reggaeton-esta-lleno-de-machismo-pero-el-publico-y-el-periodismo-que-se-dedica-a-juzgarlo-mucho-mas.html>.

Knights, Vanessa. 2000. «El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana.» Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Bogotá.

Las Taradas. 2020. *Información de Las Taradas*. Fuente. https://www.facebook.com/pg/lastaradas/about/?ref=page_internal.

2016. *La Preferida*. Dirigido por Ignacio Lescano. Producido por Cora Belén Martínez. Interpretado por Las Taradas. <https://www.youtube.com/watch?v=tVDyuc2s0hM>.

LATFEM. 2018. «AbortoLegalYA: todo lo que tenés que saber sobre la vigilia del #13J.» LATFEM. Último acceso: marzo de 2021. <http://latfem.org/abortolegal-ya-todo-lo-que-tenes-que-saber-sobre-la-vigilia-del-13j/>

2021. *Animal*. Dirigido por Julián Levy. Producido por Lucas Bustillo. Interpretado por Cazzu María Becerra. <https://www.youtube.com/watch?v=Uw0FZRTnPLc>.

2019. *Se Quema (video oficial)*. Dirigido por Daniel Ortega y Pablo D'Alo Abba. Producido por Luciana Fuks. Interpretado por Miss Bolivia y J-Mena. <https://www.youtube.com/watch?v=WKNn9KRXZJU>.

Pereyra, Natanael. 2021. «Como Cazzu ayudó a La Joaqui a salir de una relación violenta.» *lickweb*. 13 de mayo. <https://lickweb.com/cazzu-la-joaqui/>.

Podestá Arzubíaga, Juan. 2007. «Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización.» *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, num.19 (Universidad Arturo Prat) 95-117.

Rosón, María, y Rosa Medina Domenech. 2017. «Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico.» *ARENAL*, julio-diciembre: 407-439.

Silba, Malvina, y Carolina Spataro. 2008. «Cumbia Nena, Letras, relatos y baile según las bailanteras.» En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular.*, de Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

Tagg, Philip. 2012. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

Télam. 2015. «Las Taradas presenta su nuevo material, "Sirenas de la jungla".»

Télam. 10 de 11. <https://www.telam.com.ar/notas/201511/126587-musica-show-taradas-vorterix.php>.

NOH MASCARA, RITUAL FEMINISTA DISIDENTE DE LA HISTORIA DEL ARTE

VALERIA SONZOGNI

El reconocimiento e investigación de la narrativa patriarcal en la construcción del relato de la historia del arte nos interpela como artistas, es momento de crear un ritual liberador, que revise y regenere el mito canónico y hegemónico de la historia del arte en detrimento de la presencia de las artistas mujeres, deconstruirlo exponiendo sus bases misóginas e instar a redescubrir a las artistas omitidas será el objetivo de este trabajo que se completa representado en la performance de ópera experimental "Noh Máscara, ritual disidente feminista de la historia del arte". Propongo entender y reparar esta problemática, abriendo metodologías de investigación, hallando las múltiples causas. Este proceso abrirá nuevas líneas de pensamiento y por sobre todo nuevos programas de estudio proponiendo como figura fundamental la presencia de editoras investigadoras feministas y editoras de género y disidencias en los contenidos y en espacios de decisión y poder. El período histórico investigado se localiza en el campo artístico, hace foco en el periodo de entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX y analiza los lenguajes estéticos y sociológicos de los movimientos vanguardistas del modernismo.

En contexto de aislamiento social a causa de la pandemia durante 2020 hasta la actualidad soy parte de una Maestría en Ópera Experimental, un espacio de gran libertad de pensamiento y acción, pero al leer el programa y las bibliografías propuestas me invadió la sensación de algo perdido e incómodamente aún ausente, una fuerte melancolía una protagonista mujer eternamente fantasmal, la historia del arte incesantemente creando un mundo Melisande, una mujer niebla que no se sabe de dónde viene ni a dónde va, larga espera surrealista como en Erwartung, un femicidio en loop que aun después de oleadas de feminismo mata con las mismas armas. "La re-visión –el acto de mirar hacia atrás, de mirar con ojos frescos, de ingresar a un texto antiguo con una nueva dirección crítica– es para las mujeres más que un capítulo en la historia cultural: es un acto de supervivencia." menciona Adrienne Rich en "When We Dead

Awaken: Writing as Re-Vision", aunque hay suficientes trabajos e investigaciones musicológicas que advierten la omisión, el menosprecio y la apropiación de la obra de las mujeres artistas, las instituciones se mantienen en la inercia al margen de la bibliografía y musicología feminista y prevalecen los estudios canónicos, dogmáticos y falogocentristas. No hay menos mujeres artistas, continúan fraguadas y omitidas. El contenido de la historia del arte y la educación sostiene la tendenciosa ausencia femenina y nos obliga a las mujeres a perdernos nuevamente en ese mundo de plástico e irreal donde solo existen pintores, escultores, dramaturgos, compositores, todos ellos hombres, sin replantear ni intentar rescatar a las mujeres creadoras, advierto que es imperiosa la búsqueda, el rescate y la inclusión de las artistas que se siguen silenciando. Intento imaginar a los hombres del posgrado estudiando desde la niñez contenidos donde el objeto de estudio sea solo la obra de mujeres, me pregunto cómo estarían plantados con este experimento y qué efecto tendría en su psiquis y su estar en el mundo si se sostiene a largo plazo este mito. La permanencia de este contexto para nosotras ya avanzado 2021 no ha cambiado, domina con fuerza aún en ámbitos de libertad creativa y experimental. La estructura patriarcal para la acumulación de poder o de capital (El Calibán y la Bruja, Silvia Federici) fue fundacionalmente esclavista y con este modus operandi se sometió a las mujeres a ser el eslabón fundamental de un sistema como la paridora de mano de obra para la producción de capital y la acumulación de unos pocos. La trabajadora no remunerada disfrazada de una biologicista femineidad natural y ama de casa a tiempo completo.

Largos siglos de sometimiento sobre la mujer sostenido este por el terrorismo estatal, político y religioso, anuladas de la historia, con las disidentes cazadas como brujas, rebeldes o subversivas, instalaron la degradación de la mujer en la escala social, la división sexual del trabajo, la pérdida del control sobre sus cuerpos, la erosión de la estima del valor de sus posibilidades productivas e intelectuales y todo esto hoy encubierto por una modernidad tan publicitaria que nos vende una historia del arte vanguardista embanderada en lo experimental sin presencia creadora femenina en los contenidos. No hay ni hubo vanguardia posible ni real sin la mujer, sin la verdad completa veo que seguimos repitiendo como autómatas el contenido propuesto por el mito patriarcal desde hace siglos.

El femicidio de cada día no es solamente físico. La historia del arte tiene una deuda urgente y es marcar el camino de regreso a una historia más sincera y sin privilegios.

Es un acto misógino y de menoscabo sostener un contenido de estudio donde las mujeres debemos aceptar pasivamente y reconocer como válido que el arte creador tiene género y es exclusivamente masculino, sin profundizar ni investigar una ausencia que avergüenza, la posición de la mujer ante estos contenidos es un paralelo al Mito de Echo y Narciso, la mujer sin voz, anañada y castigada por su eros que solo repite el eco final de las palabras de Narciso. La falta de inclusión en programas de estudio y reconocimiento de las artistas mujeres no se justifica en que no existieran tales creadoras ni haya ausencia de revisión histórica feministas, porque el hecho es que han existido cuantiosamente, pero han sido silenciadas por el sistema, por la historia o por los artistas hombres que se apropiaron de su nombre o de su obra. Actualmente sitios web como www.wophil.org tiene un catálogo abierto de compositoras mujeres y ha compilado hasta ahora más de 500 óperas de compositoras. Hoy siguen siendo silenciadas artistas y creadoras de todas las ramas del arte por el mismo sistema opresor y retrógrado que una vez nos negó: leer y escribir, el ser ciudadanas o el placer. Las mujeres creadoras de la historia, artistas, filósofas, científicas, vanguardistas, etc. que no fueron mercancía o "musas" han sido muchas y no fueron una excepción a la regla sino al orden establecido, han sido tal vez las rebeldes y las sobrevivientes, las que a pesar de todo lo lograron, es por ellas que debemos reescribir la historia y permitir que cualquier mujer que estudie lo haga con representantes y un linaje de representantes mujeres, se debe derribar el relato hegemónico y falso que aún hoy día prevalece en la psiquis colectiva. Toda omisión es una construcción, esta construcción sostiene un relato con un fin de ordenamiento social al servicio de un sistema y de un poder que ya ha hecho mucho daño, es hora de que el relato construido con perversa manipulación y explotación sea por fin derribado y la mujer deje de interpretar un rol onírico y decorativo en la historia, es primordial saber de dónde venimos, quiénes fueron esas mujeres con el cuerpo y el corazón en llamas, es necesario y urgente que toda mujer que estudia identifique un LINAJE y tenga la certeza de ser parte de un género en igualdad de condiciones intelectuales y creativas.

Estas artistas merecen ser recuperadas y estudiadas con detenimiento y seriedad. No hay futuro posible sin una historia real. He advertido que el método para hallarlas es tan simple como obvio, investigar la vida personal de los artistas hombres o prestar atención a los nombres de mujeres que aparecen raras veces en sus biografías y he aquí que nos encontramos con sus esposas, amantes, hermanas, colaboradoras y coautoras, nos encontramos nuevamente con ECHO, con las silenciadas, con las que sufren la freudiana histeria y envidia fálica y merecen la desaparición como ser y artista independiente. Las que se destacaron brillantemente en su época y se ha decidido ignorar en la historia del arte canónica.

Al remover solo un poco, muchas voces aparecen, indigna ver la historia tergiversada, la obra y la lucha de tantas artistas olvidadas, el daño que produce legitimar este poder y privilegio me lleva a pensar en argentino y vienen a mi memoria los niños y niñas que aún están desaparecidos por la Dictadura, aún secuestrados, con su identidad cambiada y en ese grupo de mujeres abuelas y madres organizadas que aún los buscan y encuentran. Tal vez me voy un poco por las ramas o tal vez no tanto. La imagen más representativa de la historia del arte que me dibuja la historia es la de una mujer secuestrada, con la identidad cambiada esperando ser encontrada.

VANGUARDIAS

El cuestionamiento de las vanguardias del arte del siglo XIX hace foco en el rechazo al academicismo y a un sistema artístico-musical ligado a un discurso hegemónico y político, pero continúa asentado en el privilegio patriarcal y en la intencional ubicación en segundo plano de la mujer. Los vanguardistas también lucharon contra la opresión sexual, promovieron la salida del closet y el fin de la demonización de la homosexualidad, pero fueron en su mayoría hombres los que mantuvieron su privilegio por género sin reconocer la opresión femenina. En esa lucha vanguardista también se perdieron la mujer y su obra, en manos de perspectivas igualmente opresoras. El mundo va en camino de una humanidad no binaria donde cada ser expresará su identificación más allá de lo socialmente esperado, pero creo que para que esa gran revolución sea real debemos primordialmente reconocer y sospechar de los contenidos generados por el

patriarcado, la educación debe estar fundada en una historia real con presencia de la obra de los colectivos oprimidos y borrados, en este caso y en mi objeto de estudio; las mujeres artistas. Las vanguardias artísticas y sus movimientos han declarado sus misoginias abiertamente en manifiestos como es el caso de Marinetti y los futuristas italianos o las generaban de forma encubierta, ya que ninguno de estos rebeldes al academicismo y al establishment acusó recibo de sus privilegios ni abrazó la lucha feminista con la generación de un espacio verdadero y sin jerarquías, las creadoras fueron sistemáticamente adulteradas, borradas o menospreciadas y hoy continúan en el mismo lugar para sostener privilegio y falsa supremacía. Los manifiestos feministas dentro de las vanguardias casi no son mencionados ni se tienen en cuenta en los contenidos actuales de la educación. Las feministas sufragistas lucharon por un derecho que finalmente fue validado por los mismos intereses que les negaron la participación como ciudadanas como sucedió con los esclavos, con la segregación racial, la libertad sexual de la segunda oleada feminista que también llegó y ocupó el espacio publicitario para mercantilizar un cuerpo con pocos derechos. El relato de la historia sigue sin profundizar ni aceptar vastísima bibliografía del revisionismo feminista del arte. En el caso de las compositoras la situación es aún más extrema porque la ausencia es casi total como nos relatan en "Teaching Silence in the Twenty-First Century: "Where are the Missing Women Composers?" Roxane Prevost and Kimberly Francis, hoy día el catálogo Wophil.org ha recuperado más de 500 óperas de compositoras mujeres.

ENMASCARADAS

En la búsqueda de nuevos medios expresivos no Occidentales y lenguajes no academicistas, con estatus vanguardista y representando la filosofía y el pensamiento disruptor de la época, muchos artistas modernistas dirigieron su mirada a lo exótico, al primitivismo y en particular a las máscaras del Noh japonés y a la Ópera de Pekín.

Creo que también el teatro moderno con Bertol Brecht como principal exponente se fundó en la importación de la misoginia, una apropiación cultural muy acorde a Brecht cuya característica como autor fue la omisión de la coautora o autora de gran parte de sus obras: Elizabeth Hauptmann (ver "Revealing Masks",

Anthony Sheppard y "Elisabeth Hauptmann: Brecht's silent collaborator" por Paula Hanssen). La fascinación de Brecht por el artista Mieï Langfang y su teoría para un nuevo teatro "Verfremdungseffekt", distanciamiento o extrañamiento actoral nunca deja de darme dolor de estómago, principalmente porque el nuevo teatro que suponía una herramienta para el cambio social se basa en la idolatría de uno de los métodos teatrales más misóginos y perversos, el Dan de la Ópera de Pekín.

La ópera de Pekín fue inicialmente una actividad exclusivamente masculina.

Se dio un lugar a las mujeres cuando Li Maoer, él mismo un ex intérprete de ópera de Pekín, fundó la primera compañía femenina de ópera de Pekín en Shanghai. En 1894, apareció en Shanghai el primer local comercial que exhibía compañías de actuación femenina. Esto alentó a que se formaran otras compañías de mujeres. Como resultado, Yu Zhenting solicitó el levantamiento de la prohibición después de la fundación de la República de China en 1911. Esto fue aceptado y la prohibición fue levantada en 1912, aunque el hombre Dan siguió siendo popular después de este período. Pese a la lucha de las artistas femeninas en Japón y a su logro de la abolición de la prohibición de actuar en 1912, en 1920 el Dan Mei Lanfang, fue uno de los intérpretes dan más famosos de todos los tiempos, fue también uno de los mayores divulgadores de la ópera de Pekín en el Occidente. Llama la atención el caso omiso por parte de las vanguardias de Occidente sobre la lucha de las mujeres japonesas por la igualdad y la sobrevaloración de un actor que representaba todo lo reaccionario.

El dan y el culto a la misoginia y el abuso de menores

Dan (旦) se refiere a cualquier papel femenino en la ópera de Beijing.

Una compañía tendrá un Dan joven para interpretar los papeles principales, así como un Dan mayor para las partes secundarias. En los primeros años de la ópera de Beijing, todos los roles de Dan fueron interpretados por hombres. Wei Changsheng, un intérprete de Dan en la corte Qing, desarrolló el cai ciao, o técnica del "pie falso", para simular los pies vendados de las mujeres y el andar característico que resultaba de la práctica. La prohibición de las mujeres intérpretes o ejecutantes también dio lugar a una controvertida forma de burdel,

conocido como Xianggong, en el que los hombres pagaban para tener relaciones sexuales con niños. Irónicamente, las habilidades de interpretación enseñadas a los jóvenes empleados en estos burdeles llevaron a muchos de ellos a convertirse en Dan profesional.

La palabra Xianggong, sin embargo, no era parte de la terminología teatral y solo se le refería al papel o rol de los chicos en la prestación de servicios sexuales, por lo tanto, su significado y su uso estaba mucho más cerca de prostitución que al de actor. Sin excepción los Xianggong procedían de familias completamente indigentes o afectadas por desastres, estos niños eran vendidos y algunos eran hijos de la servidumbre que trabajan en los lupanares, teatros o casa de Té. Después de la transacción comercial los padres que vendían a sus niños tenían prohibido por diez años o más ver o preguntar por ellos. El actor Dan tan glorificado por el teatro modernista no ha sido más que la representación misma de la misoginia, la despersonalización y ese distanciamiento en la actuación que fascinó a Brecht no era más que la manifestación corporal del trauma que durante años vivieron niños abusados por pedófilos, para luego ser convertidos en DAN asignándoles el rol que sus abusadores y la misoginia habían construido. No puedo imaginar algo más perverso, se me hace fácil pensar un paralelismo con los Castrati occidentales, pero en este caso, la adopción de este exotismo por un artista de vanguardia no hace más que dejar caer su propia máscara personal y social como lo hizo notar Anthony Sheppard en el libro: *Revealing Masks*, pág. 262, capítulo: *Masking the Human; the Misogyny of Masks*. Un paralelismo muy evidente al perverso rol que se nos ha asignado a las mujeres: un teatro de máscaras, distanciamiento del cuerpo, las emociones y el discurso.

¿Qué ritual esconden esas máscaras, y de qué ritual nos hacen parte como intérpretes?

"Buscamos el origen de las cosas, no para copiarlas, sino para aprender con qué método y en qué material fueron hechas. Durante siglos comprendieron en Oriente que sólo la mente masculina estaba preparada para las representaciones teatrales. El actor había aprendido la lección a fondo y se contentaba con esconder su persona y personalidad bajo la máscara y la túnica,

y había aprendido a valorar el resultado. Seguía los pasos de la naturaleza donde el Creador siempre está escondido" - Edward Gordon Craig, "Sada Yacco", en *The Theatre Advancing* (1921)."

La sorprendente cita que encabeza revela que los modelos exóticos "enseñaron" a los modernistas que sólo los artistas hombres deberían aparecer en el escenario y que el ejecutante debe suprimir su individualidad debajo de la máscara para funcionar como un devoto servidor de la actuación" como señala Sheppard en "Revealing Masks". Ida Rubinstein fue una de las artistas y creadoras más influyentes para el teatro francés, cuyas creaciones de vanguardia en el escenario parisino en las décadas de 1910 y 1920 rivalizaron con Diaghilev y sus habilidades como mimo y recitadora fueron ampliamente aclamadas, mientras que para los hombres vanguardistas los atributos más loables de Ida Rubinstein, fueron sus piernas. Según Sheppard la Misoginia asume múltiples formas en el teatro musical modernista. Brecht evitó reconocer el papel de sus colaboradoras, mientras que Partch expresó abiertamente su disgusto por las mujeres. Inspirado por su experiencia de Noh, la ópera de Pekín y por su visión del teatro cristiano medieval Britten tomó sin dudar el permiso que le dieron para emplear elencos exclusivamente masculinos y permitir que sólo niños sopranos canten las seductoras tentaciones de la prostitución. Los puntos de vista de misoginia explícita no son difíciles de encontrar, -sostiene Sheppard, entre los primeros modernistas, Cocteau ofreció el siguiente aforismo: "El artista creativo debe siempre ser en parte hombre y en parte mujer, y la parte de mujer es casi siempre insoportable. "

LAS MÁSCARAS DEL NOH

El uso de máscaras en el teatro musical modernista no es necesariamente indicativo de una sensibilidad misógina per se, ni el deseo de una actuación exclusivamente masculina implica inevitablemente puntos de vista antifeministas. Sin embargo, los modernistas creyeron que la creación de un nuevo teatro musical ritualista debía ser un asunto masculino. El desempeño exclusivamente masculino no era simplemente un rasgo transferido en el proceso de influencia exótica, los modernistas resultan haber sido bastante selectivos en su adopción de estas características exóticas. En esta misma línea

argumental la ausencia femenina y la colonización por parte de Occidente de un teatro exótico que también omite a las mujeres no hace más que proclamar la exclusividad y supremacía masculina como el arte más evolucionado, sublime y total. En la misma sintonía que todas las vanguardias del arte modernista y todas sus disciplinas.

Sostengo que las máscaras del modernismo representan y metaforizan uno de los tantos dispositivos para ocultar una sociedad y un arte misógino que enarbolaba banderas de rebeldía siendo funcionales al establishment. La historia del arte sigue siendo el enmascarador de las mujeres artistas y aún el arte experimental y vanguardista proscribire. Esta máscara asignada con perfecto maquillaje ha servido a la industria para controlar los cuerpos y las vidas y así aumentar las arcas de la acumulación capitalista. Continúa perpetrándose en constante femicidio el privilegio y el poder económico del patriarcado tanto en la versión occidental como oriental.

No puedo sino hallar paralelismos socioculturales y ya no hablo del siglo XX sino del año 2021 donde los contenidos de estudio omisores siguen enmascarando a las artistas mujeres y son el contenido de siglos de patriarcado, en la apropiación y omisión de las obras de artistas mujeres, también resuenan los ecos paralelos la apropiación y colonización cultural investida de "influencia".

La justa lucha por la libertad de elección sexual (mayormente representando a hombres parte del privilegio patriarcal) la cual estaba penada por la ley a principio del siglo XX en Europa, no fue solidaria y mucho menos empática con la abolición de la misoginia y la lucha feminista, en su lugar los compositores y creadores instauraron una búsqueda estética teatral que escondía su propia misoginia, menosprecio y discriminación tras las máscaras de la vanguardia, en "Women in Benjamin Britten's Operas de Ellen McDonald describe: "La opresión del individuo por la sociedad es uno de los temas centrales de las óperas de Britten. Aunque esta conciencia de opresión sin duda proviene de sus experiencias como hombre homosexual oprimido, sus óperas, en particular Peter Grimes, parecen no sólo reflejar su propia experiencia, sino también generalizarla en una simpatía por todos los individuos oprimidos. Las representaciones de personajes

femeninos, sin embargo, dejan al oyente con la inquietante sospecha que su compasión por los oprimidos se extiende sólo a los hombres "

Las variadas oleadas feministas precedidas por las "brujas", encarnadas en las sufragistas y en la oleada por la igualdad de derechos y libertad sexual femenina, no han logrado aún la desinstalación de un relato histórico proveniente del privilegio patriarcal y el sistema de acumulación capitalista. Las máscaras y los enmascaradores continúan en esta inercia conservadora y aun los contenidos de estudio, eligen y discriminan por género, ya no es aceptable la máscara del "NOH mujeres". Es necesario el ritual desenmascarador.

ARTISTAS ENMASCARADAS

Aún en nuestros días cuando hablamos de las vanguardias hay que hacer un trabajo arqueológico profundizando en la vida personal de los artistas, pintores, compositores y músicos hombres para entonces hallar a las artistas mujeres, detrás de la máscara que sus enmascaradores han dispuesto en forma de esposa y madre de sus hijos, coautoras adulteradas, compositoras no reconocidas o con pseudónimo de hombre, creadoras e innovadoras borradas, filósofas devenidas en locas esotéricas que casi podríamos llamar brujas...La búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y artísticos por parte de las mujeres dentro de las vanguardias tuvo una fuerte presencia fundacional en cada uno de los movimientos y de las ramas del arte pero continúan sistemáticamente ignoradas.

Las mujeres compositoras han sido quienes más han sufrido la discriminación y la misoginia, prácticamente no hay mención de ellas en la historia y han sido subvaloradas.

LAS ENMASCARADAS: UNMASKING:

En 1991 Susan McClary, investigadora de la Universidad de Minnesota, publica en Estados Unidos: "Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality". Esta obra marcará un antes y un después en la investigación de estudios musicales. Se trata de la primera compilación enciclopédica de mujeres compositoras, se ancla en la fractura con la tradición y la verdad hegemónicas y supone una "reforma teológica de la Música" porque cuestiona la "fe" patriarcal, sus supuestos etno

105

históricos y las escrituras en que sostenían sus mitologías. Desde ese momento se empieza a visibilizar la aportación musical de mujeres de varios países del mundo y de diferentes generaciones. Hoy Wophil.org compila un catálogo de más de 500 óperas y música compuesta por mujeres, pero aún falta como así también sumar compositoras latinoamericanas, orientales y africanas y por sobre todo hallar las partituras.

La crítica feminista ha abierto el campo al estudio de los géneros, sexualidades, cuerpos, emociones y subjetividades articuladas en una vasta gama de músicas –populares y clásicas, occidentales y no occidentales, antiguas y contemporáneas–; en otras palabras, ha llevado a la musicología las conversaciones que han dominado a las humanidades en los últimos veinte años. (McClary, 2000 pp) Es muy pertinente recordar, como hace Pilar Ramos en "Feminismo y música" que los musicólogos tradicionales no estuvieron al tanto de las publicaciones feministas y hasta hoy ninguno de sus escritos fue traducido al español, aunque son mencionados en numerosas bibliografías y catálogos.

Debemos destacar la importancia en este contexto de lo que la autora Celia Amorós denominó "Hermenéutica de la sospecha" (Amorós, 2000 pp. 98), la cual se basa en cuestionar todos aquellos documentos o discursos históricos, que han estado influenciados por el patriarcado, sospechar e investigar la vida personal de los artistas hombres consagrados por el relato hegemónico, al usar como método la investigación del entorno, es decir: amantes, esposas, hermanas, "colaboradoras" y es así que surgen las artistas ocultas y rápidamente cae la máscara y el enmascarador. La intención de este trabajo es invitar a la observación en perspectiva feminista de la historia del arte, promover el ritual de desenmascarar, brechtianamente hablando, a las artistas omitidas o fraguadas. La breve mención de cada una de las artistas en este trabajo pretende despertar la profundización de su estudio y propone su incorporación en los contenidos conservadores y reaccionarios de la historia del arte, un ritual adeudado a las sobrevivientes con el corazón en llamas. Un ritual para construir disidencias e identidad, un merecido renacer para brujas, luchadoras, disidentes, subversivas, silenciadas, desaparecidas, locas, putas y adulteradas.

<https://www.youtube.com/watch?v=mvFBZKDyoBk>

Investigación Completa:

<https://lerasonzogni.medium.com/noh-mascara-ritual-feminista-disidente-de-la-historia-del-arte-a a24a8cdaebd>

Eje temático: Prácticas transformadoras en la educación musical

LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA FORMACIÓN HUMANÍSTICA DE MÚSICXS. ESCENAS CRÍTICAS EN LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA.

PABLO M. VICARI Y GONZALO RODRÍGUEZ

RESUMEN

La música, como cualquier otra actividad de la cultura humana, está repleta de representaciones en torno al género y la sexualidad, tanto en su práctica como en sus procesos de conceptualización. Tales representaciones pueden o no hacerse explícitas en juicios y acciones, pero la clave crítica es reconocer que siempre están allí, de modo subyacente. La práctica musical no es ajena a la circulación del poder, el género y la sexualidad, simplemente porque nada humano lo es. Del mismo modo que lo privado es político, lo cultural es sexual. Lo que sí está en nuestras manos es la decisión de o bien tematizar tales presencias y analizarlas críticamente o bien invisibilizarlas, negarlas y dejar que operen subterráneamente -en tanto currículum oculto y/o nulo (da Cuhna & Vicari, 2007)- en nuestras prácticas universitarias de enseñanza reproduciendo el patriarcado y la violencia sexista. (Vicari, 2015)

Para quienes sostenemos la necesidad de entretelar el tratamiento de estas cuestiones e incluir la perspectiva de género en nuestros programas universitarios aparecen nuevas preguntas y desafíos. ¿Cómo ubicar tales contenidos al interior de nuestras materias? ¿Cómo articular su presencia con el conjunto de las temáticas? ¿Se trata de un “tema específico” que amerita un tratamiento a modo de una unidad didáctica particular o se trata de una cuestión “transversal” que recorre todas las unidades a modo de eje vertebrador? En la presente comunicación buscamos analizar algunas escenas teórico-prácticas de nuestra enseñanza con perspectiva de género en las cátedras de Filosofía y Sociología del Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes. Para tal fin nos detendremos en el vínculo entre teorías de la creación artística (Oliveras, 2007) y la historiografía feminista del arte (escena filosófica), así como también en el vínculo entre el binomio *physis/nomos* y la clasificación de los registros vocales (Suarez Urtubey, 2004)

TEMÁTICA EN CUESTIÓN: DIAGNÓSTICO Y PUNTO DE PARTIDA.

Los debates en torno al sentido de la formación profesional universitaria y su vínculo con las problemáticas sociales contemporáneas han estado presentes, en mayor o menor medida, en la tradición de la Universidad Pública en nuestro país. En la presente colaboración queremos ofrecer nuestro aporte a la temática haciendo foco en la formación universitaria de músicxs en el seno de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina) y mostrar allí el valor que asumen los estudios humanísticos, filosófico-sociológicos con perspectiva de género, a la hora de ensanchar el horizonte de comprensión y experiencia de los fenómenos artísticos.

El campo del arte en general y el de la música en particular han sido históricamente tierra fértil para el surgimiento de teorías que ubican al germen de la creación en factores como el *talento innato*, el *óleo sagrado de Samuel*, la centralidad del *genio*, etc. Dichas teorías -que podemos categorizar como *irracionalistas* (Oliveras, 2007)- son instrumentales a la invisibilización de las condiciones materiales y socioculturales que promueven (o no) la creación, circulación y recepción de bienes culturales. Tales concepciones, enraizadas en el sentido común, circulan sin mayor análisis en los medios masivos hegemónicos de comunicación, en el sistema educativo e incluso en las valoraciones que suelen encontrarse en la crítica de arte y formación universitaria de artistas.

Al detenernos en aquellas teorizaciones en torno a la creación desde una perspectiva de género lo primero que salta a la vista es la poca o nula presencia que tienen las mujeres compositoras dentro del “Canon” (Citron, 1990; Beer, 2019) -entendido como ese museo imaginario en el que se exhiben las grandes obras de la historia de la “humanidad”; una “humanidad” que asume como universal aquello que ciertamente esconde una particularidad colonizadora, aquella cisheteropatriarcal (Femenías, 2019). Una primera y loable reacción ante tal escenario de invisibilización puede ser recuperar históricamente a las mujeres compositoras que efectivamente existieron, teóricxs y artistas siguen llevando a cabo esta acción de reparación al incluir las obras de aquellas mujeres y

disidencias en sus publicaciones académicas, grabaciones y programas de concierto (Beer, 2019).

Sin embargo, nos interesa seguir la divisoria de aguas propuesta por la norteamericana Linda Nochlin en su ya insoslayable ensayo de 1971 “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?” y *asumir* que -si bien son muchísimos los casos de mujeres que compusieron y sus obras no llevan su nombre, o fueron silenciadas, o restringidas a la creación de determinados géneros- efectivamente han habido menos mujeres compositoras que varones compositores y preguntarnos con amplitud por las causas de dicho fenómeno.

Las teorías irracionalistas de la creación pueden llevarnos a concluir de manera errónea que si no hubo grandes mujeres compositoras fue sencillamente porque no tuvieron el talento. Aquel “talento” emerge volcánicamente cuando efectivamente se posee, románticas narraciones en torno al “florecimiento del artista” más allá de las adversas condiciones de existencia abundan en la historiografía del arte (Villega Morales, 2004) y es necesario señalar cómo en ellas operan supuestos de género que es necesario develar y poner en cuestión. Del mismo modo es simple advertir la ausencia de grandes artistas en el campo de otras minorías o grupos infravalorados por las representaciones hegemónicas (negros, latinoamericanos, disidencias sexuales, marginados, etc.)

Al seguir dichas teorizaciones irracionalistas parecería que el “talento” sólo floreciera entre los varones blancos heterosexuales de Europa Central. Sin desdibujar la problemática específica de género resulta imprescindible expandir las características del problema para comprenderlo cabalmente estableciendo los vínculos históricos, materiales y culturales entre la cultura masculina hegemónica y la cultura etnocentrista eurocéntrica e imperial. Es esto lo que nos permite *develar* las condiciones económicas y culturales que posibilitan o no la creación en un universo en que las mujeres tuvieron históricamente a su cargo todo lo que hoy llamamos *economía del cuidado* dentro de la estructura social productiva y en el que el *valor* de una mujer como tal estaba dado por su posibilidad de ser *poseída* por un varón (Berger, J.) y nunca, de ninguna manera, por su aptitud profesional en las artes. En nuestras aulas, a veces virtuales, a veces presenciales, solemos invitar a Virginia Woolf a través de su “Un cuarto

propio” como recurso literario privilegiado para pensar la importancia de contar con las condiciones materiales necesarias, tiempo, espacio, dinero y libertad, para poder desplegar la potencialidad creadora.

Desde el campo de la filosofía del arte nos preguntamos por el fenómeno de la creación, recorremos diversas teorías tanto en su lógica inmanente como en sus efectos y pretendemos que la perspectiva de género se integre de manera orgánica al análisis de las problemáticas planteadas. Por otro lado, desde estudios sociales de la cultura nos detenemos en la clásica tensión *physis-nomos*, la relación entre cultura y naturaleza; allí junto a Nelly Schnaith (1991) y a Elisa Caruso (1996) presentamos aquello que llamamos “*naturaleza*” como una instancia “interior a la cultura”, como un constructo sociohistórico más, permitiéndonos mostrar que las diferencias psíquicas entre los sexos, las categorías de varón-mujer, son en sí constructos culturales histórica y socialmente producidos y reproducidos. Así como no hay nada de *natural* en los registros vocales ni relación de correspondencia necesaria entre el sexo, el género y la voz (Suarez Urtubey, 2004)

PERTINENCIA:

Con Ranciere (2005) podemos concebir al arte como una forma inédita (o relacional) de reparto de lo sensible. Es decir, la experiencia estética instala presencias que se alejan del cotidiano, las formas pre-establecidas y -en este sentido- del sentido común hegemónico. La praxis artística que esperamos de nuestrxs estudiantes no puede darse en forma verdaderamente autónoma sin la aptitud reflexiva y crítica que constantemente revisita los espacios comunes para *des-componerlos* y luego crear mundos efectivamente distintos al impuesto.

¿Cómo lograr esto operando sobre la materialidad de algo tan intangible como el sonido? ¿Cómo *crear mundos sonoros* que no reproduzcan el sentido común, sino que propongan sentidos alternativos? No sólo es imprescindible una altísima calidad técnica como intérpretes y/o compositores sino también una disposición particular a la *duda* y el *asombro*, así como a la *imaginación sociológica*.

Consideramos que des-armar el sentido común y el “buen sentido moral” desde la praxis artística es condición indispensable para una creación singular, propia y soberana. La perspectiva de género en la formación de músicxs constituye una herramienta potente para instalar los debates necesarios alrededor de las prácticas artísticas y de generación de conocimiento crítico en general.

PROPUESTA PEDAGÓGICA Y “MEMORIA DE OBRA”

En el vigente plan de estudios nos encontramos con materias “troncales”, comunes a todas las orientaciones, que ofrecen aportes formativos desde el campo teórico de las humanidades y las ciencias sociales; las materias de “Filosofía del arte” y “Sociología de la cultura” se encuentran entre ellas. La aparición de estas nuevas materias simultáneamente a acalorados debates en torno a la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, a la memoria de las discusiones sobre las leyes de Identidad de Género y todo el proceso de construcción de mayorías alrededor de los movimientos feministas en Argentina y Latinoamérica, es que definimos para estos nuevos espacios curriculares la inclusión de contenidos específicos que abordaran el problema del género en clave crítica y latinoamericanista.

Los contenidos teóricos y metodologías de enseñanza constituyen dos componentes inescindibles en toda didáctica universitaria. Aquellas categorías que se analizan y su consonancia con las consignas que se solicitan (y evalúan) no deberían entrar en contradicción sino más bien forjar entre ellas una sinergia potenciadora (Vicari, 2013). Nuestra metodología de trabajo y de evaluación busca ser una “práctica teórica” en la cual lx estudiante es acompañadx en el proceso de redacción de un ensayo en que eligen las problemáticas que deciden abordar, aplican las categorías y herramientas dadas a lo largo de la cursada poniéndolas en diálogo con temáticas de interés personal que lxs interpelen en tanto artistas y sujetxs políticos. Pedagógicamente nos resulta clave acentuar la producción de textos como actividad netamente práctica y no-reproductiva. Las teorías de la creación sistematizadas con Oliveras, el desafío de asumir una nueva perspectiva desde Nochlin, las categorías que nos ofrece Nelly Schnaith nos invitan a revisar la *historia recuperando recuerdos tal cual relampaguean en instantes de peligro* (Benjamin), los *sentidos comunes instalados* (Gramsci), la

identidad como *construcción que se relata* (Canclini), nuestros *modos de ver y ver cómo nos miran* (Berger), revisar *la lengua que nos habla* (Foucault), nuestra condición de intérpretes-lectores (Barthes), la *ideología* (Marx), el *campo de la producción de bienes simbólicos y sus instancias y criterios de legitimación* (Bourdieu), *la ilusión de libertad que ofrece el mercadocentrismo y el capitalismo massmediático* (Jameson), etc. Se trata de transitar la comprensión de un conjunto amplio de temáticas teóricas, pero con miras a cruzar una y otra vez el puente entre ser lectorxs y ser escritorxs que expresan sus propias inquietudes. De ese modo, textos y unidades, teóricos y prácticos, pretenden entretenerse como un texto curricular en sí mismo, escrito en conjunto, buscamos construir una propuesta orgánica y propiciar un terreno muy fértil para la reflexión ética, estética y política.

Al revisar las inquietudes propuestas por lxs estudiantes y las temáticas de sus ensayos finales nos encontramos con una significativa apuesta a pensar las problemáticas de género. Usualmente apuntan a visibilizar los hilos de la reproducción social, las violencias materiales y simbólicas que aún hoy existen y para ello conjugan sus propias lecturas e intereses con aquellos aportados desde los contenidos de las asignaturas. Llevan a cabo análisis, diagnósticos y producción de hipótesis haciendo uso de las categorías teóricas que se vivifican al estar motivadxs por auténticos cuestionamientos que emergen como iniciativas estudiantiles. En otros casos, los ensayos se dedican al análisis de problemáticas propias del arte o de la cultura -ya sea desde una perspectiva filosófica o sociológica- pero la perspectiva de género aparece siempre; no sólo por ser parte de los contenidos de las materias sino también -y fundamentalmente- porque *ofrece categorías de gran valor para el análisis filosófico y sociológico de los procesos de creación, las transformaciones culturales y los cambios históricos y sociales*.

EPÍLOGO

Hemos compartido con ustedes aspectos de una propuesta didáctica universitaria con perspectiva de género en la formación humanística, filosófico-sociológica, de músicxs en el marco del DAMus (UNA), una propuesta que ya lleva varios años de implementación, evaluación y ajuste. Como en todo trabajo

en desarrollo conlleva conclusiones no concluyentes, preliminares pero que permiten orientar futuras decisiones que deberemos seguir tomando en tanto docentes universitarios.

Percibimos tanto a partir del intercambio cotidiano con estudiantes como a través de nuestras estrategias de evaluación y de las encuestas que realizamos al final de los cuatrimestres que las temáticas de género se hilvanan muy orgánicamente con los contenidos tanto de Filosofía del Arte como de Sociología de la Cultura, *al mismo tiempo que* representan un punto de interés en sí mismo para lxs estudiantes.

Una tónica común en ambas materias es el ejercicio de la *duda* propia del pensamiento crítico, el relato cancrizante que retrotrae la realidad percibida como dada para des-naturalizarla, des-componerla. Las problemáticas de género en el arte constituyen uno de los tantos casos a analizar junto con las problemáticas coloniales, de clase, raciales, etc.

Tal vez el objetivo común esperado en ambas materias sea la apropiación de herramientas teóricas y prácticas para la crítica de sentidos comunes y verdades naturalizadas. Sobre todo, si pensamos al arte y a la cultura como la *“producción de fenómenos que contribuyen mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a reproducir o transformar el sistema social.”* (Canclini, 1984) Es decir, el reconocimiento de lo dado, de la herencia, de lo impuesto y de lo que ya forma parte de nuestra *“segunda naturaleza”* como condición *sine qua non* para su transformación y la transformación de nuestro medio. Consideramos que al ofrecer una propuesta crítica de reflexión como parte central de la formación de artistas estaremos cumpliendo con aquello de *“Formar y capacitar realizadores, científicos, profesionales, docentes y técnicos, vinculados al campo del arte y sus disciplinas afines, con solidez profesional, espíritu crítico y reflexivo, mentalidad creadora, sentido ético y sensibilidad social, atendiendo a las demandas individuales y a los requerimientos nacionales y regionales”* (Estatuto Provisorio, UNA).

BIBLIOGRAFÍA

Beer, A. (2019). Armonías y suaves cantos. Mujeres olvidadas de la música clásica. Barcelona: Acantilado.

Caruso, E. (1996). Cultura y naturaleza. La búsqueda de la antropogénesis. Ficha de Cátedra. Buenos Aires. ISP.

Citron, M. J. (1990). *Gender, Professionalism and the Musical Canon*. The Journal of Musicology, 8(1), 102–117.

da Cunha, M. y Vicari, P. (2007) “Currículum nulo: (in)decisiones violentas” Ponencia Presentada en la IX Jornada de Historia de las Mujeres

Femenías, M. L. (2019) Itinerarios de teoría feminista y de género: algunas cuestiones histórico-conceptuales. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2019.

Corvalán G. y Zaiat Artig N. *Si es parte de la vida, ¿es parte de la universidad? Algunas reflexiones sobre una ESI para la Universidad Pública.*

Disponible web:

<http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/gyc/4gys/paper/viewFile/4224/1538>

Visto: 01/11/21

Nochlin, L. (1998) “Why have there been no great women artists?” en Art and power and other essays. Harper & Row: Nueva York. [Traducción al castellano] Artículo original: 1971.

Oliveras, E. (2007) Estética. La cuestión del arte. Buenos Aires: Emecé.

Ranciere, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: UAB.

Schnaith, Nelly. “Condición cultural de la diferencia psíquica entre los sexos” en AA.VV. *La bella (in)diferencia*. México, Siglo XXI, 1991.

Suárez Urtubey, “La voz humana”. 30 de 2004, diario La Nación Universidad Nacional de las Artes. Consejo Superior. (2016) Estatuto Universitario Provisorio. Resolución CS Nº 0085/16. Buenos Aires.

Villega Morales, G. (2004) La historia de las artes y las mujeres. Revista La Palabra y el Hombre, julio-septiembre 2004, no. 131, p. 27-40

Vicari, P. (2011). “El rol de la racionalidad crítica en la musicología histórica feminista, tensiones epistemológicas entre la virginidad y el bacanal”. Revista 4’33” N 4. Departamento de Artes Musicales y Sonoras del IUNA
Vicari, P. (2013) “Epistemología de la didáctica. Un campo de fuegos cruzados: modelo de

análisis de dimensiones valorativas”. en Melogno, P. (2013). Problemas en filosofía de la ciencia. UDELAR: Montevideo.

Vicari, P. (2015) “De la monodia patriarcal a la polifonía de género. Nuevas perspectivas para la planificación didáctica en la enseñanza de la música” en Bach, A. (comp.) (2015) Hacia una didáctica con perspectiva de género. Buenos Aires: Miño y Dávila-Unsam.

Woolf, V. (2013) Un cuarto propio. Buenos Aires: El cuenco de Plata

