



Victoria Gandini y Manuela Dávalos Escudero (comp.)

II ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE MÚSICA, GÉNERO Y DIVERSIDAD

2 y 3 de noviembre de 2022

Actas del Encuentro



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



ARTES
MUSICALES Y SONORAS



EDITORIAL
DEPARTAMENTO DE
ARTES
MUSICALES

II ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE MÚSICA, GÉNERO Y DIVERSIDAD

2 y 3 de noviembre de 2022

Actas del Encuentro

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

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-631-90296-0-4

1. Música. 2. Estudios de Género. 3. América Latina. I. Gandini, Victoria, comp. II. Dávalos, Ma-
nuela, comp.
CDD 780.8

Fecha de catalogación: 8 de noviembre de 2023

II 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 978-631-90296-0-4

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

ENTRE EL RECITAL Y LAS SALAS: ROCK, BARRIO Y MASCULINIDAD.	4
VIRGINIA PETERSON	
PIANO PATRIARCAL, VIOLÍN EUROCÉNTRICO: (RE)PENSANDO PALABRAS, NOMBRES Y PRÁCTICAS EN LA TRADICIÓN MUSICAL ACADÉMICA	15
LUIZA GASPAR ANASTÁCIO E IRENE PORZIO	
LA COMPOSICIÓN MUSICAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO	25
PAULA MESA	
NUESTRAVOZ.NET. LA CREACIÓN SONORA COMO HERRAMIENTA DEL ACTIVISMO FEMINISTA	31
MARIANA SEPÚLVEDA MORALES	
MÚSICAS EN TRÁNSITO. PRODUCCIÓN DE UNA SERIE AUDIOVISUAL WEB PARA INSTALAR FORMAS HISTÓRICAS OTRAS DE RELACIONES DE GÉNERO EN LOS IMAGINARIOS DE LXS ESTUDIANTES UNIVERSITARIAS DE MÚSICA.	40
MARTÍN ECKMEYER , CECILIA TREBUQ Y LETICIA ZUCHERINO	
OS SILÊNCIOS DA HISTÓRIA: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA OS ESTUDOS SOBRE MULHERES E EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL	51
JOYCE MUZI	
BEBER CERVEZA ¿PARA OLVIDAR?: RELACIÓN ENTRE CERVEZA, MEMORIA Y "AMOR" EN EL UNIVERSO MUSICAL ANDINO	65
JOHUSELINE PORCEL	
SOBRE DESTIEMPOS Y REPARACIONES O ¿QUÉ PODRÍA SER LO CUIR EN LA EDUCACIÓN MUSICAL?	72
CECILIA MAUTTONI MIGUES	
ESTRATEGIAS ORGANIZATIVAS-AFECTIVAS DE MUJERES Y DISIDENCIAS EN LA MÚSICA: LA RED FEDERAL INICIADA POR LAS MÚSICAS DE SANTIAGO DEL ESTERO.	82
JULIETA LABORDE	

ENTRE EL RECITAL Y LAS SALAS: ROCK, BARRIO Y MASCULINIDAD¹

VIRGINIA PETERSON

El abordaje del siguiente trabajo forma parte del proyecto de tesis que me encuentro elaborando e intenta abordar la trayectoria de un circuito de músicos varones de entre 35 y 55 años que empezaron sus prácticas musicales en la década de 1990 y continúan hasta hoy. Circulan en el primer cordón del conurbano bonaerense de La Matanza, cuyo recorte transcurre en los barrios de Aldo Bonzi, Tapiales y Villa Madero.

Durante décadas han establecido redes de relaciones entre ellos que implican todo tipo de apoyo: técnico, estético y emocional. Dichas redes pueden traducirse en acciones concretas que representan a la vez objetos extra musicales y procesos emocionales en el que transcurre un entramado de encuentros que producen subjetividades, capacidades corporales y al mismo tiempo identificaciones (Buch, 2016; Vila, 2017).

El tema que intento abordar es el proceso de construcción de identidad en términos de masculinidad de un grupo de varones que tiene bandas de rock desde hace al menos tres décadas y la forma en que se vinculan entre ellos en una serie de espacios (recitales, bares y salas de ensayo) a través de los cuales suelen tejer redes que podrían pensarse en términos de afectos en donde producen y sostienen prácticas artísticas y procesos de identificación en torno a la música.

En principio comencé a preguntarme: ¿por qué en dichos barrios abundan las bandas de rock de varones? El rock en estos barrios es popular en el sentido de que sigue convocando a mucha gente, pero aún siguen siendo en su gran mayoría varones, al menos en los espacios destinados al disfrute y la recreación: espacios homosociales unidos por lazos fraternales que excluyen a las mujeres forjando ideales de masculinidad centrados en la compañía mutua, compañerismo y el disfrute (Manzano, 2017). Los códigos y valores que los músicos de rock comparten y hacen circular remiten a la capacidad de creación, el disfrute de sonar

¹ En este breve texto voy a optar por trabajar con el pronombre masculino, habida cuenta de que todos los entrevistados fueron varones.

individual y colectivamente, y la amplitud de redes de vínculos que pueden forjar a partir de estas cualidades.

Estas prácticas de rock podrían pensarse en un sentido aspiracional que comenzaría con aprender a tocar un instrumento, luego a sonar en una banda, tocar en público, adquirir reconocimiento, sostener ese reconocimiento, diluyéndose la línea divisoria entre trabajo y disfrute.

Los músicos interpelados han transitado un sinfín de espacios disponibles gracias a una entramada red homosocial como también a sus prácticas creativas, que implican hacer música más allá de los espacios de disciplinamiento, pero también más allá de la esquina (bares, centros culturales, casas que se transforman en salas de ensayo, salas de ensayo, estudios de grabación), que abrirán sus puertas para su despliegue creativo, que los acogerán.

A este tipo de práctica artística, un sector de la prensa especializada en la década de los 90 en términos negativos lo etiquetaron como "Rock Chabón" o "Rock Barrial". Sin embargo, los interlocutores no precisamente se identificaron con esa categoría.

Luego, análisis socioculturales ampliaron la visión sobre este tipo de representaciones. Pablo Semán y Pablo Vila (1999) y Semán (2005) señalaron que ese tipo de descripción fue desarrollada por la clase media. Críticos y músicos lo denominaron *callejero*, *chabón*, *futbolero*, *nacional* y *popular*, y adquirió mayor relevancia mediática en términos negativos luego de la tragedia de República Cromañón.

Posiblemente se ha hecho hincapié en el nivel de participación de los varones en las esquinas y en barra: o sea un tipo de socialización masculina que les ha permitido ocupar los espacios públicos. En el caso de los músicos, mencionan la ocupación de las calles, pero siempre como protagonista "el instrumento", para luego dar lugar a la práctica del mismo en solitario y grupalmente durante horas.

En ocasiones, al menos en el discurso coinciden en pensar sus prácticas en términos aspiracionales y de realización personal. Por un lado, suelen destacar el grado de profesionalidad, tiempo y disciplina que depositan aprendiendo a tocar el instrumento, a componer una canción; tiempo que se dedica a ensayar solos o

en grupo; y ello sumado a todo tiempo de gestión que se extiende a un grupo mayor de personas. Todos hacen hincapié en el grado de inversión que implica dedicarse a la música, equiparse, ensayar, componer, gestionar: acciones que van más allá de un fin lucrativo y de poder vivir de la música (Boix 2016).

Por otra parte, una de las categorías propias de los músicos fue la siguiente: *“salir del pozo o cruzar el cerco”*.

Rodrigo Manigot, de la banda Ella es tan cargosa,² dedica un capítulo de su libro autobiográfico a la idea de cruzar el cerco. Lo define de la siguiente manera: “ir a la costa era clave para saltar el cerco. El cerco: tocar en un bar de tu localidad, después pasar a una ciudad vecina. Y cerrar el año con un concierto en Capital, arrastrando a los seguidores de tu barrio. Muchas bandas del conurbano se mueren sin saltarlo” (2020, p. 65). Luego habla de otro cerco, casi al final del capítulo dirá: “Se levantó el telón y vi un mundo de gente feliz, con los ojos tan brillosos como los nuestros. Junté fuerzas y salí. Canté con las manos en los bolsillos mientras se me pasaba el temor” (2020, p. 73). Dos cercos o pozos dicen sortear, el de ocupar espacios de consagración y el de salir a escena.

Para salir del pozo es esencial contar con redes que se dan entre músicos de rock varones, que conjugan valores, códigos y procesos identitarios que circulan (fraternidad, compañerismo, familia, romance). Para ello contarán con una serie de prácticas y moralidades en las que participan varones y que es posible aplicar a estructuras de dominación patriarcal y a una construcción de masculinidad.

Estas redes masculinas y de afectos producen y sostienen la práctica artística, poniéndose en juego distintos procesos de identificación (de género, de clase, etc.). Y, como eje central, la música será capaz de generar atmósferas afectivas junto a las articulaciones identitarias que se despliegan en distintos espacios y escenas. La atmósfera afectiva que surge a partir de las prácticas musicales aparece como aquello que mueve una relación social y determinadas escenas, moviendo a las personas, desde un lugar hacia otro, lugar mediante relaciones con otros/as y con los entornos materiales, a la vez que se define como producto de

² https://es.wikipedia.org/wiki/Ella_es_tan_Cargosa.

relaciones de sujetos, objetos, tecnologías y o discursos (Capasso, 2020). En estas escenas y encuentros atravesados por la música surge un proceso de dinámicas de los cuerpos y sus encuentros de los cuales emergen afectos, generándose contextos que otorgarán a los individuos accesos a repertorios afectivos particulares de algunos momentos y no en otros (Vila, 2017).

De todas formas, el contenido extra musical que propone Buch forma parte del conjunto de objetos disponibles no solamente dentro del entorno de los oyentes sino también de los músicos, de sus significaciones y de sus experiencias colectivas basadas en sus trayectorias, afinidades y sus experiencias estéticas compartidas.

EL RECITAL

La música en los recitales va más allá de la función estética. En el recital se hacen muchas cosas que van más allá de reunirse en un lugar y de conservar abierto el canal de comunicación músico/público.

En el contexto de los recitales, dichos vínculos y redes masculinas y de afectos pueden observarse en el escenario, en bambalinas y hasta en el público. En el escenario suceden al menos dos situaciones: o se trata de una fecha en que tocan dos o más bandas locales (que suelen ser amigos o conocidos) o toca una sola banda, las de mayor convocatoria, pero, a su vez, participan en calidad de invitados otros músicos amigos o allegados. Independientemente de lo que suceda en escena, entre el público suele haber una gran cantidad de otros músicos que se encuentran en el establecimiento y que acuden por diversos motivos, ya sea por disfrutar de la experiencia estética, por afinidad o porque el recital de ese "otro/par" es fuente de posible gestión de seguidores.

Parte del circuito tenido en cuenta destaca en cuanto a grados de redes e intercambio, la banda más conocida de la zona tiene una trayectoria de más de 20 años y logró meterse en el "circuito/industrias culturales": Los Pérez García.

En sus recitales se suceden una serie de invitados. Beto Olguín, el cantante, suele destacar tanto la trayectoria como su relación de amistad cada vez que presenta a sus músicos. Dentro de esa serie de invitados pueden participar ex miembros de la banda, integrantes de bandas que se formaron en el barrio de Aldo Bonzi y bandas que alcanzaron cierto grado de consolidación.

La participación de otros músicos en la escena principal suele verse reforzada por el discurso del líder/cantante: en la manera de presentarlos, de elogiarlos, contando como se conocieron y resaltando sus cualidades artísticas. Independientemente de la significación política que suele aparecer, el discurso que nunca falta en esta performance es el del culto a la amistad, a la admiración entre músicos equiparada a la familia y con un tinte de romance. En reiteradas ocasiones, en el contexto del recital, Beto Olguín dice *"todo esto me puede faltar o dejar de existir (señalando la escena musical) pero lo que no pueden faltar son ellos"*, *"Mi hermano, mi socio, sin él nunca nada"*, y señala a sus músicos. Entiendo con ello que se refiere a la situación de amistad, a la amistad entendida como familia.

Esto sucede en al menos dos horas. Pero estas interacciones llevan tiempo, años, décadas. En escena, en el escenario, en la tarima, se abrazan, se elogian, se reconocen. A su vez, no solamente el tiempo consolida las redes de relaciones: sus performances suelen estar cargadas de movimientos donde entran y salen los invitados.

El resto del circuito observado suele programar recitales entre dos o más bandas. Rara vez tienen personal que oficie de manager y, si lo tienen, suele ser algún allegado o amigo. La mayoría de las veces, toda la gestión recae sobre los músicos y su circuito más cercano. Además, es de destacar que en ocasiones hasta se trata de proyectos estéticos que nada tienen que ver entre sí.

Existe otro tipo de conciertos, los de beneficencia o los convocados por alguna organización social, donde no suelen negarse y donde sus líderes suelen expresar una posición o dimensión política apelando a códigos comunes compartidos con el público. En este tipo de eventos, los músicos suelen ser amigos, allegados o conocidos. Entonces se hace aún más visible el intercambio de recursos

(materiales y afectivos) como prestarse los instrumentos, equipos de sonidos y por supuesto compartir públicos.

Si bien estos vínculos se dan entre varones, siempre aparecen las mujeres, aunque no participan en la escena principal y no cumplen un rol activo. En estas escenas de tanta carga positiva en donde se juegan el compañerismo, la fraternidad, la amistad y el honor, como expresa Bourdieu (2000), quedan excluidas.

Independientemente de lo que suceda en escena, entre el público suele haber una gran cantidad de otros músicos que se encuentran en el establecimiento y que acuden por diversos motivos, ya sea por camaradería, amistad, afinidad o porque el recital de ese "otro/par" es fuente de posible gestión de seguidores. Finalizado el show es frecuente verlos saludándose, felicitándose como así también repartiendo calcos, tarjetas o folletos para participar o acudir a sus propios eventos, es de destacar que no suelen tomar actitudes corporales como las que suelen verse en los fans o seguidores (hacer pogo, portar banderas, etc.).

Con respecto a las mujeres, en una primera aproximación parecería ser que en este contexto poseen un rol subalterno, ya que un bar o recitales de rock podrían estar asociados a un lugar masculino. Además, ellos asumen el rol protagónico en la ocupación y disposición de los espacios, y los procesos de acciones creativas y en el modo de conducir sus cuerpos.

Sin embargo, frente al cambio de paradigma iniciado bajo la consigna feministas "Ni una menos", "Aborto legal", y en paralelo a las denuncias realizadas a algunas figuras emblemáticas del rock como por ejemplo contra Cristian Aldana, se derivó en nuevos lentes y filtros que empezaron a modificar pautas de conductas antes normalizadas. Dichas consignas vinieron en parte a reconfigurar la escena. No fueron pocos los varones o las bandas de rock que se sumaron a la consigna. Algunos de ellos, aún sin dar un discurso rodeaban sus muñecas con el pañuelo verde.

Algunos se replantearán sus prácticas y privilegios al menos hacia el público y otros desestimarán tales denuncias y escraches. Más allá de las actitudes que suelen tomar frente al público, suele haber discusiones y cruces de criterios al interior de la banda y se toman decisiones con respecto a las actitudes de sus miembros.

Este contexto vino a modificar una serie de dichos, conductas y tomas de decisiones. A modo de ejemplo, en un recital de Finisterre Homenaje a Los Redondos,³ en Aldo Bonzi, una joven irrumpe en escena arrojando el pañuelo verde a favor de la legalización del aborto. El cantante lo sostuvo y se lo devolvió a su dueña. El pañuelo fue y vino como tres veces. Este hecho en particular y aparentemente aislado pone al músico al borde de una toma de posición política ya sea verbal o corporal. Los objetos que solían arrojarse a escena tenían que ver con la puesta en valor del músico. En cambio, arrojar un pañuelo verde invitaría al músico a plegarse a consignas feministas, escena impensada hace al menos una década atrás.

Como expresa Pablo Vila, el recital ha sido y es una forma participativa, lugar de reunión con sus propias vivencias, tanto de los músicos (que alguna vez fueron oyentes) como del público. En donde lo estético es solo un campo más y no el principal motivo de reunión (Vila 1985). Los espacios donde se pueden identificar construcciones de masculinidad y feminidades son los recitales en donde las mujeres no cumplen un rol activo y protagónico. Mucho menos lo harán en las salas de ensayo, donde su participación es casi nula.

LAS SALAS

Las salas de ensayo suelen ser los espacios más íntimos y creativos en donde acuden prácticamente solo los varones músicos de rock. Ahí es difícil encontrar una mujer como otros varones que no estén vinculados a la música.

Las salas de ensayo son solo uno de los tantos espacios donde estos músicos generan lazos de sociabilidad que les permiten establecer circuitos recíprocos (se prestan instrumentos, comparten fechas y recursos, se invitan a tocar, se van a ver, etc.) y permanecer a lo largo de décadas, circulando de un lugar a otro. La música y los privilegios con que cuentan los varones en cuanto al despliegue de los usos del espacio público les da la posibilidad de transitar una serie de emociones, sentimientos y afectos a través de una amplia generación de redes, objetos y espacios que trasciende el paso del tiempo, el paso de las décadas.

³ <https://www.facebook.com/Finisterre-Homenaje-Redondos-223072647899167>.

Una de las salas más conocidas de la zona, en la que realicé observaciones, es El Cuzco de Villa Madero, ubicada en la calle que lleva su mismo nombre, Cuzco 1610, adonde acuden prácticamente solo los varones músicos del género Rock.

El ingreso a la sala de ensayo no suele ser abierto a todos, sino que suele estar acotado a los músicos que vienen a ensayar. Salvo que se sea un amigo, allegado o cercano, es muy difícil ingresar. Para un seguidor o fan, este acceso suele denegarse. Pero, en ocasiones, ser músico suele ser la tarjeta de presentación o la llave para poder acceder a algún ensayo de alguna banda reconocida. En estos encuentros suelen producirse subjetividades, capacidades corporales y al mismo tiempo identificaciones.

La mayoría de los ensayos dura alrededor de dos horas y suele haber descansos en medio que ofician de recreos. El tiempo transcurre entre códigos musicales, arreglos y performance. Se puede identificar momentos de disfrute, de disfrute por lo que se está construyendo, y momentos de frustración. Los gestos que se dejan observar van desde cerrar los ojos, inclinar el cuerpo, mover las cabezas, cruzarse miradas, silencios y euforia. Todo el tiempo se miran unos a otros, además de fundirse con los objetos, los instrumentos. Son afectos, emociones, sentimientos que son performativos. Adquiriendo con cada pasada, con cada ensayo capacidades corporales, fusión del músico con su instrumento, pero también con el otro, emergiendo afectos y produciéndose identificaciones.

Cuando finaliza cada canción suelen comentarse cuestiones de índole musical, agrado o desagrado por cómo van sonando. En términos de observación, es un momento difícil de describir, los cuerpos se mueven, las miradas se cruzan y quien se encuentre en la sala como invitado queda afuera de tal atmósfera. Es un momento que aparentemente denota intimidad. En principio pensaba que no podía entrar en atmósfera porque no conocía los códigos musicales. Sin embargo, en ese entramado es muy difícil participar.

A través de estos encuentros se van produciendo vínculos entre los objetos y el músico, y entre ellos también, escuchándose sonar y escuchando sonar al resto. De esta manera se movilizan cuerpos, objetos y tecnología, donde se va construyendo una atmósfera afectiva.

Pero además del espacio de creación musical existe otro donde los músicos toman un descanso; donde se deja de lado en parte los códigos musicales y se dan la mayor parte de las conversaciones.

Cuando se deja de tocar y los instrumentos quedan a un lado, suelen darse al menos tres tipos de conversaciones recurrentes: las charlas sobre otros músicos, cómo suenan y cuáles fueron sus performances y se refieren tanto músicos famosos como de su entorno. Otro tipo de enunciación son los chistes o bromas, generalmente sobre la presunta homosexualidad de alguno de los presentes, o sobre la actuación de su propia homosexualidad. Por último, conversaciones sobre el tipo de seguidores o público que lleva una banda.

Con respecto a sus propios proyectos musicales, en los intervalos o recreos suelen arreglarse fechas de conciertos o se organizan para ir a ver alguna banda, en caso de que tener algún fin de semana libre.

En esas conversaciones suelen surgir juicios en torno al proceso creativo tanto de músicos famosos como de sus colegas generalmente en términos del enfoque exclusivista que expone Negus, donde la creatividad está fuera de la máquina empresarial y depende de la inspiración de los músicos: enfoque más bien elitista según el cual ciertos individuos o místicamente inspirados poseen capacidad creativa. Generalmente suele estar presente la oposición comercial/artístico como un modo de definición del grupo.

Con respecto a los chistes homofóbicos que operan tanto en los intervalos/recreos como en el contexto del ensayo, opera en principio lo que advierte Blestcher (2021): cierta tensión que habita entre lo heterosexual y lo marica, indicando que en el discurso heterosexual siempre está presente la sexualidad de otro varón tanto para reafirmarse como para adoctrinarse, y saber qué se les está habilitado hacer y qué no. Por ejemplo, la repetición permanente de "puto" como insulto adoctrinador en forma de chistes opera, según el autor, como válvula de escape para bajar la ansiedad homosexual, el placer anal castrado y el mandato de la heterosexualidad.

Por último, otro tipo de conversaciones son las que hacen referencia a los seguidores. En términos de Becker, el músico racionaliza su oposición radical y su desprecio hacia los no músicos (citado en Hennion, 2002, p. 139). En el caso que nos convoca, cuando se refieren al público o seguidores no suelen individualizar,

sino que se refieren al mismo en términos generales y en la mayoría de los casos en forma negativa, organizando su relación con el público en términos morales, una oposición fundamental entre el juicio del grupo y el juicio de terceros.

BIBLIOGRAFÍA

- Becker, H. y Faulkner, R. (2011). Cap. V. Las cosas cambian. La organización de la vida musical. En *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blestcher, F. (2021). Masculinidades en cuestión y síntomas de la solución paterna en psicoanálisis: incomodidades de una intensificación. En L. Fabri (Comp.). *La Masculinidad Incomodada*. UNR editora; Homo Sapiens.
- Boix, O. (2016). Cap. 2: Relajar, gestionar y editar: haciendo música "indie" en la ciudad de la plata. En *Gestionar, Mezclar y Habitar*. Buenos Aires: Gorla.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Capasso, V. (2020). Aproximaciones desde las ciencias sociales al vínculo entre arte y afecto: Chantal Mouffe y Pablo Vila. *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção* 19 (55): 161-172.
- De Nora, T. (2002). Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790–1810. School of Historical, Political, and Sociological Studies, University of Exeter, Amory Building, Rennes Drive, Exeter EX4 4RJ, UK.
- Hennion, A. (2002). Redes de personas que actúan conjuntamente. En *La pasión musical*. Paidós: Barcelona, pp. 138-142.
- Manigot, R. (2020). *Donde no van las melodías*. Buenos Aires: Crujía.
- Manzano, V. (2017) *La era de la juventud argentina. Cultura, Política y Sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Negus, K. (2005). Cultura, industria, género. Las condiciones de la creatividad musical. En *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Buenos Aires: Paidós.
- Semán, P. (2005). Vida, apogeo y tormentos del rock chabón. *Versión*, 16. México, 241-255.

- Semán, P. y Vila, P. (1999). "Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina Neoliberal. En D. Filmus (Comp). *Los noventa. La política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba/Flacso, 225-258.
- Vila, P. (1985). Rock Nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En: E. Jelin (comp.). *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 83-118.
- _____. (2017). Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now. En P. Vila. *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*. Lanham, MD: Lexington Books, 1-38.

PIANO PATRIARCAL, VIOLÍN EUROCÉNTRICO: (RE)PENSANDO PALABRAS, NOMBRES Y PRÁCTICAS EN LA TRADICIÓN MUSICAL ACADÉMICA

LUIZA GASPAR ANASTÁCIO E IRENE PORZIO

MIRADAS Y ESCUCHAS

Cuando entramos a la universidad a estudiar música, no se nos ocurrió pensar: ¿qué estamos realmente estudiando? ¿Qué es eso que con total “naturalidad” llaman de música en esta institución de enseñanza de nivel terciario? Los años de estudio fueron pasando y el deseo de conocer más ese universo simbólico de lo sonoro generaba un velo invisible hacia todas las preguntas e insatisfacciones que iban quedando en el camino, que a su vez se mezclaban con las muchas horas diarias de inmersión en nuestros instrumentos, el piano y el violín. Durante los años de la carrera, cursamos materias como Piano 1, 2, 3,.. Violín 7, 8... además de otras materias como Historia de la música. En todas ellas recorríamos aspectos marcadamente específicos y limitados de los fenómenos musicales. Sin embargo, al nombrar estas materias y describir sus programas, había una sensación compartida tácita de que eran LA forma de estudiar música “seriamente”. Hoy en día, de forma irónica, pensamos posibles nombres como “Cátedra de piano patriarcal” o “Cátedra de violín eurocéntrico” como nombres más certeros en cuanto a la explicitación de sus abordajes y contenidos. En este texto nos explayaremos sobre las ideas de música pura y lugar de enunciación para pensar sobre canon, género, raza y estructuras de poder, visualizando caminos alternativos a las formas legitimadas de enseñanza en las instituciones universitarias de música.

La sencilla pregunta sobre dónde están las mujeres en lo que hemos aprendido sobre música parece ser lo que a mediados del siglo XX impulsó a la musicóloga mexicana Esperanza Pulido (autora de “La mujer mexicana en la música”) y a la directora de coros y musicóloga estadounidense Sophie Drinker (autora de “Music and women”) a realizar investigaciones en busca de alguna respuesta. Y si indagamos en las últimas décadas del siglo XX encontraremos un creciente número de publicaciones que parten de esa misma pregunta en busca de respuestas

que toman luego forma de enciclopedias, catálogos, diccionarios o bases de datos sobre el quehacer de mujeres en la escena musical. Es notorio que esa pregunta aparentemente sencilla que la musicología feminista y de género se ha hecho, dialoga con otras preguntas e inquietudes vinculadas a otras (y diversas) formas de exclusión instauradas en la tradición musical occidental: Philip Ewell, por ejemplo, indaga en la estructura racial blanca - y masculina - inherente al canon musical académico, afirmando que "la teoría musical es blanca" (Ewell, 2019).

Aunque señalar la naturaleza patriarcal y racista de la tradición musical occidental pueda parecer una obviedad, es posible afirmar que seguimos atrapados en un modelo de enseñanza y práctica que poco se transformó desde la inauguración de los antiguos conservatorios europeos que remontan al siglo XIX, y que a menudo se proyecta y replica también en procesos de institucionalización y enseñanza de "otras músicas". Por lo tanto, es deseable retomar y profundizar ciertos cuestionamientos básicos, por ejemplo, ¿de qué trata este conocimiento difundido y legitimado por las instituciones hegemónicas y cuáles son sus lógicas inherentes, tácitas o explícitas?

CANON Y PODER

Idelber Avelar, al referirse al canon literario, pone en evidencia el carácter contingente del valor estético y la imposibilidad de atribuir valor a partir de características inmanentes a la obra, afirmando que "el grado de estabilidad de un determinado sistema de valores en su respectiva comunidad no refleja nada sobre su supuesta obviedad ni sobre las propiedades intrínsecas del objeto valorado, sino más bien expresa la naturalización del pacto valorativo" (Avelar 2009: 136).⁴ A partir de un ejemplo proveniente de la literatura latino-americana, el autor compara la valoración de dos obras del realismo mágico, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, concluyendo que existe una idea instalada en la que el lugar de superioridad de García Márquez no puede ser cuestionado dentro del pacto valorativo hegemónico. Los cuestionamientos existentes "no pueden suceder sin que quienes cuestionan se instalen en

⁴ Todas las traducciones presentes en este artículo fueron elaboradas por las autoras.

una posición exterior al consenso crítico que preside las comunidades interpretativas en las que circulan esos textos" (Avelar, 2009, p. 136).

Si consideramos que la atribución del valor y prestigio "irrefutable" otorgado a las "grandes obras" canónicas no proviene de características o cualidades intrínsecas a las obras en sí, y sí de criterios propios de un pacto valorativo consensuado entre sujetos, podemos situarnos en el exterior de este sistema de valoración. Lucy Green utiliza el término "ideología" con un sentido similar al "pacto valorativo" de Avelar: "Con respecto a la música, la ideología opera para legitimar el valor superior que se otorga a conceptos como "universalidad", "autonomía", "individualidad" u "originalidad", propiedades que se consideran fuentes naturales y espontáneas del valor eterno inevitablemente encapsulado en determinados estilos o piezas musicales, que están ausentes en los demás" (Green, 2001, p. 15). La autora, a pesar de sus diferencias en relación a algunos análisis de Susan McClary (1992) cuyas posturas presentan, en su visión, nociones sobre el significado musical vinculado al género que rozan lo esencialista, comparte la crítica a la idea de autonomía musical como atributo per-se de la música académica, haciendo énfasis en el carácter contextual de los fenómenos sonoros: "en suma, los significados intrínsecos surgen a través de los procesos sintácticos aprendidos de los significados musicales; los significados evocados consisten en connotaciones o asociaciones que se derivan de la postura y el uso de la música en un contexto social" (Green, 2001, p. 21).

Podemos deducir que el canon musical occidental de la música académica es congruente al canon de pensamiento científico y filosófico de la modernidad eurocentrada, y expresa las múltiples jerarquías de dominación instituidas por el proyecto civilizatorio colonizador –epistemicida, racista, patriarcal– instituido a nivel global.

La novena sinfonía de Beethoven es una obra prima, nacida de la genialidad de un compositor titánico". Nosotros, de la música clásica (...) nos hemos acostumbrado tanto con descripciones de este tipo que ya no cuestionamos más lo que realmente está siendo dicho. Pero detrás de ese lenguaje residen dos aspectos que se mantienen inexplorados: raza y género. No tanto la raza y el género de Beethoven, sino la raza de una estructura blanca de la teoría musical, que opera en consonancia con estructuras patriarcales con la finalidad de colocar en posición de ventaja a la blanquitud y la masculinidad, mientras coloca en desventaja a personas racializadas y no-hombres. (Ewell, 2020)

Finalmente, estas jerarquías son definidas también a través de las tradiciones que confieren estatus de superioridad e inferioridad de forma indirecta, a través de la aceptación simbólica formal de una organización social desigual" (Anastácio 2021: 67), mientras la afirmación y reafirmación del canon, instituido como "verdad", opera en la imposición de un conocimiento específico que, reivindicando una supuesta universalidad y neutralidad, tiende a subalternizar otros conocimientos.

PALABRAS Y SILENCIOS

La socióloga y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, en entrevista cedida a Boaventura de Sousa Santos (2015: 86), señala el dominio de la palabra legítima como uno de los factores decisivos en el mantenimiento de las estructuras de poder vigentes. En el mismo sentido, Philip Ewell (2020) afirma cómo ciertas palabras –entre las cuales podemos citar: genio, canónico, civilizado, convencional, auténtico, maestro (y sus derivados, como "obra maestra"), entre muchísimas otras– son eufemismos para "blanco" y "blanquitud", consolidados por la estructura racial blanca y masculina de la teoría de la música occidental europea. De hecho, la presumida "descorporificación" de la mente europea, la creencia en una racionalidad "neutral" que supuestamente no se vincula a ningún lugar, a ninguna subjetividad y que "no tiene nada que ver con raza o género", constituye una estrategia de dominación fundamental, permitiendo la naturalización y universalización de las lógicas y prácticas eurocéntricas, blancas y masculinas. La conciencia de la existencia de un determinado lugar de enunciación –término que la filósofa brasilera Djamila Ribeiro desarrolla en su libro *O lugar de fala* (2019)– desde el que se construyen los discursos, implica necesariamente desarmar la noción de universalidad y neutralidad. A su vez, ese foco en el quienes/cuando/dónde y cómo se generaron determinadas narrativas sobre música y educación, habilita a reconocer otros lugares de enunciación y por ende la necesidad de la escucha de estos. Dialogando con Grada Kilomba, la autora dice que:

Kilomba toca en un tema esencial cuando discutimos los lugares de enunciación: es necesario que quien siempre estuvo autorizado a hablar escuche. La autora coloca esta dificultad que la persona blanca tiene para escuchar, a causa de la incomodidad que las voces silenciadas traen, de la confrontación que es generada cuando se rompe con la voz única. Necesariamente, las narrativas de aquellas que fueron lanzadas al lugar del Otro serán narrativas que traerán conflictos necesarios para los cambios. El no escuchar es la tendencia a permanecer en un lugar cómodo, favorable de aquel que puede hablar sobre los Otros mientras esos Otros permanecen silenciados. (Ribeiro, 2019, p.43)

POSIBLES ACCIONES

Es evidente la imposibilidad de lograr cambios inmediatos o de señalar soluciones definitivas con respecto a las estructuras tradicionales de formación y práctica musical, una tradición absolutamente arraigada en las lógicas eurocéntricas, heredera de las prácticas conservatoriales, pese a las transformaciones que ya vienen ocurriendo en mayor o menor medida en distintos aspectos - transformaciones que apuntan sobre todo hacia la inclusión de otras prácticas y otras lógicas musicales. Pensamos que posibles transformaciones en las estructuras de poder que atraviesan las prácticas musicales "formales", legitimadas por instituciones hegemónicas como la universidad, requieren una reflexión acerca del "cómo" presentamos los distintos conocimientos, más allá de "cuáles" conocimientos son presentados. Todavía observamos la manutención de una idea de universalidad musical, plasmada en matrices curriculares, presentaciones de carreras, planes de estudio, repertorios, referenciales teóricos entre otras fuentes, que siguen perpetuando las lógicas eurocéntricas como "básicas", "esenciales", o en muchos casos, como "únicas".

Un ejemplo de universalización visible y palpable reside en los nombres de las disciplinas troncales u obligatorias de los cursos de formación musical en los más diversos niveles: para dar solamente algunos ejemplos, las disciplinas Teoría de la Música, Historia de la Música, Morfología, Contrapunto, Apreciación Música, así como aquellas vinculadas a las prácticas interpretativas como "Violín", "Piano", "Canto", "Flauta", etc, presentan los postulados teóricos, referenciales y repertorios propios de la música académica de tradición europea. Sin embargo,

estos postulados teóricos específicos no son explicitados, de forma que se perpetúa un consenso en el cual es sobreentendido que LA Teoría de la Música (sin mayores especificaciones) es la teoría propia de la música europea, sus postulados y referentes, que como ya visto, mantienen una estructura racial blanca y masculina tácita. Lo mismo ocurre con la nomenclatura adoptada en cursos de graduación en Música: los estudios en "Música", sin mayores especificaciones, corresponden a la música académica de tradición europea, mientras los cursos que proponen una formación en otras prácticas musicales deben necesariamente explicitar su vínculo a esta práctica específica - como es el caso de los cursos de graduación en Música Popular, Música Argentina, Música Autóctona (lo mismo ocurre con las disciplinas - por ejemplo, Harmonía Jazz, Violín Tango, Historia de la Música Popular Brasileña).⁵

Otorgar al hombre blanco europeo el privilegio de ocultar su locus de enunciación, nos parece una de las muchas trampas que posibilitan la perpetuación de la estructura de poder característica del pensamiento hegemónico racista y patriarcal. De este modo, nos parece sumamente necesario - y urgente - renombrar las cosas, las prácticas, buscar nuevas palabras, nuevos términos y descripciones que apunten hacia una relación horizontal entre conocimientos, desuniversalizando aquellos que, históricamente, vienen posicionándose en un lugar de supuesta neutralidad y, consecuentemente, subalternizando conocimientos otros.

En la tesis de doctorado de Luiza Anastácio (2021) son analizados distintos programas de la materia Violín en carreras de Música en Brasil, Argentina, Uruguay y Bolivia. Tomando como ejemplo el programa de Violín en la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) del año 2017, se propone un cambio en el nombre y descripción de la disciplina, poniendo de manifiesto su contenido. El siguiente cuadro nos permite visualizar, a la izquierda, el programa original adoptado por la universidad brasilera, mientras a la derecha se presenta una propuesta de reescritura de la misma disciplina que, sin modificar su contenido, busca contextualizar y explicitar el conocimiento trabajado.

⁵ Para más detalles, consultar Shifres y Rosabal-Coto (2017) y Anastácio (2021).

Violín	Prácticas Instrumentales de Concierto:Violín
Clases prácticas de violín, abordando aspectos técnicos y musicales de la ejecución del instrumento, a través de la preparación de escalas, estudios y repertorio solístico, camerístico y orquestal de los diferentes periodos de la historia de la música.	Clases prácticas de violín según la concepción teórica y metodológica de la tradición musical europea de concierto . Abordaje de aspectos técnicos y musicales de la ejecución del instrumento, a través de la preparación de escalas, estudios y repertorio solístico, camerístico y orquestal de los diferentes periodos y estilos delimitados por la historia de la música de tradición europea occidental, con énfasis en el repertorio canónico de los siglos XVIII, XIX y XX.

En oposición a la primera descripción, genérica y universalizante, se propone una alternativa que, al reconocer su lugar propio, no niega la existencia de otras posibilidades violinísticas. El objetivo de esta reescritura, en este caso, no es determinar o alterar el contenido de la disciplina en cuestión, pero sí explicitar y detallar lo que es sistemáticamente abordado reconociendo su locus de enunciación y los postulados teóricos con los cuales se vincula, diferentemente de lo que ocurre en descripciones supuestamente "neutrales".⁶

Reconocemos que en el ámbito musical universitario existe cierta circulación de ideas que involucran un pensamiento crítico, situado. Sin embargo, éstas normalmente ocupan una posición marginal, secundaria, si consideramos las propuestas de formación musical en su totalidad - y por lo tanto, no afectan los paradigmas musicales preestablecidos (Anastácio, 2021, p. 100). De este modo nos parece fundamental modificar también el núcleo más tradicional de la formación en música académica, generando así un impacto directo en el pensamiento hegemónico.

Al hacer un recorte en el que se visualizan los contenidos y abordajes, se ponen en evidencia los lugares vacíos en nuestras trayectorias de enseñanza-aprendizaje institucional. Se abre así la posibilidad de realizar modificaciones estructurales en las que no solo se especifiquen las limitaciones de los abordajes de

⁶Esta propuesta puede extenderse también a otras disciplinas u orientaciones específicas (canto, piano, composición, dirección, etc.), vinculadas o no a las prácticas instrumentales.

las materias que están instaladas como fundamentales, sino que concomitantemente los abordajes no hegemónicos dejen de permanecer en un plano de inferioridad, construyendo su propio espacio en diálogo horizontal con los saberes hegemónicos. Lucy Green, en su libro "Música, género y educación" discute qué posibles caminos podemos tomar en la búsqueda por la igualdad de género en la enseñanza, señalando que hacer una discriminación positiva⁷ puede conducir a una visión errónea de la participación de las mujeres en la historia de la música: "creo que hay que incluir en los textos a las mujeres músicas de manera que se ponga de manifiesto precisamente su carácter minoritario en la mayoría de los campos musicales o su tendencia a concentrarse en unas pocas prácticas musicales" (Green, p. 219). Es posible encontrar este dilema entre enfocarse en el estudio de identidades históricamente excluidas dándoles mayor relevancia o integrarlas de otras formas en las que no exista un apartado. La compositora Graciela Paraskevaídis también ve de forma crítica las iniciativas como festivales de mujeres compositoras, con el peligro de construir un ghetto, reforzando así la marginalidad de dicho repertorio (Paraskevaídis, 1986). Como hemos desarrollado en este texto, la explicitación y definición de las temáticas y abordajes –lejos de otorgar una visión parcial y distorsionada– pone de manifiesto la especificidad y evita así la pretensión de abarcar una supuesta "totalidad" proveniente de una concepción universalista.

Desde la perspectiva de generar otras miradas dentro de la academia han surgido distintas iniciativas, cátedras y carreras cuyos ejes buscan alejarse del canon, presentando propuestas antirracistas, feministas, y priorizando la circulación de conocimientos situados, que a través de diferentes acciones muestran la búsqueda por otros caminos dentro de los espacios institucionales. Es el caso de colectivos y grupos de investigación-artivismo –como Feminaria (de la Universidad Federal de Bahia)⁸, Sonora (de la Universidad de Sao Paulo),⁹ o el Coletivo Mwanamusiki¹⁰ (Coletivo de Pessoas Negras Pesquisadoras em Música)– así

⁷ La autora utiliza el término "positive discrimination", y no "positive action", términos que, a pesar de estar ligados a políticas públicas en torno a la igualdad de derechos, no tienen las mismas connotaciones (discusión que, debido al espacio limitado de este artículo, no podemos profundizar).

⁸ <https://mapeamentocultural.ufba.br/projetos-de-pesquisa/feminaria-musical-ou-epistemologias-feministas-em-musica-no-brasil-v>.

⁹ <https://www.sonora.me/>.

¹⁰ <https://www.coletivomwanamusiki.com/>.

como los manifiestos y notas institucionales como la que publicó el Colegiado del Instituto Villa-Lobos (Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro) sobre racismo estructural y eurocentrismo en sus carreras.¹¹

Más allá de las transformaciones posibles en los espacios institucionales de enseñanza de música, creemos que reconocer las limitaciones propias de dichos espacios es un elemento importante. Lejos de promover una actitud conformista en la que pensemos que hay saberes que no se pueden transmitir en los espacios institucionales y fin de la cuestión, la capacidad de ver todo lo que sucede fuera de los muros de la universidad en materia de música con mirada atenta y participativa, puede fomentar el diálogo y la ampliación del alcance de los procesos de aprendizaje en la propia institución. En este sentido, tanto la valorización de las experiencias de la comunidad universitaria en sus quehaceres artísticos y sus múltiples universos simbólicos como la decisión expresa de realizar actividades de extensión de manera sistemática, parecen apuntar en direcciones con mayor apertura.

BIBLIOGRAFÍA

- Anastácio, L. G. (2021). *Colonialidade e Tradição: desvelando a matriz de poder adjacente às práticas musicais/violinísticas de concerto* [Tesis Doctoral, Universidad Federal de Minas Gerais].
- _____. (2020). Modernidade, colonialidade e tradição: uma reflexão sobre o repertório padrão de concerto no estudo e prática do violino. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, 1(10), 221-238.
- Avelar, I. (2009). Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.11, (n. 15), 113-150.
- Drinker, S. (1948). *Women and Music: the story of women and their relation to music*. Coward Mc Cann Inc.
- Ewell, Ph. (2019). *MusicTheory and the White Racial Frame*. (2019). Disponible en: <<https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html>>.

¹¹ <http://www.unirio.br/cla/ivl/news/nota-do-colegiado-do-instituto-villa-lobos-sobre-racismo-estrutural-e-eurocentrismo-em-seus-cursos>.

- _____. (2020). MusicTheory's White Racial Frame: Confronting Racism and Sexism in American MusicTheory. Disponible en: <<https://musictheoryswhiteracialframe.wordpress.com/>>.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Trad. Pablo Manzano. Madrid: Morata.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality* (2ª ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paraskevaídis, G. (1986). Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen. *Revista Pauta*, vol. V (n.17), 54-60
- Pulido, E. (1958). La mujer mexicana en la música. *Heterofonía*, (n.104-105), 5-54.
- Ribeiro, D. (2019). *Lugar de fala*. Pólen Produção Editorial LTDA.
- Souza Santos, B. de (2015). *Revueltas de indignación y otras conversas*. ALICE/Centro de Estudos Sociais, 1-149.
- Shifres, F. y Rosabal-Coto, G. (2017). Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5, 85-91.

LA COMPOSICIÓN MUSICAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

PAULA MESA

INTRODUCCIÓN

Los espacios de discusión, debate, revisión de prácticas sociales y académicas desde la perspectiva de género en Argentina, han crecido en forma exponencial en la última década. Muchas mujeres de mi generación, nací a comienzos de la década del 70, nos consideramos militantes hijas de nuestras madres de plaza de Mayo y Madres de los pañuelos verdes. Nos educamos dentro de un modelo heteronormado y patriarcal tanto en el plano social como en el ámbito académico que modeló nuestros hábitos, nuestra posibilidad de pensarnos como actoras sociales, nuestros modos de relacionarnos con les otros.

Las corrientes feministas comenzaron a discutir nuestro rol en la sociedad hace más de 100 años, nos posibilitaron participar en la vida política a través del voto, ingresar a las universidades, pensarnos como mujeres trabajadoras y no solamente como mujeres gestantes.

La perspectiva de género, como una nueva corriente dentro del feminismo, amplió el modo de ver y analizar nuestro entorno social y posibilitó la visibilización de nuevas problemáticas a través de la voz de los grupos LGBTQ+ . A este breve recorrido quiero sumar a la corriente feminista decolonial que abre un abanico de nuevas preguntas, nuevos cuestionamientos a las corrientes feministas tradicionales, blancas y centro europeas.

¿A QUÉ NOS REFERIMOS CUANDO HABLAMOS DE PERSPECTIVA DE GÉNERO?

La perspectiva de género se refiere a la metodología y los mecanismos que permiten identificar, cuestionar y valorar la discriminación, desigualdad y exclusión de las mujeres y disidencias, que se pretende justificar con base en las diferencias biológicas, así como las acciones que deben emprenderse para actuar sobre los factores de género y crear las condiciones de cambio que permitan avanzar en la construcción de la igualdad de género.

Cuando se habla de perspectiva de género, se hace alusión a una herramienta conceptual que busca mostrar que las diferencias entre las personas se dan no sólo por su determinación biológica, sino también por las diferencias culturales asignadas a los seres humanos.

En síntesis, que asignen tareas, roles en la sociedad, espacios de participación en base al sexo no tiene nada que ver con "la naturaleza". El sistema sexo-género es una construcción sociocultural y es también un sistema de representación que asigna significados y valores, por su sexo y edad, a las personas que son parte de una comunidad.

Siguiendo con este hilo conductor quiero presentar a: Paola Tabet, una antropóloga contemporánea, quien en su libro "*Las manos, los instrumentos y las armas*" (2005) realiza un análisis de diversas actividades económicas en sociedades de caza y recolección, agricultoras (y otras) centrándose en observar cómo en cada una de estas sociedades, el acceso a instrumentos y medios de producción, tales como armas y herramientas de trabajo, se da de manera diferenciada de acuerdo a una división sexual de la actividad económica. Son los varones de la sociedad quienes manipulan las armas y los instrumentos involucrados en las formas más avanzadas de productividad, siendo las mujeres encargadas además, de las tareas domésticas y de cuidados, de actividades manuales o que requieren de instrumentos más rudimentarios o movimientos precisos, "paciencia". No son las actividades las que se distribuyen, sino los instrumentos y herramientas involucrados en estas los que determinan roles diferenciados por sexo. Es decir que existe una base material sobre la que se construye la división sexual del trabajo.

La autora comienza por afirmar que es necesario desmitificar la idea de trabajo colaborativo o complementario establecida en los estudios antropológicos. Es decir que las divisiones no son naturales ni simétricas.

Que siempre hayamos realizado algunas tareas y no otras no significa que no podamos romper con ese mandato impuesto, solamente significa que no hemos podido tener libertad de elección

A las mujeres les son entonces constantemente negadas las posibilidades de extenderse más allá de sus propias fuerzas físicas, de la capacidad de sus manos, de prolongar su cuerpo y su brazo en instrumentos complejos que acrecienten su poder sobre la naturaleza. (Tabet, 2005: 112)

Históricamente la masculinidad se define como activa y productiva, comprometida con la búsqueda del saber y, por lo tanto, racional, inventiva, experimental, científica y tecnológica. En el polo opuesto, la feminidad se define como pasiva y reproductora, involucrada en la crianza de otros y por lo tanto cuidadora, ocupada en la producción de objetos útiles y en consecuencia diligente

Entendemos entonces que cuando hacemos referencia al sexo estamos hablando desde el punto de vista biológico por esa razón, enmarcar nuestros análisis, prácticas artísticas y académicas dentro de la perspectiva de género nos posibilita entender el lugar que las diferentes culturas y los diferentes períodos históricos le han dado a la biología, de esta manera podemos analizar el pasado, para modificar nuestro presente e intentar construir un futuro más inclusivo.

Otra autora referente de este campo es Lucy Green, quien analiza la Esfera pública y privada en relación al trabajo musical. Es decir que observa y denuncia la existencia de "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 a invisibilizado a la figura de la mujer.

En el campo de la música, el reconocimiento de la mujer como trabajadora se limitaba a propiciar su labor como cantante y en algunos casos, como pianistas. En el tango, por ejemplo, la tradición avala la participación de las mujeres y su reconocimiento como trabajadoras en los roles de cancionistas y actrices. Según Lucy Green, las mujeres se enfrentan con diversas problemáticas entre las cuales destacamos la representación de la cantante teniendo en cuenta la relación entre arte y construcción de sentido a través de la visibilización del cuerpo y el modelo patriarcal que asocia a la mujer con la naturaleza y con la ausencia de habilidad para el manejo de la tecnología. Asimismo, plantea que el rol de la mujer como intérprete en el piano es fomentado para el ámbito privado. La gran diferencia que observamos entre la mujer pianista y la mujer cantante es la incorporación del piano como instrumento de trabajo, como herramienta profesional.

Partiendo de este contexto nos preguntamos entonces ¿cuántas mujeres compositoras conocemos para poder tomarlas como referentes?, para poder proyectarnos en esa imagen.

En un proyecto de investigación que realicé en pandemia propuse a estudiantes una breve encuesta para que me cuenten a qué carrera habían ingresado y por qué. Muchas de estas respuestas se centraron en referentes: padres, madres, algúne docente, otro grupo de respuestas se relacionó con prácticas previas: asistir a un coro, tener un grupo de la escuela, este caso de alguna manera se relaciona con esa referencialidad hacia prácticas compartidas con pares.

Tomando en cuenta estas respuestas, si no conocemos a mujeres compositoras es complejo que podamos imaginarnos ocupando ese espacio como artistas trabajadoras de la cultura.

En el análisis estadístico realizado observé que les ingresantes y egresades a esta unidad académica reproducen este mandato social establecido desde hace demasiados años: las mujeres optan por ingresar a carreras de educación (trabajo relacionado con el cuidado), dirección coral (trabajo relacionado con la voz) y piano en un porcentaje mucho mayor que a las carreras de guitarra, dirección orquestal, composición y música popular.

En la siguiente imagen observamos los porcentajes de egreso a todas las carreras durante el período analizado

Año	Composición		Educación		Guitarra		Piano		Dir. Coral		Dir. Orq		M popular	
	M	V	M	V	M	V	M	V	M	V	M	V	M	V
08		100%	80%	20%		100%			57,1%	42,9%	100%			
09	1,2%	88,8%	61,5%	38,5%		100%	100%		25%	75%		100%		
10	45,5%	54,5%	57,1%	42,9%	33,3%	66,7		100%	57,1%	42,9%		100%		
11	33,3%	66,7%	50%	50%		100%			50%	50%	50%	50%		
12	36,3%	63,7%	87,5%	12,5%		100%	100%		66,7%	33,3%		100%		100%
13	18,9%	81,1%	100%			100%	100%		60%	40%	33,3%	66,7	45,5%	54,5%
14	30,8%	69,2%	57,1%	42,9%		100%	100%		66,7%	33,3%	50%	50%	16,7%	83,4%
15	11,7%	88,3%	50%	50%		100%	50%	50%	100%			100%		100%
16	20%	80%	42,9%	57,1%		100%	85,7%	14,3%	40%	60%	25%	75%	16,7%	80,33
17	14,3%	85,7%	50%	50%	11,1%	88,9%	100%		57,1%	42,9%	25%	75%	36%	64%
18		100%	77,8%	22,2		100%	22,6%	71,4	50%	50%	44,4%	55,6%	15,6%	84,4

A partir de observar esta problemática durante el año 2021 realizamos junto a la compositora Carolina Carrizo un trabajo de recopilación de obras de compositoras latinoamericanas y centro europeas de la actualidad y de períodos históricos pasados, a su vez sumamos bibliografía publicada en los últimos años para visibilizar la producción de las mujeres y disidencias. El objetivo en primer lugar fue el de poder brindar a nuestras colegas en el Bachillerato de Bellas Artes, (institución secundaria con orientación artística que depende de la UNLP), acceso a un repertorio invisibilizado por la historia y desconocido en el presente. Partimos de analizar los programas de estudio y formulamos los siguientes interrogantes: ¿Por qué se utiliza año a año el mismo repertorio en la enseñanza de la música instrumental? ¿Por qué no se incluyen a mujeres compositoras en los planes de estudio?

La base de datos que construimos durante ese año fue organizada teniendo en cuenta las materias que existen en la institución. Creamos carpetas en base a los instrumentos que se enseñan, material para la asignatura música de cámara, material para la asignatura de composición musical y material bibliográfico para la asignatura historia de la música. Subimos grabaciones y partituras y en los casos en donde las obras fueran actuales, incluimos un contacto para poder establecer vínculos entre los estudiantes, los docentes y las compositoras.

Este panorama que comento se reproduce en todas las universidades de las cuales he recopilado información a través de colegas de dos grupos de estudio que integro, uno es la Red de Compositoras Latinoamericanas y el otro es el grupo Músicas y género grupo de Estudios Latinoamericanos con el cual creamos en el año 2019 la cátedra libre de Músicas y Género con sede en la UNLP.

La creación de espacios de estudio, de intercambio, de construcción colectiva desde una mirada feminista ha crecido enormemente en los últimos años.

Mencionaré algunos de estos sitios que ya poseen una trayectoria mayor a 3 años:

REDCLA (red de compositoras latinoamericanas)

MyGLA (música y género desde un enfoque latinoamericano)

Foro argentino de compositoras (FAdeC)

UNACOM Unión Argentina de Compositoras de Música

Creadoras de la historia de la música:

Música escrita por mujeres compositoras
Oxford Música on line
Sonora grupo de investigación Brasil
Resonancia Femenina Chile
Simposio Internacional Mujeres en la Música UCR
FESTIVAL MUJERES EN LA MÚSICA NUEVA – FMMN Colombia

A MODO DE ¿CIERRE?

Este trabajo está en proceso, es complejo poder realizar un estudio en un campo del conocimiento que vive creciendo, que se expande y suma a nuevos colectivos en diferentes países. Los espacios de lucha de los grupos feministas y de los colectivos LGBTQ+ ya tienen más de 100 años de historia. A pesar de esto quiero poner a modo de ejemplo un caso concreto: en el año 2007 una obra sinfónica de mi autoría fue estrenada por la orquesta del Teatro Argentino de La Plata, fue y sigue siendo la única obra compuesta por una mujer, estrenada en ese espacio cultural de la provincia de Buenos Aires.

No hay conclusiones posibles ni cierres en esta ponencia, solamente me interesa compartir mi experiencia e invitarles a pensar el modo de construir estrategias que nos permitan ir transformando la realidad y obviamente, el futuro profesional de las nuevas generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata
- Bebel, A. (1976). *La mujer y el socialismo*. El sudamericano. Colección socialismo y libertad
- Mesa, P. (2012). Entrevista personal a Susana Rinaldi.
- Curiel, O.; Falquet, J.; Masson, S. (2005). *Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe*. Ediciones Fem-e-libros.

NUESTRAVOZ.NET. LA CREACIÓN SONORA COMO HERRAMIENTA DEL ACTIVISMO FEMINISTA.

MARIANA SEPÚLVEDA MORALES

INTRODUCCIÓN

México es uno de los países donde más se registran feminicidios, siendo en el 2022 hasta 11 mujeres asesinadas al día. Como se puede suponer crecer siendo mujer en este contexto impacta mucho en cómo experimentamos nuestra vida día con día. En mi caso, desde pequeña se me inculcó un miedo y una “precaución” a cada instante que estaba fuera de casa, mucho más si iba sola. Fue en mis años de licenciatura que el feminismo me hizo ver el porqué de muchas de estas conductas y comencé a cuestionar y levantar la voz; involucrándome en las dinámicas que se daban en mi escuela o mi ciudad. Sin embargo, yo quería involucrarme mucho más, quería hacerlo desde mi quehacer artístico. Fue así que comencé a hacer proyectos sobre la violencia de género en colaboración con otras chicas de mi universidad a lo largo de mis años de licenciatura; con ellos entendí que lo que quería buscar con mi arte eran maneras de contribuir al movimiento y no solo visibilizar desde la violencia y narrativas predominantes. Años más tarde, en el 2020, me encontré en un momento donde sentía que cada vez estaba más y más consiente (y horrorizada) de los feminicidios que ocurrían, de la poca empatía y justicia que existe en la sociedad y de la intensa violencia machista en la que vivimos en México. Fue así que nació la idea de hacer NuestraVoz.net, en donde, a través de la música y el arte sonoro podría compartir algunas de las experiencias y epistemologías feministas que se desarrollan alrededor del feminicidio. Pero ¿cómo podría lograr esto?

ESCUCHAR EL FEMINICIDIO

El término feminicidio en la actualidad cuenta con diversas definiciones y está tipificado como delito desde al menos hace 6 años en todo México. Sin embargo, como pregunta Mariana Berlanga en su libro *Una mirada al feminicidio* (2018), ¿es

cierto que entendemos el feminicidio?, ¿qué debemos tomar en cuenta para comprenderlo y poder evitarlo? Desde mi campo de trabajo me gustaría agregar: ¿de qué manera yo como compositora puedo abordar un tema así?, ¿cómo musicalizar lo indecible, lo que va más allá de toda experiencia narrable? Cristina Rivera Garza en su libro *El invencible verano de Liliana* (2021) nos comparte la vida de su hermana, Liliana, antes de ser víctima de feminicidio. Dentro de las reflexiones que hace sobre el feminicidio, una que me impactó de sobremanera es que dice que hay una falta en el lenguaje que no permite expresar mucho de lo que envuelve al feminicidio. Por lo que con esta investigación quiero intervenir en ese espacio, en el que las palabras no son suficientes, para mediante el arte y la música dar lugar a las narrativas que necesitan ser escuchadas.

Marcela Lagarde (2005) explica que el feminicidio opera en múltiples niveles, se da por una posición social y económica, pero también jurídica, política y cultural. Mientras Berlanga pregunta “¿Cómo “ver” el feminicidio más allá de nuestros marcos epistemológicos y de nuestra propia posición política?” (2018, p. 15). Por esta razón, para entender el feminicidio como inquiera Berlanga, es necesario que no nos limitemos a una sola definición o manera de aproximarse a este fenómeno, sino que nos planteemos armar un panorama más amplio: jurídico, político, afectivo, personal, cultural y demás formas que hacen que el acto suceda y que esto nos permita ver qué importancia tienen en cómo se desenvuelve.

Berlanga propone ver críticamente la forma de enmarcar el feminicidio en la fotografía, ya que es a partir de los encuadres que se producen e interpretan las realidades. Aquí lo que me interesa, es traducir esto a mi práctica artística y pensar cómo estos “marcos” pueden ser pensados en el ámbito del sonido. ¿Cuáles son las miradas que debemos hacer o, en todo caso, las voces que hay que escuchar?, ¿qué tipos de trabajo sonoro se puede hacer en colaboración con familiares, amigos, colectivas?, ¿cuántas maneras tiene la música de “enmarcar” un problema de esta índole?, ¿qué funciones puede tener la música que se adapte a estas diversas circunstancias de tal manera que pueda jugar un papel a la vez estético pero también afectivo?

CONOCIMIENTO, ESCUCHA Y CREACIÓN SITUADAS

El tratar de contestar estas preguntas me lleva hacia una búsqueda que necesariamente debe ser situada y, por lo tanto, requiere indagar en el conocimiento situado que plantea Donna Haraway (1995). Haciendo preguntas situadas a la manera que propone Haraway, del tipo: cómo escuchar, desde dónde y a quién escuchar, pero sobre todo lo que se busca es plantear para qué hablamos, para quién hablamos, desde dónde se habla (y cómo hablan los medios a diferencia de los involucrados, por ejemplo), ¿quién calla?, ¿quién es silenciado?, entre otras.

Pauline Oliveros, en su libro *Deep Listening. A Composer's Sound Practice* (2005), plantea que la escucha profunda nos invita a encontrar en la música un camino a la sanación. Dice que la música, como mínimo, debe ser restauradora, y que la escucha profunda proporciona un espacio psicológico donde uno puede reparar en cualquier lugar y en cualquier momento. Es por esto que la escucha profunda toma un punto importante en el desarrollo de este proyecto, planteando la posibilidad de llevar esta capacidad que va más allá de oír; llevándola a escuchar y entender a las diferentes voces que se desarrollan y levantan alrededor del feminicidio.

Además, otra meta que se pretende alcanzar es transitar del conocimiento hacia la creatividad situada. Al traducir estas epistemologías a música y "voces" que surgen de la relación con el feminicidio es necesario tener en cuenta las preguntas planteadas anteriormente prestando especial atención a ¿para qué y para quién hacemos nuestro arte? Al tenerlas en mente, cada uno de estos puntos de vista, cada interacción y cada caso particular permitirán instigar su propia forma de ser musicalizados: desde la concepción de la obra, pasando por los materiales sonoros a utilizar, las formas, los formatos de presentación, las colaboraciones y los modos de presentación; pensando en a quién va dirigido y dedicado.

Esto dará como resultado múltiples formas de abordar al feminicidio a través de la música, y por ende, diferentes maneras de entenderlo. De hecho, me interesa desarrollar una multiperspectiva o pluralismo alrededor del fenómeno, a la manera como lo define Siri Hustvedt, "ver el mismo problema desde múltiples puntos de vista. No se llegará a una sola respuesta, pero se puede alcanzar lo que llamo 'una zona de ambigüedad enfocada', que ayuda a formular buenas preguntas" (García Canclini 2020, p. 27). Esta *ambigüedad enfocada* es uno de los obje-

tivos estéticos que me interesa alcanzar con este proyecto. Para esto, esta investigación también proyecta la creación de una plataforma en redes que complemente el trabajo musical y lo profundice con documentación (información factual, testimonial, visual, entre otros elementos) que no caben en las obras, pero que considero son importantes para recopilar, entender y articular el contexto bajo el cual se desarrollan las piezas. Por último, pero no menos valioso, me interesa que esta plataforma sea un espacio para que les usuaries interactúen formulando buenas preguntas, como dice Hustvedt, y participen de distintas maneras en esta *zona de ambigüedad enfocada*.

NUESTRAVOZ.NET

En el marco temporal en el que se está desarrollando esta investigación se abordarán tres perspectivas o epistemologías que surgen alrededor del feminicidio:

Futuros utópicos que son altares sonoros en los que se honra a las mujeres víctimas de feminicidio, en donde se muestra que fueron mucho más que víctimas y se les recuerda por quienes eran ellas como mujeres y cómo son recordadas por sus seres queridos.

Somos fuego que es una contrapropuesta a la sonificación y visualización de datos que se hace normalmente de los feminicidios. En ella buscamos que se entienda que estos datos no son números, representan la vida de miles de nuestras compañeras y cada una de ellas es un universo que no se reduce a una cifra. Queremos transitar de la apatía y la violencia a una representación digna, humana y feminista.

Obra sanadora que son la parte presencial del proyecto en el que se llevan a cabo momentos de encuentro, escucha y expresión sonora desde nuestro sentir sobre el feminicidio. Nace de la propuesta de una amiga de Marisol Cuadras para encontrar apoyo en el luto por el arrebatamiento de su amiga. Actualmente, se están desarrollando dos dinámicas. Una en situación de marcha y otra como un taller de escucha y emisión.

En este documento solo ahondaré en la primera perspectiva: *Futuros utópicos*.

FUTUROS UTÓPICOS

La realización de estas piezas se nutrió de una frase que escribió Sonia Herrera en su tesis *Cuando las heridas hablan* respondiendo a una cita de Elena Poniatowska, "Ser víctima implica la pérdida de la identidad para convertirse en un expediente entre miles. Una víctima es parte de una estadística, un número más. Es solo a partir de la memoria que se puede reivindicar la identidad de las mujeres asesinadas" (2017, p. 15).

Es muy cierto que a las víctimas de feminicidio se les desprende su identidad como mujeres para convertirse en cómo murieron o por qué murieron o se transforman en solamente una cifra que agregar a la estadística. Lo presencié muy de cerca con el caso de Jessica Villaseñor, una joven de 21 años de edad que desapareció el día 21 de septiembre de 2020 en mi ciudad y cuyo cuerpo fue encontrado el 30 de ese mismo mes; había sido víctima de feminicidio. Es importante mencionar este caso, ya que me impactó de sobremanera cuando me enteré de que teníamos una amiga muy cercana en común. Es decir, se trataba de la amiga de una amiga mía. Estas dos experiencias fueron los detonadores de la idea de *Futuros Utópicos*.

Con estas piezas quiero rescatar y rendir homenaje a través de la memoria y el recuerdo a quiénes ellas eran como mujeres. Hacer un altar sonoro que refleje la personalidad, gustos y experiencias significativas de cada mujer. Sumando la posibilidad de plantear un imaginario en dónde ellas aún vivieran, en donde siguieran disfrutando sus días cumpliendo los sueños que alguna vez tuvieron. Para la creación de estas piezas lo que propuse hacer fue poner mi trabajo como artista sonora a disposición de los familiares y seres queridos de estas mujeres. Componer estos altares tomando como base los recuerdos, imágenes, sentimientos y demás testimonios que me compartieron sobre ellas para así poder brindarles un homenaje justo y por solo un momento, celebrar su vida y escuchar un futuro posible a lo que pudieron haber vivido.

PROCESO CREATIVO

Para poder cumplir con este objetivo ha sido necesario un contacto con los seres queridos de víctimas de feminicidio. Hasta el momento he podido contactar a familiares y amigas de tres mujeres: Ingrid Escamilla, Marisol Cuadras y Jessica Villaseñor. El primer contacto con estas personas se logró a través de las redes sociales *Instagram* y *Facebook* en donde les mandé un mensaje explicando las intenciones de mi proyecto y que me gustaría platicar con ellos. Las respuestas que recibí fueron muy favorables y pude entablar entrevistas con ellos para conocer desde sus ojos a estas mujeres.

Una vez con los datos recopilados en las entrevistas, el siguiente paso era cómo traducir adjetivos como luchadora, persistente, amorosa, arreglada o incluso cuando las describen como el color rosa, como la miel o que irradia luz a sonido y crear una narrativa que las represente. Por ejemplo, en el caso de Marisol Cuadras el proceso fue el siguiente:

Tomé la decisión de que su pieza duraría aproximadamente tres minutos y que estaría estructurada por cinco escenas sonoras que permitieran una narración lineal de dónde estaba y a dónde llegaría según el testimonio que me dio su amiga Giovanna: 1. Que era estudiante y mesera 2. Su deseo e interés por el activismo ecológico, 3. Su activismo feminista, 4. Los momentos de risa y felicidad con sus amigas, 5. Su transformación en luz y en fuerza. Sumando a estas escenas narrativas quise incluir una escena donde se pudiera expresar lo linda, cute y rosa que se manifestara a lo largo de toda la pieza. Para la creación de cada una de estas escenas escogí elementos sonoros que pudieran representar cada una de estas facetas de Marisol. Para dar una idea: En la primera escena escogí sonidos de alguien escribiendo y libros que relacioné con la escuela, sonidos de trastes, de cafetería que me parecieron una buena amalgama para representar sus días de mesera además de ser una transición sutil con los elementos de la escuela. O en la escena 4, para representar la felicidad entre amigas, reuní diferentes risas. Algunas grabadas, otras las conseguí en la plataforma *FreeSound*, algunas eran varias chicas riéndose al mismo tiempo y otras eran risa de una persona.

Una vez que conseguí los materiales que iba a utilizar, elegí la opción de llevar en la estructura un proceso un poco más "libre" programando un [código](#) en *SuperCollider* que me ayudara a elegir estos materiales de manera aleatoria mien-

tras me permitía modificar algunas de sus cualidades cada vez que elegía un sonido para reproducir. Procuré dar importancia y duración a los sonidos relacionados con la existencia corpórea de Marisol además de desarrollar las secciones y la conexión de las amigas felices y la luz que es Marisol. Considero que el elemento más importante para lograr este desarrollo en la luz fue una melodía que hice con un sintetizador que programé para emplear una combinación de ondas triangulares con ruido rosa, que además tenía algunos *reverbs* y *delays* que dieron como resultado un sonido muy parecido a si las olas del mar cantaran. Para mí, el escuchar esta melodía era como escuchar a Marisol y con esto, estaba lista para que Giovanna escuchara esta versión. Su respuesta a la obra para Marisol me sorprendió mucho, pues me dijo que claramente podía escuchar a su amiga riendo, que sus ojos estaban con lágrimas y su corazón lleno. Me pareció increíble lo mucho que cambió la música una vez que decidí involucrarme totalmente a sentir y pensar los materiales que me daban estos seres queridos. Cada uno de los futuros utópicos que se están componiendo, aunque son muy diferentes entre sí en cuanto a las mujeres a los que pertenecen y por ende todo el proceso que se lleva cabo, se han convertido en homenajes para mujeres que siento como mis amigas y hermanas.

REFLEXIONES DE FUTUROS UTÓPICOS

Cuando comencé con las entrevistas estaba muy conflictuada en cuanto a cuál era la manera necesaria de trabajar con los testimonios que estaba recolectando. En aquel entonces, la forma en la que pensaba hacerlo, era tratar de expresar lo menos posible lo que yo pensaba de estas mujeres para dar paso a lo que sus seres querían expresar de ellas. Sin embargo, durante los meses de investigación y trabajo que siguieron me di cuenta de la importancia y necesidad de involucrarme todo lo que me fuera posible en estas piezas. El proceso que he llevado para componer los futuros utópicos a pesar de que intenté fuera un sistema lineal, ha sido imposible serlo. Lo que he logrado en cada una de las piezas me invita a tratar de que todas, aunque son muy distintas, estén trabajadas al mismo nivel.

Considero que ha sucedido una transformación muy peculiar, en la que los materiales que en un principio estaban muy encasillados en lo que deben representar y, que hasta cierto punto eran muy genéricos fueron mutando en el proceso para crear una mayor relación entre ellos mismos y sobre todo fueron personalizándose a estas mujeres. Por ejemplo, en el caso de Marisol esto sucedió de sobremanera en la última escena, que en un principio era corta y casi estática. Sin embargo, pasó a convertirse en la parte con mayor importancia de la pieza, conteniendo el amor de sus amigas, la luz que era Marisol, el mar que tanto quiso y por el que quería esforzarse en cuidar y una cierta paz que, a mi percepción, inspiraba en las personas.

TRABAJO A FUTURO

Aunque se ha logrado tejer lazos con seres queridos de víctimas, colectivas militantes feministas en México (como lo son las Feministas del mar, Incendiarias y Libres Morelia) y con artistas que en su labor abordan la violencia de género; este proyecto contempla una evolución que va mucho más allá del marco de la maestría en la que se desarrolló. Esperando cultivar y congregar más voces que deben ser escuchadas, no solo en México, sino en toda Latinoamérica.

Con futuros utópicos se han encontrado algunas maneras en las que la música de arte puede fungir como un momento para expresar, honrar, recordar y mantener vivas a mujeres que fueron víctimas de feminicidio. Además de devolver la oportunidad de ser conocidas por quienes eran ellas y regresarles el protagonismo de su historia. Sin embargo, aún hay otras maneras en las que se puede hacer artivismo desde la música y el arte sonoro, como lo son las propuestas de las otras epistemologías abordadas en este proyecto *Somos fuego* y la *obra sanadora*, sumando todas las que faltan por indagar. Espero pronto poder compartir más resultados de esta investigación en NuestraVoz.net

Considero que es crucial que como creadoras nos involucremos en estos temas y se creen líneas de resistencia desde nuestro quehacer artístico que se opongan a las narrativas patriarcales que predominan en la cultura popular. Tejer redes y colaborar entre nosotras para regresar el protagonismo de estos conflictos a quienes lo merecen y así, poco a poco, transformar nuestra realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Berlanga, M. (2018). *Una mirada al feminicidio* (Primera edición). Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- García Canclini, N. (2020). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos* (1.^a ed., Vol. 9). transcript Verlag / Bielefeld University Press.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Herrera, S. (2017). *Cuando las heridas hablan. La representación del feminicidio en Ciudad Juárez en el cine documental*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Lagarde, M. (2005). *¿A qué llamamos feminicidio?*. 1er Informe Sustantivo de actividades 14 de abril 2004 al 14 abril 2005, Comisión Especial para Conocer y dar seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada. LIX Legislatura Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión.
- Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composers's sound practice*. iUniverse.
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. 13 insurgentes.

MÚSICAS EN TRÁNSITO. PRODUCCIÓN DE UNA SERIE AUDIOVISUAL WEB PARA INSTALAR FORMAS HISTÓRICAS OTRAS DE RELACIONES DE GÉNERO EN LOS IMAGINARIOS DE LXS ESTUDIANTES UNIVERSITARIAS DE MÚSICA.

MARTÍN ECKMEYER, CECILIA TREBUQ Y LETICIA ZUCHERINO

MÚSICA, HISTORIA Y AFIRMACIÓN DE LA COLONIALIDAD DE GÉNERO

Desde hace décadas la musicología se ha propuesto incorporar, a partir de la inclusión de los estudios de género, el universo de manifestaciones de aquellos colectivos que, como las mujeres, tradicionalmente no formaban parte de su objeto de estudio. Es así que en la actualidad contamos con una enorme cantidad de estudios e investigaciones que debaten sobre el rol y participación de las mujeres en la música y su lugar en la composición, en la ejecución, en la promoción y en el mercado musical, así como en lo relativo a la educación o los valores patriarcales que informan el canon occidental y sus formas dominantes de hacer música. Sin embargo, el centro del debate se ocupa principalmente de la contemporaneidad y las formas populares del musicar, mientras que permanecen incuestionados los sesgos y estereotipos sobre las relaciones de género en torno a la música en el pasado más lejano y, especialmente, en las culturas no occidentales, que suelen imaginarse más patriarcales que Occidente. A esta dificultad se suma el hecho de que el impacto de las investigaciones generalmente se restringe a los círculos académicos especializados en los que se origina, generando circuitos propios y una subdisciplina paralela, guetoizada, que no logran integrarse a una Historia general de la Música.

Un panorama similar es posible advertir en los medios alternativos a través de los cuales lxs estudiantes y el público en general toma contacto con diversas reflexiones sobre el rol y participación de las mujeres en la música. Actualmente encontramos un sinnúmero de programas de TV, de radio, charlas, talleres, videos y podcast de Internet que abordan el tema reproduciendo un modelo conservador y positivista de la historiografía de la música y, con ello, un imaginario tan fuerte sobre la música y su historia que frecuentemente es reproducido acríticamente

incluso al interior de las instituciones educativas de nivel superior vinculadas con la educación musical. Si bien las mujeres son reconocidas, al ser incluidas en periodizaciones estilísticas construidas a partir de la obra de los compositores del canon y reproducir los conceptos esenciales que configuran el núcleo duro del paradigma historiográfico tradicional -el compositor, la obra musical y la partitura-, pasan a integrar una lista de personajes menores o de escasa relevancia histórica al no comprometer las bases historiográficas del relato.

Como docentes hemos podido advertir que este tipo de producciones son parte de los consumos de estudiantes que recurren a ellos para informarse sobre dichas temáticas, entre otros factores, por la escasísima renovación de los materiales educativos y su accesibilidad, motivo por el cual un modelo historiográfico zombi (Eckmeyer, 2021) persiste y continúa instalado de forma hegemónica en las instituciones de formación musical.

SERIE AUDIOVISUAL "MÚSICAS EN TRÁNSITO"

Desde la cátedra Historia de la Música I de la Facultad de Artes – UNLP nos hemos propuesto, en el marco del proyecto "Creación de medios y materiales digitales para la popularización y mejora en la enseñanza de la historia de la música con perspectiva popular y latinoamericana" acreditado por el Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA) de la Facultad de Artes – UNLP, producir y difundir una serie de materiales que expresen las perspectivas de la cátedra basado en enfoque crítico y centrado en una concepción popular y latinoamericana, con el objetivo no sólo de mejorar los aprendizajes de nuestros estudiantes, sino también popularizar los contenidos hacia el público general de nuestra comunidad.

La serie "Músicas en tránsito" pretende engrosar los contenidos de la materia a partir de hacer emerger en cada momento histórico estudiado el rol que han tenido las mujeres en la producción musical en las culturas que confluyeron en el mestizaje latinoamericano, en las mestizas de Latinoamérica así como las de la propia Europa. En cada capítulo se atiende, por un lado, al impacto que ha tenido la modernidad/colonialidad en los roles y relaciones de género de estas sociedades, cómo esas relaciones se vieron modificadas por el colonialismo y de qué manera el musicar las ha representado y producido.

En tal sentido, siguiendo a Christopher Small (1999), si atendemos a las formas en que las sociedades musican, es decir, participan de la ocasión musical, la experimentan, la piensan y nombran, podremos no sólo ver sino escuchar e interpretar los supuestos básicos que estructuran a esas mismas sociedades. De igual manera, Jaques Attali considera que la música es espejo de la sociedad, y afirma que “más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo” (1995, p. 12). En ese sentido, para ambos, es también en los principios que estructuran las músicas y en su materialidad sonora que podemos escuchar no sólo las relaciones entre la música y la sociedad que la produce, sino también su pasado y el anuncio de los tiempos por venir. Podríamos afirmar entonces, que cuando musicamos no sólo reflejamos, celebramos y afirmamos el funcionamiento de nuestras sociedades, sino que también exploramos, imaginamos y hasta producimos otros posibles. En consonancia, si para el análisis historiofónico del musicar consideramos y adoptamos como procedimientos válidos el *flashback* y el *anacronismo* que proponen Silvia Rivera Cusicanqui (2010) y Georges Didi-Huberman (2011) formulados respectivamente para el análisis histórico de imágenes, podremos además dar cuenta de los musicares históricos, no sólo los de los estilos configurados para hacer coincidir con el tiempo homogéneo y lineal de la historia musical afirmativa, sino fundamentalmente aquellos silenciados por ella. Si es así, más que una historiografía, una historiofonía centrada en el musicar podría entonces permitirnos hacer emerger como existentes históricos otros aspectos, elementos, sonoridades y sujetos que, como las mujeres, han sido producidos como ausentes (Santos, 2009) por la historia musical afirmativa (Eckmeyer, 2019).

Es por ello que Músicas en Tránsito se propone indagar y rastrear las diferentes formas de resistencias que, desde lo sonoro, han subvertido el orden colonial y el proyecto civilizatorio moderno proponiendo formas-otras y alternativas al mismo. Avanzar en la construcción de una narrativa histórica de las ausencias y las emergencias, una historiofonía descentrada, *ch'ixi*, mestiza y transcultural que, como planteaba Quijano, de paso a una nueva comunicación inter-cultural, a una inter-historicidad y a un intercambio de experiencias y de significaciones, que pueda servir como base de otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, a alguna universalidad. (Mignolo, 2014, p. 16)

TRANSFORMACIONES EN EL ROL Y PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES Y EL CONCEPTO DE "LO FEMENINO" EN EL MUSICAR MODERNO OCCIDENTAL

Aunque como plantea Rita Segato (2018a), historizar la cuestión de género es una tarea muy compleja, el análisis que la autora realiza, a partir del cruce entre el pensamiento decolonial y la crítica del patriarcado, sobre el alcance de los cambios en la estructura social que fueron impuestos por los procesos constitutivos del capitalismo eurocentrado colonial/moderno, nos posibilita introducir un primer corte temporal o periodización respecto a la organización del sexo y el género que distingue un antes y un después luego del largo siglo XVI. Aunque este cruce resulta interesante para trazar un primer panorama y ensayar una aplicación posible para el análisis histórico del musicar subalterno indagando en las transformaciones que se dieron a partir de la Modernidad en relación a los roles y las relaciones de género en la música, creemos que, de forma inversa o más bien recíproca, también el estudio del musicar histórico tiene algo que aportar al tema.

A partir del siglo XVI, con la formación de América y del capitalismo, la expansión del proyecto civilizatorio moderno, como parte de la dominación colonial de Europa, significó también la expansión del patriarcado europeo moderno. El proceso de división sexual del trabajo moderno, necesario para la acumulación originaria del capital y realizado a través de la conversión del trabajo doméstico en el trabajo mediante el que se produce la fuerza de trabajo, coincide con el momento de mayor intensidad de la reclusión y disciplinamiento de las mujeres en el ámbito musical, sobre todo en el culto o de élite. En otro artículo (Eckmeyer, Trebuq, 2021) advertimos tres etapas de este proceso signado por la segregación de la mujer en la composición musical; la expulsión de la mujer de la esfera pública de producción y discusión; y la conformación de la imagen de música díscola y cortesana, haciendo de la participación activa de la mujer en la música una anomalía y una expresión de lo prohibido y socialmente condenable.

El patriarcado moderno suponía –y supone– relaciones de dominación sexuales basadas en un modelo binario, donde el hombre y lo masculino se tornan "universales", de representatividad general, y la mujer y lo femenino se vuelven resto, haciendo que lo que hasta ese momento había sido jerarquía se transforme

en abismo (Segato, 2013, p. 89). En esa estructura, tanto las mujeres como ciertas razas pasaron a ser objetos de estudio, "cuerpo", lo que los convierte, al igual que a la naturaleza en dominables y explotables (Quijano, 2014: 806). Muchas de las oposiciones binarias esenciales que inaugura el pensamiento dualista cartesiano, se revelarán en la música de la tradición moderna occidental, la de la armonía funcional tonal, de forma paradigmática siendo el género y la sexualidad los que se van a organizar allí con la máxima eficacia (McClary, 1991).

La armonía funcionará así como metáfora y anuncio del orden social y económico de la modernidad occidental, elaborada para hacernos creer en un orden consensual del mundo, donde las tensiones propias al orden material de la vida y las disputas atravesadas por la condición de género se resuelven de modo consensual. (Attali 1995) Esa será la armonía que naturalizará, para todxs, al orden jerárquico, capitalista, patriarcal, racista y colonial como el único posible e incluso, al que todxs anhelamos (Eckmeyer, 2022).

MÚSICAS EN TRÁNSITO CAPÍTULO A CAPÍTULO

En el *Capítulo 1: Transformación en los roles de género en Afroamérica* indagamos en como la esclavitud en las plantaciones coloniales en Latinoamérica tuvo efectos drásticos sobre la definición de los roles sexuales y la división del trabajo al interior de los colectivos afroamericanos.

Si bien en las sociedades africanas precoloniales existían patrones de división sexual del trabajo como correlato de sistemas patriarcales, se trataba de un tipo de organización patriarcal de baja intensidad. Con la conquista de América, la trata y el comercio triangular esclavista, las mujeres esclavas continuarán viviendo en un régimen patriarcal, aunque ahora en una condición más abyecta, ya que la dominación será ejercida por un hombre-blanco, que es, además, su propietario. Para los hombres esclavos, la situación va a ser distinta ya que el sistema esclavista de explotación, y los correspondientes procesos de desocialización, despersonalización, dessexualización y descivilización, romperán todos los vínculos esenciales de esos africanos: una vez capturados, serán transformados en mercancía sin distinción de género.

Sin el empoderamiento de los hombres negros, que no pueden cumplir el mandato patriarcal de “macho proveedor”, las mujeres afrodescendientes dispusieron de una autonomía considerable dentro de sus unidades domésticas y en sus comunidades religiosas situadas al margen de la sociedad mayoritaria, utilizando la matrifocalidad como el principio que articula la vida familiar. Es posible afirmar entonces que fue paradójicamente en el contexto de este trágico, terrible y violento patrón de dominación esclavista que se subvirtieron las jerarquías sexuales entre hombres y mujeres africanos esclavos al interior de las sociedades receptoras permitiendo que las mujeres esclavas muchas veces ocuparan posiciones superiores a los hombres igualmente esclavos, lo que conllevó que con el paso del tiempo las mujeres se fueran configurando como las figuras centrales en la reconstrucción de las relaciones familiares entre los afrodescendientes.

Estas nuevas relaciones y roles entre lo masculino y lo femenino se manifestaron no sólo en las relaciones personales sino también en las expresiones musicales, en los tambores y su rol en la elaboración sonora, ya que éstos también son identificados por género. Como caso tomamos la bomba puertorriqueña, donde al buleador o tambor más grave se lo identifica como “hembra” y al subidor, el tambor más agudo, como “macho”. Según Quintero Rivera (2009), los bailadores siguen los toques básicos del tambor hembra, quien establece el toque o ritmo base de la música, pero cuando improvisan individualmente lo hacen en controversia con el tambor macho, quien improvisa variaciones del toque base. En el ritual comunicativo de estas músicas, la hembra manda y el macho florea, es decir que elabora variaciones sobre la pauta que propone la hembra.

En el *Capítulo 2: Roles y relaciones de género en las músicas matriciales andinas* indagamos en las sociedades y culturas que habitaban en el mundo andino al momento de la conquista. Si bien estas poseían nomenclaturas de género diferenciadas para designar lo femenino de lo masculino, así como jerarquías claras de prestigio entre la masculinidad y la feminidad, en la era del Tawantinsuyu, la participación femenina en el poder político se daba a través de una esfera de poder paralelo y bilateral, manejada por las mujeres de las panakas incaicas (Silvia Rivera Cusicanqui, 2008). Según Rita Segato (2018b), la autoridad de los mallkus, que era un tipo de autoridad política, aunque tenía un ordenamiento interno jerárquico, éste era siempre dual, tal es así que involucraba una cabeza masculina

y una cabeza femenina. El género así reglado, constituía una dualidad jerárquica, de complementariedad, en la que ambos términos, a pesar de su desigualdad, tenían plenitud ontológica y política.

Con el paso a la modernidad-colonialidad y la expansión del capitalismo a partir de la "conquista" estas dimensiones del equilibrio entre los géneros, fueron radicalmente modificadas significando el trastocamiento de los roles de género y, con ello, la prácticamente total pérdida de posición social, económica y política de las mujeres, la despolitización del espacio doméstico, y el monopolio absoluto del poder político, tanto público como privado, por los varones. Sin embargo, aquella específica forma de equilibrio que permitía la existencia de modelos estructurales de complementariedad entre hombres y mujeres válidos y compartidos por el conjunto de sociedades andinas de cierta forma continúan en la sociedad andina actual.

Estas relaciones y roles entre lo masculino y lo femenino, distintas a la occidental moderna, se manifestaron y se manifiestan aún hoy, en este contexto, no sólo en las relaciones personales sino también en las expresiones musicales, en los instrumentos y sus roles y relaciones en la elaboración sonora, ya que éstos también son identificados por género.

Según Cergio Prudencio, la música en el ámbito cultural aymara kechwa es música de colectividad, y en ese sentido, Tropa designa un grupo de músicos que se concentran, se agrupan y se organizan para el acto de hacer música a partir del principio arka-ira, que es estructural de la tropa y exclusivo de la práctica musical en las culturas andinas, pero que además designa la forma en la que los sikus están concebidos y contruidos ya que la unidad de siku está constituida por dos componentes, uno se llama arka y el otro ira. Los sonidos que tiene arka no los tiene ira y viceversa, por lo que se complementan para formar la construcción de una idea musical. Cada componente arka-ira es tocado por un músico, lo que obliga a la interacción entre dos músicos para el acto de producir un resultado musical concreto a partir de series complementarias de sonidos. Como tropa es un concepto que orienta la interacción comunitaria entre las personas para el acto de hacer música, ni arka ni ira hacen nada solas, por lo que es la expresión de la necesidad de lo comunitario proveniente del pensamiento filosófico social andino en la música.

Resulta interesante que, aunque con criterios dispares, se considera que las dos mitades del siku en sí mismo representan los principios femenino y masculino de oposición complementaria que son una constante en los sistemas de organización del mundo andino. Los dos son necesarios y necesitan complementarse para la producción musical de la tropa. Así, en las poblaciones matriciales de América, existieron y existen experiencias-otras más equitativas entre hombres y mujeres en materia de género. A pesar del genocidio y epistemicidio que significó la conquista, en estas músicas es posible encontrar latente, vigente y sonando aspectos de aquel sistema de género en las sociedades andinas que emanan de la articulación y simultaneidad entre diversos horizontes históricos.

El *Capítulo 3: rol y estatus de las mujeres músicas de Al-Ándalus* profundiza sobre como el territorio de la península ibérica dominado política y económicamente por el poder islámico entre los siglos VIII y XV, configuró una cultura musical específica y sumamente suntuosa que fue, al mismo tiempo, el resultado transcultural de la incorporación e intercambios permanentes con diversas culturas y tradiciones musicales -como las de Mesopotamia, Bizancio, Siria, Persia, judías y cristianas-. Procesos que fueron posibilitados además por el vasto corredor económico conocido como la ruta de la seda, del cual los musulmanes fueron actores importantísimos.

Según Varcancel y Rivera de la Fuente (2016), en el relato coránico, Alá no crea a la mujer a partir de la costilla del varón, sino que crea a toda la humanidad, con iguales derechos y deberes. Siendo así, el islam es la única de las tres religiones del libro que incluyó la idea fundamental de la igualdad entre hombres y mujeres, los derechos de la mujer y la justicia social.

Por no existir en esta cultura el dualismo negacionista de la tradición occidental, aunque los hombres tuvieran privilegios y dominio por sobre las mujeres, éstas podían ocupar importantísimos lugares y funciones en el espacio social. En tal sentido, no es un dato menor que las mujeres se desempeñaran como músicas profesionales en ámbitos populares y cortesanos, encargándose además de transmitir y difundir la mayor parte de su música no sólo por el mundo musulmán sino también en las cortes cristianas. No sorprende entonces que el momento de mayor esplendor de la cultura musical cortesana en ambos mundos (cristiano e

islámico) coincidiera con el momento de mayor apogeo de las "esclavas cantoras", quienes adquirieron la mayor relevancia en la producción musical de este periodo.

Las esclavas cantoras representaron un colectivo de mujeres instruidas que en ocasiones tenían una presencia y un poder muchísimo mayor de lo que podía ser común en aquella época para una mujer. Aunque parezca una contradicción, la condición de esclava, aunque no todas lo eran, no era excluyente de tal posición de privilegio. En el mundo premoderno el esclavo no se ajustaba al concepto que adquiriría en la modernidad luego del circuito comercial del Atlántico, el tráfico de africanos y la conquista de América, ya que se le reconocía el mismo valor espiritual que aquel de las personas libres y no era una condición inamovible. Las esclavas cantoras, de hecho, podían adquirir su libertad luego de la muerte de los dueños, a través del matrimonio, e incluso podían comprar su libertad ya que recibían remuneración por su trabajo como cantoras y también como maestras de música. Se trataba de un colectivo de mujeres con unos conocimientos mucho mayores que la gran mayoría de la población que las rodeaba. Su posición social junto a los poderosos de la época, otorgaba a muchas de ellas un alto estatus y sus opiniones eran tenidas en consideración por las altas esferas de la sociedad, ya que, por la enorme formación académica que tenían, eran consideradas sabias.

El musicar histórico de las esclavas cantoras de Al-Ándalus, las comunidades afroamericanas e indígenas de Latinoamérica nos hablan de otros mundos, de experiencias-otras más equitativas entre hombres y mujeres que en el Sur Global, pero particularmente en Latinoamérica, a partir de un original proceso de traducción intercultural, han sido capaces de crear una inteligibilidad mutua entre experiencias posibles y disponibles desafiando y subvirtiendo el orden patriarcal moderno occidental. Se trata de sonoridades, saberes y prácticas que, en permanente tránsito por ese Sur, configuraron y configuran aún hoy nuestras sonoridades. Musicares que son *trans* en muchos sentidos y en el que la masculinidad y la feminidad constituyen los dos polos de un continuum entre los cuales se da la posibilidad de tránsitos múltiples (Segato, 2013). Músicas que emergen y re-emergen para recordarnos que otras formas de relaciones, de otredad y diferencia, de unidades y diversidades, han sido y pueden ser posibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bueno Sarduy, A. (2015) El ocaso del liderazgo sacerdotal femenino en el Xangô de Recife: la ciudad de las mujeres que no será. Tesis Doctoral. Director: Tomás Calvo Buezas. Universidad Complutense de Madrid.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Eckmeyer, M. y Trebuq, C. (2022). El silencio de las brujas. La producción activa de la ausencia femenina en historia de la música, en el marco de los genocidios/epistemicidios del proyecto moderno. En V. Gandini, G. González Táboas (Comps.). *Actas I Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- Eckmeyer, M. (2019). La historia de la música como cultura afirmativa. Variaciones musicales sobre Herbert Marcuse. *Revista Arte e Investigación 15*, Papel Cosido, FBA, UNLP.
- Eckmeyer, M. (2021) Una Musicología Zombi. En B. Gustavino. *La constitución de las disciplinas artísticas*, comp. Berenice Gustavino. La Plata: UNLP. FDA, 96-105.
- Federici, S. (2015). *Caliban y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Grosfoguel, R. (2014). Breves notas acerca del Islam y los Feminismos Islámicos. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.21, 11-29.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mignolo, W. (2014). Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la Colonialidad y gramática de la descolonialidad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del signo.
- Prudencio, C. (2001) "Conceptos y rasgos de la música de las comunidades de los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí". [Inédito] Transcripción de la conferencia magistral ofrecida en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea, Facultad de Bellas Artes, La Plata, Argentina

- Quijano, A. (2014) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina, en: Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires : CLACSO, 2014.
- Quintero Rivera, Á. (2009). Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile. Madrid: Iberoamericana.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010) Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2008) Gestión pública intercultural. Pueblos originarios y Estado. Azul Editores: La Paz, Bolivia.
- Santos, Boaventura de Sousa. (2009) Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social. México: Siglo XXI. Clacso.
- Segato, R. (2018-a) Contra-pedagogías de la crueldad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Segato, R. (2018-b) La guerra contra las mujeres. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Segato, R. (2013) La crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Small, Ch. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Transcultural de Música*, 4.
- Small, Ch. (1991) "Música, Sociedad, Educación" Alianza.
- Valcarcel, M y Rivera de la Fuente, V. (2016) "Feminismo, identidad e islam: encrucijadas, estrategias y desafíos en un mundo transnacional" en "Feminismos Islámicos". Comp. R. Grosfoguel. Caracas - Venezuela. Fundación Editorial El perro y la rana.

OS SILÊNCIOS DA HISTÓRIA: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA OS ESTUDOS SOBRE MULHERES E EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL

JOYCE MUZI

...no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, 'esqueceu' as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento.

M. Perrot (2005). *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, p. 9.

INTRODUÇÃO

Existe reflexão sobre mulheres e educação musical em nosso país? Partindo dessa questão e da hipótese, constatada empiricamente, de que, embora seja notória a participação maciça de mulheres na prática da educação musical, ainda é pequena a circulação da reflexão sobre "mulheres e educação musical", objetivamos contribuir para as reflexões sobre educação musical e mulheres no Brasil. Neste artigo, apresentamos inicialmente, a partir de um levantamento bibliográfico, algumas notas sobre a educação das mulheres que nos ajudam a refletir sobre seu espaço dentro da educação musical. Em seguida apresentamos os resultados de um levantamento feito em alguns veículos de divulgação científica no qual buscamos verificar a participação de pesquisadoras e se há reflexão que contribua para os estudos que articulem educação musical e mulheres.

Selecionamos para este trabalho três revistas científicas das quais nos interessa o quantitativo de mulheres que as escolhem para publicar; ao mesmo tempo, buscamos constatar se os artigos publicados por elas tangenciam a temática "mulheres e educação musical". Nosso interesse pelos periódicos analisados se justifica primeiramente por pertencerem a instituições respeitadas no cenário nacional e internacional, haja vista a quantidade de autoras e autores es-

trangeiros que nelas publicam; além disso, com exceção da mais recente, as demais apresentam uma alta classificação, o que faz delas potenciais disseminadoras da produção acadêmico-científica sobre música dentro e fora do país.

NOTAS SOBRE EDUCAÇÃO E/DE MULHERES

Durante a maior parte da história do mundo ocidental homens se ergueram contra a educação das mulheres. Mantê-las na ignorância, isto é, analfabetas (ou semi), era a forma mais eficiente de mantê-las à mercê de todo tipo de golpe masculino.

O tema do acesso e/ou do direito à instrução "feminina", no Brasil, começou a receber um pouco mais de atenção somente a partir da implantação da Reforma Pombalina da Educação em 1759. Porém, foi somente com a Lei Geral de 1827 (Brasil, 1827) que se autorizou a educação de meninas, desde que em escolas exclusivas para seu sexo e com um currículo limitado: aprender a ler (de modo rudimentar), a rezar, a cuidar da casa, do marido e das crianças.

Mais homens, convencidos de que características como amabilidade, capacidade de cuidar e o fato de poder gerar filhos, passaram a defender que elas participassem da educação das crianças, uma vez que o magistério se caracterizava como uma atividade de entrega e doação, para a qual as mulheres estariam naturalmente vocacionadas (Louro, 1997).

Pode-se pensar nesse momento como uma oportunidade de abertura a uma atividade profissional que, ainda que adequada ao seu sexo – lhes possibilitaria desvencilhar-se daquilo que Simone de Beauvoir chamou "destino de mulher" (1949); a docência, portanto, passa a ser buscada por mulheres, sobretudo brancas, que tinham interesse em adentrar ao mercado de trabalho formal público "autorizado" e ganhar uma certa autonomia, especialmente de pensamento. Para a pesquisadora Constância L. Duarte "O exercício do magistério vai dar um novo discurso às mulheres, que se põem a denunciar injustiças, desestruturar verdades, e dão passos decisivos para 'tornar-se mulher', enquanto identidades conscientes e sujeitos da história" (2011, p. 52-53).

No mesmo espaço que se ensinaria as meninas e moças a serem boas esposas e mães, passava a ser fortemente recomendado o contato constante com

as artes – literatura, música, dança, artes manuais, tudo para que elas não se deixassem levar pelo ócio. Nesse momento, então, a educação musical passa a ser fundamental na manutenção da estrutura patriarcal; se as mulheres eram educadas para o lar, a música (especificamente o aprendizado de canto e piano) era um componente importante desta educação, assim como a dança e o bordado, realidade que somente se modificará no século XX com a educação mista.

E à medida que estas mulheres se educavam para a música, Susana Igayara explica o que o universo musical lhes possibilitaria:

Algumas ocupações musicais, em alguns âmbitos do espaço social, são consideradas legítimas e permitidas como extensão do espaço privado do lar: assim é com a apresentação musical ao piano ou como cantora nos saraus dos conservatórios ou dos salões particulares, desde o século XIX; ou a atuação como organista, coralista ou regente coral nas igrejas das diferentes denominações cristãs. (Igayara, 2008, s.p.)

Isso significa que, além de colaborar para a formação da futura mãe, dona de casa e educadora dos filhos, a música torna-se um campo de atuação "para além do núcleo da família" (Igayara, 2008, s.p.); a mulher iniciada na música agora poderia ensinar música, contribuindo para a "institucionalização do campo":

Com acesso a uma boa educação, principalmente no que se refere às letras e às artes, as mulheres das camadas mais elevadas da população aproveitaram as oportunidades de concorrer às vagas que foram continuamente abertas nas escolas públicas, nos conservatórios e no ensino superior em música. As disputas pela autonomização do campo musical, nesse momento, parecem ter tido nas mulheres uma participação ativa e útil para o campo musical e artístico-educacional como um todo. A dedicação, o tempo disponível, a cultura sólida, a familiaridade com os rituais dos espaços culturais e sociais tornavam-nas aptas a participarem desse processo de institucionalização. (Igayara, 2009, s.p.)

Para entender o lugar ocupado pelas mulheres na educação musical como agentes, ou seja, ocupando o lugar de docentes, é necessário remontar a aspectos históricos e sociais que perpassaram a trajetória das mulheres na música. Sobre isso, então, recorreremos aos escritos da professora e pesquisadora norueguesa Lise Karin Meling, cujo enfoque especial está no século XIX. Em seus textos, pouco conhecidos no Brasil, ela apresenta aspectos históricos de como a tradição ocidental entendia a relação "mulheres e música". Obviamente que essas "mulheres"

pertenciam a uma classe específica (elite) e essa “música” costumava ser de um tipo (erudita). Às mulheres proletárias cabia o trabalho braçal, muitas vezes, escravo, e o contato com a música popular.

Segundo Meling (2019), desde a Idade Média havia uma determinação de quais instrumentos eram mais adequados às mulheres. Se em algum momento se justificou essa separação por causa de suas vestimentas, como o fez o compositor alemão Carl Ludwig Junker (1748-1797) em relação ao espartilho e corselete, por exemplo, na maioria das vezes a justificativa era só uma: alguns instrumentos não serviam às mulheres por não estarem adequados ao “feminino”, como, por exemplo, os que exigissem força ou determinada postura para sua execução.¹² Este olhar para o passado serve como uma ilustração daquilo que se conceberá como “mais apropriado” ao gênero feminino até muito recentemente em nosso país.

Não obstante todas as restrições impostas, nota-se que ensinar música passa a ser um ofício possível a algumas privilegiadas. Em pesquisa sobre o período de 1840 a 1870, Zecca et. al. (2011) explicam que muitas mulheres usufruíram da possibilidade de atuar profissionalmente como professoras de música na educação formal e não-formal:

A presença de professoras de música pôde ser observada em anúncios de jornais do período abrangido pela investigação, nos quais aulas particulares (ensino não-formal) de piano, canto, harpa e outros eram oferecidos por mulheres de família em suas casas ou na residência dos interessados. O ensino formal ocorria em estabelecimentos educacionais, inclusive em pequenas escolas de música. Os conteúdos de ensino dos estabelecimentos (inclusive o ensino de música) são muitas vezes descritos nos jornais, apresentando currículos diferenciados para meninos e meninas... (Zecca, Penello e Freire 2011, s.p.)

¹² Em vários registros encontramos meninos tocando instrumentos de sopro e percussão enquanto meninas tocam instrumentos de corda. Destaque para a obra “Cantoria (galeria de cantores)”, 1438, do artista italiano Luca della Robbia (1400-1482), na qual se podem vê painéis em relevo com representações de crianças e adolescentes cantando, dançando e tocando, ilustrando o último Salmo do Antigo Testamento. A obra que levou cerca de 7 anos para ser esculpida em mármore se encontra atualmente no Museu da Catedral de Florença, na Itália. Disponível em: <http://domuspucelae.blogspot.com/2012/12/visita-virtual-cantoria-del-duomo-de.html>.

As pesquisadoras destacam que muitos anúncios seguem restringindo a oferta de aula de determinados instrumentos e de canto às meninas; isso é coerente com o fato de àquela época serem valorizados os currículos diferenciados para meninas e meninos, como é possível ler no anúncio reproduzido a seguir, no qual se destaca o ensino de piano:

Novo collegio de educação de meninas [grifo das autoras], em que só ensinam senhoras todas as prendas próprias do sexo, inclusive francês, italiano, música, piano [grifo das autoras] e dança. Na rua da Prainha entre os n. 106 e 110 (O Despertador, 5 de fevereiro de 1840) (apud Freire, Zecca e Penello 2012, p. 113).

O fato é que a prática do magistério de música por mulheres, principalmente em âmbito doméstico, abriu-lhes um novo espaço de trabalho já no século XIX. No século seguinte, Igayara (2008) também evidencia uma grande quantidade de mulheres atuando no campo, em especial nas cadeiras de piano:

Chama-nos a atenção, no entanto, a forte presença, em termos quantitativos e qualitativos. As cadeiras de piano e de pedagogia musical, nos mais diversos institutos de ensino especializado de música, apresentam grande número de docentes mulheres, quando não sua totalidade por diversas gerações, fato que se modifica quando observamos um panorama mais recente. (Igayara 200, s.p.)

Algo evidente para as investigadoras que se lançam ao tema é que, apesar desta maioria de mulheres, não é sobre elas que a história da educação musical costuma se debruçar:

Surpreende, portanto, que os debates em torno da história da educação musical no Brasil continuem centrados na figura de Villa-Lobos e no impacto do canto orfeônico, analisado quase que exclusivamente a partir da discussão sobre o regime Vargas, e que um rico e multifacetado panorama ainda esteja por ser explorado e submetido às muitas análises que um objeto de pesquisa tão rico oferece, tanto do ponto de vista do estritamente musical, como na discussão da música em relação às outras áreas do conhecimento. (Igayara 2008, s.p.)

Nesse sentido, embora este trabalho não tenha como objetivo desvelar o campo da música como um todo, vale fazer algumas considerações. A história da

música foi construída a partir da tendência androcêntrica da historiografia de partir do pressuposto da ausência de mulheres como sujeito de estudo (Perrot 2005). Assim como suscitado pela epígrafe que abre este trabalho, para a professora Lucy Green “la historia ha reprimido sin cesar los logros musicales de las mujeres” (2001, p. 14), e lhes impôs o silêncio de forma ativa, com a ajuda das normas, dos limites e da proibição das práticas musicais.

Justamente contra essa tradição que, além de ocultar, não se constrangeu em oprimir aquelas que ousaram exceder os limites reservados a seu gênero, levantaram-se dezenas de mulheres para reivindicar um lugar como sujeito do conhecimento. Por volta dos anos de 1980 em alguns países europeus e nos Estados Unidos, surge a musicologia feminista com o intuito de reivindicar o lugar das mulheres como sujeitos da investigação na ciência da música. Segundo a pesquisadora argentina Romina Dezillio (2012), não se esperava com isso a mera inclusão de estudos feitos por mulheres e/ou sobre mulheres, ainda que isso àquela altura já seria considerado muito, mas sobretudo se almejava uma mudança significativa no campo, agregando perspectivas teóricas e metodológicas.

A musicóloga Susan McClary (1991) foi pioneira em argumentar, no que diz respeito às pesquisas na área de musicologia, que os sujeitos buscaram ao longo dos anos dissociá-la de tudo que pudesse se relacionar ao “feminino” – este tido como um atributo negativo; características como subjetividade e individualidade, além da capacidade de provocar desejo deveriam ser fortemente afastadas, haja vista a leitura que se fazia de uma mulher manuseando uma flauta ou violoncelo. Por outro lado, os mesmos sujeitos buscaram associar a musicologia ao que se considerava próprio do “masculino”: racionalidade, objetividade, universalidade e transcendência, por exemplo. Afastar as mulheres, portanto, seria uma forma de garantir o respeito como ciência.

Se o encontro entre teorias feministas e a musicologia despertaram, num primeiro momento, o desejo por resgatar histórias de vida e produções de artistas silenciadas e/ou ignoradas – o que alguns chamam de história compensatória das mulheres –, não demorou para que os estudos suscitassem o interesse por uma revisão nas práticas internas da área baseadas na divisão em papéis sociais de gênero e em relações desiguais de poder (Dezillio, 2012).

O boom teórico, segundo Dezillio (2012), foi justamente a partir de 1990, com o surgimento de textos de algumas teóricas norte-americanas: Marcia Citron (1993a; 1993b), Susan McClary (1991; 1993), Suzanne G. Cusick (1994; 1999) e Lucy Green (1997). E, assim como Dezillio identificou na Argentina, contexto que lhe interessa, no Brasil as pesquisas tardaram em acontecer.

Estamos diante, segundo a pesquisadora e musicista Clara Albuquerque, de um campo em construção: "O campo Música e Gênero vem se constituindo no Brasil desde a década de 70, de forma heterogênea, híbrida, múltipla, interdisciplinar, construído coletivamente e socialmente, originando um crescimento acelerado de publicações e práticas..." (2018, p. 30).

Maria Ignez Cruz Mello, já em 2007, destacava o fato de os estudos voltados às questões de gênero e música terem demorado a se desenvolver no Brasil. Segundo ela, pesquisas recentes, de dentro de campos como antropologia e história, por exemplo, ou com enfoque culturalista, buscavam mostrar "novos caminhos para se pensar tanto o trajeto feminino ao longo das transformações e da consolidação de várias narrativas que permeiam a música ocidental, quanto as implicações que as relações de gênero têm sobre a política e a produção musical mundial". (Mello, 2007, s.p)

Para Mello (2007), precisa ser evidenciada, dentro da tradição musicológica, uma lógica hierarquizada reforçada sistematicamente, na qual a performance e a educação musical aparecem em segundo plano, desvalorizadas, em oposição à ciência da música, ou musicologia, alçada ao topo. Ou seja,

Os instrumentistas e educadores necessitariam de outros que pudessem falar em seu lugar, ou seja, dos musicólogos. Estes, por sua vez, proclamariam o que deveria ser a mais alta forma de música, a "música absoluta" ou a "música em si", elevando a Forma Musical ao verdadeiro prazer que a música pode oferecer, o prazer da mente. (Mello 2007: s.p.)

Nesse aspecto se justifica nosso interesse sobre a produção sobre educação musical, considerando que esta tem um caráter de gênero bastante marcado. Segundo a pesquisa de Luciana Del-Ben (2019) com docentes de música,

Sessenta e cinco por cento dos(as) respondentes se identificam como sendo do gênero feminino e 35%, do gênero masculino, confirmando a chamada feminização

do magistério, mas contrariando a tendência encontrada em cursos de Licenciatura em Música, em que, segundo estudos recentes, predomina o gênero masculino. (Gomez 2016 apud Del-Ben 2019, p. 148)

O que seus dados apontam, à primeira vista, é que, embora muitos dos Licenciados em Música sejam homens, a maioria que atua na área é de mulheres. Ela não discute por que isso aconteceria, mas nossa hipótese passa pelo apresentado aqui sobre a "aceitação" das mulheres no ensino. Desta forma, a marginalidade do gênero passou a "contaminar" a área, num processo que se convencionou chamar "feminização"¹³, que acontece à medida que mais mulheres passam a ocupar determinado âmbito da música (feminilização).

O que se observa é que, ao mesmo tempo que a docência em música foi "se feminizando", e, nesse sentido, perdendo prestígio, outras áreas foram sendo "protegidas", fenômeno que, para Mello (2007) acentuou a marginalização histórica das experiências musicais das mulheres. E ainda que este aspecto seja julgado como negativo, a historiadora e filósofa Margareth Rago (1998) nos explica que tem um lado positivo que merece e precisa ser ressaltado:

Há uma construção cultural da identidade feminina, da subjetividade feminina, da cultura feminina, que está evidenciada no momento em que as mulheres entram em massa no mercado, em que ocupam profissões masculinas e em que a cultura e a linguagem se feminizam. As mulheres entram no espaço público e nos espaços do saber transformando inevitavelmente estes campos, recolocando as questões, questionando, colocando novas questões, transformando radicalmente. (Rago 1998: p. 10)

Nesse sentido, sujeitos diversos daqueles que mantiveram a hegemonia trazem consigo singularidades que transformam o campo em que se inserem. É o caso de pessoas negras, de diferentes credos, orientações sexuais, de diferentes partes da África, da Ásia, da América Latina.

OS VEÍCULOS DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA E O QUE OS DADOS NOS REVELAM

¹³ Silvia Yannoulas (2011, p. 271) explica que feminilização "refere-se ao aumento do peso relativo do sexo feminino na composição de uma profissão ou ocupação", enquanto feminização carrega um significado qualitativo, pois "alude às transformações de significado e valor social de uma profissão ou ocupação, originadas a partir da feminilização ou aumento quantitativo e vinculadas à concepção de gênero predominante em uma época".

A partir de uma primeira observação na Plataforma Sucupira¹⁴, base de dados que concentra as informações sobre programas de pós-graduação brasileiros, selecionamos três veículos: a Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (Abem), e a Revista Música na Educação Básica, também editada pela Abem (Meb); e Revista Opus, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom).

A Revista da Abem (nível A1)¹⁵ publica, desde 1991, artigos inéditos, com interesse por “pesquisas de caráter teórico, revisões de pesquisa e reflexões críticas sobre experiências pedagógicas”. Com periodicidade semestral, tem como público-alvo pessoas interessadas na área de Música/Educação Musical.

A revista Meb é um projeto mais recente da Abem; desde 2009 volta-se à divulgação da produção de material didático dirigido a profissionais, estudantes, pesquisadores, pesquisadoras e demais interessados no tema. Com o objetivo de subsidiar a construção, ampliação e fortalecimento de múltiplas possibilidades de educação musical nas escolas do país, aceita textos inéditos que aliem propostas pedagógico-musicais com referenciais teórico e metodológico consistentes.

Finalmente, a Revista Opus, desde 1989, tem como objetivo divulgar conhecimento em música, considerando prática, teoria, história, política, cultura e interdisciplinaridade. Seu foco principal é “compôr um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil”. Nível A1, aceita artigos, resenhas, traduções e entrevistas em português, espanhol e inglês.

Juntas as três revistas publicaram, da sua criação até o ano de 2019, um total de 98 artigos científicos. A partir dos dados disponíveis em seus endereços eletrônicos, sistematizamos algumas informações nos quadros 1 e 2 para melhor visualização.

	Autoras	Autores	Total
Abem	71%	29%	100%
Meb	75%	25%	100%
Opus	39%	61%	100%

Fonte: Elaboração própria, 2020.

	Número de edições	Autoras	Autores
Abem	44	447	181
Meb	9	81	27
Opus	45	274	435
Total	98	802	643

Fonte: Elaboração própria, 2020.

¹⁴ Ferramenta que tem como objetivo coletar informações, realizar análises e avaliações que embasam o Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG). Mais informações na página <https://sucupira.capes.gov.br/>.

¹⁵ A avaliação da Plataforma Sucupira tem uma escala de 8 estratos: A1, A2, B1, B2, B3, B4, B5 a C, o nível mais baixo.

No quadro 1 apresentamos o total de edições e a participação numérica de homens e mulheres¹⁶ como autores/as, análise feita a partir dos nomes das autoras e autores, tendo em vista seu caráter feminino ou masculino¹⁷; no quadro 2 temos em percentual a ocorrência de autoras e autores.

Desde sua primeira edição (1992), a Revista da Abem foi o veículo escolhido por mais de 600 pessoas para divulgar seus trabalhos de pesquisa, ensino e extensão. A revista Opus, por sua vez, atrai um público específico (de pós-graduação, *lato e stricto sensu*) que tem nela, desde 1989, uma oportunidade de divulgação de seus trabalhos de formação.

Conforme o quadro 2, as Revistas da Abem e MEB concentram um percentual bastante alto de autoras: 447 autoras e 181 autores, e 81 autoras e 17 autores respectivamente. O resultado é completamente inverso na Revista Opus, com 435 autores e 274 autoras. Nossa percepção é de que o fato de ser uma revista mais abrangente, dedicada à pesquisa em música em todos os seus âmbitos, faz aumentar a procura por pesquisadores das demais áreas da música¹⁸. Também pode ser porque no Brasil há um número muito maior de homens atuando em áreas como Composição e Teoria e Análise Musical, hipótese que, infelizmente, não poderá ser verificada neste trabalho.

E, mesmo tendo constatado que a relação entre "educação musical e mulheres" inexistente como tema, é importante considerar estes números do ponto de vista da atuação de mulheres. Eles nos apontam para o que apresentamos como feminização/feminilização do campo, que nos leva a pensar em, no mínimo, dois aspectos: um negativo: o número elevado de mulheres denota seu menor prestígio; e um positivo: o número elevado de mulheres é positivo *per se*, por justamente considerarmos que sua presença, assim como de todos os/as "outros"/"outras"/"outres", como chamaram Eckhardt e De Graeve (2017), é o que transforma o campo, nos termos de Rago (1998). Já sobre o contrário, a baixa participação de homens, nosso entendimento é de que a menor procura se deva

¹⁶ Embora os estudos de gênero já apontem para a superação da visão dicotômica, não foi possível extrapolarmos as categorias feminino e masculino/mulher e homem, uma vez que somente temos a nosso dispor os nomes próprios das autoras e autores, não sendo possível consultá-los sobre suas identidades de gênero.

¹⁷ Importante frisar que, infelizmente, este método não garante a visibilização de outras identidades de gênero, aspecto que, reconhecemos, seria muito importante de ser discutido.

¹⁸ A Anppom elencou 7 sub-áreas: Composição e Sonologia, Educação Musical, Etnomusicologia, Música Popular, Performance Musical, Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia), Teoria e Análise Musical.

ao fato de se dedicarem em menor número à atuação/pesquisa na educação básica.

Finalmente, depois de compilados, foi possível passar à verificação do conteúdo dos artigos. Por meio da leitura de seus títulos e, em casos de dúvida, dos seus respectivos resumos, foi possível detectar que o tema “mulheres e música/mulheres e educação musical” não aparece em nenhum dos 98 artigos. Diante deste resultado, ampliamos nossa busca por textos que tratassem de questões concernentes aos estudos de gênero, o que resultou no quadro 3:

Quadro 3 – Textos de interesse com foco em “Estudos de gênero”

Gênero textual	Tema	Referência completa
Artigo científico	música no espaço escolar e identidade de gênero	SILVA, Helena L. da. Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero: um estudo de caso. Revista Opus , v. 8, p. 74-85, fev. 2002.
Artigo científico	música no espaço escolar e identidade de gênero	SILVA, Helena L. da. Declarando preferências musicais no espaço escolar: reflexões acerca da construção da identidade de gênero na aula de música. Revista da Abem , Porto Alegre, v. 12, n. 11, p. 75-83, set. 2004.
Resenha	livro de referência	ZERBINATTI, Camila Durães. Rompendo o silêncio: alteridades e subalteridades na música e na arte sonora. Resenha do livro <i>The Second Sound – Conversations on Gender and Music</i> de Julia Eckhardt e Leen De Graeve. Revista Opus , v. 24, n. 3, p. 310-317, set./dez. 2018.
Artigo científico	trajetórias ou produções de mulheres	ABREU, Delmary Vasconcelos de. A história de vida aguçada pelos biografemas: um recorte da história de Jusamara Souza com o campo da educação musical. Revista da Abem , v. 27, n. 43, p. 150-167, jul./dez. 2019.
Artigo científico	trajetórias ou produções de mulheres	ROCHA, Inês de Almeida. Modernidade e Modernismo na Iniciação Musical e nas práticas educativas de Liddy Chiaffarelli Mignone. Revista da Abem , v. 25, n. 39, p. 20-38, jul./dez. 2017.

Fonte: Elaboração própria, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que o objetivo deste trabalho foi alcançado à medida que nos empenhamos em refletir, ainda que brevemente, sobre a relação educação musical e mulheres no Brasil. Nosso intuito com este trabalho foi abrir espaço a reflexões que interessam ao campo e, principalmente, lançar luz a outras possibilidades de estudos. Assim, pretendemos disponibilizar, a quem interessar, o arquivo com o levantamento realizado, com listagens das revistas aqui apresentadas como corpus, com os respectivos links para todos os textos na íntegra. Esperamos com isso acender a curiosidade e estimular outras pessoas ao trabalho com estes dados.

Finalmente, diante dos levantamentos feitos e da leitura de diversos trabalhos de pesquisadoras brasileiras confirmamos nossa hipótese de que a circulação da produção sobre “mulheres e educação musical” nos veículos de duas das principais instituições voltadas à pesquisa em música e educação musical ainda é muito pequena. E embora o número de pesquisadoras que escolhem estas publicações para divulgação de seus trabalhos seja bastante expressivo, praticamente inexistem textos sobre a relação “mulheres e música/mulheres e educação musical”, evidenciando um silêncio que nos remete ao próprio processo de silenciamento a que muitas mulheres foram submetidas por centenas de anos em diferentes áreas de conhecimento, incluindo as Artes.

Apesar dessa evidência, também cabe reconhecer que o campo de estudos e pesquisas sobre “mulheres e educação musical” se mostra em ascensão à medida que evidenciamos o número relevante de mulheres educadoras e pesquisadoras atuando na música e suas interfaces. Cabe a nós seguirmos produzindo para estimular a reflexão sobre temas que lhes toca intimamente, o que passa pela disseminação do conhecimento histórico sobre o campo, sobre o que suas antecessoras fizeram ao longo dos séculos e sobre seu próprio papel como profissional. Entendemos que ocupar estes espaços de legitimação do conhecimento é uma forma de espelhar as que vieram antes e as milhares que, esperamos, venham depois de nós.

REFERÊNCIAS

Albuquerque, C. F. (2019). Compreendendo os processos formativos e a consolidação dos campos da história da educação musical e dos estudos de gênero no Brasil. In E. Monteiro Gonzaga do Monti; I. de Almeida Rocha (Orgs.). *Ecos e memórias: histórias de ensinios, aprendizagens e músicas*. Teresina: EDUFPI, 21-59.

Brasil. Lei de 15 de outubro de 1827. Manda crear escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império. Rio de Janeiro, out. 1827. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM..-15-10-1827.htm> Acesso em: 12 out. 2019.

- Del-Ben, L. et al. (2019). Sobre a docência de música na educação básica: um estudo sobre as condições de trabalho e a realização profissional de professores(as) de música. *Revista Opus*, v. 25, n. 2, p. 144-173.
- Dezillio, R. (2012). Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación. RUBIO, Héctor (Ed.). Boletín de la Asociación Argentina de Musicología. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, año 27, n. 68, 18-26.
- Duarte, C. L. (2011a). A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. In: ZOLIN, Lúcia O.; GOMES, Carlos Magno (Orgs.). Deslocamentos da escritora brasileira. Maringá: Eduem, 2011a. p. 45-62.
- Freire, V. L. B.; do Val Zecca, R.; Ribas Penello, P. (2012) Educação Musical da Mulher no Segundo Reinado. II Simpósio Nacional de Musicologia da UFG e IV Encontro e Musicologia Histórica da UFRJ, 2012, Pirenópolis (GO). Anais... Goiânia (GO): Universidade Federal de Goiásv. 1. 110-116.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Igayara, S. C. (2009). Educação feminina e cultura musical entre as mulheres: Brasil, 1900-1950. IX Encontro de Pesquisa em Educação da Região Sudeste: "Pesquisa em Educação no Brasil: Balanço do Século XX e Desafios para o Século XXI". ANPED (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação)/ UFSCAR). Anais... São Carlos, s.p.
- _____. O artista-pedagogo, o crítico e as alunas de piano: da análise de uma polêmica entre Antonio Sá Pereira e Oscar Guanabara à discussão sobre a presença feminina na educação musical no Brasil. VII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação: Cultura Escolar, Migrações e Cidadania. Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto. Anais... Porto, 2008. s.p.
- Louro, G. L. (1997). Gênero e magistério: identidade, história, representação. In: D. Catani et al. *Docência, memória e gênero: estudos sobre formação*. São Paulo: Escrituras, 75-83.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Melin, L. K. (2019). The lady at the piano: from innocent pastime to intimate discourse. *Music&Practice*, Issue 5, 1-18.
- Mello, M. I. C. (2007). Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. 11. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/14/14-mello-genero.html Acesso em: 14 dez. 2020.
- Rago, M. (1998). Epistemologia feminista, gênero e história. In: J. M. Pedro e M. P. Grossi. *Masculino, feminino, plural gênero na interdisciplinariedade*. Florianópolis: Editora Mulheres, 21-41.
- Yannoulas, S. C. (2011). Feminização e feminilização? Apontamentos em torno de uma categoria. *Temporalis, Brasília (DF)*, ano 11, n. 22, 271-292.
- Zecca, R. do V.; Penello, P. R.; Freire, V. B. (2011). Papéis Femininos e Educação Musical feminina em meados do século XIX Rio de Janeiro, 1840-1870. XX Congresso Nacional da ABEM; III Seminário Municipal de Educação Musical de Vitória, 2011, Vitória. Anais... Florianópolis: ABEM, v. 1.

BEBER CERVEZA ¿PARA OLVIDAR?: RELACIÓN ENTRE CERVEZA, MEMORIA Y "AMOR" EN EL UNIVERSO MUSICAL ANDINO

JOHUSELINE PORCEL

Esta presentación busca (1) Reflexionar sobre el abordaje de la temática del consumo de cerveza y su relación con la memoria y el "amor" en el universo musical andino de Lima Metropolitana. A través del análisis de letras se evidenciará cómo las intérpretes han relacionado la ingesta de cerveza con una añoranza del pasado y con la necesidad de olvidar a un mal amor, en lo que considero una postura resignada, sin embargo, en recientes discursos de intérpretes como Wendy Sulca, beber cerveza se relaciona con posturas que evidencian una agencia de la mujer. (2) Poner atención al tránsito entre el huayno con arpa y géneros musicales urbanos en la trayectoria de Wendy S., ello nos podría ayudar a responder algunas preguntas sobre el manejo de discursos feministas según los géneros musicales ¿cada género tiene sus propios discursos?, ¿qué sucede cuándo una intérprete transita entre diversos géneros musicales?, y ¿la música urbana es más cercana a discursos feministas?

Quiero empezar comentando que este es el primer acercamiento que hago del tema de cerveza y memoria en el universo musical andino. Este universo es vasto, así que lo he delimitado a la escena andina masiva de Lima Metropolitana. Esta escena se caracteriza principalmente por tener grandes públicos, a diferencia de escenas andinas regionales o restringidas en Lima, también se caracteriza porque los artistas principales muestran más apertura al cambio, es decir, aunque su repertorio reconoce su herencia tradicional andina, reciben también influencias de otros géneros dando como resultado que algunos de sus huaynos tengan características tanto rurales como urbanas y posean, por ejemplo, ritmos *acumbiados*. Por último, como menciona Alfaro, en la escena prevalecen los criterios económicos: es una escena de producción industrial de música andina regulada principalmente por lógicas de mercado (Alfaro, 2015). Es importante recalcar que en los eventos que suceden como parte de la escena, parte de las ganancias de los productores provienen de la venta de cerveza, es decir, en estos festivales de música

donde diversos intérpretes hacen sus presentaciones, además del cobro de la entrada, se vende mucha cerveza y su consumo es promovido por los animadores, por las y los cantantes y también sugerido en las letras de algunas de las canciones.

Además de estas características de la escena andina masiva de Lima Metropolitana, notamos que las mujeres son figuras importantes dentro de la misma, y tienen el rol principal de cantantes, aunque también pueden ser productoras e incluso instrumentistas, tocando el arpa, por ejemplo, pero los casos son pocos. Es en esta escena musical en la que aparece la cantante Wendy Sulca, en el 2004 y con ocho años de edad, como una intérprete del género *huayno con arpa*. Sulca lanza su álbum "*Papito por qué me dejaste*" del cual destacan los temas "*La tetita*" y "*Cerveza, cerveza*", que se popularizaron y dieron visibilidad a Wendy básicamente por el contraste entre sus letras y la figura infantil que proyectaba la artista.

Como ya se mencionó en esta escena en particular, pero en el universo andino en general, encontramos canciones que hacen alusión al consumo de cerveza o alcohol para olvidar un amor. Al ser parte, Wendy Sulca, también habló de desamor en sus letras y en una canción en particular habla de beber para olvidar el dolor causado por un desamor: "*Cerveza, cerveza*". Sin embargo, en su primer álbum menciona la necesidad de olvidar el dolor, en general y no solo con respecto al desamor, en tres canciones.

Cantarle al desamor no es exclusividad de este universo en absoluto, como resulta obvio, pensemos por ejemplo en la popular canción *Una cerveza* del grupo argentino Ráfaga o *Soy infeliz* de Lola Beltrán. Cantarle a beber tampoco es exclusivo de esta escena, pensemos en *Have a drink on me* de AC/DC o en *Tubthumping* de Chumbawamba, por citar solo algunos ejemplos de géneros y temporalidades muy alejadas entre sí, pero el punto que llama mi atención es cómo en el universo musical andino y en la escena andina en Lima, la temática de cantarle a la cerveza y al amor para olvidar se suele encontrar dentro de los principales repertorios de las y los artistas. A continuación, presento unos extractos de letras de canciones que lo evidencian:

Cerveza más cerveza

"Cerveza de los bares, donde voy te encuentro yo, el licor tan amargo que siempre tomo yo porque quiero calmar esta maldita sed, tomando una cerveza tal vez la olvidaré, tal vez la olvidaré"

En un vaso de cerveza

"En un vaso de cerveza quisiera tomar veneno, veneno para matarme y olvidarte para siempre. [...] Quiero de muchas maneras, dar fin a estas mis penas para no seguir llorando ni sufrir malas voluntades"

Dos cervezas

"Dos cervezas, por favor, quiero brindar por ese amor que me engañó, quiero olvidar la traición de su amor. Dios mío pido resignación, no vale la pena que siga sufriendo"

Tomaré para olvidarte

"Tomaré para olvidarte porque sé que tu jamás volverás. Cerveza, ron y guinda quiero tomar, recuerdos imborrables para olvidar [...] Él se fue dejándome sola /te dejó/ destruyó la ilusión que un día soñé"

Cervecita Negra

"Cervecita negra estoy tomando para olvidarme de esta mala vida, si ando tomando no es por borracha, solo es por tu culpa ingrato cariño. Mi pobre corazón está sufriendo buscando un consuelo en el licor amargo, de esta manera olvido mis penas y las amarguras que a mí me matan. Así borrachita llorando beberé en las cantinas con una cervecita"

Como podemos notar, los enunciados en femenino evidencian que dichas letras son cantadas por mujeres y muestran historias trágicas, sentimientos oscuros, deseos de olvido y muerte, soledad, abandono, entre otros. Estas letras hablan de un consumo al que nombro como "resignado", donde la protagonista decide entregarse al alcohol pues aparentemente no hay nada que pueda hacer para remediar su destino o su desamor.

Ahora, por qué es interesante analizar el caso de Wendy y las dos versiones de una canción, "Cerveza, cerveza" y "Cerveza, cerveza 2.0", porque en ellas se evidencian un cambio de discurso y un tránsito musical. Primero mencionaremos el cambio de discurso de un consumo resignado o "para olvidar", a uno con agencia. Para ello revisaremos las letras de ambas canciones.

"Cerveza, cerveza", año 2004, disco *Papito por qué me dejaste*, género huayno con arpa.

Cerveza, cerveza, quiero tomar cerveza
Porque ya bastante sufro en la vida
Porque mi amorcito se ha marchado lejos [...]
Señor cantinero, dame más cerveza
Este sufrimiento que me está matando
Quiero olvidarme en esta cantina

(Fuga)

Sigan tocando mi arpita, en mis horas más tristes
En mis horas más alegres, seguiré cantando a ustedes
Sigan tocando mi arpita, en mis horas más tristes
En mis horas más alegres, seguiré cantando al Perú

(Colofón)

Manos hacia arriba, manos hacia abajo
Sigamos bailando, si, si, sigamos bailando
Manos hacia arriba, manos hacia abajo
Sigamos bailando, si, si, sigamos bailando.

"Cerveza, cerveza 2.0", año 2019, sencillo, género urbano.

(Coro)

Cerveza para olvidar mi amor,
Cerveza pa' no ir donde el doctor,
Cerveza pa' no sentir dolor...

Cerveza

(Wendy Sulca)

Yo no necesito
Nada pa olvidarte
Antes de que te fuiste
Tu ya te me borraste
Pero tú no puedes
Dejar de pensarme
Por eso te excedes

Oh

(Miss Bolivia)

Para la mente

Cerveza pa limpiar el ambiente
Para el mal de amores mami no llores
Tengo cerveza de todos los colores
Vamos de parranda
Nenas de la noche, tema
Cintura y cadera se entrena
Para que lo baile libre sin cadena
Y mientras lo goza se vuelan las penas
Vente pa' qui, cerca de mi
Ay no te engañes la fuerza está en ti
El universo lo siente baby
Entonces muévelo
Muévelo así

Cerveza para el cuerpo
Para la mente
(Maca del Pilar)
Yo ya taché tu nombre de mi lista
Hey por favor
Baby no me insistas
Ya no me interesa
Que me hagas promesas
No soy una de esas
(Coro final)
Cerveza para olvidar mi amor,
Cerveza pa' no ir donde el doctor,
Cerveza pa' no sentir dolor...
Cerveza
(Colofón)
Pasado pasado
Eso ya está enterrado
Pasado pasado
Lo miro del costado
Wendy Su.

Con respecto a la primera versión notamos que se menciona el acto de beber con la intención de olvidar, beber para escapar de la pena y del nivel de conciencia sobre la pérdida. A su vez se recurre a la figura de la cantina, espacio donde no se baila. No hay acción más allá de beber, ni otro objetivo más que no pensar. Con respecto de la segunda versión, notamos que hay una aparente contradicción entre coro y estrofas. Solo en el coro la letra coincide con un consumo sumiso o resignado de la cerveza, en comparación, en todo el resto de la letra se hace hincapié en la idea de que no solo se bebe para olvidar sino también para divertirse, bailar, ser libre y acompañarse. Se trata de un acto colectivo, entre mujeres, amigas, y se describe a mujeres con agencia. Es resumen: Ya no usa la cerveza para olvidar, el consuelo no viene del acto de beber cerveza sino de la compañía. Si entendemos el *empoderamiento* como acto colectivo esto lo representa. Ya no se emula a alguien que sufre porque la han abandonado, sino que ahora se emula a una mujer que es agente y acciona, elige y pone límites.

Para continuar mencionaremos que es interesante estudiar ambas canciones porque reflejan el tránsito musical en la trayectoria de Wendy Sulca. En sus inicios, la artista era considerada intérprete del huayno con arpa, luego mientras crecía incursionó en el pop y el folkpop, y ahora lo hace en la música urbana, sin embargo, se pueden encontrar pinceladas de la música andina en la mayoría de sus producciones a nivel estrictamente musical pero también en su vestuario y la propuesta en la dirección artística de sus vídeos, por lo que se puede considerar a Wendy como parte del universo musical andino, que es vasto e incluye pop andino, hiphop andino, el trap en quechua, la música andina contemporánea en general, etc.

Este tránsito desde el huayno con arpa hasta los géneros urbanos es interesante de analizar porque, por un lado, se podría sugerir que Wendy Sulca no ha generado un discurso propio, sino que solo ha adoptado discursos que utilizan las mujeres en la música urbana, con letras que expresan libertad sexual, agencia, poder, colectividad, entre otros. Pero mirar de ese modo nos aleja de la posibilidad de notar que en Wendy Sulca se reúnen muchas características que resultan simbólicas para entender la relación entre la música, el género, la raza, la diversidad y la clase.

Partamos de las expresiones de odio a las que Wendy ha estado expuesta desde niña, con comentarios como: *¿Qué hace una niña de 8 años invitando a beber cerveza?*, por su canción "Cerveza, cerveza". Claro que esto genera sospecha, pero si conocemos el contexto musical en el que se inscribe, entendemos que ella cantó una canción con una de las temáticas más usadas en la escena andina masiva, escena en la que inició su trayectoria musical.

Por otro lado, el *hate*, tal como ha descrito Julio Mendívil en su trabajo no publicado "Oyendo voces, negociando cuerpos. Vocalidad y performance en la música de Wendy Sulca", no lo recibía por ser una niña invitando a beber cerveza nada más, sino que lo recibía por ser una niña pobre, no blanca, no adinerada, ni cuyo cuerpo confluía con estándares de belleza que se solían y suelen exigir, Mendívil lo dice así "En ese sentido, las agresiones a Wendy Sulca no se explican solamente por razones estéticas, se fundan en premisas enraizadas en la colonialidad del poder y en el racismo, el sexismo y el clasismo que imperan en la sociedad peruana" (Mendívil, 2022).

Ahora esa niña, es una joven mujer, que considero, no ha adoptado discursos de los géneros en los que incursiona, sino que su historia de vida, su historia familiar y su carrera la impulsaron a cantar letras con temáticas que la conmueven. En "Cerveza, cerveza 2.0" se hace evidente, pero también tiene temas como "Mi tierra" en el que además habla de añorar su niñez en *su tierra*, otra relación que tiene que ver con la memoria y que espero desarrollar posteriormente.

Para concluir, responder a las preguntas ¿cada género tiene sus propios discursos?, ¿la música urbana es más cercana a discursos feministas? Y, ¿qué sucede cuándo una intérprete transita entre diversos géneros musicales? requiere de investigación particular, pero, como muchas personas, tiendo a pensar que no hay respuesta cerrada, sino que todo depende de los contextos cambiantes de cada fenómeno musical y de qué se elige entender por "música urbana", "feminismo", "género musical", etc. En lo que sí quisiera detenerme es en la última pregunta, ¿qué sucede cuando una intérprete transita entre diversos géneros musicales? Porque aquí se abren aristas muy interesantes que llevan a preguntas como, ¿cómo se interpreta el tránsito?, ¿tiene que ver con la idea de legitimidad o ilegitimidad?, ¿todas las personas están legitimadas para transitar entre géneros musicales?, ¿algunas de ellas serán más susceptibles a ser cuestionadas por su tránsito entre géneros, escenas y universos musicales? A esta última pregunta en particular, pensaría que la respuesta es sí.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, S. (2015). La música andina como mercado de consumo. En: R. Romero (Ed.). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología IDE PUCP.
- Mendívil, J. (2022). Oyendo voces, negociando cuerpos. Vocalidad y performance en la música de Wendy Sulca. Texto no publicado.

SOBRE DESTIEMPOS Y REPARACIONES O ¿QUÉ PODRÍA SER LO CUIR EN LA EDUCACIÓN MUSICAL?

CECILIA MAUTTONI MIGUES

En mi escritura hay un ojo que da cuenta y que se cuenta a sí mismo. [...] De alguna manera, la mirada que escribe tiene que ver [...] con cierta mirada minoritaria que va del margen al centro. Como los centros se han desplazado, pudiera ser que esa mirada se dirigiera también del centro al margen. En los barrios también hay cables y fax, y no es tan fácil hablar de periferia. Pero mi mirada hurga y busca ese margen para dar cuenta de él. Me interesan sobre todo los lugares de pérdida de este triunfalismo neoliberal. Es como iluminar las ruinas, los deterioros. Esa ciudad que va decayendo, que va desapareciendo por sobre las torres de espejos. Iluminar los escombros a través de este otro ojo escritural que son las crónicas.

P. Lemebel (2021, p. 35).

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge a partir de un proceso de reflexión individual y compartido, desde mi práctica docente en educación musical en dos instituciones de formación terciaria en Uruguay¹⁹ y a partir de innumerables conversaciones y experiencias con estudiantes, amigos y profes, compañeres de camino en esto de aprender, enseñar y compartir la música. [El ejercicio de escribir siempre es para mí un poco crónica de hechos reales, un poco autorreferencial en una constante búsqueda identitaria y de un hacia dónde y otro tanto un diálogo medio epistolar con esxs otrxs con lxs que venimos conversando más o menos cotidianamente y para quienes y con quienes van y vienen las palabras.]²⁰

Particularmente, el 2022 fue un año en el que se conjugaron un par de factores que dan lugar hoy a estos pensamientos. Por un lado y de modo puntual, el conflicto llevado adelante y sostenido por docentes y estudiantes durante la casi totalidad del segundo semestre del año en contra de una reforma educativa inconsulta finalmente impuesta por las autoridades de la educación, nos llevó una

¹⁹ Actualmente y desde hace ya varios años, trabajo como profesora de didáctica en el Instituto de Profesores Artigas, en el que se forman profesorxs de Educación Musical para Educación Media y en el Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de la República.

²⁰ Utilizo en este texto lenguaje no binario, a veces la "e" y otras veces la "x", sabiendo que esta forma de escritura a veces resulta incómoda. Para quienes utilizan traductores de texto a voz porque se produce una interrupción bastante molesta. Para quienes escuchan la interrupción molesta en su voz interior y no en el auricular del traductor. La utilizo igual, para molestar. Y porque no hay ninguna letra que pueda dar cuenta de quiénes somos.

vez más, a inventar no sólo otras formas de vincularnos docentes y estudiantes, sino también a resolver los tiempos y los contenidos pedagógicos de otros modos y en otros espacios.

Por otro lado, y a modo de proceso, esto sucede después de dos años de pandemia en que las reflexiones sobre para qué damos clase y para qué y cómo damos clase de música nos habían tomado mucho tiempo y muchas conversaciones. Un montón de años dando clase, permaneciendo y resisitendo algunas instituciones, abandonando otras, siempre al borde. Lecturas y encuentros pensando los cuerpos, el género, lo cuir, los márgenes, los afectos, los daños, las identidades, las voces.

En ese contexto surgen algunas preguntas y empiezo a producir, quizás más explícitamente, instancias para trabajarlas colectivamente en talleres que realizo en mis espacios de clases de música, yo solx y compartiendo con otros compañeres en contextos no formales.

¿Cuáles son las dimensiones de nuestras voces y de nuestros cuerpos que las instituciones educativas han invisibilizado o han negado? ¿En qué circunstancias nos hemos sentido perdidxs, solxs, invisibles dentro de las instituciones educativas? ¿Cómo problematizar las voces no escuchadas, las identidades silenciadas, las corporalidades no reconocidas? ¿Es posible hablar de reparación? ¿Cuáles han sido los daños? ¿Qué podemos hacer con/desde las prácticas musicales? ¿Cómo generar prácticas musicales que tiendan a reparar y sostener y no a profundizar los daños?

Las respuestas rondan las siguientes temáticas/problemas: invisibilización de los cuerpos y las voces; invisibilización de las identidades y de las singularidades; inexistencia de procesos musicales sostenidos e integrales en las infancias a nivel institucional y a nivel familiar; modos de funcionamiento institucional basados en jerarquías verticalistas que refuerzan las lógicas de poder; modos no musicales de aprender la música, derivados de la tradición conservatorial.

Entonces, en función de esta realidad compartida, nos hemos venido preguntando: ¿qué rol puede jugar la educación musical en un posible/imaginable proceso de reparación y legibilidad? ¿Qué músicas nos encuentran? ¿Qué lugares quedan para pensar en otros modos y otros tiempos de encontrarse? ¿Cómo con-

cebimos el tiempo? ¿Cómo nos enfrentamos a la imposición temporal institucional, lineal y normativa? ¿Qué sucede cuando los tiempos colectivos que se producen al interior de nuestras aulas, en tanto resultado de la multiplicidad de tiempos personales no coinciden con los tiempos institucionales? ¿Somos capaces de generar espacios colectivos cohabitados en el que todos nos hagamos responsables de la circulación de saberes y de la determinación de los modos de aprender y enseñar? ¿De qué modos podemos relacionar estos haceres colectivos con las prácticas musicales en nuestras aulas?

En la contraluz de los pensamientos cuir, pretendo abordar algunas reflexiones que tienen que ver con las siguientes líneas de fuga, que en principio creo que podrían organizarse en tres ejes que se entrelazan: el destiempo; identidades, deseo y conflicto; simpoiesis, horizontalidad y responsabilidad.

EL DESTIEMPO

Lo que nos deprime de las Navidades es que todas las instituciones hablen con una sola voz— ¿no es cierto? La Iglesia dice lo que dice. Pero el Estado dice lo mismo: quizás no lo haga (en muchos casos apenas importa) con el idioma de la teología, sino con el discurso que le caracteriza: vacaciones legales, largo paréntesis escolar, sellos especiales y demás.

Sedgwick, en Mérida (2002, p. 34)

La temporalidad del éxito está ceñida por los calendarios escolares que con la llegada del aire navideño, húmedo y pegajoso del sur, nos llena de agotamientos, replanteos, desganos, cierres e ilusiones de lo que haremos el año próximo, que está a la vuelta de la esquina, pero parece lejanísimo. El tiempo anual siempre se dibujó en mi mente como la imagen de una cinta plana cerrada sobre sí misma como formando un óvalo bien alargado. La mitad del óvalo son los meses que van de marzo a diciembre y la otra mitad son enero y febrero, las famosas vacaciones. Me di cuenta ya siendo re grande que mi concepción del tiempo era una imagen que estaba completamente determinada por el tiempo escolar. Y que en ese tiempo las vacaciones eran el tiempo lento, de la pausa, en el que dos meses eran equivalentes a los otros diez. Un poco linda la imagen, un poco aterradora. Siem-

pre me dio miedo la pausa del fin del año, como si todo se acabara allí. Las amistades que se desparraman, la casi obsesión moralizante de que las fiestas hay que pasarlas en familia. Nos vemos el año que viene. En febrero nos juntamos de nuevo y mientras tanto, nada. El disfrute, el descanso y el tiempo sin tiempo, parecen no poder ir de la mano con inventar nada. Porque hasta los inventos creativos tienen que poder encajarse en ese tiempo normalizado.

Recupero de Mieke Bal la idea de “tiempos trastornados” en su doble sentido de volver para atrás y de trastocar, modificar los modos de mirar. En este sentido me pregunto ¿cómo podríamos alterar la línea de tiempo institucional para producir otro tiempo posible, dado vuelta, torcido, diferente? o bien, ¿cómo podemos habitar de otros modos el tiempo que tenemos?

Ya lo hicimos en pandemia y en tantos otros conflictos anteriores; ya lo venimos haciendo en las clases cuando una canción dispara un debate o hay que acompañar ebulliciones adolescentes. Cuando la lógica institucional se impone sobre los cuerpos y las emociones de lxs gurises y sólo un recreo estirado y un tiempo de clase laxo nos permiten sostenernos. Un mate, un juego, una canción. Y seguimos. Así, los más de tres meses de suspensión de las actividades curriculares formales durante el 2022, con institutos ocupados casi sin pausa, hizo posible una vez más, la invención de otros modos de encontrarse y comunicarse. En este contexto, la utilización de la virtualidad fue para algunas una opción. Para otras la manera fue seguirnos encontrando en un tiempo sin tiempo y sin programa. Reinstalar el deseo de encontrarse, porque sí. La merienda compartida, la charla, el replanteo de “vocaciones”, el cuestionamiento a las medidas de lucha, la posibilidad de imaginar posibles. Pudimos sentir la falta: de la música compartida, del encuentro, del abrazo, de las horas libres. Entendimos que las horas libres son y han sido siempre grandes espacios de aprendizaje. ¿Qué pasaría si las clases fueran más parecidas a las horas libres? Debatimos, nos enojamos, nos frustramos, nos reímos, compartimos las angustias y las dudas, hicimos música juntas. Habitamos los patios de los institutos ocupados, las veredas y las plazas. Hicimos talleres. Leímos en ronda y en voz alta. Reflexionamos sobre los aprendizajes, sobre el arte como modo de expresión y de lucha política, sobre el sentido del encuentro y sobre los tiempos.

Y el desborde. El tiempo de huelga fue vivido por muchxs como un tiempo desbordado, donde por momentos parecía que se perdía el rumbo, que ganaban el desgano, las dudas y la frustración. Un tiempo en el que el tiempo formal igual se imponía inevitablemente—porque los días pasaban y porque algunxs docentes seguían poniendo tareas por la plataforma y visitando practicantes, como en una tercera pandemia, deslegitimando la lucha de muchxs. La sensación de presión y de improductividad. La absurda contradicción de “tener” que ir a acompañar la ocupación y de “tener” que entregar o poner tareas. “Tener” que hacer y no poder. Y no querer. Emociones y obligaciones acumuladas e incumplidas que se salían de todos los cauces.

Y por ahí apareció el concepto de fermentación, como ese proceso en el que durante un tiempo “sin aire” la vida sucede igual y produce resultados sorprendentes. A veces parece que la costumbre del tiempo institucional normativo no nos deja pensar otras maneras, y cuando ese tiempo se detiene o se suspende, ya sea por las vacaciones, por una pandemia o por un conflicto, no sabemos bien qué hacer. A veces hasta parece que no podemos ni siquiera inventar excusas para encontrarnos. Entonces ¿cómo generamos alternativas a los tiempos institucionales? ¿Qué sucede si dejamos que el desborde temporal nos atraviese?

Tomo de Jack Halberstam el concepto de “temporalidad del éxito” vinculado a las lógicas del cumplimiento y el logro y ante él la oposición del “fracaso cuir”: “El arte queer del fracaso se interesa por lo imposible, lo inverosímil, lo improbable y lo ordinario. Pierde de forma silenciosa, y al perder imagina otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser.” (Halberstam, 2018: 98)

¿Es posible pensar en una temporalidad desacelerada, incluso en los tiempos normados de clases? ¿Cómo alteramos la línea de tiempo institucional para producir otro tiempo posible? ¿Qué sucede si dejamos que el “desborde” temporal nos atraviese? ¿Cómo transformamos los tiempos “desbordados” en tiempos de “fermentación”? ¿Cómo nos sentimos si dejamos que los tiempos se tuerzan o trastornen? ¿Cómo (nos) sostenemos (en) esos procesos de fermentación? ¿Qué lugar damos al reposo, la calma, la espera? ¿Cómo generamos vínculos mutualistas capaces de “usurpar” el tiempo institucional para crear un tiempo acogedor, de sostén y de ternura, de cuidado y afectación, en el que la música pueda tener

lugar? ¿Cómo abandonar las lógicas del cumplimiento y el logro? ¿Cómo habitar la oposición del “fracaso cuir”?

IDENTIDADES, DESEO Y CONFLICTO

Los estudios queer nos ofrecen un método no para concebir alguna fantasía en otro lugar, sino alternativas existentes a los sistemas hegemónicos.

Halberstam (2018, p. 99)

El encuentro por fuera del marco o desmarcado, puede abrir una pequeña ranura a través de la cual es posible a veces compartir, no sin riesgos, quiénes somos, docentes y estudiantes. Y los riesgos tienen que ver con la precariedad de nuestros ser/estar institucionales y con la insistente violencia hacia todo y todes quienes nos corremos un poco de los límites de la normalidad.

La utilización de redes sociales para comunicarme con mis estudiantes me hizo ver y preguntarme sobre esas facetas de nosotres que no siempre dejamos ver en la institucionalidad. Por ejemplo, qué músicas escuchamos y hacemos habitualmente. A través de los estados de WhatsApp y antes de haber tenido tiempo incluso de hablar de eso, me “entero” de cosas muy importantes en las vidas musicales de quienes son mis estudiantes. Que tocan los tambores, que producen videoclips de música tropical, que tocan en una iglesia, que tocan en la soledad de su casa, que tienen una academia de música, que salen en una murga.

¿Quiénes somos, docentes y estudiantes? ¿Qué músicas nos emocionan y nos encuentran? ¿Con cuánta frecuencia habilitamos narrativas en primera persona en las que podamos contarnos?

Si ni siquiera nos damos a veces los espacios de hablar de nuestras prácticas musicales cuando estudiamos y enseñamos música, menos aún de compartir la música ¿cómo podemos pensar en otros modos de aproximarnos a nuestros procesos identitarios y a nuestras historias de vida? ¿Desde qué existencias hacemos, compartimos y enseñamos música?

¿Quién te pregunta los pronombres? ¿Cuándo nos sentimos habilitados a hablar de nuestras identidades de género? ¿En qué contextos de aula es posible explicitar una disrupción a la heteronormatividad obligatoria y las consecuencias

que esto tiene en nuestros tránsitos institucionales? ¿Cuándo hablamos de discapacidad? ¿De bullying? ¿De racismo? ¿De violencias y de daños?

Del mismo modo que la pausa del 2022 habilitó encontrarnos en otros tiempos, también hizo posible otros espacios y otros modos en los que fue posible conversar sobre las xaternidades, los modos de construir vínculos sexoafectivos, las historias de amor y de crianza, los viajes, los trabajos, la convivencia, el ocio, las angustias, las frustraciones, la imposición de la vocación, la construcción del "rol docente". Y así parece que en esta construcción prescriptiva de ese "rol", tenemos que dejar de lado todos los aspectos de nuestra identidad, del deseo, del disfrute, para ser un hilo de la gran marioneta institucional. O sino estaremos siempre en los bordes del no-éxito.

¿Cómo generar ese tiempo propicio? ¿Cómo hacemos para darle forma? ¿Cómo nos habilita la música misma a conversar(nos)? ¿Cómo abrimos espacio a compartir quiénes somos? ¿Cómo nos acompañamos en las angustias y en el placer?

Habilitar narrativas en primera persona. Enojarnos pero también bailar juntas. Compartir dudas y frustraciones. Hacer música juntas. Cantar. Buscar el deseo y el disfrute. Imaginar posibles. Tomar café y comer fainá. Compartir un fogón de cumpleaños. Conversar en la vereda. Acompañar conflictos. Hacer un ritual en el patio del instituto. Mostrarnos en nuestra vulnerabilidad. Generar y sostener indisciplinas. Abrazarnos. Jugar.

SIMPOIESIS – HORIZONTALIDAD Y RESPONS-HABILIDAD

Los bichos –humanos y no humanos– devienen-con mutuamente, se componen y descomponen unos a otros, en cada escala y registro del tiempo y de las cosas.

Los bichos, incluidos los humanos, están en presencia unos de otros; o, mejor, se alojan recíprocamente en sus mutuos tubos, pliegues y grietas; en sus interiores y exteriores, y no precisamente en unos ni otros. Conocimiento y hacer colectivos. Pensar-con. Devenir-con.

Haraway (2019, p. 151-152)

En su libro "Seguir con el problema" Donna Haraway define la *Simpoiesis* como "generar-con". Se refiere a sistemas producidos colectivamente que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos. De este modo la información y el control se distribuyen entre los componentes.

¿Es posible pensar las grupalidades educativas como sistemas generados y sostenidos con estas características? ¿Podremos fracturar un poco la jerarquización de los vínculos docente-estudiantes? ¿Cómo establecemos modos de comunicación fluidos y horizontales? ¿Es posible trabajar en forma compartida? ¿Estamos dispuestxs a soltar un poco el control docente? ¿Cómo estudiantes ¿estamos dispuestxs a asumir responsabilidad y sostener lo colectivo? ¿Cómo generamos autonomías responsables y cómplices? ¿Nos arriesgamos a abandonar la individualidad y construir procesos comunes colectivos?

¿HACIA DÓNDE IR Y DÓNDE ESTÁ LO CUIR?

Imagino prácticas pedagógicas indisciplinadas en las que sea posible descentrar los tiempos del tiempo institucional normativo, habilitando y sosteniendo el caos del destiempo. Abandonemos la linealidad y el cumplimiento absurdo de programas y contenidos vacíos del currículum. Busquemos el equilibrio precario. Transitemos un movimiento errante. Habitemos narrativas y memorias no lineales. Demos lugar al tropiezo, al error, a la pérdida, a la hora libre. Construyamos archivos de prácticas potentes. Ampliemos recuerdos. Reparemos olvidos.

Vuelvo al comienzo. Releo a Lemebel. *Hurgar el margen*, permanecer en la incertidumbre pero también en la calma que nos da no buscar el éxito, porque sabemos que estamos condenadas al fracaso, entonces no hay tanto que perder en ese rubro. *Iluminar las ruinas y los deterioros*. Una estrategia de supervivencia, un devenir minoritario, un sabernos con otros. La potencia creativa. El lugar a los cuerpos y a las afectaciones en sus multiplicidades de existencias. Complicidades. Memoria.

ALGUNAS IDEAS ESPECÍFICAS EN TORNO A LA EDUCACIÓN MUSICAL

Deseo e imagino una educación musical en la que el objetivo principal sea la práctica sonora musical en todos los contextos institucionales y con todas las poblaciones; una educación musical en la que la práctica musical colectiva en tanto tal sea reparadora de roturas y de ausencias; una educación musical en la que la práctica musical no se reduzca a un ejercicio de lectoescritura como resabio de la educación musical conservatorial; una educación musical en la que no abandonemos el fin estético como lugar de placer. La práctica musical requiere descen- trar los tiempos del tiempo institucional normativo porque para hacer música es necesario trabajar por procesos, lentos, que puedan fermentar. La práctica musi- cal colectiva requiere paciencia, escucha, afecto, presencia entera de los cuerpos y las emociones. Los cuerpos para hacer música deben primero encontrarse a sí mismos y a los otros cuerpos. Las voces deben tener tiempo y espacio de enun- ciarse y oportunidad de mantenerse en silencio. Olvidemos la música que no suena. Que la música haga su curso, como una máquina de coser que marcha sola. Que se desborden los tiempos y las prácticas musicales. Construyamos un archivo de músicas y prácticas musicales reparadoras. Acumulemos memoria so- nora, visual, corporal colectiva.

El fin de un día cualquiera en el verano del año uno como en karhide²¹

Año uno, verano uno, luna nueva uno

Todo se termina, todo está por comenzar

Todo girando, todo sigue

Fuego y cielo

Quema y empapa

Naranja y azul

Brasa y frescura

El tiempo lineal y cíclico

Todo empieza de nuevo cada vez

Se acerca marzo

La cinta va girando y se da vuelta

Una nueva oportunidad de co-habitar el margen

Y encontrarse y encontrarnos

²¹ Karhide es un continente del planeta ficticio Gueden, en el que se desarrolla la acción de la novela *La mano izquierda de la oscuridad* de Úrsula K. Le Guin. En Gueden se utiliza un sistema singular para las fechas: los años no se numeran se- cuencialmente, sino que el año en curso es siempre el "año uno", y los demás se cuentan como años antes o después del actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Halberstam, J. (2018) [2011]. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egalés.
- Haraway, D. (2019) [2012-2016]. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni
- Lemebel, P. (2021) [1987-2015] *No tengo amigos, tengo amores. Extractos de entrevistas a Pedro Lemebel*. s/l, Alquimia Ediciones.
- Sedgwick, E. Kosofsky (1991). A(queer) y ahora. En: R. Mérida Jiménez (Ed.) (2002). *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria Editorial.

ESTRATEGIAS ORGANIZATIVAS-AFECTIVAS DE MUJERES Y DISIDENCIAS EN LA MÚSICA: LA RED FEDERAL INICIADA POR LAS MÚSICAS DE SANTIAGO DEL ESTERO

JULIETA LABORDE

I

Nuestra ponencia presentada en la primera edición del Encuentro se centró en la emergencia de relatos de mujeres y disidencias sexuales músicas cuyo eje central giró en torno a un conjunto de desigualdades vividas en relación a colegas músicos varones, tanto en el acceso, la ocupación y el ejercicio de su actividad musical profesional. En dicha oportunidad, sostuvimos que esta situación se expresaba en trayectorias profesionales desiguales, mecanismos desiguales de legitimación en el campo y una división sexual del trabajo tácita de los roles asumidos en el oficio, generando una constante dificultad para las carreras profesionales de las mujeres y disidencias sexuales músicas de la ciudad de La Plata. Asimismo, observamos cómo esta desigualdad generaba la construcción de narrativas personales de sacrificio y exclusión, por un lado, así como una confluencia cada vez mayor hacia nuevas formas de sociabilidad entre mujeres y disidencias en relación con su actividad musical, donde la generación de "atmósferas afectivas" (Anderson, 2014) articulaba estas narrativas individuales en una narrativa colectiva del encuentro con otras músicas.

En el marco de nuestra investigación –de cuatro años de duración- para la tesis de grado, tuvimos por objetivo principal relevar y analizar los procesos de construcción y el estado de la cuestión de las problemáticas vinculadas con la irrupción del feminismo, durante el período 2016-2020, en el campo de producción de la música en nuestro país. Enmarcada en la perspectiva del actor propuesta por Geertz, y teniendo a las redes de mujeres y disidencias sexuales músicas como principal objeto de estudio, la estrategia metodológica combinó distintas herramientas cualitativas: 1) realización de entrevistas en profundidad a las principales impulsoras de las estrategias organizativas en adelante relatadas; 2) realización de observación participante de instancias de reflexión tanto por parte de

redes federales de músicas como de instituciones de la música, como fue el caso de los Foros Federales del INAMU –concretamente del año 2020.

Nuestra investigación inició en abril de 2016 con las primeras denuncias públicas de violencia de género en el campo musical, donde músicos varones con diferente nivel de consagración artística habían ejercido diversos grados de violencias hacia mujeres cercanas (fans, parejas y/o colegas). Estas denuncias cobraron difusión masiva en redes sociales y medios de prensa, generando repudios generalizados y discursos polarizados de la realidad social. De esta manera, entre los años 2016 y 2018, consideramos que el campo de la música popular en Argentina se encontró frente a un cambio de paradigma ante la progresiva penetración del feminismo en la opinión pública, por un lado, y el aluvión de denuncias de violencia de género por parte de referentes de la industria, por el otro. Con este escenario, delineamos lo que llamamos la consolidación de un “clima de época”, que demarcó la ruptura con ciertos habitus (Bourdieu, (2008) [1994]) cristalizados en la práctica musical. El grado de efervescencia que cobró en el campo musical el repudio a los actos de violencia, así como la consecuente polarización social en función de otros reclamos que venían dándose en la agenda pública en materia de demandas por parte de colectivos de mujeres y disidencias –como fueron el movimiento Ni una menos y el amplio espectro de estrategias de organización para la sanción del derecho a la IVE- sacudieron enormemente el campo musical.

Ante esto, las músicas más movilizadas, integradas al campo feminista, comenzaron a establecer redes de encuentro entre sí de cara a plantear estrategias de acción social al interior de su campo artístico y laboral. Para esto, entre ellas fue central poder definir el punto de partida desde el cual se encontraban, por lo que por esos años abundaron –a lo largo y ancho del territorio nacional- diversos ciclos de conversatorios y reflexión sobre lo específico de ser mujer y/o disidencia sexual en el campo de la música argentina. De este modo, progresivamente se fueron desentramando sentidos sociales tildados de masculinos, patriarcales y/o machistas, que aún se mantenían en los distintos circuitos musicales y, en tanto habitus, articulaban prácticas específicas en la música.

Este corpus de ideas inicial, cristalizado en narrativas comunes por parte de las músicas, generó como punto de partida el esbozo de un diagnóstico –im-

preciso y no exhaustivo- sobre el peso específico que tenía su condición de género en el desarrollo de la actividad musical. Este diagnóstico inicial, consideramos, fue inédito y central, y sirvió como punto de partida para la conformación de diversas tomas de posición (Bourdieu, 2008) dentro del campo musical. A este proceso de diagnóstico se le debe sumar la conclusión principal a la que habían arribado por entonces: estas instancias iniciales de reflexión entre colegas del campo, dieron como conclusión inminente que muchas de las músicas pertenecientes a un mismo circuito artístico local no se conocían entre sí. Lo cual dio la pauta de que sus trayectorias artístico profesionales giraban en torno a espacios cooptados por varones, siempre y cuando no eran transitados por largos períodos de soledad.

Sostenemos que este diagnóstico inicial debe ser interpretado en torno a la categoría de "estructuras del sentir" propuesto por Raymond Williams (2000, p. 155) en tanto refiere a un proceso formativo, preemergente, situado en tiempo presente, que da cuenta de pensamientos y sentimientos en su fase embrionaria, antes de estar articulados en un intercambio discursivo completamente definido. En este sentido, sostenemos con Germán Pinque en que "las estructuras de sentimientos expresan un sentido particular de la vida que remite a la vez a una comunidad particular de experiencias." (2020: 4) que, en este caso, hablan de "muestreos culturales" (Williams 2000) emergentes en prácticas, "ideas, palabras, definiciones, comportamientos, percepciones, preocupaciones, estilos de trabajo, etc." (Stuart Hall 2017: 61-63) de las mujeres y disidencias músicas ante este cambio de paradigma en el campo musical nacional.

II

La consolidación de este diagnóstico –enmarcado en una estructura de sentimientos– permitió, a su vez, la posibilidad de esgrimir diversos arsenales de estrategias colectivas de acción social, con el objetivo de transformar el campo en el cual las músicas desarrollaban sus actividades profesionales. Asimismo, posicionarnos desde esta estructura del sentir nos habilitó la articulación con una descripción densa (Geertz, 1988) afectiva de estos procesos socioculturales donde sostenemos que, en función de sus capacidades de agencia, las músicas

mujeres y disidencias sexuales encontraron en la conformación de redes de solidaridad una vía para encauzar sus demandas. Una resistencia densa, en términos de Sherry P. Ortner (2009, p. 15). En este sentido, entendemos por agencia una dimensión imprescindible de la perspectiva del actor (Geertz, 1988) en tanto refiere a cómo los agentes formulan sus propias necesidades y deseos, sus planes y estrategias, así como sus formas de trabajar en y sobre el mundo.

La consolidación de estas redes afectivas y de encuentro entre sí, en algunos casos, cobraron una relativa politización mediante la conformación de asociaciones civiles integradas únicamente por mujeres y/o disidencias sexuales. Las pioneras de este proceso, en todo el territorio nacional, fueron las músicas organizadas de Santiago del Estero, en las localidades de la ciudad capital y de La Banda -localidad aledaña. Esta asociación fue la antesala del proceso de conformación de redes federales de músicas por todo el territorio nacional, las cuales tuvieron auge a partir del año 2018 en adelante. La Asociación Civil Mujeres Músicas de Santiago del Estero nació del intento de un puñado de músicas locales, con gran peso y reconocimiento en la escena musical regional, por mejorar las condiciones laborales y artísticas de las músicas de la provincia. Así como disminuir los niveles de violencia percibidos por parte de las agentes del campo.²² Cabe destacar, como punto analítico, la importancia que cobró la consolidación de redes afectivas entre mujeres pertenecientes a un determinado circuito local, así como la asociación estratégica con personalidades pertenecientes a espacios políticos municipales y provinciales, para llevar adelante este proceso de organización, que en un primer momento contaba con tres mujeres músicas fundadoras.

En este sentido, nuestras entrevistadas relataron que, pese a su nivel de consagración dentro del folklore y a los años de trayectoria en el campo, siempre se habían sentido solas dentro de la actividad musical por parte de colegas músicos varones que se encontraban a su mismo nivel artístico. Además argumentaron que, tanto la creación de su banda -completamente integrada por mujeres- así como la idea de conformar una asociación civil, partieron de la premisa de que

²² En la Encuesta Nacional Mujeres de la Música impulsada por el INAMU en 2018, un 62,8% de las mujeres y disidencias sexuales músicas encuestadas del NOA afirmaron haber vivido situaciones de violencia y/o discriminación de género en su actividad laboral (de una muestra de 257 personas encuestadas en la región). Este valor fue significativamente mayor que en otras regiones del territorio nacional, como Nuevo Cuyo (59,6%) o la Región Patagónica (51,4%). Asimismo, el NOA es la región que acumula mayor cantidad de músicas agrupadas en asociaciones y espacios de organización (25,5%).

las mujeres en la provincia de Santiago del Estero no solían formar parte de lo que llamaron “la cocina de la música”. Es decir, que el circuito de producción y difusión artística parecía estarles, en parte, vedado.

Como principales acciones, las entrevistadas enfatizaron en la importancia de haber generado una serie de encuentros regionales, de carácter formativo, cultural-artístico y de espacio de reflexión, que lograron movilizar centenares de mujeres de la provincia y de provincias cercanas, en pos de empezar a conformar una red de mujeres y disidencias músicas a nivel federal. También observamos cómo el establecimiento de asociaciones estratégicas con figuras de relevancia local y provincial, pertenecientes al campo político y cultural, oficiaron como dispositivos de acción social para las mujeres músicas, y reivindicaron su capacidad de agencia medida, en gran parte, por factores afectivos entre los/as distintos/as actores/as sociales implicados/as. Retomando el concepto de agencia propuesto por Ortner, observamos que las estrategias organizativas de las mujeres y las disidencias sexuales músicas operaron mediante la utilización de los canales de poder disponibles, buscando instalar sus demandas en el campo musical, sin ser cooptadas por los dispositivos de poder en sí mismos, como fuera el poder político.

De este modo, el primer encuentro regional de mujeres y disidencias músicas tuvo lugar en abril 2018 en Santiago-La Banda, y su peso central giró en torno a las capacitaciones, brindando talleres de formación gratuitos para todas las músicas que se inscribieran. Luego, se repitió en nuevas ediciones durante los años sucesivos, siendo en 2020 y 2021 de modalidad virtual. Asimismo, en las dos primeras ediciones, se contó con la participación de personalidades femeninas altamente consagradas dentro de la música popular, como son Teresa Parodi y Liliana Herrero.

Por su parte, las fundadoras enfatizaron en la necesidad de contar con espacios de capacitación profesional en música en su provincia, denotando que, en su actividad profesional, a las desigualdades de género endógenas en el campo musical, se le suman desigualdades propias de la realidad provincial, vinculadas a la falta de distribución de los recursos y a la concentración de las posibilidades de desarrollo en las principales metrópolis del país.

Por su parte, en octubre 2018 desarrollaron el encuentro Empoderate Música-NOA –pensado exclusivamente para las músicas del norte argentino–, el cual constituyó un punto de inflexión en la conformación de la red federal de mujeres y disidencias músicas, así como de la vinculación entre organizaciones de la sociedad civil y entidades oficiales como el INAMU. El proceso de organización creciente llevado a cabo por las músicas de Santiago del Estero, así como sus estrategias de acción social, hicieron mella en mujeres y disidencias músicas pertenecientes a otras organizaciones y asociaciones de músicos/as del territorio nacional. De este modo, desde la asociación civil de músicos/as SONAR, oriunda de la ciudad de Córdoba y perteneciente a FA- MI,²³ las músicas relataron la importancia de crear una Comisión de Géneros dentro de su asociación, como respuesta a los acontecimientos que venían sucediendo dentro del campo de la música y su circuito de producción restringida (Bourdieu, 2010 [1979]).

Así es como, a través de instancias de encuentro con otras colegas mujeres y disidencias sexuales, pudimos observar cómo músicas pertenecientes a distintas organizaciones del territorio nacional, se congregaron al interior de sus espacios de organización para imitar esta modalidad en otros puntos del país. En este sentido, entre nuestras entrevistadas existió un consenso en cuanto a que la red de mujeres y disidencias en la música se consolidó a partir de este primer encuentro realizado por las mujeres músicas de Santiago del Estero en abril 2018. A partir de entonces, sus objetivos y modalidades fueron replicados por mujeres y disidencias sexuales pertenecientes a otras organizaciones y asociaciones de distintos puntos geográficos, las cuales participaron del Encuentro y buscaron generar sus propios encuentros provinciales. Por mencionar los más referenciados en sus relatos, contamos con "La Teleseada" de la ciudad de Tucumán, y el ciclo "Folclóricas" de la ciudad de Córdoba.

²³ Asociación de segundo orden, que integra 35 asociaciones civiles de músicos/as de todo el territorio nacional y cuyas siglas significan Federación Argentina de Músicos Independientes.

III

La construcción de subjetividades de las músicas, así como la dinámica de los colectivos y asociaciones que fueron conformando, estuvieron mediadas en gran parte por la consolidación de redes afectivas, así como por su relación con personalidades específicas que ocupaban posiciones estratégicas en la esfera estatal, que oficiaron como catalizadores para vehicular sus demandas en la sociedad. Lo más llamativo de este punto, es que, en una segunda instancia, dicha modalidad fue retomada por la Agenda de Géneros del INAMU, la cual, a partir de 2018, también comenzó a realizar foros federales de mujeres y disidencias en la música, pero desde su investidura institucional. El rol del INAMU en este proceso otorgó, principalmente, dos elementos clave: 1) la infraestructura necesaria –presupuesto, logística, prensa y difusión- para ayudar a desarrollar los foros, encuentros y actividades propuestos por las músicas en red, quienes solían partir de un presupuesto muy acotado o, en algunos casos, prácticamente nulo; 2) aportó a dichos encuentros de la legitimidad institucional necesaria para cobrar visibilidad y legitimación al interior del campo de producción restringida de la música, integrada principalmente por varones. De este modo, el rol del INAMU en la realización de los Foros federales de mujeres y disidencias en la música cobró una importancia central en relación a las estrategias organizativas y la capacidad de agencias afectivas de las músicas implicadas.

Tanto gracias a los relatos de nuestras entrevistadas como a nuestra observación participante, dimos cuenta que los Foros de Género del INAMU prestaron especial énfasis a las diferencias interregionales en materia de violencias, desigualdades de género y posibilidades de acceso a los recursos –económicos, políticos, de formación, etc. Asimismo, las realidades regionales eran puestas en común en mesas de reflexión con trabajadoras de la música de otras regiones geográficas del país, generando y construyendo narrativas compartidas de encuentro.

Por su parte, valiéndonos del esquema teórico propuesto por Bourdieu, sostenemos que el campo de producción restringida, dentro del campo musical, funciona mediante la dialéctica de la distinción, generando un sistema de validación mutua entre colegas que provee asimismo a sus integrantes de mayores y

mejores beneficios según el capital simbólico acumulado dentro de su jerarquía (Bourdieu, 2010). En este sentido, el hecho de que las músicas se considerasen sistemáticamente marginadas y/o excluidas del circuito de producción, difusión y validación del campo –sostenemos– acarrea un obstáculo mayor para el desarrollo de sus trayectorias profesionales que si se tratase de otro campo laboral que no fuese el artístico. En este sentido, coincidimos con Bourdieu en el hecho de que los/as artistas no producen solamente para un público, sino también para un público de pares que son a la vez competidores, por lo que la prevalencia de un habitus masculino que segrega y excluye a las mujeres del campo de la música, genera connotaciones realmente desiguales para ellas como trabajadoras dentro del campo. Por ello, las entrevistadas enfatizan en la importancia del encuentro y reconocimiento entre las mujeres y disidencias sexuales músicas dentro de un campo artístico específico, como puede ser determinado circuito musical local.

Por su parte, consideramos que, lejos de ser ingenua, el continuo sentimiento de sentirse "solas" dentro del medio así como la falta de conocimiento-reconocimiento por parte de sus pares masculinos, constituyen premisas que encierran habitus que son compartidos por la mayoría de los relatos de las entrevistadas de esta investigación: la categoría de soledad a la que continuamente se refieren las músicas encierra, a nuestro juicio, un dispositivo de acción por parte del campo musical tradicional. Un dispositivo que, consideramos, no es generado de manera deliberada por parte de los actores del campo, pero que no por ello es menos siniestro: la reproducción de la segregación de las mujeres en la música se reactualiza de diversas modalidades a través del tiempo. Por eso consideramos que es importante destacar que, al hablar de red, las músicas también observan la posibilidad de poder acceder a mejores condiciones de trabajo y espacios de oportunidades para desarrollar sus carreras artísticas. En este sentido, la red no solamente cobijaría afectivamente la necesidad de reconocimiento, la instancia de encuentro y el compartir apreciaciones comunes sobre lo difícil de establecerse –y mantenerse– en el campo de producción restringida siendo mujeres y/o disidencias sexuales, sino que además suele officiar como propulsora de mejorar sus condiciones laborales o, de al menos, poder llegar a nuevos espacios y públicos.

Bibliografía

- Anderson, B. (2014) *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions*. Durham: Ashgate.
- Bourdieu, P. (2010) [1979]. *El sentido social del gusto*. Madrid: Siglo XXI
- _____. (2008) [1994]. *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI
- Geertz, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983: Una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós.
- Laborde, J. (2021). Narrativas de desigualdad de mujeres músicas platenses y crisis del sector por Covid-19. En V. Gandini y G. González Táboas (Comps.) (2022). *I Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad: 2 y 3 de noviembre de 2021: publicación de actas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- _____. (2022). Mujeres y disidencias en la música: un estado de la cuestión de las problemáticas feministas contemporáneas en el campo musical argentino (2016-2020). Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica.
- Lara, A., & Enciso, G. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 13(3), 101-120.
- Liska, M. (2014). Placer políticamente incorrecto. 'Pasividad' y feminismo en el tango queer de Buenos Aires. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, 49-58.
- Ortner, S. (2009). Muerte y construcción cultural de agencia en el montañismo himalayano. *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, 2: 5.
- Pinque, G. (2020). Estructuras del sentir: revisitando una noción para estudiar las maneras en que se experimentan y encarnan las transformaciones socioculturales. En *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 3:6.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona. Ediciones Península.

CRONOGRAMA DEL ENCUENTRO

Día 1. Miércoles 2 de noviembre	
14 h	Palabras de apertura a cargo de la Decana Prof. Cristina Vazquez
14:15 h	<p style="text-align: center;">Presentación de ponencias. Mesa 1</p> <p style="text-align: center;">Mariana Sepúlveda, "NuestraVoz.net. La creación sonora como herramienta del activismo feminista."</p> <p>Johuseline Guisela Porcel Caballero, "Beber cerveza ¿para olvidar?: Relación entre cerveza, memoria y "amor" en el universo musical andino."</p> <p style="text-align: center;">Marco Antonio Chávez Aguayo, "Reggaetón y feminismo"</p> <p style="text-align: center;">Virginia Peterson, "Entre el recital y las salas: rock, barrio y masculinidad"</p> <p style="text-align: center;">Viviana Lazo, "'Percusiones Femeninas'. La expresión musical de las mujeres andinas"</p>
15:15 h	<p style="text-align: center;">Mesa de conversación 1. Prácticas transformadoras en la educación musical</p> <p style="text-align: center;">Joyce Luciane Correia Muzi (Brasil)</p> <p style="text-align: center;">Cristina Vázquez (Argentina)</p> <p style="text-align: center;">Cecilia Mauttoni (EUM, Uruguay)</p>
16 h	<p style="text-align: center;">Presentación de ponencias. Mesa 2</p> <p style="text-align: center;">Martín Eckmeyer, "Músicxs en tránsito"</p> <p>Victoria Gandini, "La música en el medio: una mirada sobre la mediación cultural desde la ESI"</p> <p style="text-align: center;">Paula Mesa, "La composición musical desde la perspectiva de género"</p> <p>Julieta Laborde, "Estrategias organizativas-afectivas de mujeres y disidencias en la música: la red federal iniciada por las músicas de Santiago del Estero."</p>
17 h	<p style="text-align: center;">Mesa de conversación 2. Instituciones, políticas y diversidad en la música</p> <p style="text-align: center;">Leidy Katherine Montilla Escudero (Colombia)</p> <p style="text-align: center;">Tatiana Breve (Universidad del Comahue)</p> <p style="text-align: center;">Irene Porzio y Luiza Gaspar Anastacio (EUM, Uruguay)</p> <p style="text-align: center;">María Eugenia Díaz (Asociación Civil Las Cumparsitas)</p>
Día 2. Jueves 3 de noviembre	
14 a 18 h	<p style="text-align: center;">Voces, cuerpos, género: taller de experimentación y creación colectiva a través de la voz</p> <p style="text-align: center;">A cargo de Barby Aguirre y Laura Cañola</p> <p>Este taller está pensado como un laboratorio de composición grupal que tiene como objetivo la experimentación con los diferentes recursos sonoros de la voz y la palabra hablada, para la creación y posterior interpretación de micropiezas vocales, utilizando materiales referidos al gran eje música, género y cuerpo que traigan quienes participen del taller.</p> <p>El laboratorio aborda por lo menos tres ejes fundamentales dentro del oficio de la composición:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La experimentación: investigar más allá del rol tradicional de la voz y explorar las múltiples posibilidades sonoras que este instrumento nos brinda, ampliando la visión y proponiendo nuevas reglas dentro del universo musical que estamos proponiendo. 2. Composición desde el hacer: En este taller trabajaremos con los materiales que se vayan generando en el momento alejándonos de la partitura tradicional, proponiendo desde el cuerpo y la voz propia y dando lugar a la improvisación como recurso compositivo. 3. Vincularse con la interpretación: Probar recursos sonoros e ideas vivenciando la música desde el propio cuerpo que puede ayudar a dar un panorama más objetivo de la obra, a tomar decisiones más certeras respecto a lo que funciona y lo que no, y a vincularse de una manera más íntima con la composición y la experiencia musical misma.



La segunda edición del Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad se llevó a cabo en modalidad virtual los días miércoles 2 y jueves 3 de noviembre de 2022. 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.