



Manuela Dávalos Escudero (comp.)

III ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE MÚSICA, GÉNERO Y DIVERSIDAD

23 y 24 de agosto de 2023

Actas del Encuentro



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



ARTES
MUSICALES Y SONORAS



EDITORIAL
DEPARTAMENTO DE
ARTES
MUSICALES

III ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE MÚSICA, GÉNERO Y DIVERSIDAD

23 y 24 de agosto de 2023

Actas del Encuentro

III Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad : actas del encuentro /
compilación de Manuela Dávalos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
EDAMus - Editorial Departamento de Artes Musicales, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-48674-9-0

1. Música. 2. Estudios de Género. 3. América Latina. I. Dávalos, Manuela, comp.
CDD 780.8

Fecha de catalogación: 8 de noviembre de 2023

III Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad : actas del encuentro

©EDAMus: Editorial del Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes
Av. Córdoba 2445 – Ciudad Autónoma de Buenos Aires – República Argentina
ISBN 978-987-48674-9-0

El contenido y la originalidad de este documento es de responsabilidad exclusiva de sus autores. No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

ÍNDICE

MESA 1: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

MÚSICAS Y FEMINISMOS. INDAGACIONES SOBRE LA INFLUENCIA DE LOS FEMINISMOS EN LAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS DE MUJERES DE LAS SIERRAS CHICAS 6

JULIA GÓMEZ

MÚSICA URBANA DE MUJERES EN RÍO DE JANEIRO: CHIQUINGA GONZAGA Y EL DESARROLLO DEL MAXIXE 14

MARÍA PAZ SOLÍS LEITON

APORTACIONES A LA ESCENA LÍRICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO 20

ELÍAS ROMERO SALAMANQUÉS

AUTOGESTIÓN, GÉNERO Y TERRITORIO: CARACTERÍSTICAS DEL CIRCUITO HIP HOP EN LA MATANZA 29

VIRGINIA PETERSON

MESA 2: VOCES QUE CONFIGURAN NUEVAS INSTITUCIONES Y ESCENAS

ALGUNAS PUERTAS SE ESTÁN ABRIENDO... 39

PAULA MESA

ESCUCHAR DESDE LA DIFERENCIA: HACIA UNA PEDAGOGÍA DE LAS VOCES MONSTRUOSAS 49

JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA

APUNTES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE LA MUJER LOJANA EN LAS ARTES EN EL SIGLO XX 62

ELSI ARACELY ALVARADO ROMÁN

MESA 3: TRADICIÓN Y PARTICIPACIÓN EN TIEMPOS DE FEMINISMO

CANTO CON GUITARRA: PAYADORAS Y CANTORAS CONTEMPORÁNEAS. LA TRADICIÓN EN TIEMPOS DE FEMINISMO 71

NAYLA BELTRÁN

LA MUJER EN LA MURGA URUGUAYA	79
VICTORIA GUTIÉRREZ	
MÚSICAS MADRES	86
MELISA LAURA SANFELIPPO	
MESA 4: IDENTIDADES, ESCENAS Y CORPORALIDADES DISIDENTES	
MUJERES Y DISIDENCIAS EN LA MÚSICA DE RAÍZ FOLCLÓRICA SANJUANINA	96
GABRIELA TRAD MALMOD	
CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES DISIDENTES EN EL FOLKLORE ARGENTINO: ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS PARA LA VISIBILIDA	105
LEYLA YAMILA MAFUD	
LA CANCIÓN COMO TRINCHERA. MÚSICA Y ACTIVISMO SEXODISIDENTE EN ARGENTINA (2015-2019)	115
CELINA BADINI	
FEMINISMO Y COMUNIDAD LGBTIQ+ EN LAS ESCENAS METALERAS COLOMBIANA	124
JESÚS ANTONIO CÓRDOBA ROMERO Y NORMA GARCÍA CASTIBLANCO	
SOBRE LES AUTORES	136
CRONOGRAMA DEL ENCUENTRO	146

MESA 1: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

MÚSICAS Y FEMINISMOS. INDAGACIONES SOBRE LA INFLUENCIA DE LOS FEMINISMOS EN MUJERES MÚSICAS DE LAS SIERRAS CHICAS, PROVINCIA DE CÓRDOBA

JULIA GÓMEZ

Este trabajo se propone indagar en las narrativas biográficas de siete mujeres músicas de las Sierras Chicas de la Provincia de Córdoba para comenzar a analizar los modos en que los feminismos influyeron en sus vidas y músicas. Para esto, me propuse indagar en una serie de entrevistas realizadas durante 2021 y 2022 en el marco de una investigación doctoral más amplia sobre construcción de subjetividades de mujeres músicas.

Estas artistas entrevistadas se autoperciben mujeres, son músicas, adultas de entre 37 y 50 años, de sectores medios y bajos. Residen en diversas localidades del corredor de las Sierras Chicas de la provincia de Córdoba: Agua de Oro, Río Ceballos y Unquillo. A su vez, ninguna nació en Sierras Chicas. Una de ellas vino con sus padres a los dos años de edad y las demás vinieron de adultas (solas o en pareja) desde Córdoba o Buenos Aires buscando una nueva forma de vida, cerca de la naturaleza y con mayor tranquilidad. Todas cantan principalmente, cinco se acompañan con la guitarra y una con el cuatro. Tres de ellas son solistas, las otras son parte de una banda, y en los diferentes proyectos la mayoría son cantautoras. Los estilos musicales a los que se dedican son mayormente folclore latinoamericano, cumbia, y canciones cercanas al rock y pop.

A lo largo de las entrevistas, pude advertir una variedad de sentidos construidos en torno a las desigualdades de género. Fundamentalmente hablaron de las desigualdades que operan en la gestión de los espacios para tocar, en la selección de proyectos musicales para la grilla de los eventos de la zona, en el acceso a instrumentos y a la educación musical. También surgieron relatos en los que entienden que existe una dificultad mayor para las músicas madres, en relación a las tareas de cuidado y la crianza mayormente a cargo de ellas. Algunas señalan que el ser una música mujer constituye ya un peligro en determinados contextos. A partir de todos elementos que fueron apareciendo me surgieron varias preguntas, muchas de las cuales inspiran y organizan lo que sigue en este

trabajo. La primera inquietud fue: las artistas, cuando identifican estas desigualdades, ¿lo hacen desde una mirada feminista?, ¿se autoperciben feministas? O ¿consideran que esas lecturas son posibles a partir de las luchas de los feminismos? A la vez, pude notar que ninguna se nombra como música feminista. Sin embargo, tres parecieran hablar y hacer reflexiones o denuncias desde ahí y muchas participaron del escenario del 8m. Solo una se desmarca explícitamente de esa identidad, pero casi todas nombran en algún momento al feminismo (en singular). ¿Cómo podemos comprender esta presencia y estas diferencias? ¿A qué feminismos hacen referencia? ¿Cómo afectan los feminismos en su devenir mujeres músicas y en sus performances musicales, según sus percepciones?

En primer lugar, considero importante analizar la lectura que realizan las músicas sobre las desigualdades de género en la música y en la sociedad, y la relación o no con los feminismos. Con mayor o menor explicitación, claridad y efusividad todas ellas refieren a un mundo con desigualdades de género. La que menos referencia hizo a esta problemática dijo: "Y, viste que es peligroso andar sola siendo mina", o "Se creen que nos van a seguir boludeando a nosotras" (en referencia a la falta de pago por parte de algunos dueños de bares). A partir de lo cual podemos inferir que entiende que no es lo mismo ser mujer que no serlo en algunas de sus experiencias de vida.

Asimismo, a partir de la categoría de patriarcado musical de Lucy Green (2001) entendemos la estructuración desigual de los mundos de la música en Sierras Chicas, también en términos de sexo/género/deseo. Las entrevistadas coinciden en que estos escenarios son hegemoníamente masculinos, producidos y controlados por músicos, productores, gestores culturales, dueños de bares, consumidores en su mayoría varones. Sin embargo, entiendo que debemos hacer un análisis interseccional a partir del cual identificar otras marcaciones de diferencia y desigualdad tales como la edad, el territorio, la maternidad y la clase que influyen en los casos estudiados. Observamos que la clase es un factor decisivo en sus relatos. No es lo mismo ser música y tener vehículo ("y si no tenes auto chau" decía una de las músicas) y casa propia que no tenerlos; así como tampoco es lo mismo vivir de rentas o una herencia que vivir de hacer y vender pan casero o milanesas de soja diariamente. Estas marcaciones identitarias muchas veces se

vuelven opresiones solapadas que complejizan las prácticas y trayectorias artísticas.

Es entonces la maternidad un factor significativo a la hora de evaluar las posibilidades o imposibilidades de dedicarse como ellas desean a su práctica musical. Ser madre (sobre todo de hijxs menores de edad) implica una desventaja en relación al tiempo de dedicación a las tareas implicadas, de entrenamiento, de composición, de puesta en escena, etc.

Una de ellas reflexiona: "Hay muchísimas tareas que son invisibles y que se delegan naturalmente a la madre ¿viste? Y que eso es tiempo en la vida real, mucho tiempo. Entonces como que yo siento que tengo que estar todo el tiempo buscando el equilibrio para no olvidarme que estoy criando una hija y al mismo tiempo no olvidarme que yo también estoy en un camino. viste? La verdad que muchas veces me cuesta, muchas veces no encuentro los espacios para hacerlo, pero lo estoy intentando".

La hija de ocho años de la misma artista en una presentación en vivo se acercó al escenario, y en medio de un tema le pidió que la llevara al supermercado a comprar unas papitas. Otra de ellas cuenta que su pareja (varón músico y padre de sus hijxs) siempre la alentó a salir a tocar, sin embargo, cuando organizó un evento él le dijo que no podía cuidar a los hijos porque él también tenía una fecha. Estas son apenas algunas de las muchas situaciones conflictivas que se les presenta a quienes tienen hijxs a su cuidado (seis de ellas).

Con relación a la desigualdad en la escena musical local cuenta una de ellas:

Es todo un abrirse camino. Meter el pecho, con una energía un poco masculina, en algún punto. Las fechas por acá han sido casi todas con hombres. Y en el círculo donde suelo tocar hay mucho machismo. Hasta el punto que ni siquiera te preguntan, dan por sentado que la mujer no sabe. Por ejemplo, como acomodamos las cajas o como te ecualizo el micrófono. No es que me meto cien por ciento en el sonido, pero hay cosas que sé. Y en la organización, la grilla y otras cuestiones a veces te dejan a fuera sin querer queriendo.

En sus relatos biográficos aparece mucho la imposibilidad de acceder a instrumentos o a una educación musical. Una de ellas cuenta que de niña quiso aprender a tocar guitarra pero que no se la regalaron a ella sino al hermano, y pasaron

los años y "nunca tuve una guitarra mía propia. Todavía no tengo guitarra, me prestan". Otra señala que: "a muchas mujeres nos hicieron creer que eso (la práctica musical) no era para nosotras y lo más cercano que teníamos era buscarnos novios y amigos músicos...". Esto de dedicarse a la música a partir de novios músicos se repite en tres de las artistas. Hicieron con ellos un camino de reconocimiento y desarrollo de inquietudes y saberes musicales que traían desde sus familias de origen. Está la presencia de la música en todas las historias familiares de las artistas ("mi papá cantaba", "mi mamá profe de música", "mi abuelo tocaba el acordeón", etc.). Las siete artistas empezaron a estudiar y practicar música con mayor dedicación de adultas y expresan cierto enojo o molestia con esto ("empecé tarde... si no, hubiera sido distinto"). Esto puede entenderse a partir de la dificultad social de considerar la música como un camino posible para muchas niñas y, con eso, la falta de educación musical y de instrumentos.

A partir de este acercamiento "tardío" (con relación a varones músicos) a los instrumentos, varias de ellas señalan que les es difícil compartir lo que hacen porque no lo hacen "tan bien". Expresan no sentirse muy seguras con sus instrumentos y las composiciones, señalan que les falta tiempo. Dice una: "Hay algo del instrumento monopolizado por la figura masculina... entonces la mujer, ponerse ahora a tocar implica todo un laburo y una presión que guau... ¡pará! No pude antes, y recién ahora estoy aprendiendo."

La música más grande y de mayor trayectoria explícitamente dice "yo no soy feminista". Sin embargo, hizo canciones que hablan de la violencia hacia las mujeres, del "empoderamiento femenino" y hasta de una mujer víctima de femicidio. Señala que ella no es feminista porque el feminismo no la representa por un modo de proceder, para ella, violento y con mucha "energía negativa". Podemos ver así que acuerda con una lectura feminista de algunas desigualdades a partir de marcaciones de género, pero no con prácticas de lucha del movimiento que entiende singular y homogéneo. Ella, al igual que todas las demás, refieren a "la mujer" y señalan aquellas características que la misma posee y que debe valorar y que hacen bien a la humanidad y el mundo todo, haciendo referencia así a una esencia del ser mujer, muy cercana a la naturaleza, a la fuerza del útero, en íntima relación con el poder de la luna y sus ciclos. A partir de todos estos elementos, me arriesgo a decir que hay una concepción muy cercana a la del feminismo de la

diferencia. En esta corriente, se produce una exaltación de lo femenino, una valoración y reconocimiento de las diferencias entre hombres y mujeres. Esta exaltación se sostiene en una idea de esencia femenina, universal e inamovible y, sobre todo, fuertemente dicotómica.

A su vez, siguiendo a Mercedes Liska observo narrativas del feminismo espiritual, que giran en torno a "deidades o fuerzas de lo tradicional femenino, como la Madre Tierra, o sobre el ejercicio de roles de sacerdotisas, brujas o diosas, y que redefinen conceptos de cuerpo, naturaleza, familia o comunidad" (Liska, 2019, p. 17). Sobre todo, seis de las artistas, las que vinieron a vivir de adultas a Sierras Chicas y que tienen un mayor capital cultural, refieren a prácticas terapéuticas de sanación, de bienestar integral. Yoga, nutrición, astrología, calendario lunar, meditación, círculos de mujeres y otras prácticas se presentan como caminos de empoderamiento femenino que luego se reflejan en sus músicas y performances.

Así, los caminos de transformación y lucha contra las desigualdades que las artistas proponen y relatan tienen que ver con un empoderamiento femenino, que nace en la fuerza de "lo sagrado femenino", de las "ancestras", la luna y las "hermanas" y en el "brujerío". Ese proceso de empoderamiento se observa en una búsqueda de mayor independencia en sus prácticas musicales. Tres señalan que fueron varones quienes les alentaron, quienes les enseñaron (a tocar instrumentos, sobre todo) y quienes las acompañaron como guitarristas fundamentalmente y que, sin embargo, ahora quieren poder seguir solas. "No tengo ganas de depender de hombres. No quiero más depender de hombres, ya está. Necesito también hacer un camino sola...". Entonces están aprendiendo a manejar sonidos, instrumentos, técnicas, etc. "Es difícil para las mujeres irse a vivir solas, o hacer la suya. Te dicen 'Vos quién te crees que sos', y yo, berraca berraca, dije: 'Si pude transformarme una vez, puedo transformarme las veces que yo quiera'".

Este feminismo espiritual en la música tiene una tradición en artistas internacionales y nacionales. Beyoncé, Lila Downs, Paloma del Cerro, Charo Bogarín, Perotá Chingo y Miss Bolivia, entre otras, se convirtieron en modelos con esta impronta de fortaleza femenina en relación a la espiritualidad, la naturaleza y una feminidad ancestral (Liska, 2019). Muchas de estas mujeres fueron nombradas como referentes musicales importantes en la trayectoria de las artistas con las que vengo trabajando.

Cuatro de las entrevistadas participaron una o varias veces en el 8M que se organizó en diferentes localidades. Eso habla de una cercanía y cierta adhesión a la lucha feminista. Sin embargo, el sentido que le dan a ese evento, a la lucha y a su rol allí no es el mismo para todas. Muchas viven eso como un lugar para “hermanarse” y para “darnos fuerzas y ver nuestro poder de manada”, como un lugar de “conexión con la vibra femenina”. Solo una artista habla de un “espacio de lucha para seguir defendiendo nuestros derechos”, y refiere a dimensiones solamente políticas de dicho encuentro. Vemos cómo semantizan de modos diferentes su participación en una instancia organizada por movimientos feministas, que además constituye una fecha importante para la lucha.

Llegando al final de este trabajo, podría decir que, si bien no arribé a conclusiones definitivas respecto de los interrogantes planteados al comienzo, realicé algunos pasos firmes. En primer lugar, pude observar que, si bien las mujeres con las que vengo trabajando casi no se reconocen feministas, sí podemos reconocer influencias de dichos movimientos en sus discursos. Aunque no levantan una bandera de lucha contra las opresiones de género, las problemáticas a partir de las marcaciones sexogénéricas aparecen en sus relatos y músicas, de diferentes maneras. Presentan una lectura de las desigualdades históricas, de opresiones y privilegios, así como también horizontes menos opresivos y más “libres”. Podemos ver las consecuencias del proceso de masificación, pluralización y visibilización exponencial de los movimientos feministas a partir del NIUNAMENOS en 2015 (Mattio, 2020; López, 2020), en primer lugar, y luego del debate por el aborto y el 8m. Se fueron difundiendo narrativas feministas en lugares y sectores sociales a los que antes no llegaba y con otros matices y mensajes, canales y sentidos. Observamos que a través de un discurso de sanación por medio de diversas prácticas y conexión espiritual, muy cercano a la naturaleza y a una “fuerza femenina” propia de las mujeres, la mayoría de estas músicas construyen un lugar de enunciación, un modo de obtener fuerza discursiva y simbólica. A su vez, no se reconocen tampoco como parte de ese feminismo espiritual que más arriba nombro. Esto último porque no es un colectivo ni una organización como tal, sino una manera de comprender desde la academia a ciertas prácticas feministas que se hacen presentes en distintos escenarios actuales.

Estas artistas apuestan a seguir construyendo un lugar de enunciación significativo y valioso a partir del cual expresarse, y encontrarse con otras para establecer vínculos que las hagan sentir acompañadas y que las sostenga.

Dice una de ellas: "A mí particularmente el feminismo en lo artístico me transformó en eso... decir 'Guau, mirá desde todos los lugares desde los que se puede hablar'. O esto, decir estamos cantando tenemos que habilitar esta mirada feminista desde el canto. Y sí, como que no hay vuelta atrás. Voy a decir lo que yo quiero decir".

Este es un discurso entre ellas muy presente. Quieren pararse, avanzar y hacer música por sí mismas, quieren decir cosas y lo están haciendo. Algunos elementos del feminismo espiritual les están ampliando posibilidades de desarrollar sus capacidades creativas y espirituales en la música, y les permiten identificarse entre ellas a partir de ciertos modos de decir, ciertas estéticas y narrativas comunes. Pertenecen a cierta tradición de mujeres músicas con esta cercanía a la naturaleza, a movimientos ecologistas más amplios y a las fuerzas de la luna, las ancestras y la magia. Son mujeres que se identifican con tradiciones indígenas y con más o menos cercanía a los movimientos de la Nueva Era. Estos están muy vigentes en ciertos sectores de la sociedad, particularmente en muchas de las personas migrantes que llegan de grandes ciudades en busca de "otra vida", "mayor bienestar", etc. Veremos mañana qué sucede con el esencialismo y las dicotomías que esta mirada del feminismo espiritual conlleva. Por lo pronto, hoy está siendo para estas artistas un camino efectivo y posible de empoderamiento. Están saliendo a tocar y sin la necesidad de músicos varones. Están compartiendo su música desde un lugar de enunciación singular, que les permite distanciarse de los feminismos occidentales y hegemónicos, a la vez que acercarse a otras tradiciones y movimientos que las convoca.

BIBLIOGRAFÍA

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

Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Morata.

- Liska, M. (2019). *Música y feminismo espiritual. Conceptos y estéticas religiosas en propuestas musicales recientes de artistas mujeres*. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, pp. 122-142.
- Lopez, M. P. (2020). Vida, justicia y deseo. *Ideas 11. Revista de filosofía moderna y contemporánea*. Año 5 - Número 11.
- Mattio, E. (2020). Una vez más, l*s sujet*s del feminismo. *Ideas 11. Revista de filosofía moderna y contemporánea*. Año 5 - Número 11, pp. 56-61.

MÚSICA URBANA DE MUJERES EN RIO DE JANEIRO: CHIQUINHA GONZAGA Y EL DESARROLLO DEL MAXIXE

MARÍA PAZ SOLÍS LEITON

INTRODUCCIÓN

La música popular brasileña se caracteriza por estar sometida a constantes transformaciones. El periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX es considerado el más productivo en términos de creación de géneros musicales, en un contexto que buscaba poner al descubierto ciertas restricciones como así también reparar marginaciones. La música de Brasil se desarrolló con influencias extranjeras, no solo de los portugueses sino también de los españoles, ya que la burguesía brasileña rechazaba lo nacional de herencia negra. En este contexto se desarrolló el maxixe, asociado a los sectores más bajos de la sociedad de aquel periodo. Originado en los barrios marginados de Cidade Nova y Lapa, donde vivían ex esclavos, negros, inmigrantes y sus descendientes, el maxixe llegaría a los carnavales y Teatros de revista, donde se propagó. Danza antecesora del samba, tiene una forma de bailar muy provocativa, razón por la cual fue considerada durante muchos años una "danza inmoral". Supo encontrar estímulos rítmicos dentro de las danzas hispano-africanas de América: el tango, la habanera, la polca, como así también los cantos de los esclavos africanos.

Según José Ramos Tinhorão, el maxixe representaba una manera más de bailar tanto la polka como la mazurca, constituyendo una versión nacional de la polka. De esta fusión entre danza en sus inicios y luego música surge la maxixe como género musical.

En sus inicios, la maxixe no contenía letra. Luego esta fue un elemento característico del maxixe, sobre todo cuando comenzó a difundirse en los Teatros de revista: la misma podía tener palabras maliciosas que escondieran un doble sentido. Así, al componer maxixe para teatro de Revista se debía respetar una cierta estructura formal.

El término *maxixe* apareció por primera vez en el diario *La Gazeta de la tarde* del 29 de noviembre de 1880.

Cargado de simbolismos, era asociado a los bailes de clase baja, llamados *crioulés*.

En 1901, un diario titulaba "Los maxixes". El término fue cada vez más difundido, ya no como sustantivo sino como adjetivo despectivo.

Con el tiempo, el maxixe adquirió popularidad y se expandió a otras localidades y clases sociales.

CHIQUINHA GONZAGA

Mayor personalidad entre los compositores populares brasileiros, Francisca Edwiges Neves Gonzaga contribuyó inestimablemente a la formación de nuestro nacionalismo musical y, tantas veces pionera, tuvo el coraje de vivir con intensidad y tranquilidad, todo lo que le dictaba su corazón de mujer adelante de su tiempo.

(Cardoso, 2011:2)

Nacida el 17 de octubre de 1847, hija de la mulata Rosa Maria Neves de Lima y del teniente José Basileu Gonzaga, ahijada del Duque de Caixas (uno de los militares más próximos al emperador Pedro II), aprendió piano con el maestro Lobo, una eminencia de la música carioca. Fue también alumna del eminente profesor de música portugués Athur Napoleao. Influenciada quizás por la herencia negra materna, se sentía identificada con ritmos provenientes de África, pese a la rigidez impuesta por su familia paterna.

A los 16 años contrajo matrimonio con Jacinto do Amaral, con quien tuvo dos hijos, Joao Gualberto y Maria do Patrocinio Jacinto. Ella vivía infeliz por los impedimentos de su marido a que tocara piano, hecho que los llevó a la separación, algo totalmente inmoral para la sociedad patriarcal de la época. Luego de quedar embarazada de su tercer hijo (Hilario), retorna al hogar, logrando así el repudio de su padre, quien la consideraba "muerta y de nombre impronunciabile".

Chiquinha luchó en vano por tener la custodia de sus hijos menores.

En este momento, comienza a frecuentar ambientes de música popular, muy mal vistos para una mujer, y es aquí donde conoce a su gran amigo, el flautista y compositor Joaquim Antonio da Silva Calado, conocido como "el padre de los llorones brasileiros".

En 1867 se reencontró con un antiguo novio, Jao Batista de Carvalho, con quien tuvo otra hija, Alice Maria. Años después se separa al no tolerar más las traiciones de su compañero. Nuevamente, pierde la tutela de su hija, pero no por ello dejó de acompañar a sus hijos durante sus vidas, manteniéndose en permanente contacto con ellos, resistiéndose a las injusticias.

En el barrio de Sao Cristovao, comienza a sobrevivir dictando clases de piano. Su amigo Calado comienza a invitarla a tocar en los grupos de *choro*, un nuevo género musical que surgía. La palabra significa "llanto" y sintetiza la mezcla entre música popular y erudita, de una ejecución exigente. De esta manera, se convirtió en la primera mujer y la primera pianista en tocar choro, llamado popularmente chorinho, considerado la primera música popular urbana típica de Brasil.

De esta manera, introdujo el sonido del piano a la música popular, hecho que la convirtió en la primera compositora popular del país.

En 1877, con la polca *Atraente*, se consolidó como compositora, logrando una gran aceptación del público.

Pese a su fama en ascenso, nunca dejó de lado su costado humanitario, participando activamente de los movimientos de protesta a favor de la abolición de la esclavitud (1888), la ola republicana por el fin de la monarquía de los Orléans y Bragança, la Proclamación de la República (1889), la rebelión contra el aumento del precio del tranvía (1880). Incansable fue también su lucha por el reconocimiento de los derechos de autor de artistas. Fue única mujer entre los fundadores de la SBAT (Sociedad Brasileira de Autores Teatrales).

En 1899 se convirtió en la primera llorona pianista, al componer la primera marcha carnavalesca de la historia: *O, Abre Alas*.

Fue autora de más de 2.000 canciones populares además de componer música para 77 obras de teatros.

En 1889, con 52 años, se unió a Joao Batista, de apenas 16 años, a quien presentó como su hijo para evitar los prejuicios sociales. Fue una unión tan fuerte que duraría hasta su fallecimiento el 28 de febrero de 1935.

MAXIXE

Chiquinga Gonzaga tuvo un papel significativo en el desarrollo y popularización del maxixe en Brasil, a tal punto que es considerada una de las pioneras dentro del género. Entre sus principales composiciones se destacan *Gaúcho*, *Corta-Jaca* y *O Abre Alas*, obras donde se destacan los principales elementos del maxixe, a saber: melodías simples, de pocas notas, síncopa característica, ligada a la tradición de los negros traídos para América. Así, desafió las normas establecidas en Brasil mediante la fusión de elementos de raíz negra en sus composiciones. Su deseo por experimentar con los nuevos estilos musicales de la época fue crucial en el desarrollo del maxixe. De esta manera, logró crear un estilo y sonido único que sería tomado como referencia para el género.

Encontramos en muchas de sus publicaciones diferentes denominaciones del maxixe: tango, tanguinho, tango brasileiro, tango característico. Esto se debe a que se buscaba evitar el término "maxixe" en virtud del prejuicio existente y sus connotaciones.

El tango brasileiro está intensamente relacionado con el maxixe, a tal punto que una misma partitura puede incluir ambos términos. Obtuvo la denominación de "brasileiro" luego de 1914, cuando el tango argentino comenzó a ser divulgado en París. Es por eso que se utilizó el término "brasileiro" para diferenciarlo del tango porteño.

Surgió en Río de Janeiro en 1870 como resultado de la fusión entre polca y danzas españolas (zarzuelas, tangos andaluces y habaneras). Tango brasileiro, maxixe, tango. La misma Chiquinha evitaba utilizar el término "maxixe", ya que su connotación negativa dificultaba la venta de ediciones. El término tango garantizaba la venta exitosa, es por eso que incluso las editoriales evitaban usar "maxixe" en sus impresiones.

CONCLUSIÓN

El presente trabajo tuvo como objetivo mostrar el recorrido histórico de la música popular brasileña a finales del siglo XIX e inicios del XX a partir de las composiciones de la compositora Chiquinha Gonzaga y su influencia en el surgimiento y desarrollo del género maxixe.

Esta música incluyó la llegada de géneros europeos, los músicos nacionales, esclavos y ex-esclavos, inmigrantes y sus descendientes. Todos contribuyeron al desarrollo, aportándole sus características. Al igual que el resto de la música popular brasileña, el maxixe absorbió elementos de otros géneros, ya que existen células rítmicas recurrentes sin dejar de lado la autenticidad propia de cada género.

Fue Chiquinha quien engrandeció este género con su obra, siendo el teatro de Revista el ambiente más propenso para su desarrollo. Fue transgresora de las normas sociales vigentes, una verdadera vanguardista. Confrontaba las costumbres de la clase dominante y elites con sus composiciones, razón por la cual era mal vista.

Musicalmente, rompió la barrera establecida en lo que refería a la música urbana, logrando reconocimiento tanto nacional como internacional por su gran caudal de obras, principalmente por las de teatro de Revista, donde el maxixe era tan recurrente.

Espero, a través de este trabajo, contribuir a la memoria de Chiquinha Gonzaga y su influencia como referente de la música popular en Brasil.

BIBLIOGRAFÍA

Austregésilo, A. (1923). *Perfil da mulher brasileira: esboço acerca do feminismo no Brasil*. Río de Janeiro: Francisco Alves.

Barbosa, M. (2000). *Os donos do Rio: imprensa, poder e público*. Río de Janeiro.

Lucas, M. E. (Ed.) (1999). Música e sociedade, tema de *Horizontes Antropológicos*, núm. 11.

Sohiet, R. (2006). Sufragio y ciudadanía femenina (1930- 1964). En: Barrancos, D. (Org.), *Historia de las mujeres. España y América Latina*. Madrid: Editora Cátedra.

Vasconcelos, A. (1977). *Panorama da música popular brasileira. La Belle Époque.*
São Paulo: Livraria Santana.

APORTACIONES A LA ESCENA LÍRICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

ELÍAS ROMERO SALAMANQUÉS

INTRODUCCIÓN

Durante la segunda mitad del siglo XIX despierta en Europa un sentimiento de vuelta al pasado en la búsqueda de referentes ideológicos y el espíritu nacional que se traslada a las artes, la cultura y la sociedad. Concretamente en España, se producen grandes transformaciones en el teatro lírico suscitadas por la búsqueda de una música que contribuyera a definir la identidad nacional (Casares *et al.*, 2017). Así aparece la llamada "zarzuela grande" (más de un acto) y su versión en un acto, el género chico, que surge en el teatro por horas en Madrid y que implica la participación de todas las capas sociales, en cuanto los teatros devienen en centros de sociabilidad (Salaün, 2011). En este período de final del siglo XIX y con una segunda generación de compositores vinculados al género chico emerge la figura de Lucrecia Arana (Haro, 1867-Madrid, 1927). Intérprete de extraordinaria personalidad y poderosa voz, Lucrecia se convierte en inspiradora para la creación de buena parte del repertorio de la época que cuenta con autores como Ruperto Chapí, Federico Chueca, Tomás Bretón, Gerónimo Giménez, Manuel Nieto, Amadeo Vives y Manuel Fernández Caballero, entre otros. Sus interpretaciones llegan a ser modelos técnicos y artísticos que propician la transformación y evolución de las artes escénicas en el cambio de siglo, donde sobresale en una particularidad destacable en el teatro lírico español como es su especialización en roles de hombre.

En este estudio, abordamos la contextualización temporal de los personajes travestidos interpretados por Lucrecia Arana en el género chico, su recepción y aceptación. Para llevar a cabo este trabajo hemos recopilado datos a través de la búsqueda, estudio y clasificación de materiales de diversas fuentes documentales bibliográficas, hemerográficas, archivísticas, iconográficas y fonográficas de la época.

TRAVESTISMO EN LA LITERATURA, LA ÓPERA Y LA ZARZUELA

El Diccionario de la RAE (2022) define la voz travestismo en primera acepción como “práctica que consiste en el uso de las prendas de vestir del sexo contrario”. Aunque el término se empezó a utilizar por el sexólogo alemán Magnus Hirschfeld (1910), en el teatro se ha empleado este recurso en todas las épocas. En contexto español se puede documentar, como menciona Bravo Villasante (1988), desde las obras de Juan del Encina. La autora considera fundamental en la difusión de los personajes travestidos la influencia italiana que se refleja en las obras teatrales de los autores del Siglo de Oro, especialmente en la ingente producción de Lope de Vega, uno de los autores que más personajes travestidos escribía. No obstante, también existen numerosos ejemplos de travestismo en otros autores de la época como Tirso de Molina o Calderón de la Barca, así como en la obra narrativa de Miguel de Cervantes. Son muchas las actrices que se hacen famosas en la época por especializarse en la representación de mujer vestida de hombre, como es el caso que recoge González (2002) de María de Navas (1666?-1721)¹, una de las más destacadas como actriz y empresaria hacia 1700, que salía a escena “ejecutando con tal arte los personajes de caballero, que los lindos se morían por ella viéndola en traje de hombre llevado con tanta elegancia y soltura” (p. 99).

En cuanto a la ópera, su historia estaría incompleta sin los personajes travestidos. Sin embargo, debemos tener en cuenta que los roles operísticos de los siglos XVII y XVIII solían recaer en mujeres o castrati puesto que sus voces eran percibidas por el público como más angelicales y se prestaban más a ornamentaciones virtuosas. Esta práctica continúa en los siglos XIX y XX ligado a la relativa indiferencia sexual en el reparto de los papeles operísticos. No obstante, con la desaparición de los castrati a mediados del siglo XIX, se mantiene la recurrencia a la voz femenina para interpretar a jóvenes amantes. Entre los roles de hombre interpretados por mujeres encontramos ejemplos desde el siglo XVII hasta el XX como el personaje de Nerón de *L'incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi, Sesto de *Julio César* de Georg Friedrich Händel, Querubino de *Le nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, Romeo de *I Capuletti e I Montecchi* de Vincenzo

¹ RAH.es <https://dbe.rah.es/biografias/60790/maria-de-navas>.

Bellini, Óscar en *Un ballo in maschera* de Verdi o el Octavian de *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, entre muchas otras obras.

Si concretamos en el repertorio lírico español, el travestismo es una tradición que se remonta a las zarzuelas barrocas, así lo hallamos en las obras de José de Nebra o Sebastián Durón, en las que se incluyen personajes de hombre escritos para voces femeninas, pero interpretados tanto por mujeres como por castrati, casi siempre en ambientes mitológicos o alegóricos. Al igual que en la ópera, la desaparición de los castrati en el siglo XIX encomienda a las mujeres la interpretación de los roles masculinos escritos en registros femeninos.

LOS ROLES DE TRAVESTI EN EL GÉNERO CHICO, UNA APORTACIÓN SINGULAR

Lucrecia Arana debuta como solista en el papel de Paje de *La Mascota*, con música de Edmundo Audrán, el 30 de mayo del año de 1888 en el Teatro Príncipe Alfonso (*El Día* 1888, p. 4). Ese debut marcará su carrera y definirá una de las cualidades más destacadas de Lucrecia: representar papeles de hombre. Ella misma afirmaba su especialización en estos personajes y sobre su carrera en los escenarios decía a Colombine (según se cita en Enseñat Benlliure, 2017):

Más de veinte años, y mire usted una particularidad notable; durante todo ese tiempo me he estado vistiendo de hombre y poniéndome la peluca de pelos cortos todas las noches. Debuté vestida de hombre y terminé con el mismo traje. Mi tipo se prestaba a representar chicos y en todas las obras me escribían papeles masculinos. (p. 32)

En efecto, comprobamos que muy pronto los compositores de la música y autores de los libretos advierten su adecuación a estos roles y empiezan a escribir para ella papeles masculinos. Así, en el año de 1889, uno después de su debut como solista, estrena en el Teatro Apolo de Madrid *El motín de Aranjuez* con música de Miguel Marqués. Además, tiene lugar su primera función de beneficio² en la que destacan cómo en tan corto período "ha sabido conquistarse un primer puesto"

² Las funciones a beneficio significan para el artista el reconocimiento del público y los empresarios. También supone incrementar los ingresos por el dinero recibido, al que se añaden los regalos en sus diferentes formas (joyas, obras artísticas, etc.) además de compensar los gastos que asumen, por ejemplo, los cantantes con el vestuario.

(*La Monarquía*, 1889); se describe un camerino repleto de regalos y el teatro lleno "en las cuatro funciones" en las que "cosechó muchos y merecidos aplausos" (p. 3).

En esos años también se programaban obras de mediados del siglo XIX que incluían roles travestidos y se adjudicaban a Lucrecia, como el de Serafín de *El grumete* con música de Emilio Arrieta, que había sido estrenada el 17 de junio de 1853 en el Teatro Circo de Madrid; o *La isla de San Balandrán* con música de Cristóbal Oudrid, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1862, en cuya reposición Lucrecia interpreta a Dalia, general de la guardia real como se cita *La Época* (1891, p. 3). La presencia de Lucrecia en los escenarios transcurre los primeros años de vida profesional ininterrumpidamente alternando temporadas de invierno y verano en diversos teatros del género chico como el Apolo, Martín, Alhambra, Príncipe Alfonso, Tívoli o Eslava hasta que se convierte en primera tiple en el Teatro de la Zarzuela en 1895 donde permanecerá hasta su retirada de los escenarios en 1908. Hemos catalogado 24 roles de travesti interpretados por Lucrecia, la mayoría escritos expresamente para ella. Llamada en la época tiple-contralto, es en realidad una mezzosoprano que se mueve en un registro que supera las dos octavas.

Constatamos que en toda su carrera los personajes masculinos y femeninos interpretados por ella presentan una contrastada personalidad y diferenciación vocal. Esta dualidad vocal la sitúa en un lugar preferente para los empresarios entre las intérpretes contemporáneas y la convierte en musa de los autores musicales y teatrales que escriben para sus cualidades vocales e interpretativas. Solo entre los meses de julio y noviembre del año de 1891 figura en varios estrenos travestida. Destacamos dos de mayor relevancia como son *El diablo en el molino*³ de Rafael Taboada en el rol travestido de Lamberto con romanzas y dúos de gran lirismo y, la opereta con adaptación al castellano *La estatua del amor* de Louis Varney, como Príncipe de Siracusa donde destacan sus cualidades vocales y su atuendo (*La España Artística*, 1891), y en la que Lucrecia representa una personalidad masculina elegante, valiente y noble.

En este sentido, comprobamos que los éxitos de Lucrecia en los escenarios también son fruto del interés que muestra en investigar sobre el vestuario para

³ *Ecos teatrales* (1891, 9 de septiembre), *El Día*, p. 3. La obra se imprime y pone a la venta incluyendo en el libreto un retrato de la "señorita Arana", a quien está dedicada la zarzuela.

ajustarse al personaje y la época. Asegura que dedica "algunos ratos al estudio de la indumentaria" y acostumbra a dirigir ella misma "la confección de los trajes a fin de lograr que tengan el mayor carácter posible" (Arana, 1902, p. 242). Su entrega profesional no le impedía travestirse o deformar su figura para conseguir una interpretación fidedigna, virtud reconocida incluso tras su muerte cuando aseguraban que en esa época "no se cuidaba tanto el vestuario" y muchas actrices no atendían su indumentaria "sacrificándola por un exceso de coquetería al afán de estar favorecidas y no perder personalidad", cuando la responsabilidad y el éxito del artista es "perderla o cambiarla en cada obra por ellos interpretada" (G. de Q, 1927, p. 10).

En pocos años sobre los escenarios comprobamos el reconocimiento de Lucrecia en los roles de hombre por la crítica y el público (*La España Artística*, 1892). En el año de 1892 aparece al menos en cuatro estrenos travestida y con importantes éxitos. En *Boccaccio* de Franz Suppé (adaptada del alemán por Larra y Nieto), *Guasín* de Ángel Rubio como Caldo (Bofill, 1892), *Pasante de notario* con libreto de Calixto Navarro y Manuel Labra y música de Apolinar Brull, en el rol de Gustavo y, *El hijo de su excelencia* con libreto de Luis de Larra y Mauricio Gullón y música de Gerónimo Giménez, en el papel de Ernesto. Además, en este año localizamos alrededor de 20 estrenos, en los que alterna con papeles de mujer. Por lo que no es extraño encontrar en las críticas de sus actuaciones apreciaciones que acrecientan su figura acerca de su voz "extensa y poderosa, de la que hace cuanto quiere" donde demuestra que "domina con mucha facilidad los varios registros del canto, y frasea con verdadero arte", pero también sobre sus dotes de actriz con "inmejorables condiciones", espíritu de sacrificio y el reconocimiento "de un modo indubitable por el público madrileño, que no vacila en concederla su predilección", (Claro, 1892).

Entre el año de 1893 y 1895 estrena, entre otros muchos,⁴ cuatro de hombre, *El abate de san Martín* con música de Miguel Marqués, en el rol de Renato; *El traje misterioso* con música de Arturo Saco del Valle, en el rol de Merlín, el paje; *El domador de leones* de Manuel Fernández Caballero, como el Trovador, y *La Maja* de Manuel Nieto, como Fernando (*La Correspondencia de España*, 1895).

⁴ Solo en el año de 1893 contabilizamos más de quince estrenos, pero si añadimos los reprises, funciones a beneficio y otras actividades, encontramos a Lucrecia Arana sin descanso y con éxitos enlazados.

La dedicación de Lucrecia en la profesión cobra más valor si consideramos que los roles travestidos se alternan con otros de mujer con grandes exigencias vocales e interpretativas como son *Gigantes y Cabezudos* de Manuel Fernández Caballero, *La Dolores* de Tomás Bretón o *El barbero de Sevilla* de Manuel Nieto y Gerónimo Giménez. Los últimos personajes travestidos escritos para Lucrecia se estrenan en los primeros años del siglo XX en el Teatro de la Zarzuela cuando comienza la decadencia del género chico. De hecho, apreciamos el agotamiento del recurso travestido si observamos el alejamiento de fechas en los estrenos de las obras. Entre los años de 1904 al 1907 tan solo figura en *El húsar de la guardia*, como Matilde, con música de Amadeo Vives y Gerónimo Giménez y letra de Perrín y Palacios; con *Cascabel*, en el rol de Cascabel con libreto de Perrín y Palacios y música de Gerónimo Giménez; en *El certamen de Cremona* con música de Tomás Bretón y traducción del francés por Fernández Shaw, en el rol de Filippo, y; en *La copa encantada* con libreto de Jacinto Benavente y música de Vicente Lleó, como Leonelo. La más relevante es *El húsar de la guardia*, donde Arana "al presentarse, preciosamente ataviada, fue acogida con un murmullo de admiración", se valora su "voz vibrante, poderosa y fresca" y se reconoce el trabajo con "interminables y atronadoras salvas de aplausos" (*El Heraldo de Madrid*, 1904, p. 3).

LA TRAVESTI TRAVESTIDA

Sin embargo, el caso de travestismo más peculiar se da en *La viejecita* con música del maestro Fernández Caballero y letra de Echegaray que se estrena en el Teatro de la Zarzuela el 30 de abril de 1897 con tal éxito que, según detalla en *La Época* (1897) se repiten varios números. Resaltamos que en *La Iberia* (1897) se agradece que este estreno pueda "encarrilar al público de a peseta la hora, por la senda del buen gusto", y esperan que los autores "logren romper los moldes de chulaperías, desplantes, retruécanos, personajes con voces atipladas y chistes desvergonzados" (p. 3). La mayor particularidad de la obra es que Lucrecia, en el papel de Carlos, representa el travestismo dentro del travestismo, ya que interpreta un hombre que se disfraza de mujer. Lo que percibimos más destacable en esta ocasión, aunque forma parte de la carrera artística de Lucrecia como artista travestida, es la normalización de estas interpretaciones en la sociedad. Así lo expresa Blasco (*La*

Correspondencia de España, 1897) donde el libreto se refiere “de corte elegante, de buen gusto literario” y la interpretación travestida de Lucrecia “una verdadera creación” en su papel de “militar calavera y aturdido” y ratifica que dio a su papel “el relieve que solo una actriz tan inteligente y tan en progreso como ella pudiera sacarle”, por añadidura se pone en relieve que vestía “muy guapa con su lujoso traje estilo imperio” (p. 2). Verificamos que las críticas describen la interpretación de manera que el travestismo se analiza de manera secundaria ya que sólo incrementa el valor interpretativo.

Hasta el final de su carrera continúan destacando su personalidad artística en las publicaciones en las que observamos una absoluta aceptación de los papeles de travesti.

LEGADO DE LUCRECIA ARANA EN LOS ROLES TRAVESTIDOS

Los datos recopilados en torno a la recepción de la mujer vestida de hombre en el género chico a finales del siglo XIX, así como las obras y críticas comentadas aquí nos muestran no sólo su aceptación social sino también la preferencia de autores y público por estos roles. Al incluir un personaje travestido autores y empresarios contentaban al público y la crítica y se aseguraban el éxito.

Destacamos la diversidad de personajes de hombre interpretados por Lucrecia Arana, caracterizada como joven, paje, militar, aristócrata o galán, en los que muestra la versatilidad de su voz y dotes de actriz. Asimismo, el cuidadoso estudio del personaje, caracterización y vestuario que destacaba entre los de su profesión. Unido a ello, sus dotes artísticas, dedicación y espíritu de sacrificio, daba como resultado una interpretación única, personal y trascendental.

Comprobamos que el travestismo en el género chico no existe con un sentido provocativo ni presenta un contenido ofensivo, sino que potencia el interés dramático y justifica el discurso narrativo. En este contexto, podemos afirmar que la interpretación de estos roles sitúa a la música como un elemento socializador e inclusivo. La sociedad aprueba estos personajes por encima de cualquier otra cuestión sin considerar la cuestión de género.

BIBLIOGRAFÍA

- Arana, L. (1902, 10 de octubre). La jornada de un artista, *Alrededor del Mundo*, 242.
- Blasco. R. (1897, 2 de mayo). Teatro de la Zarzuela, *La Correspondencia de España*, 2.
- Bofill, P. (1892, 3 de diciembre). Veladas teatrales, *La Época*, 2.
- Bravo Villasante, C. (1988). *La mujer vestida de hombre en el Teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Mayo de Oro.
- Casares Rodicio, E., Encina Cortizo, M., Porto San Martín, I., y Gosálvez Lara, J.C., (2017). *Barbieri, música, fuego y diamantes*. Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española (AC/E).
- Claro (1892, 20 de julio), Noticias de saloncillo, *La España Artística*, 1.
- Ecos teatrales, (1891, 16 de febrero). *La Época*, 3.
- Ecos teatrales, (1891, 9 de septiembre). *El Día*, p. 3.
- Enseñat Benlliure, L. (2017). La gran tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas. En Catálogo exposición 150 aniversario Lucrecia Arana, *Lucrecia Arana (1867-1927). Tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas*. Impresos Izquierdo, pp. 29-55.
- Espectáculos para mañana (1888, 30 de mayo). *El Día*, 4.
- G. de Q. (1927, 14 de mayo). Cómo visten nuestras actrices, *La Nación*, 10.
- González, L. (2002). *La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica*. Actas VI, Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_075.pdf
- Hirschfeld, M., (2006). *Los Travestis. La pulsión erótica hacia el travestismo* (Trad. J. Jiménez León), M., Stryker, S. & Whittel, S., (Eds.) (Trabajo original publicado en 1910). <https://es.scribd.com/document/479741514/Seleccio-n-de-Los-travestis-La-pulsio-n-ero-tica-hacia-el-travestismo-Magnus-Hirschfeld>
- Los Teatros. Apolo, (1889, 1 de junio). *La Monarquía*, 3.
- Los Teatros (1904, 2 de octubre). *El Heraldo de Madrid*, 3.
- RAE (Actualización 2022). Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/contenido/actualizaci%C3%B3n-2022>
- Real Academia de la Historia <https://dbe.rah.es/biografias/60790/maria-de-navas>

Salaün, S. (2011). El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936). En *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*. Presse Sorbonne Nouvelle, pp. 139-157. <http://books.openedition.org/psn/1338>

Teatro de la Zarzuela (1897, 1 de mayo). *La Época*, 2.

Teatro de la Zarzuela (1897, 1 de mayo). *La Iberia*, 3.

Teatros de Madrid. Eslava (1891, 1 de noviembre). *La España Artística*, 2.

Teatros de Madrid. Eslava (1892, 12 de diciembre). *La España Artística*, 3.

Teatros. Zarzuela (1895, 31 de octubre). *La Correspondencia de España*, 3.

AUTOGESTIÓN, GÉNERO Y TERRITORIO: CARACTERÍSTICAS DEL CIRCUITO HIP HOP EN LA MATANZA

VIRGINIA PETERSON

UNA VIDA AUTOGESTIVA: "UN AMOR A PRIMERA VISTA"

El presente trabajo es el inicio de un proyecto de investigación que incluye el trabajo de gestión y prácticas de Hip Hop por parte de las mujeres. Para la presente exposición se eligió a Luna Lizarraga, quien es la organizadora más antigua de una serie de eventos llamados @oesteunder.⁵ Ella misma en sus redes sociales se autodefine como su organizadora y activista referente de la cultura Hip Hop.

En el momento en que fue entrevistada y actualmente tiene 32 años, vive con su pareja y su hijo de 6 años en el Barrio San Javier en Virrey del Pino, La Matanza, dentro de los barrios conocidos como "los Kilómetros". El de ella pertenece al km 38. Se dedica temporariamente a la atención de un kiosco que es parte de un negocio familiar.

La categoría "Kilómetros" no es una denominación geopolítica ni limítrofe. Se trata de la Av. Juan Manuel de Rosas que se inicia en la Avenida Gral. Paz, denominada también ruta 3. Pero que a partir de los barrios de Laferrere comienzan a llamarse Kilómetros. Independientemente del nombre de la avenida y de la numeración correspondiente. Por lo tanto, la misma es una categoría nativa que por el momento excede el trabajo de esta presentación.

Podría pensarse en la figura de Luna como la de una actora mediadora y que puede rastrearse desde sus comienzos con la práctica artística. Su interés por la cultura Hip Hop comenzó tempranamente a sus 14 años a través de un compañero que tenía en la escuela secundaria que le pasaba información sobre del Sindicato Argentino de Hip Hop. Al parecer este compañero tenía computadora y podía bajarse la música a través del Ares.⁶ En ese entonces no tenía acceso a internet. Y solía caminar unas cuarenta cuadras a fin de encontrar un ciber con el

⁵ <https://www.instagram.com/oesteundercrew/>.

⁶ Se trataba de una plataforma ampliamente reconocida en el mundo del intercambio de archivos y tenía como objetivo principal permitir a los usuarios descargar y compartir archivos.

fin de descargar música. Prácticas similares a las que enuncian otros jóvenes provenientes de la cultura.

Paralelamente administraba páginas promoviendo la cultura Hip Hop, y a través de ahí fue que comenzó a contactarse con personas que estuvieran haciendo lo mismo en otros lugares. A su vez, comenta que la llegada de Fotolog fue un gran disparador para la difusión de la cultura. En ese entonces vivía en la zona el 28 Villa Scasso, donde solían existir prácticas de los elementos de Hip Hop en la calle. Era una manera de conocer amigos, un tipo de sociabilidad que implicaba un hacer a través de prácticas artísticas. Según sus dichos, "un amor a primera vista".

Posteriormente organizaba convenciones, eventos de grafitis hasta que decidió avocarse a los eventos de Hip Hop. Una de sus primeras prácticas como gestora fue buscar lugares donde les permitieran expresarse libremente. Mientras la interlocutora relata sus primeras incursiones en las tareas de autogestión siempre menciona la categoría "respeto".⁷ En este caso con respecto a la búsqueda de esos lugares que los alojara y como contraprestación harían uso de manera respetuosa. De esta manera evoca: "igual hay mucho respeto con la demás gente y mi persona. Hay mucho respeto de ambos lados y está re bueno que cada vez que los invite siempre digan que sí".

En su relato reconoce la fecha en que se dieron a conocer esta serie de eventos, menciona el 16 de marzo del 2014 con otras denominaciones, por ejemplo; noche under/Tarde under. Finalmente quedó bajo un nombre que Luna denomina más representativo de la zona bajo el nombre @oesteunder. Organización de eventos que viene siendo gestionada por artistas de los barrios que se dan en espacios culturales. Es una gran comunidad de artistas que quieren ser escuchados y expandirse.

Como vemos, el proyecto autogestivo está próximo a cumplir una década, según hemos abordado este campo en este colectivo ha participado en un alto porcentaje mujeres. Tanto Luna como Julieta han estado desde los inicios, aunque al día de hoy Julieta ya no forma parte del proyecto. Sin embargo, al parecer

⁷ La categoría "respeto" fue ampliamente analizada en la tesis de maestría "El rap nos trajo hasta acá" de María Ana del Valle Ojeda.

no son las únicas que han colaborado con esta serie de eventos que suelen oficiarse al menos una vez al mes. Por ejemplo, Alma a compartido y colaborado eventualmente en algún evento generalmente en tareas que tenían que ver con la convocatoria.

@oeste-under es un colectivo que genera actividades ligadas a los elementos de Hip Hop y que transcurren en el territorio de La Matanza. Aunque en ocasiones se ha trasladado a CABA. Y trasladarse desde la zona de "los Kilometros hasta CABA o zona Sur puede resultar una odisea de entre dos a tres horas de viajes y varios medios de transporte.

En especial las tareas de Luna son múltiples y suele reiterar que todo lo gestionado es para los artistas sin necesidad de manejar dinero. En las primeras entrevistas hablamos sobre uno de los lugares en que se realizan varios eventos organizados por @oeste-under *Lo de Juan* Centro Cultural⁸. Este espacio cultural les brinda el sonido y bebida a los artista y Luna se encarga de proveer la comida, generalmente pizzas o algo casero a fin de darle una retribución a los artistas. Pero sus tareas anteceden al evento en sí a través de la difusión y de "activar" una fecha por mes. Las y los interesados se suman con los flyers y se encargan de difundir. Y vuelve hablar en términos que pueden extenderse o entenderse en términos extramusicales

Para Luna, *"Es toda una gran organización con mucho amor y con mucho respeto, no manejamos plata, ni somos comerciales". "Yo pongo la cara y eventualmente la gente me acompaña"*

En eventos autogestivos de Hip Hop cada uno pone su aporte, ya que al parecer no se maneja dinero ni se cobra entrada en los eventos. Nuestra interlocutora que es quien convoca y gestiona con las locaciones enuncia que forma parte de un gran equipo de trabajo que cada vez que convoca a la gente y siempre le dicen que sí. Pero a la vez enuncia que su labor consiste en llegar temprano, acomodar todo e irse último previo a escuchar a todas las bandas. Advierte que el único ingreso es la venta de remeras con el fin de comprar micrófonos.

⁸ Ubicado en el KM 38 barrio esperanza el Bambú 485

El día 6 de agosto del corriente nos dirigimos junto a Martín Biaggini⁹ hacia la Localidad de Ramos Mejía con el fin de registrar el evento organizado por @oesteunder en el espacio La sala del Gordo.¹⁰ Allí pudimos advertir en concreto las tareas de Luna su atención hacía los artistas y la circulación de comida y bebida aportada por la sala como así también tanto la disposición del sonido como la intervención de grafitis de todas las paredes que formaban parte del patio de la locación. Y, por supuesto, nadie pagó entrada.



Gentileza Luna Lizarraga

Como expresa Picech, "el hip hop no es solo música, sino 'un modo de vivir' signado por la autogestión" (2023). En concordancia con la autora, la autogestión en esta práctica se sostiene como un modo de vida en la que deben desarrollar estrategias de sostenibilidad económica, emprendimientos y proyectos vinculados, relaciones habilitadoras, etc. En definitiva, un modo de hacer arte que se realiza con pocos recursos económicos, en colaboración con otros y en escenarios barriales o del underground musical (Picech, 2023). Es un modo de vivir ya que implica cierta cantidad de tiempo para realizar sus proyectos musicales tanto individual como grupal sumado a la capacidad de gestión de recursos materiales y

⁹ Martín Biaggini es el director del actual proyecto de investigación "Jóvenes y Rap" y de dos proyectos de investigación de vinculación por parte de la UNAJ y el PEC. Uno de ellos es Haciendo rap juntxs.

¹⁰ Sala de estudio y grabación.

humanos que suelen ser escasos, ya que la gran mayoría de los actores sociales involucrados no vive de la música. Y la mayoría cuenta con trabajos precarizados.

FEMINISMO O NUEVOS ESTEREOTIPOS DE LO FEMENINO

Para este apartado nos cuesta desentrañar si en @oesteunder en el que participan en la gestión mujeres se adscriben o no a las últimas propuestas del feminismo. De manera enunciativa Luna establece que el feminismo vino a romper esa barrera en el Hip Hop y que hoy las mujeres se destacan en todos los elementos, se animan.

Existen antecedentes académicos al respecto. Según expone Calvi (2019), quien ha realizado una serie de entrevistas a mujeres que residen en barrios marcados por la vulnerabilidad económica y social que se destacan en el Hip Hop, se encuentra con declaraciones explícitas sobre la importancia del movimiento feminista en sus vidas y que las mismas mencionaban el evento Ni Una Menos como un hito que les permitió desarrollar confianza en sí mismas y en sus capacidades.

Según la autora, adscribirse a este espacio de creatividad le remite a un proceso de empoderamiento brindándole herramientas simbólicas que solo se podría haber gestado a la luz del movimiento feminista y, puntualmente, del Ni Una Menos (Calvi, 2019).

De cualquier manera, adscriptas o no a las prácticas feministas activistas, estas mujeres rompen estereotipos ya que son músicas, gestoras, productoras, creadoras capaces de colaborar en sus propios espacios. Se trata de procesos de identidad que se entretajan conforme se vinculan y tejen redes con otras mujeres cercanas o en otros territorios con la intención de trabajar juntas en donde profesionalizan su trabajo y diversificación de saberes que derivan en redes de cooperación socioafectivas conforme pasa el tiempo (Dávila Trejo, 2023; Calderón López, 2023)

Sin embargo, no puede entenderse la adscripción del feminismo sin pensar la territorialidad. En términos generales ellas representan al barrio y lo popular reivindicando el territorio y a la vez resignificando sus formas de pensar y hacer y su lugar en el rap, "en donde enuncian que desde abajo vienen para colocarse

arriba, tanto para sí, como para las raperas que están por venir" (Del Valle Ojeda, 2022, p. 14). Como dice Arias, "las raperas remiten su origen al contexto de lo barrial, al barro y a espacios urbanos que son enclaves representativos para la cultura hip-hop local" (2023).

Paralelamente existen otros espacios dentro de la cultura Hip Hop integrado por quienes se autoperciben mujeres surgido en pandemia donde se debaten cuestiones de género, tanto de modelo de feminidad en el rap como de las políticas culturales. El colectivo rosarino Concha Gorda Club Vol.1 viven, comparan y difunden lo que se conoce como "cultura hip-hop" que definen como espacios para ranchear y autogestionar actividades que las representan (Picech, 2023).

ENTRE EL AGUANTE Y EL RESPETO

Una de las categorías que suele mencionar Luna y que luego fue percibida en otros encuentros es la del "aguante de la gente a través del respeto, perseverar, sin caretear, sin perder el corazón".

Como se trata de los inicios de una etnografía centrada en localizaciones del conurbano bonaerense de los barrios llamados "Los Kilómetros" el término *aguante* es significado como la dedicación de los pibes del barrio a todo pulmón y el intento de hacerse visibles. Y además, en términos colaborativos, haciendo el aguante a compañeros.

A mediados de la década de los noventa sociológicamente se construyó la categoría de "aguante" a partir de la identificación de un nuevo actor social: "el seguidor" de bandas de rock barrial o "chabón"¹¹ cuyas prácticas constituían valores físicos y morales que eran consideradas similares a las del fútbol en cuanto a las disputas sociales y actores antagónicos como la policía u otras bandas para el caso del rock. En cuanto a la escena del rock se proponía la resistencia física en cuanto a los modos de participación y asistencia, aguantarse el pogo, el agite que implicaba ir hacia el escenario a alentar a la banda; poner el cuerpo, resistir,

¹¹ Categoría inventada por la prensa especializada en música. Fundamentalmente en los suplementos *Sí* del diario *Clarín* y el Suplemento *No* de *Página/12*. Solían cronicarse este tipo de espectáculo como si se tratara de un partido de fútbol.

disputar el honor por la autenticidad. En ese entonces construyeron formas válidas de identificación, universos simbólicos y significación de lo legítimo que se oponían a la sociedad hegemónica. "Autenticidad" implicaba ponderar y calificar el valor de la obra de un artista (Semán, 2005; Garriga Zucal y Salerno, 2008). Las banderas constituían un elemento simbólico cuyas inscripciones indicaban el lugar de donde provenían en ocasiones en lugares alejados en donde transcurría el recital (Salerno y Silba, 2006).

El aguante anclado en el cuerpo en forma de resistencia y performances se resignificará en el caso de los presentes interlocutores de la cultura Hip Hop por estar presentes, visibles, y por poner el cuerpo en el proyecto de un "nosotros", cualquiera fuera el elemento que se practicara, en sumar algún aporte al proyecto creativo de sus pares y en sentido ético y moral por compartir valores ligados al conocimiento del lenguaje musical, la destreza artística.

En esta oportunidad se intentará esbozar y pensar otros tipos de sentidos que se le pueden atribuir a la categoría "aguante", en el sentido a los vínculos duraderos que crean y diversos esquemas de apoyo. En donde para reforzar los mismos es necesario contar con una serie de espacios a transitar ya que el trabajo artístico se lleva a cabo a través de una amplia serie de ámbitos sociales en intersección, todos de gestión y de socialización (Negus, 2005).

En concordancia con el trabajo etnográfico de Del Valle Ojeda sobre el elemento rap, en cuanto a la categoría aguante, el respeto se entiende y se obtiene a partir de los modos de hacer y representar brindando estatus y reconocimiento como capital simbólico. Categoría nativa y de análisis que permitiría conocer las formas en que los actores organizan sus relaciones donde las representaciones en vivo, como pudimos observar en los eventos organizados por @oesteunder es en estos eventos y escenarios (Del Valle Ojeda, 2022).

BIBLIOGRAFÍA

Arias, A (2023). "Yo acá: rapera y cacique": construcciones de imágenes e identidades sociales en el rap improvisado por mujeres. En: *¿Adónde están las chi-*

- cas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*. Red Hip Hop. Red de estudios interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Ed. Leviatán.
- Biaggini, M. (2020). *Rap de Acá. La historia del rap en argentina*. Ed. Leviatán.
- Boix, O. (2016) *Gestionar, Mezclar y Habitar*. Cap, 2 relajar, gestionar y editar: haciendo música "indie" en la ciudad de la plata. Editorial Gorla
- Calderon-lópez (2023) ¡La revolución no será televisada! Transmedialidad, narrativas y agencias entre el rap y el feminismo 2.0. En: *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*. Red Hip Hop. Red de estudios interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Ed. Leviatán.
- Calvi, L.(2019) *Rap y Feminismo*. En: AA.VV. *Jóvenes, Identidades y Territorios. La práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires*. Editorial UNAJ.
- Dávila Trejo (2023) (Posible) Cartografía de raperas en México. ¿Cómo mapear desde una perspectiva feminista? En: *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*. Red Hip Hop. Red de estudios interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Ed. Leviatán.
- Del Valle Ojeda, M. (2022) "El rap nos trajo hasta acá": Una etnografía sobre jóvenes y rap en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Tesis de Maestría UNSAM-IDAES.
- Garriga Zucal, J. y Salerno D. (2008). Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante. En: Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. *Resistencias y Mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Negus, K. (2005). "Cultura, industria, género. Las condiciones de la creatividad musical". En: Negus, K. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Buenos Aires: Paidós.
- Picech, M (2023) "No hacemos rap femenino, somos mujeres haciendo rap" hip hop, autogestión y género. En: *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*. Red Hip Hop. Red de estudios interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Ed. Leviatán.
- Salerno, D. y Silba, M. (2006). Juventud, Identidad y Experiencia: Las construcciones identitarias populares urbanas. *Question/Cuestión*, 1(10).

Semán, P. (2005) *Vida, apogeo y tormentos del rock chabón*. Versión 16. México: UAM-X.

Semán P. y Vila, P. (1999) Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. En: Filmus, D. (Comp.). *Los noventa. La política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba/Flacso, pp. 225-258.

**MESA 2: VOCES QUE CONFIGURAN
NUEVAS INSTITUCIONES Y ESCENAS**

ALGUNAS PUERTAS SE ESTÁN ABRIENDO...

PAULA MESA

INTRODUCCIÓN

Hace un tiempo que comienzo mis trabajos con algunas preguntas. Este tipo de inicio me sirve para poder organizar ideas y, sobre todo, me interpela al momento de tener que responderlas. Esta presentación no va a ser la excepción y mis preguntas actuales giran en torno a cuáles son las políticas de Estado que se están implementando como consecuencia de la participación ciudadana.

Cuando me refiero al Estado enmarco a las áreas de gobierno por razones obvias, pero también a las instituciones educativas que se ven atravesadas por las políticas públicas.

Desde la musicología se ha abordado, en los últimos 20 años, las temáticas referidas a la mujer en el campo laboral, formativo, en el contexto histórico, dando cuenta en muchos textos, entre los cuales incluyo algunos que he escrito recientemente, que la mujer ha sido invisibilizada por la historia de la música, que los espacios laborales son heteronormados, que las condiciones de trabajo no son igualitarias, que en muchas instituciones educativas ciertas carreras son expulsivas.

En el presente trabajo analizaré algunos proyectos en los que participo, contruidos sobre la base conceptual e ideológica de la perspectiva de género y abordaré el modo en que logró promulgarse la "Ley de Cupo", los proyectos "Cancionero Brotecitos", "NuesTrans Canciones" (INAMU), la Ley 27499 (Ley Micaela) entre otros, pertenecientes al ámbito de la provincia de Buenos Aires y de la Nación, en donde el estado está presente como organizador o acompañando la propuesta. El objetivo de este escrito es el de observar el modo en que las políticas públicas han sido permeadas en los últimos años como consecuencia de los movimientos sociales.

MARCO TEÓRICO¹²

¹² Parte de este marco teórico ha sido utilizado en trabajos escritos para otros congresos. Los datos de esas ponencias se encuentran mencionados en las referencias bibliográficas.

Para poder analizar los proyectos abordados, utilizo el concepto de *tecnologías de la representación* para darle densidad a la definición de "estereotipo": cómo las imágenes y los sonidos, están sumergidos dentro de estas tecnologías que forman parte de nuestra cultura visual y sonora. Construyen determinadas ficciones o ideales normativos sobre la masculinidad, sobre la femineidad, sobre los cuerpos, las formas del deseo, los modos de comportamiento de los sujetos, los modos de relacionarse en función del género o su sexualidad. Es entonces que el feminismo propone una crítica, un análisis deconstructivo de esos artefactos culturales de ejercicio del poder, que reproducen esos modelos hegemónicos tanto en la ciencia, la salud, el arte como en los demás aspectos sociales.

La representación artística permite una forma de conocimiento integral y la apropiación de un lenguaje metafórico para una mejor y más compleja comprensión de la realidad.

En este sentido, la posibilidad de representar visiones de la identidad propia y la identidad colectiva aparece como respuesta y herramienta concreta ante necesidades y conflictos institucionales planteados por los miembros de las comunidades y que hacen a la dinámica de la vida en relación.

Al feminismo y al arte, los tomo como herramientas que coinciden en su objetivo: llegar al fin de desmontar críticamente los modelos establecidos, como aclara Nelly Richard (2008). Esta autora, propone un análisis deconstructivo y proclama al Feminismo como encargado desde su marco teórico y metodológico para desmontar esos artefactos. Según Richard, el arte es el encargado de analizar y desarticular ciertas ficciones normativas (estereotipadas) de la femineidad y masculinidad que tienen efectos directos en la realidad, se establecen en lo social como hegemónicas y moldean las conductas de las personas ya que de alguna manera nos guiamos, nos comportamos, nos vestimos y estudiamos o seleccionamos una carrera en función de esas tecnologías de la representación y del poder que marcan nuestras decisiones.

Lucy Green, citada en el trabajo que he presentado en este espacio en el año 2022, analiza la esfera pública y privada en relación al trabajo musical. Observa y denuncia la existencia del "PATRIARCADO MUSICAL". Según la autora, las mujeres han participado principalmente en el campo laboral musical dentro del

marco que permite la reproducción simbólica de la expresión femenina. La historia, de manera directa, ha invisibilizado a la figura de la mujer.

Puedo seguir refiriéndome a una gran cantidad de corpus de investigaciones que han sido escritas en los últimos años en los cuales, tal como he señalado en la introducción, se abordan temáticas diversas atravesadas por las teorías feministas y la perspectiva de género. Con este breve marco quiero destacar que los estudios académicos en forma sistemática están proponiendo dossiers, publicaciones específicas, congresos, tesis de grado, posgrados para abordar las problemáticas de las mujeres a lo largo de la historia y en la actualidad, al querer desarrollarse activamente en el campo laboral dentro de una sociedad fuertemente patriarcal. A este interés académico se suman diferentes espacios propuestos desde el estado, muchos de los cuales ha surgido como respuesta a estos planteos teóricos pero sobre todo, a los trabajos realizados por los colectivos autogestionados.

PROGRAMA NACIONAL DE EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL (ESI)

En el año 2006 se establece mediante la implementación de la ley 26150 que:

ARTICULO 1º – Todos los educandos tienen derecho a recibir educación sexual integral en los establecimientos educativos públicos, de gestión estatal y privada de las jurisdicciones nacional, provincial, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y municipal. A los efectos de esta ley, entiéndase como educación sexual integral la que articula aspectos biológicos, psicológicos, sociales, afectivos y éticos.¹³

En su artículo 2, establece en uno de sus puntos la necesidad de eliminar todas las formas de discriminación contra la mujer y en su artículo 3. punto e, menciona que se debe procurar la igualdad de trato y oportunidades para varones y mujeres. La ley está por cumplir 30 años y a pesar de la enorme cantidad de producción de recursos didácticos que se ha construido, de los seminarios y capacitaciones dictadas desde la Nación, su implementación no es federal. Ha sido utilizada desde espacios partidarios como crítica a la “promoción de la ideología

¹³ <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/121222/texto>.

de género” dentro del sistema educativo. El mayor impacto que provocó demostraciones claras de rechazo surge por la mirada biologicista que existe en el sistema educativo al momento de abordar la temática de educación sexual. Esta postura se vio interpelada por una ley que, entre otras cosas, promueve la no discriminación por orientación sexual, identidad de género u otro motivo.



LEY MICAELA



La Ley 27499 fue promulgada el 10 de enero de 2019. Establece, según se ve publicado en la página oficial del Ministerio de Defensa de la Nación: la capacitación

obligatoria en género y violencia de género para todas las personas que se desempeñan en la función pública en todos sus niveles y jerarquías en los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial de la Nación. Se llama así en conmemoración de Micaela García, una joven entrerriana de 21 años, militante social y del Movimiento Ni Una Menos, que fue víctima de femicidio en manos de Sebastián Wagner.¹⁴ En el prólogo del texto elaborado por la Imprenta del Congreso de la Nación, se establece claramente que esta ley surge como consecuencia de los movimientos feministas y del reclamo de familiares de víctimas de femicidio entre los que se encontraban la familia de Micaela García quienes siempre establecieron la necesidad de construir recursos legales y de no ejercer justicia por mano propia.

A esta ley adhirieron las provincias de Buenos Aires, Chaco, Chubut, Salta, Córdoba, La Rioja, Misiones, Neuquén, Santa Cruz. Otras provincias como Catamarca, Entre Ríos, Jujuy, La Pampa, Mendoza, San Luis, Tierra del Fuego, Ciudad Autónoma de Buenos Aires aún están en proceso de adhesión.

NI UNA MENOS 2015

Maratón de Lectura del 26 de marzo de 2015 en el Museo del Libro y la Lengua. En el discurso de apertura de María Pía López, directora del Museo, se propone realizar una campaña de acciones dirigidas hacia las instituciones públicas y hacia la sociedad en general para poder problematizar el tratamiento específico que debe tener la violencia contra las mujeres. "Los femicidios son la punta del iceberg un conjunto de violencias socialmente instaladas y que tienen un umbral muy alto de tolerancia en la sociedad de argentina" (López, 2015)¹⁵.

Ni Una Menos empezó a visibilizar sus acciones a través de las redes sociales y creció hasta ser un fenómeno de lucha replicado por colectivos de otros países latinoamericanos. Llevó a cabo acciones tales como el Paro internacional de Mujeres 8M entre otras. Las integrantes de este colectivo se reconocen como parte de la historia de movimientos fundamentales como los encuentros nacionales de mujeres, que ya llevan más de tres décadas. A la vez, han participado

¹⁴ <https://www.argentina.gob.ar/iaf/genero-y-diversidad/ley-micaela>.

¹⁵ <https://niunamenos.org.ar/audiovisual/videos/maraton-ni-una-menos-26-de-marzo-de-2015/>.

activamente en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito.

LIBRO BROTECITOS, NUESTRAS CANCIONES



Este proyecto surge de la articulación realizada entre el Ministerio de Cultura de la Nación, el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad y el área de género del INAMU. Según relata Paula Rivera¹⁶ en el año 2020, durante el confinamiento de la pandemia del Covid, veinte artistas trans, travestis y no binaries de todo el país se encontraron desde la virtualidad en el marco de un taller de composición de letras y canciones que coordinaron las artistas Susy Shock y Javiera a partir de una iniciativa impulsada por el CCK. La Agenda Federal de Géneros del INAMU tomó conocimiento de esta iniciativa y estuvo acompañándola desde sus orígenes. De este taller nacieron diez canciones que son las que componen el libro *Brotecitos, Nuestras Canciones*.

Estas canciones se estrenaron en vivo se realizó un registro audiovisual, se acompañó a les artistas en el registro de propiedad intelectual para que protejan sus derechos creativos, se realizaron las partituras con la línea melódica y el cifrado, se construyeron textos a modo de crónica del recorrido realizado dándole importancia al producto, pero también al proceso de creación colectiva.

¹⁶ <https://www.cultura.gob.ar/paula-rivera-poder-alinearnos-con-los-ministerios-es-una-senal-fuerte--11330/>

LEY 27539 CUPO FEMENINO Y ACCESO DE ARTISTAS MUJERES A EVENTOS MUSICALES¹⁷

Artículo 1° - Objeto. La presente ley tiene por objeto regular el cupo femenino y el acceso de las artistas mujeres a los eventos de música en vivo que hacen al desarrollo de la industria musical.

Artículo 2°- Cupo femenino. Los eventos de música en vivo, así como cualquier actividad organizada de forma pública o privada que implique lucro comercial o no y que para su desarrollo convoquen a un mínimo de tres (3) artistas y/o agrupaciones musicales en una o más jornadas y/o ciclos, y/o programaciones anuales, deben contar en su grilla con la presencia de artistas femeninas conforme a la siguiente tabla:

En 2019 es sancionada esta ley que es única en nuestro continente. ¿Cuál fue el recorrido que se realizó para lograr que fuera sancionada?

Según la información que comparte el INAMU (Instituto Nacional de Música), este proyecto comienza a construirse en una mesa de trabajo conformada por músicas argentinas autoconvocadas, que en el año 2018 plantearon la necesidad de construir una agenda de género.

Durante 2018 se realizaron: 13 encuentros federales con más de 1000 mujeres del sector musical argentino, y de estos encuentros surgió la propuesta de confeccionar una Encuesta Digital para producir información específica sobre algunos aspectos de la realidad de las mujeres en la actividad musical argentina. Cerca de 3500 mujeres respondieron a la encuesta. La misma incluyó a todas las mujeres que se desempeñan en el sector musical, no sólo músicas sino también productoras, gestoras, managers, técnicas e ingenieras de sonido, programadoras, comunicadoras.

Se propuso un trabajo federal con representantes por regiones para que pudieran compartir la realidad que atraviesan las mujeres músicas en cada región.

A partir de este trabajo desarrollado por colegas de todas las provincias se realizaron seis capacitaciones que abarcaron temáticas relacionadas con aspec-

¹⁷ <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-27539-333518>.

tos técnicos de la formación profesional y aspectos relacionados con la producción artística. Se construyó una base de datos con más de 500 producciones musicales de las cuales participaron 250 artistas. Esta base de datos fue transmitida por diez radios de Universidades Nacionales. Dentro del espacio del INAMU se incorporó la opción "autopercebido" en el Registro Nacional de Músiques y en el 2019 se conformó un equipo de investigación que analizó los datos recabados durante el 2018 y fue la base para que la ley de cupo se convirtiera en una realidad.

Como marcos generales de políticas de estado cabe mencionar dos hechos que poseen gran importancia. A fines del 2019 se crea el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación y en el año 2020 se crea el Ministerio de las Mujeres, Políticas de Género y Diversidad Sexual bonaerense.

PROYECTOS ACTUALES EN LOS QUE PARTICIPO

- **Cátedra libre de músicas y género Grupo de Estudios Latinoamericanos**

En el año 2019 junto a colegas musicólogas de Brasil, Chile y Argentina creamos esta cátedra que depende de la Universidad Nacional de La Plata como anclaje institucional para el trabajo que comenzábamos a realizar como grupo de estudios desde el 2018. Pasamos a denominarnos con la sigla MyGLA, construimos una identidad con una imagen, nos conformamos como un espacio de estudio para revisar nuestras prácticas docentes y nuestros trabajos de investigación. Actualmente se han sumado al grupo colegas de Cuba, Colombia, Costa Rica y México.

- **Concurso de composición de obras sinfónicas.**

A través del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires lanzamos la primera convocatoria a compositoras e integrantes del colectivo LGTBIQ+ para que presenten obras sinfónicas que serán ejecutadas por la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca. Esta convocatoria surge con el objetivo de visibilizar la ausencia de obras compuestas por mujeres, en el repertorio que han abordado las dos orquestas sinfónicas de la provincia. Según los archivos de ambas orquestas solamente se entrenó una obra sinfónica en el año 2007 en el Centro Cul-

tural de Las Artes Teatro Argentino de La Plata, esta obra fue seleccionada mediante una convocatoria a nivel nacional y fue compuesta por mi persona como tesis de la Licenciatura en Composición de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). En más de 70 años de historia es el único registro que he encontrado

- Seminario arte y género desde una perspectiva Latinoamericana.

Junto a Juliana Novello, directora del área de Géneros y Diversidades del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y Gabriela Butler Tau comencé a trabajar durante el 2022 en la creación de un espacio que tiene como objetivo abordar la construcción de conocimiento en forma colectiva y horizontal, desde un marco situado en nuestro continente, un territorio surcado por múltiples y diversas culturas. Propone la creación de un ámbito de producción artística atravesado por una perspectiva de género interseccional.

El marco teórico decolonial en articulación con la perspectiva de género nos permite realizar una revisión crítica del rol de las mujeres y disidencias a lo largo de la historia del arte y, de esa manera, poder generar intercambios, debates, propuestas artísticas, en donde el arte y el género desde una perspectiva decolonial sean los ejes del trabajo a desarrollar durante todo el seminario.

En este espacio la teoría se presenta como una herramienta que nos permite comprender y a la vez transformar el sistema de imágenes, representaciones y símbolos que componen la lógica tanto discursiva como de la representación en los distintos lenguajes artísticos, del pensamiento, de la identidad social dominante, evidenciando la manipulación ideológico-discursiva de las categorías de las que se sirve ese pensamiento hegemónico.

A MODO DE CIERRE

En este breve recorrido he intentado presentar diferentes proyectos propuestos y acompañados desde el estado que surgieron y siguen surgiendo a partir de demandas sociales llevadas adelante por colectivos que trabajan en forma autogestiva y por proyectos presentados desde instituciones educativas.

La sociedad argentina comenzó hace pocos años a hablar de femicidio, de violencia de género, de abuso, de acoso. Se describe a nuestro entorno como patriarcal, heteronormado, se discute sobre la pertinencia o no pertinencia del lenguaje inclusivo, se habla de disidencias y de integrantes del colectivo LGTBIQ+ y se ha logrado a través de una ley, que la interrupción voluntaria del embarazo no sea penada por la ley. Hay una cultura que de a poco está siendo permeada, que ciertos estereotipos son discutidos, que ciertas prácticas ya no son naturalizadas. Todos estos proyectos mencionados, estas acciones llevadas a cabo desde el estado, son avances indiscutibles, son el comienzo de un proceso que tiene un largo recorrido por delante si es que se quiere lograr que la totalidad de nuestro territorio pueda tener el mismo acceso a ejercer todos sus derechos.

BIBLIOGRAFÍA

Butler Tau, G.; Mesa, P.; Sandez, M.; Perez, G. Luissi, F. (2023). Perspectivas feministas. Representaciones de género en la elección de las carreras profesionales. Ponencia presentada en el I Congreso del Pensamiento Nacional Latinoamericano. UNLA. Publicación en trámite

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

Mesa, Paula (2022). La formación musical desde la perspectiva de género. XIV CONGRESO DE LA IASPM-AL. <http://iaspmal.com/index.php/resena-del-xiv-congreso/>

Richard, Nelly (2008). "Presentación" y "Experiencia, teoría y representación en lo femenino latinoamericano" en *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile, Palinodia.

Sitios de internet

<https://www.cultura.gob.ar/paula-rivera-poder-alinearnos-con-los-ministerios-es-una-senal-fuerte--11330/> (visitada el 10 de marzo del 2023).

<https://www.argentina.gob.ar/iaf/genero-y-diversidad/ley-micaela> (visitada el 14 de marzo del 2023).

<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/121222/texto> (visitada el 20 de marzo de 2023).

ESCUCHAR DESDE LA DIFERENCIA: HACIA UNA PEDAGOGÍA DE LAS VOCES MONSTRUOSAS

JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA

En esta ponencia compartiré algunas reflexiones sobre la relación entre voz, escucha y educación en el contexto de prácticas educativas que se desarrollan en instituciones de enseñanza musical. De manera más específica, me interesa compartir una propuesta pedagógica, en parte derivada de mi práctica artística y en parte de mi trabajo docente, que he venido a concebir como una *pedagogía de las voces monstruosas*. El objetivo central de las siguientes líneas será explicar las características y alcances de esta propuesta.

Para comenzar, es importante decir que lo que vengo a compartir nace del cruce de dos obsesiones: primero, la que he tenido desde hace tiempo con el tema de la escucha, particularmente con la llamada "pedagogía de la escucha" y sus implicaciones éticas, afectivas y por supuesto educativas. Como veremos más adelante, esto se vincula con las llamadas "pedagogías cuir", las cuales parten de reconocer la diferencia como un aspecto central en los procesos educativos y como eje fundamental de las relaciones intersubjetivas que se dan en el aula. En segundo lugar, la que en años recientes he venido desarrollando respecto al tema de la voz, y más concretamente de las denominadas "voces monstruosas", a saber, aquellas que rompen con los esquemas normativos del sonido, la enunciación y la palabra.

Así las cosas, en esta charla concebiré la escucha y la voz como dimensiones concomitantes, recíprocas y mutuamente constitutivas, en las que se pone en juego nada menos que nuestra propia identidad y nuestra capacidad para comunicarnos y tejer redes afectivas. En los siguientes apartados profundizaré en cada uno de estos aspectos.

A LA ESCUCHA DE LA VOCES MONSTRUOSAS

Desde un enfoque disciplinario, la escuela es un espacio que sirve para que los alumnos (así, en masculino, porque así se enuncia desde la educación tradicional)

aprendan a comportarse dentro de los marcos regulatorios del Estado. Un lugar para aprender a hablar. Un lugar para adquirir las herramientas necesarias para ser escuchado. Un laboratorio de segregación y organización de las voces en un tejido social en el que solo algunas personas pueden *vociferar*, en la medida de que sirvan como medio de enunciación del aparato que mantiene "las cosas en su lugar".

Seamos conscientes o no, es común que quienes nos dedicamos a la educación contribuyamos al funcionamiento de esta "máquina de voces normativas". Desde el gesto de pedir que se guarde silencio o que evite el uso de ciertas palabras, hasta la tentativa permanente de disciplinar la escritura a partir de reglas de sintaxis, ortografía y coherencia discursiva, son incontables las situaciones en las que nuestra tarea es enseñar a "colocar las voces en su lugar", muchas veces con las mejores intenciones de preparar a los alumnos para el "mundo verdadero". Pero ¿tenemos forzosamente que mantenernos en esa dirección para que los objetivos formativos se lleven a cabo?

Lo anterior remite al conocido cuestionamiento de Gayatri Spivak (2011) sobre la agencia enunciativa del subalterno. Teniendo en mente los planteamientos de esta pensadora, me permito compartir una serie de preguntas que aparecen continuamente en las reflexiones auto-críticas sobre mi propia labor pedagógica:

¿Quién puede hacer sonar su voz y qué voces pueden ser escuchadas? ¿Qué sensibilidades se requieren para escuchar aquellas voces que salen de la norma, y qué papel juegan los espacios educativos para el desarrollo de las mismas?

Llegados a este punto, es importante hacer una aclaración sobre lo que entendemos con el término de *voz*. Si bien podríamos definirla, en un sentido anatómico, como el sonido que se produce en nuestro aparato fonador cuando el aire hace vibrar nuestras cuerdas vocales, esta acepción no nos basta para entender de qué manera ese sonido que sale de la garganta se relaciona con el lugar que las personas ocupan en su entorno. De modo que la voz puede también entenderse, en un sentido que podría denominarse "metafórico", como un término que se refiere a cualquier tipo de enunciación discursiva que se considera característica de una persona.

Entender la voz como un fenómeno de enunciación en un sentido amplio es importante para nuestros objetivos porque nos lleva a comprender que cuando hablamos de voces normativas, y por ende también de aquellas que no se ajustan a la norma, estamos cuestionando los regímenes de enunciación que distinguen a quienes pueden sonar, a quienes pueden escuchar y a quienes pueden ser escuchados, respecto de aquellos que carecen de tales privilegios. De modo que la voz es un acto de enunciación que se proyecta en un espacio que nunca está vacío, sino que se encuentra siempre atravesado por múltiples agentes y diversos niveles discursivos. En palabras de Amanda Weidman:

Como un fenómeno que vincula las prácticas materiales con la subjetividad, y el sonido incorporado con los sentidos socialmente reconocidos, la voz es un espacio crucial donde los dominios de lo cultural y lo sociopolítico se unen en el nivel del individuo, un sitio donde los discursos y valores compartidos, el afecto y las estéticas se hacen manifiestas y se disputan a través de nuestras prácticas incorporadas. (2014, p. 38).

Queda entonces aclarado que cuando proyectamos la voz propia no solo estamos emitiendo sonido a través de nuestro cuerpo (por importante que esto sea), sino que además estamos valorando una red de discursos, prácticas y afectos que se entretajan en un acto de reconocimiento. Por lo tanto, la pregunta por la voz se encuentra atravesada por la pregunta por la escucha, y esto algo de lo que hablaré con más detalle en el siguiente apartado.

DE LA PEDAGOGÍA DE LA ESCUCHA A LAS PEDAGOGÍAS QUEER

Hablar de escucha es hablar de relación. En otro texto propongo que “nuestra percepción y nuestra palabra, cuando nos encontramos en contextos sociales, están mediadas por la presencia del otro y sólo existen en resonancia con el otro” (2019, p. 146), lo que en términos educativos implica cuestionar todo modelo pedagógico que considere el conocimiento como algo que preexiste a la relación misma. Paulo Freire explica lo anterior de la siguiente manera:

Si, en verdad, el sueño que nos anima es democrático y solidario, no es hablando a los otros, desde arriba, sobre todo, como si fuéramos los portadores de

la verdad que hay que transmitir a los demás el modo en que aprendemos a escuchar [...]. Sólo quien escucha paciente y críticamente al otro, habla con él, aun cuando, en ciertas ocasiones, necesite hablarle a él (Freire 2012, p. 107).

Aunque no hay espacio aquí para analizar a detalle las implicaciones de este enfoque, me permito resumir cinco tesis generales, también desarrolladas en otro texto (García, 2021), que proponen aspectos específicos de la escucha en contextos educativos:

1) Escuchar es una acción continua y situada. Sólo se puede escuchar escuchando. En otras palabras, no es factible establecer fórmulas de escucha que apliquen por igual a diferentes contextos, y no es tampoco posible generar condiciones comunicativas de respeto y atención mientras no exista, de hecho, una práctica concreta de respeto y atención que sea continua y reconocida por las distintas personas que forman parte de un proceso de escucha.

2) La escucha implica el *nosotros* como unidad comunicativa. Esta tesis sigue los planteamientos de Carlos Lenkersdorf, quien propone que el acto de escuchar se encuentra intrínsecamente relacionado con una concepción “nosótrica” del mundo: “al escuchar nos fijamos en lo que el otro o los otros nos dicen. De esta manera se enfatiza la relación de reciprocidad del nosotros” (2008: 122).

3) Sólo se puede escuchar bajo condiciones adecuadas de seguridad y confianza. Un requisito fundamental para que la escucha se desenvuelva en contextos educativos es que las personas se sientan en confianza, que sepan de antemano que no serán juzgadas por las ideas que tengan o por la curiosidad que manifiesten de escuchar a lxs demás. Sólo en la apertura se pueden abrir las condiciones necesarias para que exista la confianza, y sólo en la confianza se puede generar el ambiente propicio para que la escucha florezca.

4) El error es condición fundamental para la escucha. Una característica común de la llamada “educación tradicional” es que califica, clasifica y estigmatiza a lxs estudiantes a partir de sus errores. En contraste, la pedagogía de la escucha busca implementar estrategias pedagógicas que conciban el error como un momento creativo de la formación profesional, y no como un “agente nocivo” que se debe evitar a toda costa.

5) No existe una definición estable de la escucha. Existen modos de escuchar, y estos modos interactúan de manera continua. Hay distintas maneras de entender la escucha: para algunos, esta se refiere a una parte del proceso comunicativo, mientras otros la conciben como el acto de percibir con el sentido del oído. Hay también quienes definen la escucha como un oír atento que deviene significativo, en contraposición con un oír superficial (no significativo) que se limita al mero acto de percibir sonido. Más que elegir un modo particular para definir el término que nos ocupa, conviene aprovechar la riqueza conceptual para escuchar nuestro entorno de manera compleja.

Para cerrar este apartado, quisiera destacar la relación que mi propuesta tiene con las llamadas *pedagogías queer* que autoras como Val Flores y Mercedes Sánchez han venido trabajando en décadas recientes. Un dato, no menor, es que yo mismo soy miembro de la comunidad LGBTQ+, y desde esta experiencia personal puedo atestiguar la importancia de que el espacio educativo sea un lugar para que la diferencia pueda expresarse.

Más allá de orientaciones sexuales e identidades de género, muchas son las personas que experimentan la sensación de sentirse diferentes y de vivir su deseo y su relación con el cuerpo de maneras distintas al modelo normativo. En este punto suscribo letra a letra las consideraciones de Mercedes Sánchez Sainz (2019):

Mientras sigamos repitiendo el mismo tipo de educación que hasta ahora, mientras permanezcamos con los ojos tapados ante las consecuencias de la normalización, mientras se continúe impartiendo una educación generalizada y binaria, mientras se siga hablando de la diferencia como motivo de discriminación, mientras los espacios educativos sean espacios cerrados al cambio... se seguirá llevando a cabo una educación con consecuencias lamentables.

Aprovecho las palabras anteriores para apuntalar la relación que el reconocimiento de "lo queer" tiene con el asunto de las voces monstruosas. Llego así a proponer, conjugando los distintos aspectos que hemos revisado hasta ahora, la tesis central de esta ponencia:

La escucha del otro implica disposición a escuchar, y al mismo tiempo a explorar, los distintos matices de las voces (así, en plural). Esto constituye un ejercicio permanente por reconocer y compartir aquello que se asume como *voz propia*, particularmente en los aspectos “monstruosos” que no se ajustan al margen de las “voces normales”.

Partiendo de esta tesis, en el siguiente apartado concluiré mi ponencia con una serie de reflexiones, basadas en mi propia práctica docente, sobre cómo aplicar la llamada “pedagogía de las voces monstruosas” a situaciones pedagógicas concretas.

APLICACIONES DOCENTES DE UN ENFOQUE PEDAGÓGICO

Todo lo que he venido exponiendo no responde exclusivamente a un interés teórico; por el contrario, es consecuencia de una práctica docente que desarrollo en el ámbito universitario, así como en diversos talleres que alrededor de la voz he venido llevando a cabo en los últimos años.

A manera de ejemplo, en las siguientes imágenes podemos ver registro de las actividades realizadas el semestre pasado en el Seminario Permanente de Tecnología Musical, espacio que yo mismo eché a andar hace tres años y que ha tenido distintas etapas y dinámicas de trabajo, siempre desde una lógica de escucha y compartición. De manera puntual, este semestre se realizó un laboratorio de experimentación sonora que culminó en una improvisación de 16 horas continuas, en las que los integrantes del seminario nos auto-impusimos el propósito de no hablar, es decir, de silenciar nuestra voz fonética, para dar lugar a que otras voces emergieran a través de la música.

Algo importante que no estaba planeado, pero que surgió en el proceso de experimentación colectiva, es que el seminario, involuntariamente conformado por puros hombres cisgénero, se convirtió en un laboratorio de exploración de la masculinidad desde un enfoque diverso. ¿Qué voces habitan la voz de los hombres, y qué de estas voces puede resultar *monstruoso* para quien concibe la hombría desde una posición heteronormada?





Otra experiencia que quisiera referir es la de los talleres denominados CORRESPONDENCIAS, desarrollados por mí junto con mi pareja y compañero Carlos Hernández, con quien comparto el proyecto de experimentación sonora Epifonías. A grandes rasgos, CORRESPONDENCIAS consiste en una activación vocal de materiales del archivo AMD, espacio en el que mi compañero labora, dedicado al resguardo de documentos de la comunidad LGBTQ+ de la Ciudad de México.

De manera más precisa, la activación consistió en la lectura de cartas escritas o recibidas por personas cuyo material se encuentra en el archivo AMD. Cada participante leyó una carta y redactó una respuesta en un diálogo imaginario con quien escribió la carta de origen. La actividad culminó en una *vociferación* de las cartas-respuesta.





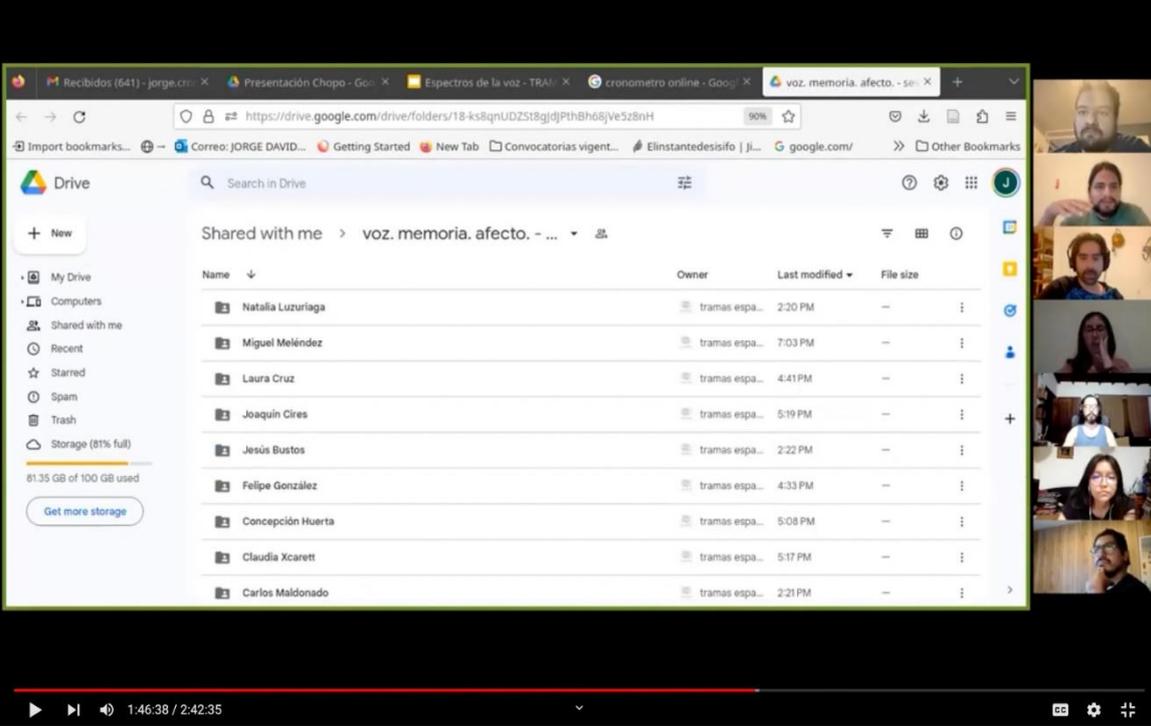
Finalmente, quisiera referir un taller denominado "Los espectros de la voz", particularmente el que llevé a cabo el pasado por invitación del colectivo TRAMAS. En este caso se trató de una actividad en línea, lo que me parece una ocasión para mostrar que incluso un enfoque pedagógico que se centra en un aspecto tan corporal como la voz puede realizarse en diferentes entornos, incluso en espacios virtuales, siempre y cuando se pondere la escucha y el reconocimiento de la diferencia como elementos centrales.

En este caso, la actividad consistió en que cada participante compartió un fragmento de audio en el que se puede escuchar su propia voz en circunstancias que resultan particularmente afectivas. En la medida en que íbamos escuchando las distintas voces -tanto las que se oían en los registros de audio como las que las personas participantes emitieron durante la sesión de taller, fuimos entretejiendo un *amplio espectro de voces* que culminará en la creación de una obra sonora colectiva.

s14) voz, memoria, afecto - Jorge David García (junio 19, 2023)



s14) voz, memoria, afecto - Jorge David García (junio 19, 2023)





Si bien el espacio de esta ponencia no alcanza para profundizar en cada una de estas experiencias, me interesa dejar en claro que la propuesta que comparto no se centra, aunque lo incluye, en un debate de orden teórico, sino en la búsqueda de situaciones en las que la voz y la escucha posibiliten, en el contexto particular de los espacios educativos, la *instauración* de nuevas formas de asumir la voz propia en relación con un entorno de escucha.

Para cerrar, enfatizo la noción de *instauración* porque me interesa inscribirla en un pensamiento afín a lo que la filósofa Vinciane Despret plantea:

Este término se hace cargo de la idea de que algo debe ser construido, creado, fabricado. Pero al contrario de los términos "construir", "fabricar" o "crear" que nos son familiares, el de *instaurar* obliga a no precipitarse demasiado rápido sobre la idea de que lo que se fabrica estaría totalmente determinado por el que asume *hacer* o crear un ser o una cosa.

El término "instauración" indica, o más bien insiste, sobre el hecho de que llevar a un ser a la existencia involucra, de parte de quien instaura, la responsabilidad de *acoger* un pedido. Pero, sobre todo, señala que el gesto de instaurar un ser, al contrario de lo que podría implicar el de crearlo, no equivale a "sacarlo de la nada". (2021, pp. 18, 19)

Desde esta perspectiva, mi propuesta consiste en asumir que la educación bien podría ser pensada como un espacio de *instauración* de una voz, tanto propia como colectiva, que reconozca la diferencia como parte constitutiva de sí. Al mismo tiempo, es preciso *instaurar* condiciones de escucha que permitan la floración de tal reconocimiento, no desde la visión colonialista que "siembra conocimiento" sobre un "territorio vacío", sino desde la intención de *acoger el pedido* de quienes se encuentran en el proceso de descubrir su propia voz y aprender a cultivarla.

BIBLIOGRAFÍA

- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos: relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.
- Freire, P. (2002). *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, J. D. (2019). "Conocimientos en resonancia: hacia una epistemología de la escucha". *El oído pensante*, 7(2).
- García, J. D. (2021). "Apuntes preliminares para una pedagogía de la escucha". *Sonido, escucha y poder*. Ciudad de México: Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lenkersdorf, C. (2008). *Aprender a escuchar: enseñanzas maya-tojolabales*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Sánchez Sainz, M. (2019). *Pedagogías queer: ¿Nos arriesgamos a hacer otra educación?* Madrid: Catarata.
- Spivack, G. Ch. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: el cuenco de plata.
- Weidman, A. (2014). "Anthropology and Voice". *Annual Review of Anthropology*, 43(1), pp. 37–51.

APUNTES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE LA MUJER LOJANA EN LAS ARTES EN EL SIGLO XX

ELSI ARACELY ALVARADO ROMÁN

INTRODUCCIÓN

Las mujeres han estado silenciadas e invisibilizadas por la historiografía que se ha producido hasta ahora. Esta invisibilización no sólo ha afectado a las mujeres, sino que ha distorsionado el pasado, como ha sucedido en la actividad artística, siendo un componente importante en las sociedades, en su historia, pues a través del arte se hace un acercamiento a la estructura misma de las culturas.

Por eso, escribir sobre el pasado de las mujeres en la historia del arte, involucra, tanto reconocer que el arte juega un papel importante en la creación de identidades, como también, una toma de posición política, desconociendo la atadura a una actuación exclusivamente masculina, encargada de perennizar en el tiempo la producción artística, enfocada al aporte de los hombres, dejando de lado la labor profesional de muchas mujeres en el campo de las artes.

Tovar (2010), en su editorial en la revista venezolana de Estudios de la Mujer, menciona que la historia de las mujeres proviene, a diferencia de otras corrientes historiográficas, de un movimiento político, específicamente, del movimiento feminista de la segunda ola y del movimiento de mujeres que se desarrolló en Francia e Inglaterra a principios de la década del setenta del siglo XX, obteniendo variada producción intelectual.

Así también las primeras historiadoras de las mujeres han entregado aportes y a la vez inquietudes que aún están vigentes, como la ausencia de las mujeres en las fuentes, la construcción de un análisis integral de las mujeres, la producción artística de las mujeres, mujeres compositoras, inclusión de las mujeres artistas con discapacidad, entre otros.

Muchas de las respuestas a estos problemas, así como propuestas y presentación de productos artísticos, se encuentran en trabajos de investigación que se han desarrollado y se vienen desarrollando, como el trabajo de Viñuela (2003), sobre "La construcción de las identidades de género en la música popular", cuyo

objetivo es abonar en la construcción de la nueva musicología, extender el campo del análisis musical aprovechando los avances de la teoría feminista, recalcando la relación entre la música y su contexto socio-histórico.

El presente trabajo se desprende del proyecto de investigación "Producción plástica y musical lojana desde el enfoque de género, a partir de la creación de las escuelas de arte", el mismo que busca visibilizar la presencia femenina, abordando la problemática de las artes plásticas y musicales en las zonas territoriales de Loja, Ecuador.

Este estudio recoge apuntes para la construcción de la historia de la mujer lojana en las artes en el siglo XX, permite poner de manifiesto la importante actividad artística femenina que se ha generado en la localidad, incluso previo a la creación de las escuelas de arte.

En la historia del Ecuador, a fines del siglo XIX, el gobierno del presidente García Moreno contribuye al progreso de la educación a través de las órdenes religiosas quienes, a más de la organización de internados, se preocuparon por las escuelas de artes y oficios, incorporando a las mujeres de los sectores populares. Así también, se crea en este gobierno la Escuela de Bellas Artes en Quito, en 1872, cierra sus puertas en 1875, reabriendo en el gobierno alfarista en los inicios del siglo XX, como anexa al Conservatorio Nacional de Música, hasta mayo de 1906.

En el trabajo investigativo de Godoy (2020) "La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito: entre las expectativas y las dinámicas locales (1900-1911)" se indica que, en los años 1873 y 1875, la educación musical estaba influenciada por el periodo garciano, lo que conlleva que esta fuera separada tanto para hombres como para mujeres, a pesar de que el ambiente educativo era dirigido para ambos sexos.

Además, a través de este estudio, se abordan resultados de un proceso de investigación, apoyado en fuentes primarias como la información recogida en hemerotecas, bibliotecas, fonotecas y archivos de instituciones públicas y privadas de las ciudades de Quito, Cuenca y Loja. También se analizan los datos obtenidos en las entrevistas a las religiosas del Monasterio de las Madres Concepcionistas y de la Comunidad de Hermanas Marianitas de Loja, así como a las artistas, familiares de las artistas fallecidas y personajes destacados en la cultura lojana y

cuencana. El levantamiento de fichas de observación permitió a través de la triangulación de fuentes obtener datos para la descripción del contexto en estudio.

LA PRESENCIA DE LA MUJER EN EL ARTE DEL ECUADOR. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

En el Ecuador, según afirma Moscoso (2009), no se han realizado estudios formales sobre las relaciones hombre y mujer que permitan identificar "los modos de combinación e interpenetración de las relaciones" (p. 12). Esto sería de gran importancia para poder dilucidar más claramente el aporte de las mujeres a la historia cultural del Ecuador y de esta manera fomentar la recuperación de la memoria histórica. "Tampoco se ha reflexionado sobre cómo el género ha marcado las relaciones socioculturales y ha definido la estructura social" (p. 13), entendiendo cultura como el resultado, pero también como el proceso de mediación.

El naciente siglo XX se vio marcado por el ímpetu de la consolidación de una idea nacionalista cultural, impulsada primero por el presidente Eloy Alfaro y más tarde por Leónidas Plaza, quienes apoyaron a instituciones como el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Bellas Artes, con "la convicción de que el arte es un motor de transformación y evolución de la sociedad y una de las piezas insustituibles del gran rompecabezas de la nación" (Salgado Gómez y Corbalán de Celis, 2013, p. 138).

Muchas artistas se habían formado en el Conservatorio Nacional de Música, donde el gobierno liberal abrió cursos especiales para señoritas. Sin embargo, salvo el nombre de contadas figuras como Manuela Gómez de la Torre, Teodolinda Terán, la compositora Lidia Noboa, queda por estudiarse la búsqueda de las mujeres por espacios en ese campo (Goetschel y Chiriboga, 2009, p. 34).

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE LA MUJER LOJANA A TRAVÉS DE LA HISTORIA

En el país, los movimientos artísticos, toman fuerza y repercuten en algunas ciudades, como en Loja, ciudad ubicada al sur del Ecuador.

En su libro *Presencia de la mujer lojana*, Mora (1983) menciona que a inicios del siglo XIX en Loja se marcó una división social entre la población. Las clases

sociales variaban según sea la posición económica y el apego a la tradición cultural. A pesar de ello la ciudad era reconocida por su nivel cultural.

Respecto a la educación, Jaramillo (1982) expresa que no se recibe una educación, sino una instrucción incipiente, ya que, para este sociólogo e historiador, educar es formar ciudadanos conscientes, pueblos viriles y laboriosos con alma nacional, propulsora y heroica; y, al hacer referencia a las instituciones educativas para mujeres, explica que la mayoría son instituciones dirigidas por comunidades religiosas, donde la enseñanza gira en torno al trabajo manual como el bordado, tejido, costura, actividades que ayudan a formar a la mujer en el rol de ama de casa, hacedora de trabajos manuales y no intelectuales.

Mora (1983) refiere que, en Loja, la filantropía de sus habitantes ha suplido la desidia gubernamental en cuanto a la creación de centros educativos. Es así que, con una parte del legado del sacerdote Valdivieso, se instituyó en 1808 la primera escuela femenina, dirigida por Gregoria Villavicencio. Las actividades formativas ponían énfasis en la educación cristiana y en las labores de casa. "Esta escuela se municipalizó en 1817 y en 1923 fue confiada a las Hermanas de la Caridad, quienes le dieron el nombre de "Santa Isabel". En 1943 se ampliaron las aulas y nació el colegio secundario "La Inmaculada" (p. 22-23).

Entre otras de las instituciones que prestaron sus servicios en la formación de mujeres consta el Liceo Municipal "Primero de Mayo", cuya enseñanza era de oficios. Así también el colegio del "Sagrado Corazón", fundado en 1860, en el cual se impartían materias religiosas y enseñanzas de canto, música y urbanidad. En el colegio "La Unión", a partir del año 1875, se crea un Seminario y una escuela de varones y otra para mujeres.

La escuela "Mariana de Jesús", fundada en 1889, se consolida como colegio secundario en el año 1946, en la formación de perfiles femeninos que han desarrollado labores en el ámbito social y cultural.

En el año 1904 Mercedes Hidalgo de Varillas, en unión del Canónigo y pedagogo Lautaro Loaiza, fundan el Protectorado Industrial de Señoritas, centro sobre el cual el Dr. Clodoveo Jaramillo Alvarado se expresa: "es el que ha dado el

primer paso en la reforma de la enseñanza. En él se educa a la mujer para el hogar y la vida".¹⁸

La comunidad lojana, gusta de cultivar el arte, esta particularidad motiva a los centros de formación de señoritas a estimular y desarrollar el talento artístico, así lo describe la Hermana Julia Victoria Sánchez Ríos, religiosa jubilada de la comunidad de las Hermanas Marianitas en Loja, quién menciona en la entrevista que se brindaba a las niñas y señoritas a más de la formación general, una formación musical y una asignatura que fomentaba la enseñanza de las artes manuales, llamada "prácticas de puericultura".

La formación de la mujer lojana en instituciones religiosas y la participación de estas en los diferentes espacios de mujeres dedicadas a la labor social, cultural y religiosa, motivó al Canónigo Carlos Eguiguren Riofrío, apoyar el talento de jóvenes que les permite liderar la creación del Coro Santa Cecilia que se funda el 16 de marzo de 1937. Agrupación que tuvo una intensa actividad musical, coral y teatral.

Gracias a la acogida que manifiesta el público lojano, el Coro Santa Cecilia, se propuso formar una estación radial, a la que la llamaron "Santa Cecilia", donde se difundía programas selectos y variados espacios culturales para la poesía, la música lojana y ecuatoriana. Gestión y lucha de mujeres lojanas que lograron cristalizar este sueño con la finalidad de difundir a otras regiones sus canciones, sus intérpretes, sus voces y sucesos de la ciudad del sur del Ecuador. En el año 1962, el coro cambió el nombre al de Academia Santa Cecilia, ofertando las escuelas de Ballet, Teatro y un Jardín de Infantes.

El Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, fundado en el año 1944, inicialmente como Escuela de Música anexa a la Universidad de Loja, es elevado en 1945 a la categoría de Conservatorio de Música, se constituye desde entonces en un referente de la formación musical en Loja. En esta casa de estudios se han formado insignes músicas, que han destacado en ámbitos como la composición, la ejecución instrumental, la actividad coral y la docencia.

¹⁸ <https://www.pressreader.com/ecuador/la-hora-loja/20191019/282196537726737>.

También es importante resaltar a agrupaciones que han aportado al fortalecimiento de la presencia femenina en la ciudad de Loja: Unión Popular de Mujeres, Red de Mujeres Lojanas, Unión de Mujeres Lojanas, grupos participativos que dentro de una sociedad conservadora enfrentan la tarea de resaltar, entre otras cosas, actividades artísticas, visibilizando con su voz a través de la música coral.

En el siglo XX se fortalece el arte musical en la ciudad. La presencia de la Escuela de Música anexa a la Universidad Nacional de Loja en el año 1944 implicó la consolidación, de manera más amplia y anticipada, de la práctica musical. Sin embargo, existe la necesidad de profesionalizarse en el campo de la música, la cual se cristaliza cuando en la Universidad Nacional de Loja (UNL), se crea la Facultad de Artes en el año 1986, con la Escuela de Música que brinda la especialidad en instrumento y canto

Referente a las artes plásticas, recién en el año 1973 se crea la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Técnica Particular de Loja, donde pudieron ingresar pocas mujeres a realizar estos estudios, al ser un centro de estudios cuyo ingreso tenía un costo.

La UNL, una de las instituciones superiores más importantes del sur del país, con fecha 8 de noviembre de 1989, inaugura la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de la Facultad de Artes. Las profesionales graduadas en esta área destacan principalmente en el ámbito de la docencia, con una producción en la plástica de manera muy escasa en la década de los noventa, aunque con mayor impulso en las generaciones más jóvenes.

CONCLUSIONES

En la ciudad de Loja es poca la producción de escritos académicos en el campo artístico en los que se evidencie la presencia femenina. Existen unos pocos libros de autores lojanos en los que se presentan datos biográficos y algunas actividades que realizaban las mujeres. Sin embargo, no se conoce a detalle sobre el trabajo desarrollado por estas figuras femeninas.

El Colegio Santa Mariana de Jesús fue una institución formadora de niñas y señoritas de la sociedad lojana. Solamente podían acceder quienes tenían la posibilidad de pagar una pensión. En este centro educativo se enseñaba a más de

las asignaturas curriculares, el arte musical y el arte manual, a través de la asignatura llamada prácticas de puericultura, con el fin de contribuir en la formación de la “mujer idónea para el hogar”.

El Coro Santa Cecilia, iniciativa de un grupo de ex compañeras del colegio Santa Mariana de Jesús, permitió que las señoritas puedan continuar en actividades artísticas culturales, destacando el accionar de estas mujeres emprendedoras y ejecutoras de realidades, que se muestra con la formación del coro, luego la estación radial radio y finalmente constituyendo un centro de formación que hasta la actualidad se mantiene con la figura de Academia Santa Cecilia.

La creación de las escuelas de arte en la ciudad en el siglo XX implicó que socialmente se haya consolidado de manera más amplia la práctica musical y del arte plástico en Loja.

El rol de la mujer lojana en las artes se destaca en el campo de la docencia y en el canto, en el área compositiva y de la plástica. De la escasa producción se infiere que la mujer está ligada siempre al cuidado. Por tanto, la actividad de la docencia es una actividad que permite a las mujeres realizar tareas paralelas como el cuidado del hogar.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado Román, E. A. (2012). El currículo bajo la concepción del aprendizaje por destrezas. Una propuesta de ajuste curricular para el nivel inicial de piano del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja. [Tesis de maestría, Universidad de Cuenca].

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/403/1/tesis.pdf>

Campo, S. (2019). *Tres casos de estudio de mujeres en la música popular ecuatoriana en Guayaquil*. [Tesis de licenciatura. Universidad de las Artes]. Repositorio institucional de la Universidad de las Artes. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/359>

Figuroa Robles, L. M. (2023). Perspectiva histórica del surgimiento de las principales escuelas de arte musical en el sur del Ecuador durante la primera mitad del siglo XX: historia y género. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 7(1), 4801- 4819. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v7i1.4801

- Godoy, R. (2020). *La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. <https://bit.ly/47FlyHY>
- Goetschel, A. (2009). Re/construyendo historias de las mujeres ecuatorianas: *Mujeres en la colonia*. <https://repositorio.iaen.edu.ec/handle/24000/4351>
- Jaramillo, P. (1982). *Historia de Loja y su provincia*. (2nd ed.). H. Consejo Provincial de Loja, Departamento de Relaciones Públicas.
- Mora, A. L. (1983). *La presencia de la mujer lojana*. Asociación lojana 18 de Noviembre de Quito.
- Moscoso Carvallo, M. (2009). Estudio introductorio. En: Ortiz, Alfonso (Ed.), *Historia de mujeres e historia de género en el Ecuador. Una mirada al aporte de las mujeres en la historia del Ecuador en la ruta del bicentenario*, p. 17-41. Fonsal Quito. <https://www.academia.edu/32780163>
- Pérez Arias, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. [Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar]. Repositorio institucional de la Universidad Andina Simón Bolívar. <http://hdl.handle.net/10644/3081>
- Salgado Gómez, M. y Corbalán de Celis, C. (2013). La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión. *Questiones Urbano Regionales*, 1(3),135-160. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6464/1/REXTN-QUR3-08-Salgado.pdf>
- Suárez, L. V. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, 7, 11-31.
- Tovar, M. (2010). Apuntes para la construcción de una historia de las mujeres. *Estudios de la mujer*, 34, 11-24
- Vargas, J. M. (1960). *El arte ecuatoriano*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arte-ecuatoriano--0/html/0000b50c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.html

**MESA 3: TRADICIÓN Y PARTICIPACIÓN
EN TIEMPOS DE FEMINISMO**

CANTO CON GUITARRA: PAYADORAS Y CANTORAS CONTEMPORÁNEAS. LA TRADICIÓN EN TIEMPOS DE FEMINISMO

NAYLA BELTRÁN

*Colonial-capitalístico
es el régimen mundial
que asfixia al occidental
y a su consciente dualístico
Un modo de vida artístico
con ímpetu creativo
es fatalmente absorbido
por estos ciegos poderes
que van produciendo seres
con impulsos oprimidos*

*Tras el brillo de pantallas
se ocultan formas extremas
de dominios y condenas
de tecnológicas vallas
Se levantan las murallas
a la subjetividad
y es el ser la voluntad
de volverse normativa
consumiéndose la vida
sesgando su humanidad*

*El sujeto colonial
se repite y se violenta
pues su angustia desorienta
su quehacer relacional
Bajo una misma moral
las fuerzas neoliberales
con conservadores males
presionan al inconsciente
que responde y se resiente
muerto de signos vitales*

*En la gestión colectiva
germinarán otros mundos
de movimientos profundos
y vida más creativa
La política extractiva
de recursos inconscientes
nos cafisha las mentes
guindo nuestros deseos
que ya no serán má reos
en nuestros cuerpos vivientes*

*Molecular rebelión
habitar el malestar
que genera desterrar
la patriarcalización
La descolonización
es encontrar colectivas
estrategias constructivas
para un escape iniciático
del fascismo democrático
y las normas productivas*

*La energía pulsional
se está volviendo reactiva
reapropiándose la vida
de una forma transversal
Lo íntimo, lo sexual
micropolítica flora
es futura constructora
del cuerpo revolución
que hace a la nueva pulsión
creación transfiguradora*

Estas décimas fueron escritas inspiradas en el texto de Suely Rolnik *Esferas de la insurrección*, el cual deja al descubierto cómo se lleva a cabo la destrucción de los saberes populares en beneficio de la capitalización científica. Describe los procesos de opresión colonial y capitalística como procesos de captura de la fuerza vital, una captura que reduce la subjetividad a su experiencia como sujeto, neutralizando la complejidad de los efectos de las fuerzas del mundo en el cuerpo (Rolnik, 2019). Este proceso de subjetivación funciona por repetición y cierre de

las posibilidades de creación. Todo proceso revolucionario, propone la autora entonces, no es más que la introducción de un hiato, de una diferencia en el proceso de subjetivación, de "un corte en otro lugar" (11)

¿Dónde se están produciendo estos cortes en la actualidad dentro de la práctica del canto con guitarra tradicional? ¿Es posible la introducción de hiatos en una tradición que intenta conservarse sin alteraciones que la deformen o la diluyan? ¿Esta intención de conservación está vinculada a un amor romántico que nos conecta con nuestro pasado o también, tal vez, a una estructura colonial y patriarcal que se resiste a desmontarse?

El canto surero y la payada son expresiones artísticas que se insertan en una tradición considerada representativa de la nación argentina. Un tejido cultural vinculado a las tradiciones "gauchas". La figura representativa de estas tradiciones es el gaucho. Esta construcción tuvo efectos sobre la figura del gaucho cantor y payador pampeano. En su cruce con la literatura gauchesca, canonizada, a partir del *Martín Fierro*, como el centro simbólico de la literatura argentina, se genera una dialéctica que va del texto literario al cantor/payador, y viceversa, dónde se puede observar un proceso de retroalimentación mutua, desde la cual se pueden analizar las configuraciones de género en la cultura tradicional gaucha construidas a partir de esta figura emblemática.

Si bien eso es tema para una investigación y análisis más profundo lo que sí podemos mencionar para abordar el tema de la presente ponencia es que esta figura del cantor/payador es una figura representativa de lo "patrio", a la vez que masculinizada y patriarcal.

Si la patria está representada por un hombre cantor ¿qué lugar han podido construir las mujeres dentro de esta herencia cultural que se inserta en una tradición de hombres?

El lugar que han construido y habitado ha sido el de la mujer cantora en el caso de las cantoras. Quiero decir, intérpretes del canto. Hago esta distinción porque ha habido y hay cantoras en la tradición gaucha. La mayor referente de este canto es Suma Paz y le han seguido otras y las ha habido antes. Pero si hubo cantoras igual que cantores ¿dónde se advierte la diferencia en el ejercicio entre hombres y mujeres?

Claro que primero en la cantidad. La diferencia es abismal, siendo la gran mayoría hombres. Pero hay un espacio que es el que tiene que ver con la creación y la composición que podemos observar no estuvo habilitado para las mujeres. Esto se puede analizar desde dos ejes.

En primer lugar un colonialismo estructural. "Podría plantearse la colonialidad como discurso y práctica que simultáneamente predica la inferioridad natural de sujetos y la colonización de la naturaleza" (Maldonado-Torres, 2007). Al interior de la tradición la inferioridad denota esta NO habilitación, este tener que pedir permiso para crear. O sea la estructura patriarcal en vinculación con la práctica colonial ubican a las mujeres en un lugar de no acceso a la creación. Las mujeres cantan lo que escriben los hombres pero no componen ni escriben sus propias poesías. O más aún, las escriben pero no las muestran en público. Suma Paz era licenciada en Letras. Amaba la poesía y la escribía. Pero no fue hasta sus últimos años de carrera que grabó algunas de estas obras. En el libro "Configuraciones de género en la tradición" de Daniela Paz Poblete Gómez, la autora nos demuestra cómo se ha intentado resaltar en Chile el lugar de Violeta Parra como recopiladora y silenciar y ocultar su ejercicio como instrumentista y compositora. (Poblete Gómez, 2022) Las mujeres han sido sistemáticamente ubicadas en el lugar de conservadoras y recopiladoras y no así en el espacio de la creación musical y poética.

Corazón de mujer es una milonga que habla en primera persona de una mujer. Sin embargo está escrita por un hombre. ¿No han tenido nada que decir las mujeres a lo largo de la historia?, ¿no han tenido nunca la necesidad de expresar sentimientos propios? Parece imposible pensar que esto haya sido así. Más accesible es pensar en las inhabilitaciones sociales para hacerlo.

Otro eje desde el cual analizar este hecho es que el ejercicio de las mujeres en el arte estaba supeditado, en la mayoría de los casos, a un lugar secundario que se ubicaba después de las tareas domésticas y la crianza. Entonces ¿en qué momento podían ponerse a componer y escribir? Esto ya fue planteado por Virginia Wolf en su famoso libro Un cuarto propio.

Lo que nos interesa ahora es pensar en lo dicho por Suely Rolnik sobre los procesos revolucionarios. El "corte en otro lugar", lo micropolítico, o lo micro cultural en este caso. ¿Cómo estamos haciendo las mujeres hoy para diferenciarnos

en los propios procesos de subjetivación?, ¿para introducir los hiatos?, ¿para crear una poesía contrahegemónica que hable de nosotras y desde nosotras?

La composición musical está en manos de las mujeres en muchos ámbitos musicales en el presente. No así en el micro mundo de la tradición. Donde tampoco proliferan todos los días cantoras y payadoras nuevas como en otras músicas, y eso también es un hilo del cuál tirar para preguntarse acerca de qué lugar ocupa o nos gustaría que ocupe la tradición en la sociedad.

*Gaicho, patria y tradición
¿A qué lugares nos llevan?
Habrá quienes se conmuevan
y a otrxs cause aberración.
Pues en la conformación
de nuestro estado moderno
intelectos y gobiernos
impusieron su mirada
conservadora y sesgada
sobre el país más interno*

*Cargadas de simbolismo
muy adentro nos resuenan
pero muchxs las condenan
de facho nacionalismo.
De espalda al federalismo
el orden conservador
se apropió de su valor,
más la historia popular,
no las dejará expropiar
por un designio opresor*

Es cierto, con el proceso de apropiación de la cultura popular gaucha, por parte de la élites intelectuales y políticas liberales del siglo XX, la tradición quedó ligada a un pensamiento conservador y a una praxis exclusiva para unos pocos. Paisanos o estancieros, más pobres o más ricos, la tradición es para pocos. Se conserva, se resguarda, se cuida de males ajenos, como se la cuidó de males extranjeros a fines del siglo XIX ante la ola inmigratoria anarquista y socialista que llegó a estas tierras.

Ahora, ¿si los males no son males, ni son ajenos?

Si leemos:

*Dos mil años religiosos
nos enseñaron a ser
casta a la que es mujer
y al libre facineroso.
Sentenció al sexo vicioso,
a todo placer impuro,
al instinto cruel y oscuro,
al deseo algo prohibido
y a cualquier eco de ruido
lo silenció contra un muro*

Se cuestiona la religión, muchas veces entrelazada con lo popular, pero con una décima bien escrita, una décima criolla ¿Es un mal para la tradición? la tradición ¿es la conservación de la estrofa, de la estructura poética?, ¿o son ciertos tópicos que no se pueden subvertir? ¿La tradición es el arpegio de una milonga o lo que esa milonga dice?

Si el lenguaje contribuye, por su carácter simbólico, a la construcción de estereotipos y sesgos de género que instalan paradigmas, las poesías, las palabras, las formas de enunciar que aparecen en las canciones pueden dar cuenta de las configuraciones sociales del universo al que se refiere.

Hay dos frentes entonces sobre los cuales irrumpir. El de la creación y el de la libertad para la creación.

Pero retomemos un aspecto para repasar los conceptos. Durante el período de la conformación del estado moderno y la nación argentina las élites intelectuales asumieron como propias las ideas europeas acerca la legitimidad de las culturas nacionales de los países en formación, a partir del reconocimiento de las tradiciones campesinas como las esencialmente genuinas y por lo tanto referentes de las identidades nacionales. A su vez, la figura emblemática de estas tradiciones, en Argentina como en otros países americanos, es un hombre. La masculinización de esta figura fue reforzada por la literatura, y la historiografía que revisió de silenciamiento las acciones de las mujeres.

Si las tradiciones culturales son las representación de la identidad nacional, y la figura emblemática de estas tradiciones es un hombre masculinizado, y si en estas tradiciones las mujeres son chinas sin nombre ¿qué lugar se espera entonces que ocupen las mujeres dentro de los contratos sociales de la Argentina?. Ya no sólo en lo cultural ¿No cabe por lo menos preguntarnos si habría que revisar la configuración de la identidad nacional a partir de una reformulación del poema épico y su figura simbólica, el Martín Fierro? o ¿Don Segundo Sombra, o Juan Moreira, o tantos otros? Donde estas figuras se conjugan con la preeminencia de un folklore que conlleva similares marcas de heteronormatividad y preponderancia de lo masculino.

Las mujeres no aparecen como figuras representativas y tampoco aparecen en la autoría de textos, de narraciones, de poesías, en el período de la formación de la nación. Salvo muy pocas excepciones. Sabemos de la existencia de payadoras mujeres sin embargo prácticamente no se las ha mencionado en la historia.

Entonces reforzamos la pregunta ¿Qué lugar les cabe a las mujeres en un territorio donde se las ha silenciado y donde, por ejemplo, nunca han cantado en primera persona?, ¿cómo eludir el mandato de ser madre y esposa, aún desde el posicionamiento artístico, si la única representación en las tradiciones culturales es la de madre y esposa?

*Mi boca se fue poblando
con tu recuerdo,
a veces algo los muerdo
mientras parpadeando.
Ellos solos van buscando
donde sumergirse
¿Qué labios no han de partirse
ante algún antojo
cuando caen en remojo
para consentirse?*

¿En qué letras se habla del erotismo?, ¿del cansancio que genera la maternidad cotidiana, sobre todo para aquellas mujeres que la llevan adelante en soledad?, ¿en qué canciones aparecen la menopausia, la fantástica intimidad de la masturbación, la amistad entre las mujeres?, ¿por qué nada de esto aparece en el repertorio de la tradición? ¿Y los deseos de estudiar, de crear?, ¿porque el único sentimiento genuino y valorable es de la maternidad y el del amor romántico que espera a su hombre para cebarle un mate? La inhabilitación, el prejuicio, el silenciamiento, la exclusión se leen, se subliman y se advierten en las poesías que escuchamos

Se me viene entonces la reflexión que leí en un texto titulado *La esfera pública plebeya en América Latina*:

La cultura popular ofrece (...) una vía de acceso a realidades específico-concretas a través de las que se configuran y expresan subjetividades emergentes, a los ríos profundos de la cultura (fuera del radar y del dominio exclusivo del Estado, y ciertamente ajenos a la órbita de la Academia). Permite explorar, asimismo, la forma cotidiana, encarnada y localizada de fenómenos sociales y culturales en ciernes,

escenario de grandes y pequeñas «batallas culturales», y aspirar a pensar una miríada de cambios microscópicos que confabulados y acumulados a la larga y casi imperceptiblemente derivan y resultan en nuevas formaciones culturales y cambios epocales. (Remedi, 2019)

Ahí estamos, transitando el cambio epocal, explorando los lugares liminales de la tradición, buscando en un arpegio de milonga campera aquello que ese arpegio quiere cantar en nuestras manos, declamando décimas criollas escuchando lo que esas décimas tienen para decir de lo que nos acontece hoy; rasgueando una cifra que grite al viento lo que el viento sopla y mueve en el presente, o bailando un malambo que zapatee al compás de las movilizaciones feministas en las calles. Y por qué no, decodificando textos académicos en décimas criollas. Textos que nos ayudan a pensar el presente y el pasado, como el de Suely Rolnik con el que abrí la ponencia, y que dialogan fluidamente con la tradición, porque en definitiva nos gusta pensar la tradición como la describe Miki Kiyoshi al decir que es un proceso de transmisión activo, es decir, la tradición viva, la que se ubica en el tiempo actual, fruto de una serie de reiteraciones del contenido entregado, el cual no se conserva idéntico, sino que es susceptible a ser modificado parcialmente, y está abierto a los impulsos creativos de sus detentadores. (Kiyoshi, p. 10)

Voy a cerrar con unas décimas de mi libro *Décimas Fémimas-versos criollos en clave feminista* que hablan sobre mi sensación acerca de esta patria, una patria patriarcal que estamos empezando a cuestionar:

*Yo me quisiera adentrar,
con nueva idea, a despojo,
en la patria y en sus ojos
sentir los míos confiar.
Quiero un suelo en que sembrar
semillas de pensamiento,
cosechar el sentimiento
en pos del que menos tiene,
combatiendo al que envenene
con cipayismo fermento*

*El sistema colonial
nos atraviesa la mente
y el blanco se cree más gente
que el mestizo que es igual*

*Y la patria es un enredo
de políticas fronteras
que han trazado las barreras
de culturas con el dedo
Pero a pesar del acedo
gusto que deja el pasado
aquello que se ha trazado
no impidió que un territorio
sea hoy depositario
de todo aquello que he amado*

*Pa´ mi la patria es la linda
tierra que bien dentro de una
a toda la infancia acuna
y en el abrazo nos brinda*

*El raquitismo social
nos penetra en nuestra historia
y es herencia de colonia
rechazar el mestizaje
queriendo ser de un linaje
con una sola memoria*

*la luz, pa' que no se rinda
el pueblo ante la opresión;
porque es bravo el envión
cuando la patria aparece
en los ojos de quien cuece
las riendas del corazón*

BIBLIOGRAFÍA

- Kiyoshi, M. (1995). Teoría de la tradición. En: Zavala, A. J. *Textos de la filosofía japonesa moderna. Antología*. México, El Colegio de Michoacán, pp. 365-372.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En: *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, pp. 127-167.
- Paz Poblete Gómez, D. (2022). *Configuraciones de género en la tradición. Masculinidades hegemónicas y silenciamientos femeninos en el canto a lo poeta y la paya*. Santiago de Chile: Cuarto propio
- Remedi, G. (2019). La esfera pública plebeya en América Latina: prácticas subalternas, usos y significaciones. En: *Revista Encuentros Latinoamericanos*. Segunda época. Vol. III Nro.2: 2-9, Montevideo, Uruguay
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.

LA MUJER EN LA MURGA URUGUAYA

VICTORIA GUTIÉRREZ

INTRODUCCIÓN

La murga (o murga estilo uruguayo como se conoce fuera de fronteras) es, sin lugar a dudas, una de las manifestaciones artísticas de mayor popularidad en nuestro país. Existen un sin número de murgas dentro del territorio uruguayo en los diferentes concursos departamentales, movimientos de carnaval alternativo y el espacio de murga joven. Sin embargo, que las mujeres formen parte de colectivos murgueros es algo que aún hoy sigue generando opiniones diferentes y cuestionamientos diversos.

Este trabajo pretende sintetizar la indagación realizada por nuestro Equipo, investigación independiente que venimos desarrollando desde el año 2018 en Uruguay.

El impulso para comenzar a trabajar sobre esta temática, se originó a partir del surgimiento del Encuentro de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas a fines del 2017 (EMMyMM), actualmente Encuentro de Murguistas Feministas.

Nuestro objetivo ha sido, durante todos estos años, visibilizar la participación de las mujeres en la murga uruguaya, haciendo un arduo trabajo en la recolección de datos, registros de prensa y entrevistas para luego sistematizar esa información y ponerla al alcance de toda la sociedad. Así fue como en el año 2019 se edita su primera publicación, *El lado B de la murga* (apoyada por FESUR). Desde entonces hemos elaborado artículos, ponencias, intervenciones en conversatorios y participaciones en cursos universitarios con la intención de difundir y profundizar nuestro trabajo para finalmente un día lograr la publicación de un libro.

Nuestra investigación recopila actualmente registros de participación de mujeres y murgas de mujeres a partir de la década del 50. Se documentan participaciones de mujeres en todas las décadas posteriores, al menos en Montevideo y en el marco del Concurso Oficial de Carnaval.

Así mismo se ha recuperado información suficiente para poder afirmar que existieron murgas de mujeres y/o mujeres murguistas en los departamentos de

San José, Maldonado, Canelones, Rocha, Cerro Largo, Paysandú, Río Negro, Tacuarembó, Durazno y Treinta Tres desde hace varias décadas.

La dificultad más grande que hemos tenido a la hora de recuperar nuestra historia ha sido la casi nula existencia de registros oficiales documentados de estas participaciones. La fuente principal de información han sido las entrevistas y la documentación personal de les entrevistades.

Al día de hoy nuestro trabajo se sigue desarrollando de manera independiente y autogestionada.

PANORAMA ACTUAL DE LA PARTICIPACIÓN ESCÉNICA DE LA MUJER EN MURGA

Actualmente, la situación de las mujeres en la murga (y en Carnaval) se encuentra en un momento de revisión y redefinición, podríamos decir que a lo largo de los más de 100 años de historia que tiene la murga, la participación de la mujer siempre fue motivo de polémica. Quizá por la aparición abrumadora de las redes sociales, el crecimiento exponencial del espacio de Murga Joven en Montevideo, la necesidad imperiosa de construir espacios más igualitarios, y ¿por qué no? la especulación del mercado y lo políticamente correcto, es que las condiciones estaban dadas para colectivizar esta duda: ¿qué pasa con las mujeres en la murga? ¿Qué es lo que sabemos de esta situación?

A fines del año 2017 la murga joven "Pelala que va al pan" convoca a diferentes colectivos murgueros de total o mayoritaria composición de mujeres, a reunirse para discutir la situación de las mujeres en la murga y generar intercambios y reflexiones referidos al tema. Participan inicialmente de estas reuniones: Murga "Pelala que va al pan", Murga "Cero Bola", Murga "La Debutante", Murga "Sophie Jones", así como también mujeres murguistas de colectivos mixtos.

A principios del 2018 se celebró el primer Encuentro Nacional de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas, conformando el EMMYMM. Al año siguiente este evento tuvo carácter internacional y se celebró en varios locales de Montevideo cuyo escenario principal fue el Teatro de Verano. Se destacó la presencia de participantes de Argentina, Chile y Estados Unidos, así como también de todo el territorio nacional y no únicamente de Montevideo.

Con la profundización de las reflexiones dadas en el Encuentro, se decide renombrarlo, pasándose a llamar Encuentro de Murguistas Feministas (2020).

En los últimos años se han desarrollado también algunos estudios desde el área académica, como forma de contribuir a este análisis y revelar algunos datos que den cuenta de la histórica invisibilización de las mujeres.

LO MURGUÍSTICO

Por momentos la lectura que se hace de lo murguístico, a través de los colectivos murgueros conformados íntegra o parcialmente por mujeres, suele tener dos visiones. Una más "tradicional" que intenta "sonar" como las viejas murgas de varones que marcaron una época (o varias, según qué murga y que contexto socio-político cultural) y recurren a una especie de engaño sonoro con el objetivo de eludir aquella crítica recurrente referida a lo que suena o no a murga. La paradoja de una crítica que no considera más de 100 años de transformación y diversificación estilística del género. Sin embargo, esta presión de la crítica de entendidos y adeptos al coro o solista de "*murga, murga*" influye de tal manera que lo que suena tiende a querer "parecerse a..." sin buscarse a sí mismo.

El otro criterio, de reciente aparición y con mayor influencia académica, intenta elaborar sonoridades de perfil de coro tradicional (me refiero al coro tradicional europeo occidental) con especial cuidado en la afinación y dulzura en la emisión vocal y sin, hasta el momento, tanto rigor rítmico - fraseístico ni de intención murguera.

En el medio están las murgas que han podido desarrollar un proceso de construcción de identidad propia, haciendo su propia escuela y construcción, por esta misma ausencia de registro que, muchas veces, nos hacía pensar, equivocadamente, que no hubo experiencias anteriores. Pero aún no se aprecia una búsqueda sonora que intente imitar estas escuelas, aunque algunas de ellas insistan en permanecer en la memoria o estén hoy en día, dando su lucha por sobrevivir.

Quien quiere cantar en murga, lo primero que hace seguramente es escuchar una, al menos para saber cómo suena. En el caso de las voces de mujeres en murga y más aún a nivel coral, no existe tanto registro sonoro aunque sí existe una historia. Tampoco existe una teorización y/o investigación en lo que respecta

a los aspectos musicales de lo murguístico y su relación con la fisiología de la voz. Lo más antiguo que hemos podido encontrar, registrado en audio y en coros de murga integrados en su totalidad por mujeres es Murga *Miscelánea* del año 96. En lo que respecta a murguistas mujeres en formaciones mixtas hay registros accesibles desde la década del 80. Es muy probable que en ambos casos existan registros anteriores de particulares o quizá de la propia prensa en algún archivo olvidado o de las autoridades de turno.

LO POLÍTICO

Ya en los inicios del 2017, la murga "Cero Bola" comenzó a pensar cómo festejar sus 10 años de existencia. Por esta misma razón se preparó un espectáculo que selecciona fragmentos de años anteriores y se produce lo que hoy es el primer DVD en vivo de una murga integrada totalmente por mujeres en Uruguay. Para la ocasión, Cero Bola se propone invitar a Juanita "Pochola" Silva, quien fue directora de la que, hasta el momento, parece ser la primera murga de mujeres de la historia: *Rumbo al Infierno*. Pochola recibe allí su merecido homenaje y a pesar de que no fue el primero ni el único, sí fue un disparador para que las murguistas y amantes de la murga empezaran a reconocer una historia olvidada. A partir de allí recibe reconocimientos de diversas instituciones. En el año 2020 es invitada a participar en la inauguración de la plaza "Las Pioneras" y allí tiene lugar otro de sus tantos homenajes, una canción especialmente compuesta para ella interpretada por la murga *Falta y Resto*. Sin embargo, no ha habido otros reconocimientos (necesarios también) que completen las páginas de la historia que nos faltan. Y aunque Pochola es históricamente, la referente más importante que levanta el movimiento en la actualidad, parece que para el propio movimiento y también para las autoridades, existe una carencia en la línea de trabajo dirigida hacia la integración y reconocimiento de aquellas que aún no encontramos. ¿Por qué?

La mayoría de las murgas de mujeres que alguna vez osaron presentarse a dar la prueba de admisión en el Concurso Oficial de carnaval de Montevideo de los años 90 hasta la fecha, no pasaron: "Sicótica", "La Nueva Pincelada", "Cero Bola" (2013, 2015) y "La Bolilla que Faltaba" (2014). Al menos en tres de esos casos se mencionan los comentarios dados por allegados, periodistas e incluso jurados,

referidos a lo condicionante del hecho de ser mujer para poder participar en el rubro Murga. Otros casos similares de discriminación y burla sistemática se han dado en el interior del país, donde se registran murgas de conformación total o mayoritaria de mujeres.

Es extraño observar, por un lado, el reconocimiento histórico y la reivindicación celebrada por las autoridades y por el otro el castigo de quienes ejercen el poder de decidir quiénes participan y quiénes no.

LO HISTÓRICO

Poco se sabe de nuestra historia y participación en la murga. Hasta el momento son los aportes de Milita Alfaro, algunas publicaciones de corto alcance, un puñado de artículos, tesis de reciente elaboración y sobre todo testimonios los que comienzan a configurar el armado de un puzzle perdido.

En los últimos años las publicaciones sobre Carnaval en el Uruguay y específicamente murga se han multiplicado. Sin embargo, no existe un registro bibliográfico que integre la participación de la mujer al género murga con la seriedad y rigor que se merece más allá de mencionarlo.

En cinco años de investigación se ha podido constatar la existencia de más de 30 murgas de conformación coral de mujeres o conformación total a partir del año 1958 en adelante. Esto a nivel de todo el país y en lo que refiere a Concursos Oficiales, no solo de Montevideo, Murga Joven y Carnaval alternativo. Existen casos aún sin aclarar que podrían ampliar este registro. En lo que respecta a las murgas paritarias, la investigación ha logrado registrar más de 10 casos a partir de 1986. Sin embargo, de todo el material que se ha escrito en los últimos años sobre el género murga, ninguno menciona esta realidad.

Esta situación es aún más llamativa cuando se aprecia lo que sucede con la murga de estilo uruguayo fuera del Uruguay. Es realmente llamativo encontrar murgas de conformación total de varones. ¿Por qué? ¿Qué sucede en Uruguay en cada Carnaval que el tema vuelve a ser motivo de discusión?

Por otro lado, como mujeres murguistas ¿no será importante empezar a preguntarse algunas cosas? ¿Por qué no conocemos nuestra propia historia? ¿Cuál es la murga que queremos? ¿Una que se apropie del género imponiendo

valores de cultura hegemónica en nombre del buen gusto y el deber ser musical? ¿Una que niegue la historia de las que estuvieron antes, de quienes nos impulsaron a estar ahora pero siguen sin ser nombradas en los libros? ¿Una murga de etiqueta? ¿O queremos una murga que quiera entender su pasado para poder construir un futuro mejor donde quepan todas las murgas posibles? ¿Una murga que se interpele y se cuestione? ¿Una murga que se equivoque y vuelva a empezar? ¿Una murga que sea muchas murgas? Una murga que quiera por sobre todas las cosas, buscar coherencia aunque esto le lleve toda su vida. Una murga que no le pida a nadie ser otrx para construir y contar su historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.
- Alfaro, M. (2008). *Memorias de la Bacanal: Vida y milagros del Carnaval Montevideano 1850 - 1950*. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda oriental.
- Alfaro, M. (1998). *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte. Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873 - 1904)*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce.
- Bava, P.; Gutiérrez, V.; Umpiérrez, S. (2019). *El lado B de la murga: La mujer y su participación*. FES. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/uruguay/16099.pdf>
- Brocos, H.; Filgueiras, E. (2019). *Murga: Historias, personajes y conjuntos de un canto indomable*. Uruguay. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Brum, J. (2001). *Compartiendo la alegría de cantar: La experiencia de la Murga joven en Montevideo 1995 - 2001*. Montevideo, Uruguay. IMM - TUMP
- Capagorry, J.; Domínguez, N. (1984) *La murga: antología y notas*. Montevideo, Uruguay. Cámara uruguaya del libro.
- Diverso, G. (1989). *Murgas: La representación del Carnaval*. Uruguay. COOPREN.
- Gutiérrez, V. (2020). *Murgas de mujeres en los 90': Las murgas de antes y las murgas de ahora...de mujeres*. Mdiario del Carnaval. La voz de los protagonistas. (Volumen No 606 pág. 4 - 5).
- Gutiérrez, Victoria (2021). *Antes ¿Había mujeres?*. Uruguay. Conversatorio virtual sobre Murga y Feminismos.

Klein, R. (2002). *Todos somos murguistas: Identidades populares y la incidencia del mensaje murguero en Montevideo*. [Tesis de Licenciatura en Sociología, Udelar] Uruguay. Biblos-e Archivo.

https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bit-stream/20.500.12008/22523/1/TS_KleinRicardo.pdf

Lamolle, G. Lombardo, E. (1998). *Sin disfraz: La murga vista desde adentro*. Montevideo, Uruguay. Ediciones del TUMP.

Vidart, D. (1997). *El espíritu del Carnaval*. Montevideo, Uruguay. Editorial Graffiti.

MÚSICAS MADRES

MELISA LAURA SANFELIPPO

INTRODUCCIÓN

La carrera del pianista académico suele comenzar tempranamente. Durante muchos años asiste a audiciones, exámenes y concursos. Requiere muchas horas de práctica solitaria y dedicación exclusiva para alcanzar el nivel de dificultad que las obras exigen y armar un repertorio estándar de concierto. Habiendo alcanzado la culminación de sus estudios, y especialmente en Argentina, suele encontrar en la docencia una fuente laboral estable ante la escasa oferta en organismos como orquestas o ensambles. A partir de su inserción en el medio laboral, desarrolla su carrera artística articulando horarios de ensayo, proyectos, tareas de difusión de la actividad y, en muchos casos, la vida familiar. En este contexto es posible observar que, para el intérprete, convertirse en un "pianista consagrado" (de acuerdo a los términos que veremos más adelante) es un objetivo muchas veces, inalcanzable, pero que, sin embargo, sirve como faro en cada paso que da, orientando en ese sentido cada una de sus decisiones de vida.

Esta ponencia apunta a dirigir la mirada a la situación de las intérpretes que eligen, además de esta difícil y apasionante carrera, ser madres. Partiendo de la idea de que la maternidad es uno de los motivos que las aleja de la actividad por ser concebida socialmente como incompatible con la posibilidad de alcanzar el éxito profesional, se expondrán ejemplos de pianistas consagradas para repensar algunas situaciones de su trayectoria y relación con su propia experiencia como madres, imaginando luego, prácticas musicales que no expulsen a la mujer madre, sino que impulsen su creatividad y la modificación del entramado socio musical.

LA CONSAGRACIÓN Y SEGREGACIÓN POR GÉNERO. ANÁLISIS ESTADÍSTICO

Los estudios evidencian que los intérpretes suelen formar sus expectativas de carrera desde la infancia basándose en la historias de las grandes figuras del campo, es decir de figuras consagradas. Es menester entonces preguntarnos qué representan el éxito y la consagración. ¿Son estas, cualidades que residen en la

percepción del intérprete y el círculo reducido que lo rodea o son categorías medibles y cuantificables? En el artículo titulado "Lógicas de Consagración Pianística desde las Trayectorias de Astros Latinoamericanos del Siglo XX" el investigador Guido Sciarano (2023) delimita un criterio de consagración a partir de la investigación etnográfica e histórica, que consiste en haber podido tocar en determinados teatros, haber sido solista con orquestas bien reputadas, y haber grabado álbumes con sellos selectos. A partir de estas variables pudo formar un corpus de 102 pianistas nacidos entre 1860 y 1995, identificados en la colección de la compañía Phillip Records denominada Grandes Pianistas del Siglo XX (1999) más otros pianistas con los que lo enriqueció y que por diversos motivos quedaron excluidos de la colección pero cumplían con los parámetros mencionados (tocar en, tocar con, grabar para).

Con los criterios de consagración delimitados y susceptibles de ser analizados objetivamente, el presente escrito pretende detenerse en el resultado que arrojó el estudio en cuanto a la composición por género, por período y total. Podemos observar el detalle en la tabla 1.

	Masculino	Femenino	Subtotales
Grupos de análisis 1860-1899			
Recuento	14	3	17
Porcentaje dentro de género	16,30 %	18,80 %	16,70 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	82,40 %	17,60 %	100,0 %
Grupos de análisis 1900-1939			
Recuento	33	3	36
Porcentaje dentro de género	38,40 %	18,80 %	35,30 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	91,70 %	8,30 %	100,0 %
Grupos de análisis 1940-1979			
Recuento	30	6	36
Porcentaje dentro de género	34,90 %	37,50 %	35,30 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	83,30 %	16,70 %	100,0 %
Grupos de análisis 1980-1999			
Recuento	9	4	13
Porcentaje dentro de género	10,50 %	25,0 %	12,70 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	69,20 %	30,80 %	100,0 %
Totales			
Recuento	86	16	102
Porcentaje dentro de género	84,30 %	15,70 %	100,0 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Tabla 1: Composición de género por período. Fuente: Sciarano, 2023, p. 254.

Del total del corpus, el porcentaje de mujeres consideradas consagradas no supera el 16%, dejando a la luz una clara desigualdad de género, a pesar de que el ámbito de desarrollo de estas pianistas (el norte global) muestra las mejores condiciones en materia de igualdad.

Sciurano señala como causa de este fenómeno tres mecanismos convergentes. El primero atañe a la concepción generalizada y dominante en el mundo artístico que asocia el genio creativo a lo masculino; el segundo tiene que ver con los sesgos en la forma de evaluación que tiende a favorecer a los hombres. El tercero, se relaciona con la organización de la carrera pianística, que resulta difícil de conciliar con los roles de género tradicionalmente asociados con las mujeres. Vamos a detenernos en este último mecanismo, que alude directamente a la maternidad. Y para poder desarrollarlo es necesario comprender, desde dónde se aborda la categoría de maternidad.

MATERNIDAD Y MATERNIDADES. PIANISTAS MADRES

La definición de maternidad abarca el cambio físico y el parto, y dada en forma alternativa o simultáneamente, las tareas de cuidado de hijos e hijas. Cada mujer vive su experiencia de forma única y diferente, pero la elección de maternar nunca es del todo libre.

La autonomía del sujeto femenino se encuentra limitada en su singularidad cuando su cuerpo pasa a ser el lugar del origen de otro ser humano; el dominio sobre el propio cuerpo –la maternidad voluntariamente elegida– se halla, a su vez, limitado en tanto aquel ha sido construido como cuerpo significativo por las prácticas y discursos dominantes en la sociedad, a través del lenguaje y de los vínculos sociales. La autonomía del sujeto, entonces, sólo puede ser relativa a los límites que le impone la necesidad, tanto por el hecho de hallarse encarnado en un cuerpo orgánico como por haberse estructurado como tal en el contexto histórico de unas relaciones sociales, económicas y políticas que han construido su valor simbólico. (De la Concha - Osborne, p. 115)

En la construcción de la maternidad se involucran e interrelacionan las experiencias singulares que cada mujer vive y vivió, con los discursos, las prácticas

y los modelos que le sirven de referentes para su propia construcción como mujeres y madres. En el mundo de la mujer artista, y particularmente, la intérprete de piano, el conflicto entre los ideales de consagración e ideales de madre resulta inevitable. Para comprender mejor esta problemática podemos observar algunos mínimos aspectos en la vida de algunas mujeres pianistas y sus maternidades, tomando el caso de Clara Wieck - Schumann, Teresa Carreño y Martha Argerich.

Clara Wieck tuvo que armonizar su tarea de concertista y de colaboradora con su esposo (Robert Schumann) con la crianza de ocho hijos. Siendo una prometedora compositora, se dedicó a la promoción de la obra de su marido, en desmedro de la propia. Experimentó una prematura viudez, y vió morir a tres de sus ocho hijos en juventud, mientras que otro debió ser internado de por vida en una clínica psiquiátrica. Clara afirma en su diario vivir con desgarró las separaciones familiares debido a su vida profesional. En muchas oportunidades dejaba a los niños más pequeños a cargo de amigos o familiares, o incluso de su hija mayor, mientras realizaba sus giras y conciertos - incluso estando embarazada - y su marido padecía los efectos del deterioro de su salud. Sin embargo, la historia analiza su trayectoria a la sombra de Robert. A partir del auge de los movimientos feministas, se intenta rescatar su figura y lo que representa, visibilizando la vida de una mujer que cuestionó las exigencias al rol femenino tempranamente. Simultáneamente las fuentes que relatan su vida como madre son escasas. Se analiza su faceta como compositora e intérprete, pero no la maternal. A pesar de esto podemos conjeturar renuncias y negociaciones de su parte, ya que su obra, aún siendo de sumo interés y excelencia, no alcanza en volumen a la de su marido así como tampoco su difusión.

La pianista Teresa Carreño no crió a su primera hija, dejándola en adopción, lo que constituyó para ella más tarde, motivo de gran amargura. Tuvo enfrentamientos con el padre de sus siguientes hijas por la tutela. Intentó también que sus últimos dos hijos se dedicaran a la música y para ello realizó gastos enormes restando tiempo a sus estudios, infructuosamente. Todas estas experiencias afectaron directamente su carrera pianística y recién con su cuarto matrimonio, que llevó en forma pacífica, alcanzó su plena madurez como artista.

La experiencia de maternidad de la pianista Martha Argerich es particular con cada una de sus tres hijas, que tuvo con tres parejas diferentes. Cuando nació

Lyda, su primera hija, Martha tenía 23 años. Había pasado tres años sin tocar el piano, y su madre (que manejaba su carrera) insistió en que participara en concursos, a pesar de que Lyda estaba internada por problemas de salud. Sin saber cómo actuar, abrumada, según sus propias palabras, por las exigencias de la maternidad, e inmersa en un mundo que le exigía continuar desplegando su talento artístico, asistió a los concursos, para finalmente alejarse completamente de su hija. Delegó la crianza en su madre y ex pareja, el violinista Robert Chen, quienes se sumieron en una problemática lucha por la custodia de la menor. La niña pasó muchísimos años en orfanatos aunque su padre siempre estuvo cerca de ella. La carrera de Martha Argerich floreció. Más adelante tuvo dos hijas más, no deseadas, pero a quienes acogió en su vida. Nunca intentó ejercer autoridad sobre ellas, y la crianza de las niñas no fue tradicional. Annie, la mayor, recibió por parte de su madre la encomienda de educar a Stephanie, la menor, en un intento de liberarse de las estructuras pedagógicas que la sociedad imponía. Ignoraba cuestiones en relación con las calificaciones escolares, y no tenía interés en que cumplieran con sus estudios obligatorios. Su vida estaba inmersa en recitales, master classes, concursos y amistades de la música que frecuentaban su casa constantemente. Sin embargo, siempre tuvo ayuda para cuidar a las pequeñas cuya crianza fue completamente distinta a la Lyda, y la pianista pudo estar junto a ellas. La mayor de las tres hermanas visitó por decisión propia a su madre cuando tenía 17 años, y a partir de allí inició una relación familiar que persiste al día de hoy. Se suele hipotetizar sobre la maternidad de Martha Argerich defendiendo la teoría del genio consagrado al arte, incapaz de brindarse a dos pasiones al mismo tiempo. Ahora bien, la misma pianista reconoce en el documental *Bloody Daughter* (Argerich, 2012), cómo la ayuda y contención que recibió para la crianza de sus dos hijas menores fue decisiva y permitió otro tipo de relación con ellas. Por esto mismo es necesario problematizar ciertas ideas enquistadas en la sociedad, que atribuyendo a las figuras de genialidad tradicionalmente asociadas a lo masculino, acaban perpetuando modelos patriarcales que coartan la libertad de la mujer artista en su sentir y desarrollo de vida.

En un contexto de obtención de derechos para la mujer, es necesaria una revisión sobre los casos relatados. Las renunciaciones y sacrificios en relación con la maternidad y la carrera pianística ¿fueron una libre elección de las intérpretes o

un característica intrínseca al repertorio y ámbito de desarrollo de la música académica?

Un estudio titulado "Music into Action: Performing Gender on the Viennese Concert Stage" propone pensar los mecanismos en que la música puede volverse un medio formativo de la vida social. La investigadora Tia DeNora (2002) analiza para ello el caso de las prácticas interpretativas de Viena en el período comprendido entre 1790 y 1810, donde encuentra los primeros signos de segregación por género en el piano. En estos años, Beethoven era el compositor más interpretado en el instrumento, pero la evidencia sugiere que las mujeres evitaban sus conciertos y elegían a otros compositores que requerían una interpretación más decorosa, acorde a las exigencias de la época al rol femenino. La estética predominante en la escena vienesa celebraba en la mujer un cuerpo quieto y discreto, gentil, y delicado, y se oponía a la rudeza, bravura y fuerza necesarias para tocar la música del compositor alemán. Estas premisas se extendieron por Europa durante alrededor de un siglo. DeNora arriba a la idea de que, durante el siglo XIX, la música de Beethoven terminó habilitando la constitución de las imágenes, ideas, y prácticas institucionales que ayudaron a forjar un mundo binario.

Mientras que la música de Beethoven configuró una nueva cultura en la recepción de la música, centrada en el músico, y mientras esta cultura fue establecida en parte a través de la incorporación del movimiento corporal en sus obras, las mujeres fueron excluidas de participar en esta configuración. Y como esta relación social fue repetida en el tiempo, la música que seguía el método beethoveniano fue asociada a una atmósfera musical masculina. (DeNora, 2002)

DeNora propone pensar la música como práctica y a su vez como aquella que brinda las bases para la práctica musical en la sociedad. En este sentido es un poderoso recurso capaz de formar ideas, en relación con la conciencia y la acción. Así, en lugar de mediar, permite o habilita ("affording") la construcción del mundo de acuerdo a esas bases. Este enfoque es fundamental a la hora de plantear desafíos en relación con el desarrollo de prácticas musicales más igualitarias en el ámbito de la interpretación pianística.

HABILITAR LA MATERNIDAD. MUNDOS POR CONSTRUIR. REFLEXIÓN FINAL.

A partir de este enfoque resta pensar si en la práctica, la música académica habilita o permite la interpretación a mujeres pianistas que eligen la maternidad y cuyo cuerpo y tiempo se encuentran abarcados por tareas de crianza. Los repertorios tradicionalmente interpretados en grandes salas del país incluyen obras dedicadas a un auditorio que escucha en absoluto silencio, estático e inmóvil. A su vez, para alcanzar el grado de dificultad requerido es necesario sumirse a un estudio sin descanso, sin interrupciones y sin contingencias en pos de satisfacer la demanda de la audiencia y del medio. En este escenario parece no haber lugar para las infancias, para amamantar, para los llantos, los gritos o para los numerosos intentos de intervención musical. Es probable que al consultarle a una pianista madre cómo hace para compatibilizar sus tareas de crianza con su carrera pianística, sobrevenga un halo de vergüenza y culpa. El miedo a no estar cumpliendo los ideales y referentes de maternidad retroalimenta un círculo que es necesario visibilizar, y deconstruir.

El presente escrito tiene como finalidad llevar a la reflexión. Es posible imaginar nuevas músicas creadas con otra concepción. Obras que puedan (y deban) ser interpretadas con un bebé en brazos mientras se da el pecho: "Pequeña Suite para una mano y bebé lactante". Que permitan frases musicales hilvanadas por clusters aleatorios. Obras en las que los pedales sean indicados por un bebé que gatea. Obras en las que las y los compositores contemplan la posibilidad de que el estudio, preparación, e incluso la misma interpretación en público de una pianista madre permitan música con un abanico de sonidos y posibilidades diferentes. También es necesario desarmar la idea de que el repertorio tradicional académico exige un público meramente contemplativo y estático. Idear estrategias para una práctica musical que habilite la participación de infancias. Por lógica esto implica replantear la escena y los hábitos enraizados por generaciones, hábitos que pueden cuestionarse desde el mismo escenario. El mundo del arte y el mundo de la maternidad no son dos mundos separados. El medio social de la mujer pianista está entre otros y otras artistas, entre el arte, los recitales, las clases y todo lo que forme parte del desenvolvimiento de la cotidianidad de su vida musical. Con la exclusión de las infancias de las salas de concierto y la invisibilización de la maternidad en los ámbitos de difusión de la música académica se excluye a las intérpretes de su posibilidad de conectarse y ejercer su profesión. En

el mundo hay ya ejemplos de redes que conciben a la maternidad como potenciadora de la creatividad. El sitio El espectro Invisible de Medea (<http://elespectroinvisiblemedea.com/>) reúne la obra y experiencia de artistas madres de todo el mundo con el objetivo de compartir experiencias sobre la maternidad y la creación a través de la obra y palabras. La introducción al proyecto reza "Nos dijeron que las grandes artistas no tienen hijos, y que las madres no tienen tiempo para crear. Pero sí es posible (...) en la reconciliación entre la Artista y la Madre dentro de la Mujer que somos y en la importancia de visibilizar ese proceso" (El Espectro Invisible de Medea. S.f)

La maternidad puede potenciar la creación artística. Modifica en absoluto la experiencia, sensibilidad y percepción de la artista. Consecuentemente, la experiencia, sensibilidad y percepción de la audiencia serán afectadas y modificadas al participar de una práctica musical y repertorios contruidos desde este enfoque.

BIBLIOGRAFÍA

- Argerich, S. (Directora). (2012). *Bloody Daughter [Maldita hija]* [Película] Intermezzo Films; S.A. Idéale Audience; ARTE.
- Baca Tavira y García Fajardo. (2018). *Maternidades y no maternidades. Modelos, prácticas y significancias en mujeres y espacios diversos*. Gedisa.
- Castillo Didier, M. (2007). Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales. *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, Enero-Junio, 2010, N° 213, pp. 44-52.
- DeNora, T. (2002). Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790–1810. Elsevier. *Poetics* 30. p19–33.
- De la Concha Muñoz, A. y Osborne, R. (2004) *Las Mujeres y los Niños Primero. Discursos de la maternidad*. Icaria.
- El Espectro Invisible de Medea (s.f.) Sobre el proyecto. <http://elespectroinvisiblemedea.com/elproyecto.html>
- Funes, M. (19 de agosto de 2022). Feminista en falta: la sonrisa de Martha Argerich. *Infobae*. <https://www.infobae.com/opinion/2022/08/19/feminista-en-falta-la-sonrisa-de-martha-argerich/>

- Mundo Bebé (23 de septiembre de 2020). Sesión Teta: Salas de cine aptas para que los bebés lloren y se alimenten. <https://www.mundobebe.com/contenido/Sesion-Teta-Salas-de-cine-aptas-para-que-los-bebes-lloren-y-se-alimenten-15639>
- Olguín, M. y. Baleiro, F. (2014). Género y Discurso. Fuerzas Dominantes y Margen de Gestión de las Autonomías. Ediciones Universidad Simón Bolívar.
- Olliver B. (2011). *Martha Argerich*. El Ateneo.
- Santacecilia, M. 22 de noviembre de 2013). El misterio de Martha Argerich continúa. DW. <https://www.dw.com/es/el-misterio-de-martha-argerich-contin%C3%B3/a-17241327>
- Schumann, E. y Pidcock G. D. (1934). *The Diary of Robert and Clara Schumann*. Oxford Journals. Oxford University Press. Music and Letter. Vol. 15 No. 4.
- Sciurano, Guido. (2023). Calibrando el foco: lógicas de consagración pianística desde las trayectorias de astros latinoamericanos del siglo XX. *Revista de las artes*, Vol. 82, Núm. 2 (enero-junio), pp. 245-271. DOI 10.15517/es.v82i2.53544
- Tubert, S. (1991). *Mujeres sin Sombra. Maternidad y Tecnología*. Siglo XXI de España Editores S.A.
- Varela, A. (16 de agosto de 2013). La maternidad como destino. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/subnotas/8241-838-2013-08-16.html>

**MESA 4: IDENTIDADES, ESCENAS Y
CORPORALIDADES DISIDENTES**

MUJERES Y DISIDENCIAS EN LA MÚSICA DE RAÍZ FOLCLÓRICA

SANJUANINA

GABRIELA TRAD MALMOD

INTRODUCCIÓN

La música constituye una expresión artística donde confluyen y se ejercen relaciones de poder. Su implicancia en términos identitarios, su relevancia para los procesos socio históricos nacionales y su potencial transformador representan elementos claves de las comunidades en las cuales se expresan (Martí, 2010; Sánchez, 2005, 2016; Grimson, 2011).

Retomar la idea de campo para analizar lo folclórico implica pensar esas transformaciones y disputas en términos de relaciones de conservación y/o preservación de una desigual estructura de poder entre agentes e instituciones (Bourdieu, 1995). Su implicancia en términos identitarios, su relevancia para los procesos socio históricos nacionales y su potencial transformador representan elementos de disputa en las comunidades en las cuales se expresan (Martí, 2010, Sánchez, 2005, 2016; Grimson, 2011).

De esta manera, la existencia del campo folclórico es analizada por distintos autores a partir de su relación con la "consolidación de identidades" al interior del país en el marco de un proyecto de Argentina moderna (Madoery, 2017; Díaz, 2009). Según Claudio Díaz (2009), la constitución de este campo se dio como resultado de la profesionalización de la práctica musical, convirtiéndose en un ámbito de producción y difusión de la cultura de masas. En este sentido, el folclore existió con anterioridad a su profesionalización, pero fue durante este periodo cuando adquirió un valor simbólico específico y los discursos en torno al mismo comenzaron a ser objeto de lucha en el marco de una renovación de las retóricas nacionalistas que expresaban un perfil "diacrítico, esencialista y culturalista" frente a antiguas pretensiones universalistas (Terán, 2000, p. 57; Díaz, 2009).

En este proceso de conformación y consolidación del campo folclórico, intervinieron determinadas instituciones de consagración y legitimación, como las

radios y estudios de grabación que permitieron difundir las producciones de distintas provincias y hacerlas conocer a nivel nacional. En consecuencia, distintos músicos/as, cantores/as e intérpretes "se fueron insertando en el circuito del trabajo profesional que se estaba conformando con el desarrollo de la modernización: los bailes populares, las peñas, las radios y las empresas discográficas" (Díaz, 2009, p. 58). Desde la región de Cuyo, distintos artistas como Dante Amicarella, Hermes Vieyra, el dúo Ocampo-Flores, Buenaventura Luna y la Tropicilla de Huachi Pampa fueron participes activos de estas transformaciones (Musri, 2008). En este contexto, resulta posible identificar la presencia de mujeres que abrieron camino en la escena musical folclórica, desplegando distintas estrategias para posicionarse en un campo de conformación incipiente, signado por disputas materiales y simbólicas en torno a la definición de lo nacional (González, 2001, 2013; Martí, 2010).

LAS MUJERES EN LA MÚSICA DE SAN JUAN

En primera instancia, existen dos formas de participación en la ejecución de la música folclórica. Por un lado, se encuentran aquellas mujeres que dedicaban tiempo a dicha práctica de manera local y como una forma social de expresión. Se trata de músicas populares que no necesariamente buscaban acceder a determinadas esferas de consolidación o difusión en términos profesionales, sino que su vínculo con lo artístico tuvo fines ociosos y/o comunitarios. En esta categoría podemos incluir a aquellas mujeres de localidades rurales que participaron de las tomas directas realizadas por Carlos Vega e Isabel Aretz en sus viajes a la provincia de San Juan durante 1937 y 1940¹⁹. En sus expediciones musicológicas, pudieron registrar un número significativo de Vidalas cantadas por mujeres, lo cual constituyó una sorpresa los/as mismos/as investigadores, en relación a la "creencia de que [este género musical] no existe en la provincia" (Vega, 1938).

Por otro lado, se encuentran aquellas personas que desarrollaron la práctica musical como una profesión y enmarcaron su actividad en lo hemos definido

¹⁹ Carlos Vega e Isabel Aretz emprendieron visitas a los departamentos de Jáchal, Iglesia y la Ciudad de San Juan en 1937, y a distintas localidades de Calingasta en 1940, para realizar tomas primarias de melodías en la provincia. Dicha información fue obtenida a partir del análisis de registros de campo, diarios e informes provenientes del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega [INMCV], noviembre de 2022.

como *campo de la música folclórica* (Díaz, 2009). Su participación comienza a ser identificada principalmente a partir de 1930, etapa de consolidación de la radio como empresa económica (Musri, 2008). Con fines analíticos, se señalan tres momentos basados en los contextos históricos, tramas sociales y trayectorias de las participantes: 1) las primeras profesionales, que iniciaron un recorrido profesional en los comienzos del campo y continuaron ejerciendo la actividad musical durante toda su vida, 2) las músicas de fines del siglo XX, que desarrollaron su carrera en el periodo post-dictadura y principios del XXI; 3) las nuevas generaciones del folclore cuyano.

LAS PRIMERAS PROFESIONALES

Las primeras mujeres en desarrollar una carrera musical fueron mayoritariamente cantoras/interpretes, que por distintas razones tuvieron la posibilidad de viajar a Buenos Aires y mostrar su repertorio en radios de alcance nacional. Gran parte de su cancionero se encontraba conformado por tonadas, cuecas y valeses cuyanos, respondiendo a las formas tradicionales de la música folclórica sanjuanina. En menor medida, se interpretaron zambas e incluso ritmos peruanos²⁰.

Su acercamiento a estas instituciones de consagración dentro del campo permitió que alcanzaran cierta popularidad y obtuvieran grabaciones que dieran cuenta de su actividad. La referencia a Buenaventura Luna aparece constantemente en notas periodísticas, no solo como director musical sino también como una figura tutelar que actuó como nexo entre los medios de difusión y las mujeres que posteriormente lograron consagrarse en dicho campo, como Julia Vega y Carmen Nogues (*Revista Folklore*, 1961).

Uno de los aspectos a destacar se refiere a los roles y atributos considerados como femeninos, que son exaltados por los medios de ese entonces (*Revista Folklore*, 1961), reflejado en los nombres artísticos elegidos por ellas mismas o por sus representantes. La *alondra de los valles huarpes*, *calandria cuyana* o la

²⁰ Hilda Rufino, conocida como la Cuyanita, es la única compositora de sus canciones reconocida hasta el momento, siendo también quien las cantaba y ejecutaba en su piano. Paralelamente, se encuentran varias letristas como Ofelia Zuccoli y Elena Moreno de Macía, quien escribió canciones que fueron interpretadas por Julia Vega y Alberto Rodríguez.

flor del tontal hacen referencia a elementos de la naturaleza que se destacan por su belleza y sus atributos en relación al canto. De la misma forma, se trata de nombres con connotaciones paisajísticas que denotan cierta actitud de contemplación hacia su figura. Esto no sucedía de igual manera en el caso de cantantes y músicos varones de la época, cuyos seudónimos muchas veces hacían referencia a nombres propios.

Estas connotaciones, que parecieran demostrar cierta pasividad y atributos meramente estéticos en relación a la música, encuentra su contracara en el compromiso y organización para que el folclore de la región pudiera tener más alcance. La fundación y/o colaboración en asociaciones y el ejercicio de prácticas de investigación son algunas acciones llevadas a cabo por las participantes en los inicios del campo.²¹ De la misma forma, otras mujeres ejercieron un rol político y mantuvieron vínculos con funcionarios en posiciones de poder²².

FINES DEL SIGLO XX

Los años 60 y 70 implicaron un movimiento y cambio de perspectiva en el campo del folclore, donde le movimiento del Nuevo Cancionero irrumpió con innovaciones sonoras y transformaciones subjetivas en términos nacionales y latinoamericanos (Díaz, 2009). De todas maneras, no fue posible dar cuenta de referentas musicales que se encontraran en el auge de su actividad durante este periodo. Se registra más bien una continuidad de la presencia de músicas que iniciaron su trayectoria con anterioridad, manteniendo estilos tradicionalistas en cuanto a la sonoridad y temáticas abordadas en los repertorios. Si bien resulta llamativo, esto no significa que el movimiento del Nuevo Cancionero no haya impactado posteriormente en la escena musical de la provincia.

No es hasta inicios de los años 80 que comienza a renovarse la participación de diversas mujeres como cantantes y compositoras, muchas de ellas inau-

²¹ Julia Vega fue fundadora de la Asociación Encuentro de los Cuyanos, e íntegro junto con Elena Moreno de Macia el Instituto de Investigación de Folklore Cuyano en Mendoza, fundado por Alberto Rodríguez. Elenapublicó, junto con Alberto, el *Manual del Folklore Cuyano*.

²² Carmen Noguez tuvo reuniones con el presidente Illia con motivo de la defensa del folclore frente a la masificación de la música norteamericana. Hila Rufino fue asesora de Cultura del presidente Perón, mientras que Ofelia Zuccolli fue perseguida por la Revolución Libertadora (1955).

gurando una carrera profesional desde muy jóvenes y manteniendo activa su profesión hasta la actualidad. Se trata de artistas de renombre, consagradas y consideradas como referentes musicales en la provincia, quienes apostaron a su vez a generar cambios en las sonoridades y fusiones con otros estilos latinoamericanos. El festival de Cosquín constituyó de alguna manera una vidriera donde lograron consagrarse a nivel nacional.

Una de las características emergentes de las mujeres de este periodo, tiene que ver con el contenido de su repertorio. Algunas decidieron recuperar historias y leyendas provinciales en el marco de sus canciones, retomando elementos del pasado y de la historia provincial para continuar construyendo una identidad y memoria colectiva. Así lo refleja el álbum *Cuentan que... Mitos y leyendas de San Juan* (2009), el cual relata la historia de distintas mujeres que de alguna manera dejaron una huella en las comunidades de la provincia y constituyen figuras de devoción popular²³. Por el otro lado, los álbumes *El don* (2007) y *El don de las furias* (2022), de Milagros Yacante, abordan historias de "brujas" en San Juan, a la vez que incorporan una mirada de género como temática central.

De esta manera, es posible considerar que existe una influencia significativa del Movimiento del Nuevo Cancionero, que surgió cuando varias de las músicas de este periodo eran niñas. La incorporación de problemáticas sociales en el repertorio, y las fusiones con otros estilos latinoamericanos dan cuenta de esta afirmación.²⁴

EL FOLCLORE Y SU DIVERSIDAD

Desde inicios del siglo XX hasta la actualidad, nos encontramos con una escena sanjuanina más amplia, contando principalmente con intérpretes, pero también compositoras de distintas edades y con estilos diferenciados en el marco de lo que podríamos considerar como música folclórica.

Desde hace algunos años, varias de las referentes de este campo se encuentran atravesadas por distintas discusiones en relación a los derechos de las

²³ Se destacan canciones referidas a Deolinda "la Difunta" Correa, las brujas del Villicum o Felipa, médica popular mejor conocida como la señora de la Alfalfa.

²⁴ Susana Castro incluso llegó a compartir escenario con Mercedes Sosa en el año 2006 (Caballero, 2014).

mujeres y la comunidad LGBTTT+Q, buscando incorporar estas temáticas en la agenda musical de San Juan. Algunos de estos elementos aparecen reflejados en el repertorio de las participantes, quienes en muchos casos se encuentran organizadas en espacios colectivos con el fin de visibilizar y generar eventos que permitan transformar parte de estas desigualdades. Algunas de ellas, que iniciaron sus trayectorias en un periodo anterior, fueron fundadoras de la Asociación de Mujeres Músicas, a la vez que asumieron defender provincialmente la implementación de la Ley de Cupo Femenino para Eventos y Festivales musicales (N°27.539), sancionada en 2019.

Se observa, de esta manera, que existe una continuidad en la participación política, en este caso en pos de defender los derechos de las mujeres y diversidades en el ámbito musical. Se destaca la participación de Lila Mutabilis, una artista drag que interpreta parte del cancionero folclórico buscando generar una performance escénica que interpele y muestre otras formas de vivir el folclore.

Paralelamente, lo performático empieza a tomar mayor preponderancia a la hora de pensar la escena musical. La iluminación, visuales, vestuarios e incluso lo teatral ocupan un lugar significativo para seguir pensando las modalidades de lo escénico hoy en día.

CONCLUSIONES

Hacer referencia a la música popular implica considerar sus derivaciones, transformaciones y apropiaciones de las distintas generaciones a través del tiempo, que no necesariamente mantienen las formas originarias de dichos ritmos. Esto ha sido visible a partir del análisis de la participación de las mujeres e identidades diversas en la música folclórica cuyana, quienes tuvieron que hacer un lugar en un campo masculinizado con lógicas muchas veces excluyentes.

Las formas de recopilación de la información sin duda fueron complejas. Los archivos encontrados que documentan la participación de mujeres son realmente escasos, de difícil acceso y han perdido calidad con el tiempo. En muchos casos, sus canciones no se encuentran disponibles para su escucha en redes ni en instituciones consagradas a la actividad musical.

De todas maneras, sus aportes son significativos no solo desde lo sonoro, en relación a su repertorio y creación musical, sino también en términos sociales para la transformación de dicho campo y la cultura popular. Se destaca que, en cada uno de los periodos mencionados, distintas músicas asumieron compromisos sociales y políticos con el folclore, buscando lograr una mayor igualdad de condiciones a la hora de ejercer la practica musical. Sin dudas esta participación en distintas esferas sociales fue distinta en base al contexto e intereses de cada una de ellas, realmente se trata de una tarea muchas veces invisible con fuerte repercusión en términos comunitarios.

Son muchos los frentes sobre los cuales profundizar, donde se destaca la necesidad de desarrollar un archivo de sus producciones sonoras que sea accesible al público en general. Este trabajo representa una intención de poner en valor sus aportes a la cultura provincial y nacional, para de esta manera continuar conociendo y construyendo una escena musical más amplia y diversa. Queda aún una enorme búsqueda por reconstruir sus obras, sumar nombres que aún no han sido reconocidos y analizando sus trayectorias con el fin de continuar construyendo en el presente una memoria colectiva con perspectiva de género.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, P.; Wacquant, L. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. Grijalbo.
- Natalia Caballero. La jachallera indomable. *Tiempo de San Juan*, 22 de octubre de 2014. <https://www.tiempodesanjuan.com/sanjuan/2014/10/22/jachallera-indomable-68079.html>
- Canciones de Carmen Nogués (1961). *Revista Folklore*, 3. Recuperado de <https://ahira.com.ar/ejemplares/folklore-no-3/>
- Díaz, C. (2009). Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino. Ediciones Recovecos.
- Dezillio, Romina (2020, 11 de Junio). Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Musicología Feminista 1 [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=diSZrgjAwGQ&t=1s&fbclid=IwAR2afp0oz_2XsQ2hLd_WSCWkLZkAA5oHSND7SgPY64u66U_59PndqGMloAA

- Dezillio, Romina (2020, 11 de Junio). Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Musicología Feminista 2 [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=moriHihSgzw>
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 55(195), 38-64. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>
- Grimson, A. (2010). Cultura e identidad: dos nociones distintas. *Social Identities*, 16(1), p. 63-79. <http://www.ram-wan.net/restrepo/identidad/Cultura%20e%20Identidad-grimson.pdf>
- Ley de Cupo en Eventos Musicales (N°27.539). Instituto Nacional de la Música. Disponible en <https://inamu.musica.ar/leydecupo>
- Madoery, D. (2017). Estudios sobre el folclore musical argentino. *Revista Argentina de Musicología*, 17, pp. 15-38. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/24>
- Martí, P. (2010). La música de raíz folklórica como herramienta de transformación social [sesión de conferencia]. IV Congreso Nacional de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. http://www.uncuyo.edu.ar/extension/upload/Leopoldo_Mart%C3%AD1.pdf
- Musri, G. (2008). Las prácticas musicales de conjunto en la sociedad sanjuanina, entre 1930 y el terremoto de 1944. [Tesis de Maestría en Artes Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo]. Biblioteca digital de la Universidad Nacional de Cuyo. <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=18770>
- Kaliman, J. (2016). Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folclore musical argentino. *Revista Argentina de Musicología*, 17, pp. 39-56. <https://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/25>
- Sánchez, O. (2016). Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional. *Revista Argentina de Musicología*, 17, pp. 57-82. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/26>
- Sánchez, O. (11-15 de octubre de 2005) El concepto Música Popular. Construcciones, perspectivas y líneas de estudio. [Conferencia] IIIº Encuentro de Música

Popular, realizado en el Departamento de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Terán, O. (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880-1910)*. Editorial Fondo De Cultura Económica

Valles, M. (1999). Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional. Síntesis Sociología. https://www.academia.edu/15022959/T%C3%A9cnicas_Cualitativas_de_Investigaci%C3%B3n_Social_Miguel_S_Valles

Vega, C. (San Juan, 1938). [Carta al Director del Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia]. Documentos Históricos, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossier Feministas* 7, pp. 11-31. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/726>

CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES DISIDENTES EN EL FOLKLORE ARGENTINO: ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS PARA LA VISIBILIDAD

LEYLA YAMILA MAFUD

PEÑAS QUEER: POSIBLES ABORDAJES

Las peñas disidentes, diversas o "queer" son eventos de entretenimiento a través de la danza y la música folklórica, espacios de "baile social", dice una de sus productoras, atravesados por discursos nacionalistas que son los que han dado origen a la estandarización de estas músicas y danzas. Sin embargo, las peñas queer mantienen elementos distintivos que lo convierten en un espacio disputa política y lucha por la visibilidad de los cuerpos y géneros disidentes dentro del campo del folklore, y a su vez, lucha por la representación de artistas folklóricos en los grupos activistas LGTBIQ+.

El abordaje se hizo en primera instancia a través de etnografía de lo digital, visitando los perfiles de Instagram de las peñas. Esta estrategia inició como una alternativa a las medidas de prevención dado el contexto pandémico, pero resultaron de gran valor puesto que la visibilidad en redes sociales es una de las principales herramientas de difusión de les artistas involucrados, y cobraron aún más relevancia durante el distanciamiento social obligatorio dispuesto por el gobierno argentino en periodos del año 2020 y 2021. Mientras fueron ampliándose las posibilidades de retomar los espacios públicos, desarrollé el trabajo de campo a través de etnografías y entrevistas productoras de la peña "Folklorazo queer" y a le bailarine "LeGon queen".

Sobre aquellos encuentros he podido explorar un primer acercamiento de este amplio panorama.

Al decir de Natalia Díaz (2021):

El campo de las danzas tradicionales argentinas se encuentra formado por dos perspectivas: la "académico-tradicional" y la perspectiva "expresivo-vivencial". Esta última postula una nueva tradición selectiva que posibilita otras narrativas en torno a la construcción de una identidad nacional, y la visibilización de otros cuerpos e imaginarios de género capaces de encarnarlos.

Según este enfoque, las prácticas en las peñas queer/disidentes corresponden a la corriente “expresivo vivencial”, basado sobre todo en que hay intención explícita de no respetar las características tradicionales, sobre todo, a la heterosexualidad como norma, como se verá a continuación.

ESTRATEGIAS DE VISIBILIZACIÓN Y MILITANCIA POLÍTICA A TRAVÉS DEL ARTE

● “Folklorazo queer”

“Folklorazo queer” es una peña está organizada por la compañía de baile “ñandutí”, un grupo de mujeres bailarinas que trabajan desde el año 2019, en distintos lugares de la Capital Federal, con distintas frecuencias según el contexto de pandemia y los lugares que gestionan para desarrollarla. Actualmente, el grupo se encuentra desarticulado, pero sostienen la peña de manera autogestiva y por lo general participa una artista/grupo musical y una bailarina. Es decir que el espacio artístico está ocupado exclusivamente por disidencias sexoafectivas.

● Lo queer del folklore

Transcribo a continuación un segmento de la entrevista a una de las productoras de “folklorazo queer”, preguntando por las clases de danza folklórica que se desarrollan antes de los eventos:

—¿Y qué quiere decir que sea una profesora queer?

—Que enseñe desde la perspectiva de género.

—Eso sería...

—Sería que vienen dos chicas y la que va a conducir va de este lado, tiene que hacer esto la que sea conductora, liderar. como que le buscas otra alternativa para no decir...

—Las mujeres zarandean, los varones zapatean.

—Las que hacen de hombre para este lado, las que hacen de mujeres para allá” (en chiste). Además, te dan a elegir el rol que vos querés. Y además utilizar la palabra...

—O sea, ser cuidadoso con el lenguaje, no estereotipado capaz, porque si vos decís es de hombre esto y esto es de mujer...

—No estereotipado, no binario.

De esta conversación podemos inferir que lo más importante de lo queer del folklore en esta peña es la posibilidad de elegir el rol que se quiere bailar, aunque se encuentre aún atravesado por el binarismo respecto de los estereotipos que están asociados a cada rol.

● **Producción feminista y lesbiana: "Cuando bailo, ¿quiero bailar con un chico?"²⁵**

Otra de las productoras de "Folklorazo Queer" manifiesta la necesidad de ser una lesbiana visible en todas las aristas de su forma de habitar el folklore "*Mi identidad la pongo en la danza también*". Como co-productora de la peña tiene por objetivo crear espacios seguros, que no sean estigmatizantes y donde las disidencias no se sientan incómodas. A su vez, habilitar la performance de los "roles tradicionales" de manera libre y con las parejas (o más personas) elegidas también libremente. En esta peña todo está organizado por mujeres y en el escenario participan personas que no sean varones hétero cis. Busca también desarmar el binarismo: "'Queer' es una palabra muy fuerte y, para nosotras, tiene que ver con justamente eso: no estar ni de un lado ni del otro del género. En el tango pasa lo mismo: o sos una cosa o la otra. O te ponés la pollera, o no te la ponés". ¿Qué pasa con la gente que está en otras búsquedas?".

● **Pregunto por las peñas, pero me hablan de milongas²⁶**

Investigadores/as del tango dan cuenta de un renacimiento de esa música después de los años 2000, aludiendo a la multiplicación de salones dedicados a la

²⁵ Esta es una pregunta que comenta una de las co-productoras de la peña "Folklorazo Queer"

²⁶ Milongas son eventos de baile de tango, cuentan en muchos casos con músicos en vivo

práctica de la danza, clubes de barrio, plazas públicas y milongas, cuyos organizadores y asistentes pertenecen a nuevas generaciones. Asimismo, ha crecido la producción musical, apareciendo nuevos grupos y orquestas de estilo tradicional o fusionando con estilos como el jazz y la música electrónica. Es en este marco que surge el tango queer, que trata de expresar la danza sin limitarse a las normas que rigen en las milongas clásicas. Estas normas tienen que ver con roles binarios de género, donde el baile en pareja se desarrolla en una dualidad y repertorio de movimientos para quienes interpretan lo masculino-conducir (varones cis) y lo femenino-ser conducida (mujeres cis). Según esta propuesta queer, la identidad de género no condiciona el rol que asumir en el baile, y habilita también la posibilidad de cambiar el rol durante la danza, según gusto de los bailarines. El resultado es un baile que puede incluir personas del mismo sexo, performando roles opuestos e intercambiarlos en una misma canción. El uso de la expresión "queer" asociado a una danza, cuenta entonces con una trayectoria importante. Es de mis hipótesis iniciales que la experiencia e historia del tango queer podría haber funcionado como inspiración para el desarrollo de lo que fuera un folklore disidente/queer. Sin embargo, a medida que indagué sobre sus hacedores/as (principalmente bailarines/as), encuentro que el vínculo podría ser más estrecho aún, teniendo quizás como un eslabón de encuentro a la Universidad Nacional de las Artes donde muchos profesionales de la danza se forman y son luego protagonistas y gestores culturales de peñas y milongas. Cuando pregunté por el origen del nombre de la peña "folklorazo queer", una de las gestoras refirió lo siguiente:

—Yo nunca había escuchado antes que usen con el folklore la palabra queer. Esa la han puesto ustedes.

—Sí, fue adrede.

—¿Cómo para hermanarse con ese movimiento?

—Sí, y para invitarlos, ¿no? porque si ya en el tango ya está milonga queer, está el tortazo,²⁷ está la furiosa, milonga por el abrazo abierto, eh... una cantidad había.

²⁷ Nombres de milongas gay o queer de la Ciudad de Buenos Aires

Las de Edgardo Sesma, por ejemplo. Bueno, había una cantidad. Nadie usa la palabra queer²⁸, se van a enojar y hubo todo un debate. me decían: "yo no usaría la palabra queer porque nos van a criticar, nos van a decir".

—¿Porque se la robaron? ¿o por qué les criticarían?

—Los folklóricos se van a quejar porque es una palabra en inglés. acordate. y "no, che ¿y por qué usan la palabra queer que es en inglés?" y "folklor" ¡¿qué es?!

—¡Bien! ya tenían la respuesta ensayada.

—Folklor ¿qué es?, el saber del pueblo bueno.... pero por qué usan folklore ahora. Hay gente que usa queer y ya lo escribe C U I R. pero está bueno que nos pregunten qué significa también, porque ahí explicamos todo el concepto de la peña.

—Y eso tenía que ver, según lo que vos me estás diciendo, yo entiendo que lo "queer" venía dado porque ya había empezado el movimiento de la milonga queer

—No sé si ya había empezado. Yo me imagino que en otros espacios hay también toda una movida queer porque abarca todo, o sea "forro queer", danza, música...lo que sea. El ambiente en el que nosotras nos movíamos era el de las milongas, ¿me explico?

—O sea, eran tangueras

—Milongueras.

ALGUNOS ELEMENTOS DE UN HABITUS CORPORAL EN EL FOLKLORE ARGENTINO

Es posible pensar algunas prácticas de la danza folklórica argentina a través del concepto de *habitus* (Bourdieu, 1981). Lo que habita en un paradigma tradicional es constituyente de un habitus corporal folklórico que se expresa a partir de la construcción del cuerpo del bailarín, atravesado por varios elementos que atenderé basándome una bibliografía muy atendida por les bailarines/as de folklore. En *Atuendo tradicional argentino* (Aricó, 2002) Aricó describe los atuendos usados según época y zona geográfica del país (con una perspectiva basada en las investigaciones de Carlos Vega, que delimita áreas culturales).

Todos los cuerpos que aparecen allí representados a través de fotografías

²⁸ en el ámbito del folklore

tienen atuendos que imitan a aquellas fuentes en las que Aricó se basa, y se encuentran caracterizados *de manera binaria hombre-mujer*. En algunas ocasiones, se presentan en pareja. Tras una extensa investigación indica para cada periodo de tiempo que va situando, cuál habría sido la vestimenta difundida en los espacios de baile. Hay además otra distinción que explicita para distintas épocas y es la *división por clase*. En varias ocasiones indica que las personas se vestían en una combinación de ropa en desuso de sus patrones, y presenta atuendos diferentes según fuera por ejemplo "estanciero", "gaucho de muy bajos recursos" o "gaucho de mejor condición", es decir que la clase social es un elemento visible y distintivo, indicador de status, y se usará en un repertorio de danzas diferenciado según la pertenencia a uno u otro estrato.²⁹ Hay algunos elementos que prevalecieron hasta la actualidad y gozaron de mayor difusión en los espectáculos dancísticos folklóricos y en otras representaciones de iconografías folklóricas como celebración de efemérides en actos escolares, publicidades de festivales, y en algunos lugares más tradicionalistas, como atuendo apropiado para asistir a los espacios sociales de baile. Los atuendos que más difusión han tenido son aquellos ubicados a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, nombrados como gauchos varones y paisanas mujeres. Incluye para varón: camisas blancas, sombrero de alas anchas y copa baja, chaleco, chaqueta corta, pies descalzos o con botas de potro cortadas en la punta, faja o ceñidor para sostener el facón. En otras ocasiones y de uso más reciente incluye pantalones llamados bombachas, poncho y bota fuerte. Para las mujeres: peinado con pelo largo y trenzas, camisa blanca escotada con adorno de puntillas, pollera larga, pies descalzos, alpargatas o zapato de taco bajo (según condición económica).

LegonQueen, "Gauche de los campos disidentes argentinos"³⁰

LegonQueen. usa instagram como una vidriera de sus perforaciones. Le entrevisté en el año 2021. Para referirse a su personaje suele usar pronombre "ella"

²⁹ me gustaría hacer otra observación en el que no me detendré en esta ocasión, pero me parece necesario atender al menos para advertirla, y es que Aricó indica la existencia de una comunidad de negros para una época histórica concreta, pero en las fotos con la ilustración del atuendo, las personas que los visten no son racializadas correlativamente.

³⁰ Descripción del artista en su perfil de la red social Instagram

pero, según sus propias palabras, "LeGon es un gauche deconstruido, jugando con la ambigüedad, rompiendo el binarismo en el folklore tradicional". Gonzalo, LeGon Queen, es bailarín folklórico, oriundo de Esperanza, provincia de Santa Fe. Refiere que bailar folklore fue la oferta artístico educativa a la que pudo acceder en su ciudad. Desde su estadía en Ciudad de Buenos Aires en la que reside actualmente, se encontró con las expresividades Drag-queen⁸ y folklóricas a partir de una invitación a bailar una chacarera en una "fiesta Drag". En palabras de LeGon: *"Drag queen sería una, un ser que puede performar actuar cantar bailar lo que sea, de una forma muy exacerbada, exagerada, glamorosa, personificando a una feminidad sea cual sea su género (...) hay otras variantes como drag king que sería al revés, sería una exacerbación, exageración de una masculinidad o una fantasía dentro de ello (...) es todo muy amplio"*.

LegonQueen construye su personaje a través de las ropas, maquillaje, danza y canto: *"Soy yo pero no soy yo"*. Los elementos del Drag le resultan familiares y estuvieron presentes desde su niñez a través de la experiencia de jugar con los maquillajes y ropas de su madre. A partir de esa invitación a la fiesta comentada anteriormente, comienza a nacer este personaje que se vuelve su "militancia desde el arte", donde *"no hay que explicar mucho, ves un gaucho todo montado con los tacos, un mix de paisana y mucho 'brisho' y ya es un montón"*. Sus trajes presentan bombachas de gaucho y chaqueta sin camisa, de colores vibrantes, y un maquillaje enfático.

Recordando las ideas de Butler (1990), "el género no es algo que se tiene o que se es, sino algo que se hace", y ese hacer tiene una práctica reguladora: la heterosexualidad. "La reproducción del género siempre es una negociación con el poder", en este caso marcado por los discursos que construyeron la identidad de la nación. Es en este sentido que encuentro a LeGon disputando el género en sus principales escenarios: peña folklórica, fiestas/espectáculos Drag, y en su perfil de instagram donde muestra versiones de su personaje. En su propuesta artística, Gonzalo está solo, sin pareja de baile. Él es las dos personas de la pareja de baile folklórica heteronormada, lo masculino y lo femenino, pero mientras danza el intercambio es permanente y no es fácil discriminar cuál es cuál, porque se fusionan profundamente.

En el videoclip "No me escondo más" se presenta sin peluca (algo poco

común dentro del Drag), con la cabeza calva y la barba con glitter. Usa sombrero (como lo indica el libro de Aricó para los varones), camisa de paisana como la que se ilustra en Aricó para finales del s XIX, bombacha y botas de gaucho con brillos, mucha bijouterie y adornos brillantes, y uno de los elementos más llamativos es un maquillaje complejo y vistoso.

Respecto de su danza, finalmente, intercala movimientos de las danzas folklóricas a la usanza tradicional con otros de su propia creación o improvisaciones, con desplazamientos amplios, intercambios de vestimenta de polleras y pantalones durante su acto y zapateos a gran volumen y destreza técnica, como en las que suelen observarse en las ejecuciones del malambo.

CONSIDERACIONES FINALES Y EN DEVENIR

Las maneras en las que artistas y productoras de espacios para el baile social del folklore disidente tienen rasgos específicos de los que según lo expuesto pueden nombrarse: alteraciones en las vestimentas tradicionales y fluidez entre lo caracterizado como masculino y femenino, repertorios musicales en música grabada y en vivo producida con perspectiva de género y por disidencias sexoafectivas (no varones cis), y finalmente algunas libertades estéticas en la danza, aunque musicalmente permanece la morfología fija de las canciones tradicionales que establecen los cambios musicales en momentos concretos, con su cantidad de compases estrictamente delimitados previamente según el tipo de danza.

Entre la ruptura del binarismo y la aparición de disidencias sexoafectivas, surge también lo "queer". Esta palabra que es extranjera pero elegida a propósito por sus hacedores/as para representar la fluidez, intercambio y actualización de los modos folklóricos es también una estrategia utilizada para visibilizar las formas propias de vivir las tradiciones dancísticas-musicales de los ideales de la nación. Banegas y Vila (2021)³¹ presentan la noción de *folklore en tiempo real*, con "nuevos sujetos políticos, que fueron reivindicando sus derechos en diferentes espacios y [...] en un aquí y ahora". Alegan que no se trata de expresiones caducas y repetidas, sino vivas, dinámicas y permanente actualizadas, como también lo

³¹ Banegas y Vila. "Folklore en tiempo real" inédito.

hace el género según la propuesta de Butler. Se manifiesta mientras sucede.

Finalmente, cabe mencionar que la nación tiene una deuda histórica con los colectivos LGTBIQ+ (y otras comunidades como las afro y pueblos originarios) respecto de su visibilidad en la historia cultural y en los cánones que han formado los ideales de lo que representa al país, que debería ser saldada.

Este pequeño corpus de ejemplos representa algunas de las luchas artísticas que generan rupturas con formas de habitar los espacios del folklore. Se encuentran en una etapa incipiente, constituyéndose como un colectivo en etapa de expansión y construcción de redes más amplias. Me pregunto entonces ¿qué otros habitus folklóricos LGTBIQ+ existen, en CABA y en las provincias? ¿Tiene cabida y potencial de naturalización la expresión del homoerotismo y el lesboerotismo en este contexto histórico político, en el que tiene el folklore por representaciones como colectivo en, por ejemplo, la marcha del orgullo?³² ¿Cuáles son los efectos en la subjetividad de les involucrados en este proceso? El presente trabajo ha dado algunos primeros ejemplos que responden a estas preguntas, pero es menester indagar en un marco geográfico más amplio que contemple a quienes eligen el lenguaje folklórico para su expresión artística y que como en estos casos comentados anteriormente, experimentan-exploran estéticas en sus cuerpos y subjetividades políticas, en pos de la visibilidad y legitimización de sus prácticas en espacios libres de discriminación, con perspectiva de género, inclusivos y respetuosos con los derechos de las disidencias sexoafectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfie, C., (2022, 18 de febrero). Las nuevas voces del folklore lgbt. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/401812-las-nuevas-vozes-del-folklore-lgbt>
- Aretz, Isabel. [2008 (1952)] *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Melos.
- Aricó, Héctor (2002) *Atuendo tradicional argentino*. Editorial Escolar.
- Bourdieu Pierre. [1991 (1981)]. *El sentido práctico*. Madrid, Taurus.

³² en el año 2019 un camión con la bandera "folklore" participó tocando música tradicional en la marcha del orgullo de Buenos Aires, en el 2021 (después de la pandemia) participó un colectivo de músicos y bailarines de folklore en el escenario principal de la XXX marcha del orgullo..

- Butler, Judith (1990). *El género en disputa*. Paidós
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio-discursiva al folklore argentino*. Córdoba, Ediciones Recovecos.
- Díaz, Natalia. (2021). "Lo social en movimiento": la corriente "expresivo-vivencial" en las danzas populares argentinas. *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular*, 3(1), 22-35.
<https://doi.org/10.53689/cp.v3i1.24>
- Liska, María Mercedes (2018). *Entre géneros y sexualidades: Tango, baile, cultura popular*. Editorial Milena Caserola
- Lucio, Mayra y Marcela Montenegro (2012). *Ideologías en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza*. En: Citro, Silvia y Patricia Aschieri. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, pp. 201-218.
- Madrid, Alejandro (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista TRANS*, 13.
- Ochoa, Ana María. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Vega, Carlos [1944] (2010) *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología.

LA CANCIÓN COMO TRINCHERA. MÚSICA Y ACTIVISMO SEXODISIDENTE EN ARGENTINA (2015-2019)

CELINA BADINI

INTRODUCCIÓN

Las últimas décadas en Argentina, al compás de luchas históricas por la ampliación de derechos en materia de género y diversidad, y de diversos modos de militancia poético activista, inauguran un presente en el que “nuevas posibilidades de habitar las disidencias potenciaron fisuras en los mecanismos de control y regulación de los/nuestros cuerpos” (Correbo, 2019, p. 2). Desde esta perspectiva leemos las producciones y prácticas artísticas que nos proponemos interrogar en este trabajo. Es por ello que la pregunta acerca de cómo se nombran –cómo nos nombramos³³- las disidencias sexuales en la música popular, estructura el análisis de las canciones que conforman nuestro corpus de estudio.

Para el análisis consideraremos la interpretación de las letras (en relación con la reapropiación del insulto como estrategia de los activismos disidentes), los modos de representación y estereotipos en torno al género y la sexualidad que se tensionan en estas intervenciones, y las distintas funciones que adquieren estas performances en los contextos específicos en donde ocurren como marchas del orgullo, festivales culturales disidentes, intervenciones callejeras, movilizaciones feministas, entre otros.

Las categorías provenientes de las teorías queer/cuir resultan pertinentes para analizar críticamente un repertorio que moviliza procesos de subjetivación disidentes, tensionando aquellos estudios musicológicos que abordan exclusivamente el rol de la compositora o intérprete mujer. En ese sentido coincidimos con el Grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual (UNLP) cuando afirma que la complejidad teórico-crítica desarrollada por los feminismos

³³ Elijo acentuar la primera persona del plural para poner en tensión aquella distancia entre quien escribe y aquello que investiga, como supuesta garantía de neutralidad. En ese sentido pienso mi trayectoria en esta investigación desde mi lugar de lesbiana, entendido no sólo como una identidad sexual sino como un posicionamiento político. Siguiendo a val flores, como un “espacio epistemológico de producción de conocimiento situado desde esa experiencia de la corporalidad”.

y activismos sexogénicos del presente (feminismos negros, lesbianos, poscoloniales, de los activismos queer, cuir, trans, etc.) han puesto en jaque los conceptos de “género” y “mujer” e incluso sus desarrollos en el ámbito de la historia y la teoría del arte.

El recorte temporal propuesto se corresponde con el gobierno de la Alianza Cambiemos, con el objetivo de trazar posibles relaciones entre prácticas estético-políticas y políticas del gobierno nacional, ya que fue escenario del recrudecimiento de discursos de odio hacia las minorías sexuales. Es por ello que nos preguntamos de qué manera en dicho contexto, estas bandas en alianza con movimientos sociales, colectivos y diversas formas de activismo, pudieron generar espacios de resistencia desde el arte.

Estamos hablando de años signados por la irrupción de movilizaciones en clave feminista (el primer Ni una menos en 2015, la primera marcha contra los travesticidios en 2016 y el primer paro internacional de mujeres 8M en 2017 por mencionar algunos casos) a la vez que marchas del orgullo en distintos centros urbanos, o las marchas del Encuentro Plurinacional de Mujeres y Disidencias en distintos puntos del país, comienzan a ser masivas. Es en ese contexto que comienzan a tener relevancia distintas experiencias que cruzan a los activismos de la disidencia y el arte, no solo como una instancia de disputa de sentidos a través de distintos lenguajes artísticos, sino como un modo de estar juntxs y habitar espacios colectivos de resistencia.

En esa línea podemos mencionar el surgimiento en el año 2018 de los festivales Jauría Mutante en la ciudad de La Plata, o el Festival de Arte Queer en C.A.B.A. Es a partir de la revisión de las programaciones de estos festivales en sus distintas ediciones, que conformamos el corpus inicial de esta investigación. Susy Shock y Sudor Marika son dos casos relevantes dentro de una trama cada vez mayor, de musicxs que, a lo largo y ancho del territorio, desde distintos géneros y propuestas, activan reclamos y reivindicaciones del colectivo LGTBIQ+ a través de sus canciones.

Trabajaremos entonces, a partir de registros grabados y audiovisuales de intervenciones en el espacio público de Susy Shock y la bandada de colibríes, y de Sudor Marika producidas entre 2015-2019 considerando que en ellas se ponen en

juego diálogos y articulaciones entre música y activismo que cuestionan la inteligibilidad de cuerpos e identidades disidentes, no nombradas en las narrativas tradicionales de la música popular.

Respecto de la relación entre producción musical y activismo, esta investigación parte de la concepción del activismo artístico como una práctica política en la que los lenguajes artísticos (visuales, musicales, performáticos) se conciben como herramienta para intentar incidir en lo político, ya sean las políticas públicas o estatales o en la micropolítica. El activismo artístico, entonces, se nutre tanto de las genealogías artísticas en las que se inserta como de las genealogías activistas y de la movilización social (Pérez Balbi, 2020; Expósito, Vindel & Vidal, 2012).

ESTRATEGIAS DE VISIBILIZACIÓN EN SUSY SHOCK Y SUDOR MARIKA

¿Cómo se nombran las disidencias sexuales desde la música? ¿Qué sucede cuando, por el contrario, la música que escuchamos no nos nombra?

La apuesta de Susy Shock por “empezar a contarse desde el arte”³⁴ usando como espacio los discursos que, en sus palabras, “nos ningunearon” se presenta como un punto de partida para analizar los casos elegidos para este trabajo.

Pensemos que la música, en tanto producción simbólica en el marco de una cultura cis-heterosexual, o en términos de Butler de una matriz heterosexual de pensamiento, porta códigos, modos de representación, estereotipos en torno al género y la sexualidad, lo masculino y lo femenino. En esa misma clave de lectura podemos considerar que determinados géneros musicales canalizaron discursos que, en base a la invalidación de determinadas formas de vivir la identidad y la sexualidad, reproducen la heterosexualidad obligatoria al mismo tiempo que invisibilizan aquellas identidades disidentes a la norma.

En los casos elegidos a continuación se tensionan aquellos discursos normativos, y un modo de hacerlo, tal vez el más evidente, es la reapropiación del insulto. Siendo el insulto, en términos de Butler, la regulación discursiva de los

³⁴ Retomamos esta idea a partir de las palabras de Susy Shock en una entrevista realizada por el colectivo Arte al Ataque “Yo amo el folclore, pero no había una zamba que me nombrara, una zamba que por lo menos hablara de cómo yo amo, cómo des-amo, como yo miro este mundo. Y esa fue la necesidad de, desde el arte como herramienta, empezar a contarnos.” Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nDg280XRaGk>.

límites de la legitimidad sexual, desde la cual la sociedad mayoritariamente heterosexual interpela a una sexualidad patologizada (2002).

Canciones como *Tango putx* (2014) y *Milonga Queer* (2018) de Susy Shock, o *Las invertidas* (2017) y *Porque nos da la gana* (2019) de Sudor Marika son ejemplos claros de esta práctica³⁵.

Para pensar en la reapropiación del insulto como gesto de los activismos disidentes retomaremos algunas discusiones que propone Judith Butler en torno a lo *queer*.

Para comenzar mencionaremos aquella inquietud que nos plantea la autora acerca de la temporalidad del término *queer* como un rasgo central del mismo, incluso más importante que su definición acabada. En ese sentido la autora se pregunta "¿cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal -haya sido 'refundida' en el sentido brechtiano- que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas?" (Butler, 2014, p. 7). Este interrogante sintetiza el movimiento a través del cual aquellxs que fueron expulsadx pueden plantear su reivindicación "a través y en contra de los discursos que intentaron repudiarlos" (Butler, 2014, p. 9)

A su vez la noción de interseccionalidad entre raza, clase, género y sexualidad (Lugones, 2008; Davis, 2005) le otorga a lo *queer* otra dimensión, invitándonos a poner en cuestión algunos usos de la palabra "queer" en función del aquí y ahora de su enunciación. Aunque la palabra *queer* aparezca en estas producciones musicales, los términos que han sido apropiados y resignificados por los activismos en estas latitudes son otros. Tal como canta Sudor Marika en *Las Invertidas*: "Somos los putos, tortas, maricas, somos las trans, travas, grasitas". Las mismas palabras, las mismas formas de nombrar las disidencias a través de la resignificación del insulto como marca de una politización de la identidad, aparecen en *Porque nos da la gana*, de la misma banda y en *Tango Putx*, de Susy Shock.

Del mismo modo, la traducción fonética *cuir/kuir* busca tensionar la idea de que "lo *queer*" como noción y como cuerpo teórico nace en el Norte, y se pro-

³⁵ Para hacer más ágil la lectura no transcribimos las letras en el cuerpo del texto. Al final del trabajo se encuentra el acceso a una lista de reproducción con las canciones y distintos registros audiovisuales abordados.

yecta hacia el Sur. Para interrumpir esa dinámica desigual de producción-circulación-legitimación de conocimiento basada en el eje norte-sur, pensamos "lo cuir como localización de la disconformidad con las hegemonías no sólo identitarias sino también geopolíticas", reclamando su "latinoamericanización" (flores: 2013 p. 61).

Con lo dicho hasta aquí, respecto de la reapropiación del insulto en clave interseccional, encuentro dos prácticas significativas para pensar la visibilidad como una estrategia estético-política frente a la invisibilización sistemática.

La primera, consiste en poner de manifiesto que las disidencias sexuales no "fueron leídas", como dice Susy Shock, en las narrativas hegemónicas de la música popular. Y es por ese motivo, que aquellos géneros (en nuestro caso el tango y la cumbia) musicales que excluyeron históricamente a las desobediencias sexuales se vuelven un escenario de disputa en donde las disidencias una y otra vez se nombran reivindicando su existencia.

La segunda, tiene que ver con pensar cómo algunos géneros musicales y en el marco de una cultura cis-heterosexual, reproducen estereotipos de feminidad y masculinidad propios de la matriz heterosexual de pensamiento. Estos estereotipos no se encuentran únicamente en el componente semántico de las letras, se hallan presentes en los cuerpos, en las puestas en escena, en la posibilidad de acceder a circuitos de consumo, de legitimación, etc. Vale preguntarse qué feminidades han tenido acceso en primera instancia a los festivales a partir de la ley de "cupos femeninos". Qué representaciones de marikas o lesbianas hay, por ejemplo, en la escena de la cumbia, etc. En este caso, las estrategias de visibilidad tienen que ver con cuestionar el sentido común tensionando estereotipos binarios en torno al género y la sexualidad, proponiendo otras formas de masculinidad o feminidad disruptivas, paródicas, exageradas, mutantes, "mostris".

Así, la visibilidad deviene "posibilidad de invención contra las regulaciones de género, deseo y (hetero)sexualidad" (Gutierrez, 2022, p. 25).

CANCIONES COMO TRINCHERAS AFECTIVAS³⁶

³⁶ Retomamos esta expresión de una entrevista realizada a Sudor Marika en el Suplemento Soy de Página/12. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/505953-sube-la-noche-tropical>.

Para concluir este trabajo, compartimos algunas reflexiones sobre aspectos sonoros de los casos elegidos, pensando que allí podemos identificar modos de hacer en los que resuenan los vínculos entre estas músicas y experiencias de los activismos sexodisidentes.

El primer rasgo que señalamos es el uso del canto colectivo y el sentido que adopta en estas músicas. En el caso de Sudor Marika es una constante en la banda que tres, y a veces cuatro músicxs, interpreten la "voz principal"³⁷. Podríamos decir que el resultado es una cualidad tímbrica en sí, producto de una simultaneidad que no se concibe en función de una complejidad contrapuntística sino de "densificar" el canto. Así, la voz de Sudor Marika se torna múltiple, ambigua, se mezcla y complementa volviéndose colectiva y horizontal, ante la imposibilidad de identificar una voz principal que se individualice respecto de las otras.

Por otro lado, en Susy Shock el uso del canto colectivo aparece fuertemente vinculado al estilo de la copla o la vidala³⁸. Sin embargo, en las canciones mencionadas anteriormente, Tango Putx y Milonga Queer, también aparece el canto colectivo, a pesar de no ser un rasgo característico a priori de esos géneros musicales. En Tango Putx, a modo de coda, se repite el estribillo a capella cantado colectivamente, es una irrupción llamativa ya que no es una sonoridad que aparezca en el resto de la canción.

Lo mismo sucede en Milonga Queer al canto de "soy lo que soy. Si te gusta bien, y si no, no", en este caso no ya como coda sino en cada aparición del estribillo. Podemos interpretar este rasgo como una intención de colectivizar, de generar ese efecto que convoca a quienes escuchan – sobre todo en vivo- a ser parte de esa práctica colectiva de producción musical.

Otro rasgo relevante se da a partir de utilización de cantos de movilizaciones, presentaremos algunos ejemplos de Sudor Marika. Esta operación adquiere dos comportamientos: Por un lado, el uso de registros sonoros u audiovisuales como una suerte de "cita" o referencia a determinada movilización, otorgándole a

³⁷ Utilizamos este término para hacer referencia al plano melódico de una configuración textural, donde la melodía cantada se presenta como el plano principal en relación a un acompañamiento subordinado a la misma.

³⁸ Solo por mencionar algunos ejemplos sugerimos escuchar las canciones "Ramita Seca", "Mariquita Linda" y "Canto Colectivo".

la canción un marco específico. Por otro lado, el arreglo de canciones de movilizaciones y su posterior grabación en el estudio o interpretación en vivo. En el segundo caso -la interpretación en vivo- las canciones guardan relación con el contexto particular de la fiesta o movilización (desde "Siempre con las putas, nunca con la yuta" hasta canciones contra el FMI, contra Macri, contra Jair Bolsonaro, por la liberación de Milagro Sala, etc.) y se trata nuevamente, por el efecto mismo de las canciones de marcha, de un canto que colectiviza e invita al público a ser parte de esa voz.

En el caso de Compañerx de Piquete, que incluye en su videoclip registros de la primera marcha de la Colectiva Lohana Berkins en el marco del primer paro nacional durante el gobierno de Mauricio Macri, hacia el final de la canción cuando la colectiva canta "Olé olé olé olá, Macri no es puto es liberal, hacete cargo él es heterosexual", encontramos el uso tipo cita que describíamos anteriormente.

En otros casos, como decíamos, el uso de cantos de movilizaciones no responde a esa referencialidad directa del registro in situ, sino que tiene que ver con llevar al estudio canciones que se originaron en contextos de movilizaciones. Por ejemplo, la canción Poder Popular, o Aborto Legal interpretada junto a la banda Culisueñas.

Por último, otra práctica en esta misma línea tiene que ver con la elaboración, a través de la mezcla y la ecualización, de una sonoridad que alude a la calle o la movilización. Esto ocurre con claridad en la canción Amor Planero donde nuevamente hacia el final de la canción, irrumpe un estribillo cantado colectivamente, precedido por una sección breve de trompetas y bombos (instrumentos característicos de las marchas) que dan pie a una voz colectiva al canto de "olé olé, olé olá...". El trabajo con la ecualización en ese fragmento genera una referencialidad acústica que da una sensación de espacialidad que puede percibirse como un ámbito abierto, los bombos y redoblantes se escuchan con cierta lejanía al igual que las voces, y las trompetas un poco más al frente. Es decir que se retoman y reelaboran cualidades sonoras que son propias de las movilizaciones.

Decíamos al comienzo de este trabajo, que al hablar de estas músicas debemos considerar que en la calle, en la intervención del espacio público, efectivamente se encuentra su potencia. En movilizaciones, en festivales, en fiestas y en aquellos lugares en los que se encuentren nuestros cuerpos, nuestra voz, nuestro

sudor y nuestro grito como ecos de un canto colectivo que viene a ocupar un espacio históricamente negado. Existimos, somos visibles y somos audibles. Este trabajo parte de esa apuesta para que comencemos a escuchar distinto, pensando que en estas -y otras- músicas podemos nombrarnos a la vez que imaginamos e inventamos otros mundos posibles.

Acceso a lista de reproducción con las canciones incluidas en el trabajo



BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós
- Butler, J. (2014). *Queer. Género, performatividad y agencia*. Buenos Aires: Libros de la mala semilla.
- Correbo, M. N. (2019). Los cuerpos que no de la historia del arte. O cuando aprendemos sólo el relato cisheteronormado. *Octante*, (4).
- Davis, A. Y. (2005) *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- Davis, F (2014). Tecnologías sexopolíticas, contraescrituras críticas y dispositivos de subjetivación y Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras". *ERRATA# n° 12 "Desobediencias sexuales"*, pp.17-19.
- Expósito, M., Vindel, J., & Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En AA.VV., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 43-50.
- flores, v. (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Gutiérrez, L. (2021). *Imágenes de lo posible: una genealogía discontinua de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina 1986-2013*. Córdoba: Asentamiento Fernseh.

- Mayorga, M. P. (2020). Transfeminidades: el grito cuir y la performatividad afectiva. *ESCENA. Revista de las artes*, pp. 214-225.
- Mignolo, W. (1997). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. En: De Toro, A. *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Madrid: Veruvert.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Pérez Balbi, M. I. (2020). *Habitar/Confabular/Crear. Activismo artístico en La Plata*. La Plata: Edulp.
- Rubino, A. (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura. *Revista Luthor*, IX (39), pp. 62-80.
- Saxe, F. N. (2020). *Disidencias sexuales: Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subersivos-anales-contra-vitales*. Buenos Aires: UNGS.

FEMINISMO Y COMUNIDAD LGBTIQ+ EN LAS ESCENAS METALERAS COLOMBIANAS

JESÚS ANTONIO CÓRDOBA ROMERO Y NORMA GARCÍA CASTIBLANCO

CONTEXTO DEL METAL EN COLOMBIA

El género del metal, o *heavy metal* como lo etiquetaron desde su origen en el Norte Global, llegó a Colombia en la década de los años 80 con bandas como Parabellum, Reencarnación y Masacre, creando en la práctica un subgénero dentro de esos sonidos extremos denominado ultra metal. La aparición de la mujer colombiana dentro de bandas de metal se da ya en los años noventa, pero es probable que la primera mujer que tocó en una banda, y de la cual se tenga registro, es la paraguaya Liliana Díaz que tocó el bajo en la banda de Manizales, Traición. Llegó un nuevo siglo y a partir de aquí ya se nota un auge en la participación femenina dentro de bandas de metal en Colombia, pero es un hecho que a día de hoy deja un dato preocupante porque de acuerdo a la investigación estadística del músico colombiano Gutiérrez (2022), de todo el compendio histórico de músicos en bandas de metal, solo el 3% son mujeres. Dato que coincide con la representación de la mujer en la escena mundial del metal que también es del 3% según datos arrojados de la investigación presente en el libro *Gender Inequality in Metal Music Production* de Julian Schaap y Pauwke Berkers (2018).

Es un panorama preocupante porque no existen muchas mujeres en bandas tocando metal en Colombia. No se ven muchas caras nuevas de mujeres llegando a tocar en bandas y las que ya están en bandas, muchas de ellas aglomeran dos, tres o más bandas siendo las únicas mujeres en dichas agrupaciones. Todo un ambiente metalero que convive con discursos de odio sexistas y machistas que generan toda una serie de barreras para las mujeres quieran desenvolverse libremente en los espacios de las escenas metaleras.

Si nos vamos al cubrimiento dentro del ecosistema de medios sobre metal, no es común ver en entrevistas a músicas, que puede responder a esa baja cantidad. Evidentemente, sí hay entrevistas a músicas colombianas, pero no es algo recurrente.

METODOLOGÍA

Para esta investigación usaremos como metodología principal la etnografía, dado su carácter imprescindible para la recolección de información profunda sobre los sujetos involucrados en el fenómeno social que se desea analizar. Sin embargo, esta es una investigación mixta definida por Sampieri (2014) de la siguiente manera:

El enfoque mixto, entre otros aspectos, logra una perspectiva más amplia y profunda del fenómeno (...) produce datos más "ricos" y variados, potencia la creatividad teórica, apoya con mayor solidez las inferencias científicas y permite una mejor "exploración y explotación" de los datos. (p.580)

Esto, teniendo en cuenta que esta investigación contempla un análisis profundo sobre las experiencias y sentires de las mujeres y la comunidad LGBTIQ+, por lo cual, se plantean técnicas de recolección de la información cuantitativas y cualitativas, siendo el enfoque mixto la perspectiva que nos permitirá evidenciar ampliamente nuestros objetivos.

Sumado a lo anterior, proponemos articular esta metodología con las epistemologías feministas, pues se presentan como las más pertinentes para abordar el análisis de las mujeres y la comunidad LGBTIQ+ que pertenecen a las escenas metaleras de Bogotá, dado que no se hallan antecedentes de estudio frente a este tema en la ciudad. Por lo tanto, entenderemos las epistemologías feministas como:

la rama de la epistemología social que investiga la influencia de las concepciones y normas de género socialmente construidas y los intereses y experiencias de género en la producción de conocimiento. (Anderson, 2002; citada en Chaparro, 2021:15).

Amneris Chaparro (2021) refuerza esta noción al afirmar que la finalidad de la epistemología feminista es "analizar la forma en que la categoría género impacta en aquello que llamamos conocimiento científico, y las maneras en que dicho conocimiento discrimina a las mujeres y a los sujetos feminizados al limitar su participación, representarles y justificarles como inferiores" (Chaparro, 2021: 15). En esa misma línea, Norma Blásquez (2010) complementa esta definición al sostener que el concepto central de la epistemología feminista es que la persona que conoce es un sujeto situado, lo que origina que todo conocimiento sea situado; por tanto, "refleja las perspectivas particulares de la persona que genera conocimiento, mostrando cómo es que el género sitúa a las personas que conocen" (Blásquez, 2010, p. 28, como se citó en Falconí, 2022, p. 8)

Desde esta postura epistemológica abordamos el enfoque interseccional y diferencial partiendo de la premisa del conocimiento situado.

Pues la propuesta metodológica del conocimiento situado de Haraway (1995) propone reflexionar acerca de cómo todo el conocimiento que se produce está determinado por las condiciones sociales, las cuales dan lugar a cierta mirada que expresan los sujetos. De esta manera se localiza esa producción de saberes y experiencias en una red de relaciones determinada por el lugar que se ocupa en el mundo, es decir, las experiencias desde la identidad de género y la orientación sexual diversa se viven con una diferencia situada. (Como se citó en García, 2022., p.21).

Para el presente estudio se realizarán una serie de preguntas a través de una encuesta y en entrevistas semiestructuradas (fase que se encuentra en proceso de recolección de la información), sumado a la inclusión de fragmentos de entrevistas hechas en un medio colombiano sobre metal, noticias de un medio masivo de comunicación y ponencias de un congreso académico sobre rock, metal y músicas extremas.

ESTUDIOS DE GÉNERO EN LA MÚSICA METAL

Frente al tema de mujeres y feminismo dentro del género musical del heavy metal, la académica Rosemary Lucy Hill (2016, 2018) ha escrito sobre una de las muchas barreras que se encuentran en el metal para dialogar acerca de discursos de odio

como el sexismo en las escenas metaleras, la barrera del mito de la igualdad donde ella explica este mundo perfecto que han creado los metaleros en torno a ser una comunidad en la que por escuchar metal no vas a ser discriminado ni violentado, y vas a ser parte de esta comunidad en la que todos se cuidan y respetan. Pero que en realidad no es así porque, a no ser que seas un hombre blanco heterosexual, tendrás problemas para ser aceptado, o te enfrentarás al sexismo, el racismo, la homofobia, etc. Esta idea la retoma la doctora argentina, Manuela Calvo (2020), y que en entrevista con el blog Metal to the Bone (2021) explica su uso mencionando que preferiría no referirse al "mito de la igualdad" sino al "anhelo de la comunidad" donde si bien hay aspectos de unión y respeto entre los miembros de esta comunidad metalera, que sería la visión positiva, también hay un aspecto negativo y es esto de pretender que no existen unas desigualdades de género y clase dentro de esta comunidad, pensando que todo está bien. Manuela (2020) también menciona en su artículo "Masculinidades y feminidades en la música metal", su mirada a la escena metalera bonaerense, en Argentina, la utilización del macho cabrío a través del arte representado en las portadas de los discos o en los mismos tatuajes y camisas, siendo otra faceta más de lo hipermasculino del metal.

Por su parte, la trabajadora social española, Susana González (2022), nos muestra la faceta feminista del metal en su artículo "The didactic role of feminist art in metal music: Coven bands as a relational device for personal improvement and social justice", haciendo alusión a las "Coven bands" que representan la inmersión del arte feminista dentro del género del heavy metal, mostrando que ese es un género musical que las mujeres pueden vivir como quieran y que no tiene que responder a las lógicas del sistema patriarcal. Susana las ha definido las "Coven bands" aludiendo a la representación de un grupo conformado por brujas y "such denomination pays symbolic tribute to Esther 'Jinx' Dawson, the witch commander of the band Coven, commonly erased from the historical canon of metal music".

Una de las bandas a las que hace referencia Susana es Denigrata, liderada por la académica Jasmine Shadrack (2017) que en su publicación "Malefica: the witch as restorative feminism in matrifocal black metal performance", desde un

estudio autoetnográfico, caracteriza lo que es la puesta en escena de ella, Denigrante Herself, como artista a través de su personaje en la banda Denigrata, expresando que su performance y toda su caracterización tienen una clara impronta feminista.

Otra de las bandas que han sido investigadas dentro de estos estudios del *heavy metal* es la banda oriunda de New York, Castrator, con integrantes mujeres de diversas partes del mundo y que dentro de su puesta en escena, su contenido lírico y toda su caracterización, entra en lo que la investigadora y bibliotecaria Jocson-Singh (2019) ha denominado "Vigilante feminism" dentro de la música del metal extremo, en su artículo "Vigilante feminism as a form of musical protest in extreme metal music", entendiéndolo por este concepto aquella faceta de bandas como Castrator que son conscientes de la desigualdad de género que como mujeres han padecido y que ya no están dispuestas a seguir siendo víctimas, serán músicas metaleras conscientes de su historia y ya no serán esa parte que el mundo concibe como "débil". Es toda una forma de protesta y reivindicación desde los sonidos extremos del metal hecho por esta banda.

Jocson (2019) también aborda la cuestión del profeminismo en el metal, trayendo a colación el caso de la banda Krisis, liderada por la vocalista Karyn Krisis, como la primera banda profeminista de death metal, es decir, que sin autodenominarse feminista ya se sentía en su contenido un abordaje a temáticas relacionadas con el feminismo desde el metal extremo, mostrando otra posibilidad respecto de las temáticas que siempre han ido en la vía de promover las letras violentas y misóginas que encarnan discursos de odio en contra de las mujeres.

VIOLENCIAS BASADAS EN GÉNERO (VBG)

Es pertinente poner de presente aspectos importantes sobre el periodismo con enfoque de género consignados en la cartilla de la Red Colombiana de Periodismo con Visión de Género *Otras miradas para construir, comunicar y analizar la información* (2011), donde expone que ese enfoque, denominado como visión de género en la publicación, "implica abrirse a una manera completa de ver el mundo y de reconocer a los seres humanos a través de concepciones de igualdad, libertad,

dignidad y solidaridad, superando muchos aprendizajes culturales arcaicos heredados de una sociedad ancestralmente patriarcal y desigual". Dentro del cubrimiento de las VBG, a nivel general en medios, se pueden observar todavía perspectivas o narrativas que tienden a justificar estas violencias, o sencillamente a no cubrirlas porque los agentes involucrados en determinado periodismo (deportivo o musical) no encuentran relación entre dichos hechos y el tipo de periodismo que ejercen. Por eso es fundamental que dentro del ecosistema de medios sobre metal exista un periodismo que se dedique a visibilizar las violencias en contra de las mujeres pertenecientes a las escenas metaleras, desde sus diversos campos, evitando atizar estereotipos y sin caer en una doble victimización respecto de aquellas mujeres que deciden relatar sus experiencias frente a este tipo de violencias.

Este tipo de periodismo implica posicionarse ante un escenario de desigualdad de género dentro de este sistema patriarcal y como lo señala Raquel Perianes Paín (2020) "conlleva un compromiso profesional que debe llevar a asumir prácticas informativas de manera transversal enfocadas a la erradicación de la violencia machista. Esta práctica implica un compromiso social y político".

Al interior del periodismo con enfoque de género, particularmente en el ecosistema de medios sobre metal, nos enfocaremos en un medio y el cubrimiento de un medio tradicional masivo, exponiendo a continuación fragmentos de entrevistas que dan cuenta de diversas violencias y discriminaciones contra las mujeres relacionadas con este género musical. Posteriormente, se hará hincapié en dos ponencias sobre la comunidad LGBTIQ+ en el metal.

ENTREVISTAS

Melissa Sierra (2020) es la vocalista de la banda Adivarius, de Urrao (Antioquia). En entrevista con Metal to the Bone Melissa mencionaba lo siguiente respecto al machismo dentro del metal: "lo patriarcal es un sistema y el machismo es una expresión de ese sistema que no es exclusivo de los hombres y, por supuesto, que se sigue viendo cuando escuchas y lees expresiones como: *"el metal es para gente ruda, en especial machos"*, *"desde que dejaron entrar a las niñas esto se volvió una cocina"*, *"los metaleros no lloran"*, *"digan lo que quieran pero las mujeres*

nunca lograrán el nivel de un gutural masculino"; o cuando veo esa necesidad de poner a competir entre vocalistas, guitarristas, bajistas, teclistas y bateristas por su parte estética, belleza, expresión en el escenario... diciendo: 'esta es mejor que ella' sin rescatar que cada una hace una labor particular. Ese tipo de expresiones que aparentemente no son nocivas, legitiman esas conductas machistas y que en lo personal no me parecen rezagos, me parecen transformaciones sociales de esas expresiones que en esencia siguen en lo mismo".

También, para el mismo medio, es preciso traer a colación lo expresado por ella en un artículo denominado *Metaleras Feministas* (2021) acerca de lo que significa para ella enunciarse como feminista dentro de la escena metalera: *"Denominarse feminista en el metal genera cierta libertad, ya que el género facilita una expresión franca y contundente de lo que se piensa y una construcción del criterio propio para analizar las situaciones cotidianas que prevalecen sistemáticamente en algunos comportamientos de las personas que conforman el gremio".*

En otra entrevista de *Metal to the Bone*, y en el artículo ya mencionado, se puede encontrar el testimonio de la baterista colombiana que actualmente reside en Nueva York, Carolina Perez (2021), de las bandas *Castrator* e *Hypoxia*. Frente a las violencias dentro de las escenas metaleras Carolina se refiere a su experiencia en los *mosh pits* (pogos): *"No faltaba el idiota que me quisiera coger las partes privadas. Siempre. Eso les pasa a todas las mujeres en los pogos, nunca falta el estúpido que actúe de esa manera. Yo lo dejé de hacer porque no me voy a meter donde sé que me van a atacar. En ese sentido, sí es un lugar inseguro que tiene que cambiar porque cuando me pasó, eran jóvenes que ya estaban ejerciendo ese tipo de comportamientos inaceptables".*

Frente a la enunciación como feminista reflejó lo siguiente: *"Yo sí soy una mujer feminista porque la definición de feminismo es asumir que la mujer es igual al hombre, no menos ni más, igual. Entonces sí, si soy feminista. Tenemos los mismos derechos".* También expresa que *"si todas supiéramos la verdadera definición de feminismo y lo que es el feminismo, todas nos declararíamos feministas. Pero hay un dogma sobre la palabra feminismo que hace que las mismas mujeres odien al feminismo, eso es un fenómeno rarísimo. Lo tienen en el siguiente nivel: es como decir que un hombre machista es como ser una mujer feminista. Y evidentemente no es lo mismo".*

En entrevista de Metal to the Bone (2022) con la vocalista Angiel Romero (Oreb Zarak) y la guitarrista y vocalista Isabel Andújar (Mysterium Vacui / Fire of Death), ellas dan cuenta de una serie de violencias que se resumen a una tentativa de feminicidio, amenazas de muerte y acoso. El caso de Angiel fue un hecho difundido por Publimetro (2021), un medio de comunicación masivo. Publimetro (2020) también difundió un caso de violencia física por parte del vocalista de la banda de metal Desecrate, William, en un bar de Galerías en la capital colombiana; el caso se conoció primero por una denuncia pública que la afectada, Veela Awen, hizo por la red social Facebook.

Marcela (2022), voz de la banda de *death metal* Divisor, menciona en el mismo medio una serie de comentarios despectivos sobre su físico en una escena musical que siempre hace hincapié en que aquí no importa quien toque la música, sino la forma en la que se ejecute este tipo de música: *"En materia personal, sobre discriminación, sí he escuchado muchos comentarios de tipos diciendo un montón de cosas sobre mi forma de canto y mi aspecto físico (...) Recientemente, una persona que no conocía, un gestor cultural, después de haber publicado una foto en la página de la banda, durante la grabación de una canción, me comentó: "si quiere hacer eso, primero lávese los brazos". Yo hice pública la situación porque no me parece que una persona así, que no conocía, me dijera eso"*.

Fernanda Cárdenas (2022), una de las organizadoras de Usmetal Festival en Bogotá, en diálogo con Metal to the Bone expresa que ha sido víctima de acoso por una persona reconocida de la escena nacional; Fernanda Moreno (2022), integrante de Paranoid Metal Radio, le cuenta al medio una historia sobre la banda Tenebrarum acerca de la reticencia, en su momento, acerca de integrar a una mujer a la banda por miedo a que sexualizaran a la banda; Karen Mendoza (2022), Manager de bandas colombianas, expresaba en Metal to the Bone algunas preguntas incómodas que le habían hecho a ella sobre si tenía sexo con los integrantes hombres de bandas con las que había trabajado.

La docente e investigadora Diana María Cárdenas Azuaje (2021), se cuestionaba en entrevista con Metal to the Bone acerca de esa incapacidad dentro de las escenas metaleras para reconocer las problemáticas de género o VBG: *"Cuál es la amenaza para quienes nos encontramos en esta comunidad metalera de reconocer que hay unos problemas, que cosifican a las mujeres, que existen unos*

lugares de subalternidad entre los géneros que se reproducen a todos los niveles dentro de las comunidades metaleras, entre muchas otras cuestiones. Hay un tema con las violencias de género preocupante. Dentro de las escenas metaleras existen unas prácticas o «rituales» particulares de los que en muchos casos se pueden desprender todo tipo de violencias, pero nadie quiere que se le cuestione, pues seguramente han desempeñado roles decisivos en las dinámicas de violencias a favor o en contra”.

PONENCIAS

En el primer Congreso Colombiano De Estudios Sobre Rock, Metal Y Expresiones Extremas “Devenir Monstruo” realizado en el año 2021, se presentaron dos ponencias en la mesa de identidades de género y diversidad sexual, en las cuales se expuso las experiencias vividas por dos hombres cisgénero homosexuales en la escena metalera de la ciudad de Bogotá. Allí, Juan Roa (2021) en su ponencia Diversidad sexual y los sonidos extremos en Colombia, expone cuáles han sido los obstáculos y las violencias a las que se han enfrentado los miembros de la comunidad LGBTIQ+ en estas escenas musicales. A su vez, visibiliza las estrategias, proyectos y lenguaje que han creado las disidencias sexuales para habitar estos espacios y disfrutar de su pasión por el metal y el punk. De esta manera, a lo largo de su ponencia evidencia que la escena no es un lugar seguro para las disidencias sexuales, puesto que las invisibiliza y es un espacio de reproducción de prácticas homofóbicas.

Por otra parte, Edwin Sierra (2021) en su ponencia denominada Heteropatriarcado en las escenas metal y punk: problematizaciones y líneas de fuga, explica la reproducción de discursos y prácticas heteronormativas y patriarcales en la escena metalera y punkera.

Así mismo, plantea las expresiones de resistencia que se dan al interior de estas escenas, estas expresiones se presentan a través de bandas, colectividades o individualidades que se pueden considerar como líneas de fuga frente a la normatividad establecida al interior de la escena.

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta que esta investigación se encuentra en curso, como conclusión queremos exponer nuestra hipótesis de los resultados esperados. Consideramos que al ser una escena hipermasculinizada, heteropatriarcal y homofóbica, con prácticas y dinámicas excluyentes hacia la otredad y las minorías que habitan allí, las escenas suelen aceptar las realidades propias de los personajes históricos y/o reconocidos -famosos- pero no suelen hacerlo con los integrantes de las escenas y de sus entornos cercanos, lo que evidencia una incongruencia entre sus discursos y sus prácticas. Contradicción que se profundiza y que va generando otro tipo de barreras para la aceptación de la diversidad en todas sus esferas y del cambio etario.

Las mujeres no se enuncian al interior de las escenas como feministas porque temen perder su posición y reconocimiento social, la aprobación masculina al interior de las escenas. También temen a las represalias que conlleva enunciarse desde una postura política que está estigmatizada por los hombres, ya que cuestiona sus prácticas y privilegios no solo en la estructura social, sino a su vez en el espacio que han creado para expresar las características asociadas tradicionalmente a la masculinidad. Esa aprobación masculina lleva a la aceptación de una realidad machista y a ignorarla en las escenas metaleras porque las posiciones en las escenas dependen de ello, por lo que una de las consecuencias inmediatas es que las mujeres tienden a masculinizarse para obtener respeto en la escena para ser aceptadas y respetadas.

Al estar presentes las VBG dentro del sistema patriarcal, las escenas metaleras no escapan a su existencia. Existen estas violencias y el hecho de desconocerlas y no interiorizarlas como un problema real, no va a desaparecerlas o extinguirlas de las escenas.

Una realidad, aunque se niegue a ser aceptada, está presente y seguirá presentándose, sin embargo, es posible que se puedan abandonar estos procesos de opacidad y se pueda abordar una discusión con las personas de la escena con el propósito de dar los primeros pasos hacia una conversación abierta que permita el reconocimiento de esta realidad, que dilucide un panorama más claro frente a estas problemáticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamez, A. (2020). Joven denuncia que fue agredida físicamente por cantante de una banda de metal (noticia). Publimetro. Recuperado de <https://www.publimetro.co/co/noticias/2020/11/07/joven-denuncia-fue-agredida-fisicamente-cantante-una-banda-metal.html?outputType=amp> 21/08/2023
- Blázquez, E; Franco, I; Perianes, R (2020). *Palabra de Mujer. Manual con enfoque de género para profesionales del periodismo*.
- Blázquez, N. (2010). Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México.
- Berkers, P.; Schaap, J. (2018). Gender Inequality in Metal Music Production (Emerald Studies in Metal Music and Culture).
- Calvo, Manuela (2020). Masculinidades y feminidades en la música metal. *Con X*, 6, pp. 2-28.
- González-Martínez, S. (2022). The didactic role of feminist art in metal music: Coven bands as a relational device for personal improvement and social justice. *Metal Music Studies*, 8:3, pp. 401–21.
- Gutiérrez, E. (2022). Evolución y caracterización de la participación femenina en las bandas de metal colombiano. En C. Reina. (Ed.), *Rock y Metal Extremo: Congreso Colombiano y Encuentro Internacional de Estudios Sociocríticos*. (pp. 422-429). Bogotá, Colombia.
- Hasan, V. F., & Gil, A. S. (2016). La comunicación con enfoque de género, herramienta teórica y acción política, agenda feminista y prácticas comunicacionales. El caso de Argentina. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, V(43), 246-280.
- Hill, R. L. (2018). Metal and sexism. *Metal Music Studies*, 4:2, pp. 265–279.
- Hill, R. H. (2016). *Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music*. London: Palgrave MacMillan.
- Jocson-Singh, J. (2019). Vigilante feminism as a form of musical protest in extreme metal music. *Metal Music Studies*, 5:2, pp. 263–273.
- Metal to the Bone <https://metaltotheboneccmr.wordpress.com/> 21/08/2023

- Publimetro (2021). "Usted sale de aquí es pero muerta y la pago hiju·#@": joven denuncia que su ex casi la mata (noticia). Recuperado de <https://www.publimetro.co/co/noticias/2021/06/25/joven-denuncia-que-su-ex-casi-la-mata.html> 21/08/2023
- Roa, J. (2021). Diversidad sexual y los sonidos extremos en Colombia. Ponencia presentada en Congreso Colombiano y Encuentro Internacional de Estudios Sociocríticos, Bogotá, Colombia.
- Sampieri, R.(2014). Metodología de la investigación. Sexta edición. McGraw-Hill / Interamericana editores, s.a de c.v.
- Shadrack, J. (2017). *Malefica: the witch as restorative feminism in matrifocal black metal performance*. Black Metal Rainbows. Canadá.
- Sierra, E. (2022). Heteropatriarcado en las escenas metal y punk: problematizaciones y líneas de fuga. C. Reina. (Ed.), Rock y Metal Extremo: Congreso Colombiano y Encuentro Internacional de Estudios Sociocríticos. (pp. 260-275). Bogotá, Colombia.

SOBRE LES AUTORES

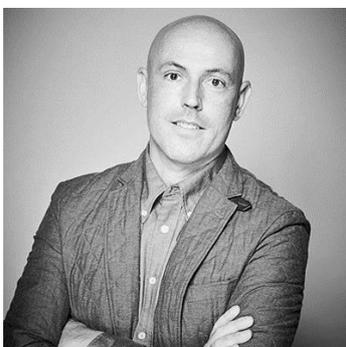
MESA 1: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS



Julia Gómez. Profesora de historia y de antropología. Música, madre de un hijo y feminista de la ciudad de Río Ceballos, Sierras Chicas, Provincia de Córdoba. Titular de las cátedras: Antropología de la música, Arte en sus contextos sociohistóricos y Problemáticas Socioantropológicas en Educación de los profesorado de Historia y de Música del Instituto Superior de Lenguas y Culturas Aborígenes. Doctoranda en Estudios de Género en el Centro de Estudios Avanzados, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Integrante del Proyecto de Investigación "Erotismos, placeres y sexo en la Córdoba contemporánea. Una indagación socio-antropológica de celebraciones, experiencias y performances" dirigido por la doctora Celeste Bianciotti, radicado en las áreas de Ciencias Sociales y FemGeS de la UNC.



María Paz Solís Leiton. Licenciada en Artes Musicales con orientación en Piano de la Universidad Nacional de las Artes. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional de San Martín y en la Escuela de Música Municipal de San Antonio de Areco. Ha brindado conciertos tanto en Argentina (CCK, Usina del Arte, Museo Fernández Blanco), como en el exterior (Saint Martin in the Fields de Reino Unido, Teatro Marcelo de Roma, Universidad de Bohemia del Sur de República Checa, Colegio Mayor Argentino de Madrid). Asimismo, ha sido beneficiaria de la Beca Circulación y Promoción FNA 2019, y Beca Formación Banco Nación 2014.



Elías Romero Salamanques. Catedrático de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid, Profesor Superior de Piano y Música de Cámara, Licenciado en Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid) y Doctorando en Historia del Arte (Universidad de Zaragoza). Investigador. Pianista y director musical en conciertos y producciones teatrales en Europa, Asia y América.



Virginia Peterson. Abogada (UNLZ), Antropóloga (UBA), Maestranda en Antropología Social (UNSAM-IDAES). Docente, Investigadora y Gestora Cultural. Actualmente formó parte de un proyecto de investigación "Juventud Rapera" (UNAJ) y cerrando su propio proyecto de investigación sobre rock y socialización masculina.

MESA 2: VOCES QUE CONFIGURAN NUEVAS INSTITUCIONES Y ESCENAS



Paula Mesa. Cantante, compositora y docente investigadora en la Facultad de Artes de la UNLP. Desarrolló actividades en el campo de la política y la gestión cultural desde fines de los 90. Integrante de MyGLA (Músicas y Género grupo de estudios Latinoamericanos) y de la cátedra libre que lleva el mismo nombre y pertenece a la UNLP, a su vez integra la Red de Compositoras Latinoamericanas. Ambos grupos son autogestivos y construimos proyectos colaborativos. Miembra de FLADEM-AR y de la IASPM-AL. Desde el 2022 desarrolla actividades de formación en el área de Identidad del Instituto Cultural Bonaerense.



Jorge David García Castilla. Compositor e investigador mexicano. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Co-coordinador de los libros *Sonido, escucha y poder* y *Algoritmos arruinados: perspectivas situadas de tecnología musical*. Profesor e investigador de tiempo completo de la Facultad de Música de la UNAM. Promotor de la cultura libre y la diversidad sexo-afectiva.



Elsi Aracely Alvarado Román. Loja – Ecuador. Magister en Pedagogía e Investigación Musical. Experiencia de más de 37 años en las áreas de la Educación, Artes musicales, Administración Educativa, Gestión Cultural. Ex-rectora del Conservatorio Superior S.B.C. Representante Principal en la Asamblea del Sistema de Educación Superior, (2014-2016). Directora de Educación, Cultura y Deporte del Municipio de Loja (2016-2018). Evaluadora externa. Miembro de número de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Docente investigadora en la Universidad Nacional de Loja.

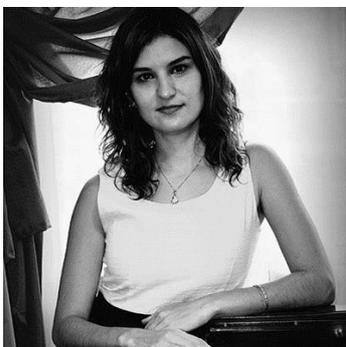
MESA 3: TRADICIÓN Y PARTICIPACIÓN EN TIEMPOS DE FEMINISMO



Nayla Beltrán. Licenciada en Música Argentina en la UNSAM. Se dedica al estudio y escritura de la poesía popular criolla y al cancionero de la llanura bonaerense. Compone e interpreta sus propias composiciones inspiradas en este repertorio. Editó un libro-disco "Décimas Féminas-versos criollos en clave feminista". Conformó el grupo de investigación "Cantoras del Cono Sur - aproximaciones colaborativas a la práctica en una era poscolonial" dependiente del Departamento de Lenguajes, Literaturas y Culturas de King's College London.



Victoria Gutiérrez. Montevideo, Uruguay, 29 de enero de 1982. Docente de Educación Musical egresada del Instituto de Profesores Artigas. Ha participado en diferentes proyectos artísticos musicales desde principios del año 2000 como compositora e intérprete. A partir del año 2008 comienza a desarrollarse como murguista participando en diferentes colectivos murgueros como Sophie Jones, Cero Bola, La Milanga Nacional y Ebria de luz. Desde el año 2018 integra el Equipo de Investigación sobre la participación de la Mujer en la Murga Uruguaya publicando varios artículos y desarrollando talleres y conversatorios referidos al tema.



Melisa Sanfelippo. Licenciada en Artes Musicales/piano egresada Suma Cum Laude de la UNA. Docente en el Conservatorio Manuel de Falla. Investigadora e intérprete actualmente enfocada en el campo de la práctica, la creación y la interpretación musical simultáneas al rol maternal, necesidades, retroalimentaciones, posibilidades. También trabaja en el campo de las audiencias y formación de espectadores. Madre de dos niñas de 1 y 3 años.

MESA 4: IDENTIDADES, ESCENAS Y CORPORALIDADES DISIDENTES



Gabriela Trad Malmod. Licenciada y Profesora en Sociología, egresada de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). Es Profesora Adjunta de la cátedra Filosofía II de la carrera de Enfermería de la Escuela Universitaria de Ciencias de la Salud de la UNSJ. Participa en el Grupo de Articulación en Género y Educación Superior (GAGES), a través del cual realiza distintas actividades de investigación, formación y extensión universitaria. Actualmente se encuentra cursando el tercer año de la Maestría en Antropología de la UNC, realizando su tesis referida a la participación de músicas en el folklore de la provincia de San Juan. También participa como música/instrumentista/compositora en distintos proyectos de la provincia, como el grupo Leda del Revés y el Colectivo Agitando el Nido.



Leyla Yamila Mafud. Nacida en Tucumán, profesora de música con orientación en dirección coral (UNT) y en etnomusicología (Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla). Actualmente cursa el doctorado en antropología social en UNSAM. Es cantautora, miembro de ensambles vocales y participó en residencias musicales en orquestas étnicas en Brasil, España, Portugal y Bélgica. Realiza investigación sobre folklore, género y visibilidad de grupos lgtbiq+ en el folklore argentino.



Celina Badini. La Plata, 1994. Estudiante de las carreras de Licenciatura y Profesorado en música con orientación en Composición Musical en la Universidad Nacional de La Plata. Desde el año 2020 realiza tareas docentes y de investigación como adscrita en la cátedra Historia de la Cultura (FDA) con el proyecto "El discurso musical como espacio de enunciación: Lecturas desde una perspectiva de las disidencias sexuales". Becaria en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA - Facultad de Artes UNLP). Actualmente su investigación gira en torno a la música como espacio de enunciación de identidades disidentes, y en relación con experiencias de activismos de la disidencia sexual en Argentina. Además trabaja como profesora de música en los niveles inicial y primario en instituciones públicas y privadas de la ciudad de La Plata.



Jesús Antonio Córdoba Romero. Abogado, especialista en Derecho Internacional de los DDHH y DIH. Creador y director del blog colombiano Metal to the Bone. Cofundador e integrante de la Red de Investigadores/as Colombianos sobre Metal y Rock (Ricmyr).

Ponente en distintos congresos académicos sobre música metal como la 5ª Conferencia Bienal Internacional de la ISMMS (International Society for Metal Music Studies) en México (2022) y el I Congreso y Encuentro de Estudios de Rock y Metal de Bolivia.



Norma Patricia García Castiblanco. Antropóloga de la Universidad de Caldas de Manizales. Integrante de la comisión de género de la REEHM (Red de estudios y experiencias en y desde el Heavy metal, Argentina). Cofundadora e integrante de la Red de Investigadores/as Colombianos sobre Metal y Rock (Ricmyr). Ponente en distintos congresos sobre música metal de México y Argentina. Integrante de la Juntanza Feminista Sabanetas Violetas y representante de la Mesa de Rock y Metal de Mosquera, Colombia.

CRONOGRAMA DEL ENCUENTRO

Día 1. Miércoles 23 de agosto	
14 h	Palabras de apertura a cargo de la Decana Prof. Cristina Vazquez
14:15 h	Mesa 1: Narrativas biográficas Julia Gómez, "Músicas y feminismos. Indagaciones sobre la influencia de los feminismos en las narrativas biográficas de mujeres de las Sierras Chicas" María Paz Solís Leiton, "Música urbana de mujeres en Río de Janeiro: Chiquinga Gonzaga y el desarrollo del Maxixe" Elías Romero Salamanqués, "Aportaciones a la escena lírica española en el siglo XIX: una cuestión de género" Virginia Peterson, "Autogestión de la rapera Luna L. Análisis de experiencia disruptiva, organizadora "
15:15 h	Mesa 2: Voces que configuran nuevas instituciones y escenas Paula Mesa, "Algunas puertas se están abriendo..." Jorge David García Castilla, "Escuchar desde la diferencia: hacia una pedagogía de las voces monstruosas" Elsi Aracely Alvarado Román, "Apuntes para la construcción de la historia de la mujer lojana en las artes en el siglo XX"
16:15 h	Mesa 3: Tradición y participación en tiempos de feminismo Nayla Beltrán, "Payadoras contemporáneas: La tradición en tiempos de feminismo" Victoria Gutiérrez, "La mujer en la murga uruguaya" Melisa Laura Sanfelippo, "Músicas madres"
17 h	Mesa 4: Identidades, escenas y corporalidades disidentes Gabriela Trad Malmod, "Mujeres y disidencias en la música de raíz folclórica sanjuanina" Leyla Yamila Mafud, "Construcción de identidades disidentes en el folklore argentino: estrategias artísticas para la visibilidad" Celina Badini, "La canción como trinchera. Música y activismo sexodisidente en Argentina (2015-2019)" Jesús Antonio Córdoba Romero y Norma García Castiblanco, "Feminismo y comunidad LGBTIQ+ en las escenas metaleras colombianas"
18 h	Cierre de la jornada: Proyección del documental "Que suene la rebelión Queer. Resistencias Musicales LGBTI en América Latina".
Día 2. Jueves 24 de agosto	
14 a 16 h	Taller de experimentación y creación colectiva: Facilitado por las estudiantes Laura Cañola y Trinidad Kempny
16 a 18 h	Conversatorio presencial: ¿Qué hacemos con los afectos en las instituciones educativas? Coordina: Gabriela A. Ramos



La tercera edición del Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad se llevó a cabo en modalidad a distancia y presencial, respectivamente, los días miércoles 23 y jueves 24 de agosto de 2023. Articulada con el Programa de Música, Género y Diversidad del DAMus, esta actividad 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 objetivo principal del encuentro fue analizar, desde la perspectiva de género, las prácticas de producción y formación artística en relación a los contenidos que se abordan, los vínculos que se establecen en la relación pedagógica, las persistencias y transformaciones de estereotipos de género, la visibilización y/o discriminación de las disidencias sexuales, y el abordaje sistemático de la educación sexual integral.