

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**El canon de compositoras de música académica de la generación del 50 en  
Lima, Perú**

Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Música

**Autora:**

Cristina Calderon Sabla

**Asesor:**

Fred Werner Rohner Stornaiuolo

**Lima - Perú**

**2019**

## RESUMEN

La generación de compositores académicos que vio Lima en los años 50 fue la más importante para su historia musical hasta el día de hoy. Sin embargo, las compositoras están ausentes en este periodo de creación musical. A pesar de que cada vez más mujeres accedían a una educación musical, el canon de composición y los círculos de compositores seguían siendo conformados exclusivamente por hombres. Esta investigación propone re-descubrir la historia de la composición académica de Lima, donde las mujeres que participaron lo hicieron por otros medios, pues no se sentían bienvenidas en la escena de compositores, a la vez de encontrar las razones por las que estas compositoras optaron por mantener su profesión como algo privado.

Palabras clave: compositoras, estudios de género, Generación del 50.

## ABSTRACT

The generation of composers that appeared in Lima in the 50s was the most important for its musical history until today. Nonetheless, the women composers were absent in this period of musical productivity. Even when more women had access to musical education, the composers canon and their communities remained mainly conformed by men. This investigation proposes a re-discovery of the history of peruvian composition, where the women that participated in music creation had to find another way, because they did not feel welcomed in the scene of composers, and to find the reason why these women composers decided to maintain their profession as a private matter.

Keywords: women composers, gender studies, Generación del 50

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCION.....</b>	<b>1</b>
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFERENTES TEÓRICOS.....</b>	<b>5</b>
<b>METODOLOGÍA.....</b>	<b>10</b>
<b>MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>11</b>
<b>1. Caracterización de la Generación del 50. El rol del Conservatorio Nacional de Música y academias de composición en la consolidación de esta generación.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Desarrollo de la educación musical en Lima de 1945 hasta 1960. La formación de un currículo para la composición.....</b>	<b>22</b>
<b>1.2 Estado de la carrera de composición en Lima de 1945 hasta 1960.....</b>	<b>29</b>
<b>2. La gran ausencia en la Generación del 50: las mujeres en la composición.....</b>	<b>34</b>
<b>2.1 La concepción de mujer y feminidad dentro de la música académica.....</b>	<b>43</b>
<b>2.2 La idea de incompatibilidad entre la feminidad y la composición a partir del imaginario de la mujer del siglo XX.....</b>	<b>47</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>54</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>56</b>

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, las mujeres han participado en la música de varias maneras, desde ser el objeto de inspiración del compositor, a ser intérpretes e instrumentistas. Incluso, han llegado a ser aceptadas en la docencia enseñando a tocar un instrumento. Pero esta participación siempre fue en el ámbito de lo práctico, en la ejecución musical, mas no en la parte intelectual de la música, como lo es la composición o la musicología. El mundo vería un cambio en estas tendencias a partir del siglo XX, con la llegada de la musicología feminista, que busca reivindicar el papel de la mujer en la música. Una de las preocupaciones más grandes de esta nueva rama de la musicología es la creación musical de las mujeres, que fue excluida de la historia de la música que se había escrito hasta ese entonces. Es en este punto que la musicología intenta encontrar la razón de la estigmatización de las mujeres que se dedicaban a la música o por qué optaban por las labores familiares antes que por sus carreras. Las compositoras fueron el objeto de estudio y punto de debate de la musicología feminista hasta hoy en día, ya que recién se está re-descubriendo el pasado musical femenino.

Las mujeres peruanas no fueron ajenas al problema. Si bien eran bien aceptadas en la ejecución de instrumentos como el piano, su relevancia en la composición solo se dio a nivel instrumental y no orquestal. Por ello, la mayoría de composiciones hechas por mujeres consistía de pequeñas piezas para piano, instrumento obligatorio para la educación de una joven de clase media y alta. Si bien pocas mujeres estudiaban composición en el siglo XIX, esto fue cambiando, ya que con la creación del Conservatorio Nacional y gracias a academias musicales como la academia Sas Rosay, más mujeres accedían a una educación musical superior. En este nivel educativo, se ofrecía la carrera de composición, a la cual asistieron mujeres destacadas como Olga Pozzi Escot y Rosa Alarco, reconocidas por sus obras y su dedicación a la investigación. Estas dos compositoras fueron contemporáneas a compositores

de la música académica peruana, como Enrique Iturriaga y Celso Garrido Lecca, que pertenecen a la generación del 50, como posteriormente se le designó. Hasta hoy se les considera la generación de oro de la música académica peruana, que fue a la par de la literatura y el arte contemporáneo. Sin embargo, surge la pregunta: ¿En verdad solo dos mujeres lograron componer? Es casi imposible creer que, en una época marcada por la creciente participación de la mujer tanto en la música como en otras artes, solo dos mujeres logran insertarse en el canon de composición peruano.

Lo que sucedía durante esta época y que aún se ve hoy en día en el entorno musical, pero de manera más discreta, es lo que autores como Lucy Green y Marcia Citron llamaron patriarcado musical, que explica las dinámicas de género dentro de la música. Se trata de una división de roles y espacios, donde la mujer está confinada al espacio privado y a la ejecución de instrumentos apropiados y vinculados con la feminidad, como lo es el piano. Mientras que los hombres controlan el espacio público, y en lugar de ser ejecutantes, son compositores o directores, es decir, los creadores y los que controlan la música. Esto se da gracias a la concepción que se tenía de la mujer y lo que debería ser, arraigada al subconsciente colectivo occidental. Ya que las mujeres son más susceptibles, son las indicadas para interpretar piezas y transmitir sentimientos. En cambio, los hombres representan la racionalidad, por lo que su tarea será la creación de nuevas obras. Este es el orden sexual dado que no puede ser cuestionado, por lo tanto, cualquier mujer que intente romper con este esquema, será rechazada por los círculos de composición ya establecidos, lo cual lleva a que restrinjan su arte a espacios más privados y discretos, con menos instrumentos y para públicos de confianza. Es por esta razón que gran parte de la actividad musical académica femenina limeña se encuentra escondida en archivos privados, en manuscritos guardados y olvidados, porque a la composición hecha por mujeres nunca se le consideró un simple pasatiempo para entretener en los salones o en las tertulias, donde el piano era la única fuente de música en ese

entonces, y por lo tanto no es digna de reconocimiento en círculos académicos por carecer de esa relevancia.

Un análisis de los factores que impidieron el desarrollo musical de las compositoras e instrumentistas de esta época nos permitirá conocer cómo la sociedad limeña iba evolucionando a partir de un mayor acceso de la mujer a la educación y la eliminación de estigmas y limitaciones de su desempeño musical a ambientes más reservados. Además, encontrar la razón por la que estas compositoras decidieron permanecer fuera del círculo de compositores nos dará una idea de las dificultades que sufrieron al intentar formar parte de un mundo laboral conformado solo por hombres, que cada vez se volvía más inclusivo gracias a docentes que se esforzaron por llevar la educación musical a todos.

Una investigación sobre las compositoras académicas durante la década de 1950, nos dará una nueva visión de la participación de la mujer en la música en el Perú. Es a partir de esa década que el país inicia un proceso de cambio en su configuración sociocultural y demográfica, con la gran migración hacia ciudades de la costa, en particular la ciudad de Lima. En este contexto, las mujeres participaron en el ámbito de la música popular, donde había un entorno más amigable para ellas y de donde salen grandes intérpretes y compositoras que sí llegaron a hacerse conocidas.

La primera parte de esta investigación será dedicada a la generación del 50, la formación de las escuelas musicales en Lima, la consolidación de una carrera profesional de composición y cómo esta nueva oferta educativa posibilitó la existencia de compositores con tanto conocimiento teórico musical, lo cual resultó en una generación que marcó la historia de la música académica peruana de manera que no ha sido superada hasta hoy, en términos de exposición y cantidad de piezas creadas. Se identificará a los personajes que atribuyeron a la instauración de un canon de composición y se analizará el estado de este.

El segundo capítulo está centrado en el análisis de la condición de la mujer dentro del espacio académico musical y la ausencia de compositoras en este canon. Busca además comprender cómo la concepción de mujer y su rol en la sociedad son determinantes al momento de tratar de insertarse en este canon ya establecido por hombres, pues la naturaleza de la mujer, creada a partir de un imaginario de esta, es incompatible con la composición o los roles de autoridad, como lo es dirección orquestal.



## ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFERENTES TEÓRICOS

La música académica peruana tuvo su auge a mediados del siglo XX, con la Generación del 50, a la cual pertenecen Enrique Iturriaga, Celso Garrido Lecca, Armando Guevara Ochoa, Enrique Pinilla, Francisco Pulgar Vidal, Edgar Valcárcel, César Bolaños, Luis Antonio Meza, Olga Pozzi Escot y Rosa Alarco. Estas dos últimas compositoras son las únicas que aparecen en libros de historia musical peruana y también son las únicas que lograron publicar obras.

Una breve consulta a la *Guía musical del Perú* de Carlos Raygada (1964) nos da dos antecedentes a estas compositoras: Rosa Mercedes Ayarza y Clotilde Arias, mas no menciona a ninguna compositora de la generación del 50. Además, Armando Sánchez Málaga González concluye en su artículo *“La mujer en la música”* (2011) que en el Perú hay notablemente menos compositoras, en cambio, en el campo de la interpretación se encuentran pianistas sobresalientes gracias a la formación brindada en la Academia Sas Rosay y la Academia Nacional de Música Alcedo y, posteriormente, el Conservatorio Nacional. En *“Nuestros otros ritmos y sonidos : la música clásica en el Perú”* (2012) del autor mencionado anteriormente, se habla de la importancia que tuvieron estas instituciones educativas musicales para formar a la nueva generación de músicos y compositores.

Todos los compositores mencionados anteriormente son analizados en *“La música en el Perú”* de César Bolaños (2007), donde Enrique Pinilla aporta con un ensayo donde hace un breve recuento de lo que fue la Generación del 50 y sus aportes a la música académica como a la educación musical y la musicología en el Perú. Enrique Pinilla también escribió otro artículo titulado *“Informe sobre la música del Perú”* (1980), donde hace un análisis más puntual del estilo musical de cada compositor.



Rosa Alarco y Olga Pozzi Escot son las únicas compositoras mencionadas que forman parte de esta generación.

Rosa Alarco (Lima, 1913-1980) continuó la trayectoria de Rosa Mercedes Ayarza. Según Enrique Pinilla: “(...) dedicándose esencialmente a efectuar arreglos de melodías populares, a pesar de haber estudiado con Andrés Sas y Rodolfo Holzmann y haber escrito composiciones de armonía avanzada (...)”. (Pinilla 2007:186). Según el autor, sus arreglos para coro mixto son su trabajo mejor logrado, cita piezas como “Amor Ladrón”, “La jarra de oro” y “La lámpara maravillosa”.

Olga Pozzi Escot (Lima, 1931) estudió música también con Andrés Sas, y luego en Julliard en Nueva York. Enrique Pinilla la describe como “una compositora vanguardista en la línea aleatoria-puntillista”. Ha publicado libros sobre música y es compositora de tres sinfonías, además de piezas vocales e instrumentales. Entre sus obras más destacadas están “Tres poemas de Rilke”, “Credo”, “Sands...I” y “Lamentos”. (Pinilla 2007:186).

Estas dos compositoras son las únicas de su generación que consiguieron ser reconocidas por sus obras, debido a que tuvieron el privilegio de tener acceso a una educación musical superior, la cual ya se daba a las mujeres en el Conservatorio Nacional, pero la mayoría optaba por un instrumento o por el canto que eran espacios que las mujeres ya se habían ganado en la música durante el siglo XIX.

Este problema no se dio solo en Perú, es una constante en todo el mundo occidental. Tanto en Latinoamérica como en Europa, la mujer era una “fuente de inspiración”, según José Loyola Fernández en su artículo “*Musas de América Latina y el Caribe*” (2014), la imagen femenina es la expresión de la belleza física, por lo tanto, solo sirven de inspiración para el artista, que siempre es hombre. En el caso de Colombia, el piano fue el medio por el cual las mujeres adquirieron disciplina y refinamiento. Humberto Galindo explica para el

caso de Tolima, que la educación musical estaba inspirada en el modelo europeo, donde saber tocar el piano era signo de distinción entre señoritas de clase distinguida. (Galindo 2012:183).

Sophie Drinker ya hablaba de este problema en 1948 en su libro *“Music and Women”*, uno de los primeros trabajos en la musicología feminista que buscaba reivindicar el papel de la mujer en la música a lo largo de la historia. Ella argumenta que a pesar de que las mujeres tenían permitido hacer música, no podían ser compositoras o directoras, y en el caso de una compositora, esta sería considerada un accidente social, ya que la función de la mujer es dar inspiración al músico. Esto es gracias a la educación que llevaban las mujeres, donde la música era una vía disciplinaria para enseñar la elegancia a mujeres jóvenes, más no una carrera profesional. (Drinker 1948:266).

Debido a que la mujer era vista como objeto de inspiración, ellas no serían capaces de la creación, que es un campo estrictamente masculino, y, por lo tanto, las mujeres se deben dedicar a la interpretación para entretener. Durante el siglo XIX y gran parte del XX, la educación de una mujer joven de clase alta requería el dominio del piano, para el entretenimiento de la familia y la inculcación de valores como la disciplina y obediencia, además de mostrar gracia, como menciona Margaret A. Nash en su ensayo, *“A Means of Honorable Support: Art and Music in Women's Education in the Mid-Nineteenth Century”* (2013). Esto no fue una excepción en Lima, donde casi todas las familias con hijas aprendían a tocar piano gracias a la importación de pianos alemanes que se dio durante el siglo XIX y XX. Este fue durante mucho tiempo el único contacto que tuvieron las mujeres limeñas con la música académica. Lucy Green nos explica en su libro *“Música, Género y educación”* que la mujer fue capaz de entrar al campo de la interpretación debido a la creencia de que las mujeres son emocionales y muy relacionadas con su cuerpo, mientras que los hombres son racionales y están asociados con la mente. La interpretación de un instrumento está estrechamente ligada a lo corporal, lo cual ha llevado a algunos a relacionar la música con lo

femenino que, según Green, llevó a que los hombres quieran deshacer esta creencia controlando la música al punto de negarle cualquier significado y presentarla como ideal racional, objetiva, universal y trascendente, lo que ella llama “virtudes masculinas”. (Green 1997: 85-106)

Esta autora también explica el problema que tuvieron que enfrentar las mujeres al componer, que era el hecho de que se creía que la mujer era incapaz de pensar de manera racional, y su feminidad se basaba en el uso de su cuerpo. Las mujeres que no usaban su cuerpo para la música estaban infringiendo con la idea que se tenía de la feminidad, ya que el cuerpo no interviene en la composición y esta es una exhibición del poder de la mente, entra en conflicto con las interpretaciones patriarcales de la feminidad, lo cual significa que cuando una mujer compone, provoca una amenaza contra el orden sexual. (Green 1997:102)

Toda mujer que componía durante los siglos XIX y XX estaba yendo en contra de lo que se esperaba que haga, lo cual creó tensión en los hombres que se sentían amenazados porque se estaba “invadiendo” su espacio. Sophie Drinker toca el tema del resentimiento que tuvieron los músicos hacia las mujeres que se insertaban en el campo. Ellas tenían grandes desventajas porque las orquestas y los músicos eran todos hombres que veían a las mujeres como competencia laboral. Alberto Cabedo Mas en su ensayo “*Música, género y paz: anotaciones a partir de los estudios musicológicos feministas*” (2009) concuerda con esta visión. Para este autor las mujeres fueron excluidas del discurso musical en base del miedo y la vulnerabilidad.

A pesar de que las mujeres ya componen y son bienvenidas en los conservatorios durante el siglo XX, la falta de una tradición femenina de composición dificulta la difusión de música compuesta por mujeres. Marcia Citron llamó a esto “la ansiedad de la creación”, que es el resultado de la interiorización que tienen las compositoras al no poder insertarse en una

genealogía, lo cual las lleva a no auto promocionarse, que es vital en la música pero es visto con malos ojos cuando una mujer lo hace. (Citron 1990: 106).

Otro problema dentro de la educación musical es la falta de mujeres enseñando la composición. En un ensayo realizado por varias musicólogas, Sally Macarthur, Dawn Bennet, Talisha Goh, Sophie Hennekam y Cat Hope (2017), engloban todos los problemas que enfrentan las compositoras hoy en día. Mencionan la falta de modelos a seguir, ya que debido a que nunca se ha promovido a las compositoras, es difícil encontrar a una a la cual admirar. La falta de representación de profesoras de composición también contribuye a este problema.

Dentro del campo de la investigación musicológica, un problema al cual se enfrenta la musicología feminista es la designación de “mujer compositora” (woman composer), en oposición al término compositora (composer), ya que al involucrar el género estamos haciendo una diferencia entre la música compuesta por hombres y la compuesta por mujeres. Este tema lo discute Aisling Kenny en su ensayo *“Integration or Isolation? Considering Implications of the Designation “Woman Composer”* (2009) y considera que usar este término segrega a las mujeres del contexto, al ser investigadas como casos aislados. A esta postura se suma Sally Macarthur en su libro *“Feminist aesthetics in music”* (2002), donde argumenta que el término “women’s music” (música hecha por mujeres) es problemático, ya que implica que el simple término “música” es compuesto exclusivamente por hombres, y que esta diferenciación puede llevar a una suposición de que la música compuesta por mujeres es inferior, a la vez que el término mujer compositora promueve la creencia que el compositor es hombre por defecto. Jill Halstead también habla de este tema en su libro *“The Woman Composer”* (1997), donde comenta que este término le da una atención especial a las compositoras que dificulta su acceso a públicos más grandes, ya que refuerza la idea de que la música compuesta por mujeres es un fenómeno que no se da normalmente.

Para estudiar a las compositoras peruanas de la generación del 50 será necesario indagar más allá de las fuentes ya dadas. Pilar Ramos advierte en su ensayo *“Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”* (2013), que la dispensación y escasez de fuentes sobre compositoras es el principal obstáculo al hacer una investigación sobre la actividad musical femenina, y también es importante tener un gran bagaje teórico y metodológico para poder hacer el mejor uso de las fuentes encontradas. Si estas investigaciones carecen de una contextualización que relacione la creación musical de las mujeres con lo que vivieron en ese contexto, el trabajo termina siendo un anecdotario. Como declara Ramos, “no puede escribirse sobre la historia musical de las mujeres al margen de la historia de las mujeres”. (Ramos 2013:223).

## **METODOLOGÍA**

Se revisará toda la bibliografía existente sobre compositoras peruanas, la cual es escasa, para ubicarlas en el contexto social que se vivía en el Perú. Para facilitar este análisis, se hará entrevistas a docentes de la Universidad de Música para saber qué ambiente se vivía en ese entonces dentro del círculo de músicos. Otro tipo de información importante que pueden brindar los entrevistados es el ambiente de la educación musical en esa década, si es que había mujeres enseñando y qué es lo que enseñaban, para poder tener un panorama de la participación de mujeres en puestos más jerárquicos, como el de una profesora o directora.

Otras fuentes de interés son las fotos de eventos como las juntas de compositores, donde aparecen algunas compositoras. Las fotografías de los conciertos también brindan

información importante sobre la presencia de mujeres en la escena. Estas se utilizarán para contextualizar la actividad social de las compositoras dentro del círculo de músicos.

Las partituras de compositoras ya publicadas nos brindarán una idea del tipo de piezas que las mujeres se dedicaban a componer, como también sus dominios de las técnicas de composición. Se hará un análisis del estilo de composición para determinar qué técnicas prefirieron utilizar.

## MARCO TEÓRICO

El presente trabajo analiza la ausencia de mujeres en las esferas académicas musicales de la década de 1950 en Lima. Para comprender este problema, es necesario acudir a la teoría feminista sobre la división del trabajo, donde se explica las dinámicas sociales que afectan a las mujeres que ejercen una profesión fuera del ámbito doméstico. Según Pitt Rivers en *“Antropología del honor o política de los sexos”* (1977), esta división determina los comportamientos de cada sexo y si son adecuados o concebibles. En esta teoría los hombres son relacionados con la fortaleza y la responsabilidad, mientras que las mujeres son relacionadas con el afecto y la intimidad. Estas últimas representan el honor de la familia, el cual es atesorado y debe ser vigilado por los hombres. De esta teoría nace también la división del trabajo, la cual se da en dos espacios: el público y el privado. Debido a que la mujer es el honor de la familia y debe ser protegida, además de su naturaleza maternal, es congregada a la esfera privada, donde desempeña trabajos como la crianza de los hijos, el trabajo doméstico y la administración del hogar. Estas tareas son trabajo no remunerado. Mientras, al hombre le pertenece la esfera pública, donde tiene la posibilidad de escoger la profesión que desee, la cual sí será remunerada. En el caso de que las mujeres trabajen fuera del hogar,

ejercerán ocupaciones relacionadas a las que harían en su esfera privada, como educadora de niños, servicio, secretaría, etc. Nunca ejercerán trabajos con puestos de poder o liderazgo porque eso está reservado para los hombres. Esta teoría también identifica dos diferencias cruciales entre ambos sexos. La masculinidad es racional, busca el saber y es el genio creador, mientras que lo femenino está asociado a la susceptibilidad y el sentimiento. Lucy Green hace la siguiente comparación: mientras que el hombre es cultura, la mujer es naturaleza. Ella traduce esta teoría de la división del trabajo en la música, donde la denomina patriarcado musical (Green 1997: 25), que congrega a la mujer a la práctica musical doméstica y por lo tanto al ámbito privado, mientras que el hombre es libre de ejercer su práctica musical en el ámbito público. Esto genera grandes diferencias a la hora de componer, ya que lo masculino es relacionado con la mente, la racionalidad y la creación. Ellos son los que componen la música, mientras que las mujeres, que son relacionadas con la susceptibilidad y el cuerpo, son las intérpretes. De esta manera, el orden jerárquico musical se mantiene: los hombres en la cima, donde desempeñan trabajos como compositores, directores de orquesta y teóricos; mientras que las mujeres quedan en lo más bajo de esta jerarquía, como intérpretes sin mayor exposición, ya que no es apropiado que una mujer se muestre porque pone en riesgo el honor de la familia. Green enfatiza que esto se dio en todo el mundo occidental, lo cual afecta también a la sociedad peruana.

## **1. Caracterización de la Generación del 50. El rol del Conservatorio Nacional de Música y academias de composición en la consolidación de esta generación**

Como parte del proyecto modernizador de Lima, la élite peruana escogió la ópera como el espectáculo predilecto para llevar a cabo este proyecto, pues representaba el sùmmum del arte musical. Es así como a inicios del siglo XIX se inauguran espacios como el Teatro Municipal (1909) con el fin de albergar este tipo de puestas en escena. (Iturriaga y Estenssoro 2006:58). Debido a esto, el público a finales del siglo XIX estaba poco interesado en la música clásica de compositores como Mozart y Beethoven, pues la clase alta limeña, que era la única consumidora de esta música “cultura”, prefería obras con aires italianos. Eso explica el gran éxito que tenían las compañías de ópera desde el siglo XVIII, las cuales dieron forma al gusto musical de la élite peruana, quienes preferían las óperas de Cimarosa, Pergolesi, Paisiello, Rossini, Bellini y Donizetti. (Iturriaga y Estenssoro 2006:58). La gran acogida a este género convirtió a Lima en un destino atractivo para varias compañías de ópera y para la formación de cantantes líricos. La tendencia de los conciertos de canto lírico era presentar arreglos de pasajes de óperas, y solo de compositores italianos como Bellini, Rossini, Donizetti y Verdi y algunas veces se incluían compositores como Gounoud y Meyerbeer. (Iturriaga y Estenssoro 2006:64).

De esta manera se produjo un retraso en la aceptación de otros formatos musicales que ya estaban instaurados en el gusto musical universal, como la sinfonía, los cuartetos o los conciertos. Posteriormente, Claudio Rebagliati, un violinista genovés, se empeñó en cambiar los gustos musicales limeños en “dosis cautelosas” como describe Raygada (Iturriaga y Estenssoro 2006:58). Él incluyó en los programas de conciertos piezas clásicas de compositores como Haydn, Beethoven y Mozart e introdujo formatos nuevos como el concierto para piano y orquesta. Es gracias a Rebagliati que nace el interés por renovar el



gusto musical de los limeños, lo que luego se volvería el proyecto de algunos músicos extranjeros y limeños que conocían las obras que se ejecutaban en el extranjero.

Debido a que tenían la necesidad de promover estos géneros musicales más centroeuropeos, se fundó en 1907 la Sociedad Filarmónica gracias a los esfuerzos de un grupo de aficionados a la música, en su mayoría inmigrantes alemanes, quienes tenían la meta de organizar conciertos de música orquestal. Sin embargo, esta Sociedad Filarmónica no es la primera de su tipo en concebirse en el Perú. Carlos Raygada identifica 14 sociedades filarmónicas precedentes a la actual en su *Guía Musical del Perú*. No obstante, estas tendrían un periodo de actividad muy corto debido a que el siglo XIX representó una época muy convulsionada y compleja en lo político y en lo social debido al caudillismo militar (Iturriaga y Estenssoro 2006:60). Estas filarmónicas tenían como meta alentar el proyecto modernizador de Lima, pues la élite peruana vio en el espectáculo la posibilidad de educar pues quería “darle más cabida a una cultura refinada y cosmopolita” para así poder diferenciarse de otros sectores socioeconómicos. (Iturriaga y Estenssoro 2006:58).

Estas filarmónicas también fueron espacios de socialización y encuentros entre jóvenes, donde las mujeres eran “distinguidas señoritas, hábiles en el piano y la danza”. (Iturriaga y Estenssoro 2006:63). Estos espacios también servían para que los jóvenes encuentren una pareja, como es el caso de la Filarmónica de Tena, a la cual Carlos Raygada le atribuye el carácter de “agencia matrimonial con música y baile”, a la cual acudían las “niñas casaderas”, las cuales conformaban la clientela. (Iturriaga y Estenssoro 2006:63).

Recién en 1907 se fundaría la Sociedad Filarmónica de Lima, que sigue vigente hasta hoy en día. Esta Sociedad, que empezó en la Quinta Heeren con un conjunto de cámara, fue atrayendo público y creciendo de manera rápida. En 1908 vieron la necesidad de tener más músicos para ejecutar conciertos más grandes, pero el Perú no contaba con una academia

musical o conservatorio donde formar músicos profesionales. La Sociedad Filarmónica decide traer músicos de Europa para que formen parte de su elenco, y a la vez ejercer la docencia en la nueva academia musical fundada por la misma Sociedad Filarmónica.

En 1912, el Estado peruano decide separar esta institución educativa de la Sociedad Filarmónica, y es así como nace la Academia Nacional de Música, a cargo de Federico Gerdes, quien había sido director musical de la Sociedad Filarmónica. Esta academia pasaría muchas transformaciones a lo largo de 50 años para convertirse en el primer conservatorio nacional. Sin embargo, esta academia sería considerada para aficionados en su primera etapa, debido al bajo nivel de exigencia y al mal planteamiento del currículo. Armando Sánchez Málaga recopila algunos de los comentarios negativos hacia la Academia, en los que se le acusa de formar músicos amateurs y aficionados, además cita a César Arróspide de la Flor, historiador y crítico musical, quien critica a la Sociedad Filarmónica por ser “sociedad parásito de la educación musical del Estado” (Sánchez Málaga 2012:115). El autor cuenta también que esta academia era conformada principalmente por “señoritas aficionadas al piano, instrumento preferido en el salón familiar limeño”. Esta academia carecía de evaluaciones que convaliden los estudios realizados, por lo tanto, carecía de profesionalidad.

Sin embargo, la Academia Nacional no era el único lugar donde estudiar música en Lima. Otros migrantes europeos, como Andrés Sas, fundaron sus propias escuelas de música, donde distinguidas figuras de la música nacional estudiaron previamente a la fundación del conservatorio (Sánchez Málaga 2012:119). Esta institución privada fue la que verdaderamente formó a la primera generación de pianistas destacados, además de ser la primera institución a la cual acudieron los compositores que luego conformarían la Generación del 50.

Durante los años siguientes a su fundación, la Academia Nacional de Música vivió muchas transformaciones antes de convertirse en el Conservatorio Nacional. Gracias a una reforma del currículo y con la llegada de nuevos profesores, tanto locales como extranjeros, se inició la educación musical superior en el Perú. Los alumnos seguían el mismo plan de estudios que se acostumbra a tener en un conservatorio europeo, que incluye cursos teórico-musicales y cursos prácticos. Es así como el Perú vería en unas décadas su primera generación de compositores y ejecutantes profesionales.

La generación del 50, o también llamada “la tercera generación” (Pinilla 1980:569), como posteriormente se le designó, está conformada por compositores que se educaron en los primeros días de la carrera de composición del Conservatorio Nacional de Música, alrededor de 1943 a 1950, con Andrés Sas o a Rodolfo Holzmann como profesores. Estos compositores presentaron obras orquestales o corales que destacaron por el uso de la armonía y de diferentes corrientes estilísticas de composición como el impresionismo, la politonalidad, el dodecafonismo, el puntillismo y el uso de formas libres. Cada compositor de esta generación se dedicó a un área distinta. Mientras que algunos optaron por componer para grandes orquestas, como Enrique Iturriaga y Celso Garrido Lecca, otros se dedicaban también a la composición de pequeñas piezas para grupos de cámara, o a la recuperación de melodías autóctonas para la elaboración de piezas basadas en ellas. Lo que une a estos compositores es el hecho de que se iniciaron alrededor de 1945 a 1950, lapso en el que se dio por primera vez un espacio grande a los compositores peruanos en los escenarios, gracias a que se promovió la realización de concursos y conciertos especialmente dedicados a ellos.

De esta generación destacan varios compositores, como Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga, que son los más conocidos mundialmente gracias a sus grandes obras orquestales. Enrique Pinilla, Armando Sánchez Málaga, Francisco Pulgar Vidal, Edgar Valcárcel,

Armando Guevara Ochoa, Rosa Alarco y Olga Pozzi Escot, también ejercieron la composición en este periodo.

Según Enrique Pinilla, miembro de esta generación de compositores, lo que los caracterizó fue la preferencia por obras orquestales y las sinfonías. Asimismo, no se puede encasillar a este grupo en un solo estilo musical. Sin embargo, lo que sí es cierto es que todos tienen un estilo europeo, producto de la educación que recibieron de docentes extranjeros. Pinilla recalca que esta generación tuvo tendencias vanguardistas, que llegaron con 20 años de atraso. Esto permite hacer una comparación entre la música de esta generación y la literatura peruana de 1930, periodo vanguardista al cual pertenecen por un lado César Vallejo y Abraham Valdelomar.

El movimiento indigenista peruano aparece durante la primera década del siglo XX y abarcó la literatura, el arte y la música. Este movimiento, que se dio en toda Latinoamérica, tenía como meta la inclusión de comunidades indígenas, en aras de lograr una nación mestiza a través de la asimilación cultural, donde los ciudadanos fueran individuos homogéneos pertenecientes al mismo grupo. (Hafstein 2018:36). En las palabras del etnomusicólogo Henry Stobart: “En la primera mitad del siglo XX, las expresiones culturales andinas pasaron de ser desdeñadas por los mestizos, a ser parte esencial del proyecto nacional... El indigenismo nacionalizó y celebró expresiones indígenas, sin cuestionar las estructuras que continuaban marginalizando los pueblos indígenas del país.” (Stobart 2016:144, citado en Hafstein 2018:36). En este sentido, los estados sí reconocieron el valor de la cultura indígena, pero la instrumentalizaron para crear una nueva cultura del Estado-nación. (Bigenho, Stobart y Mújica 2018:9). Esto resultó en varias políticas nacionales de integración, como también en un movimiento artístico donde se buscaba revalorizar e integrar símbolos y discursos de comunidades indígenas.

Para el caso de la música indigenista, Pinilla la analiza junto con la literatura y el arte de este movimiento y concluye que los estilos musicales estaban desfasados de las otras expresiones artísticas. Esto se debe a la escasez de compositores académicos, que componen de manera independiente y no se adscriben a ninguna escuela, como es el caso de Robles y Valle-Riestra. En su contexto, aparecen distintos compositores que trabajan con motivos indígenas en las letras y la pentafonía, la cual había sido designada como el sistema tonal de los incas, como se comprobó en investigaciones que se publicaron en la década de 1910 (Pinilla 2007:139). Mientras que Robles hace una mezcla entre lo andino y lo europeo, con la pentafonía y la inclusión de instrumentos como la quena junto con un grupo de cámara, Valle-Riestra, su contemporáneo, compone óperas con narrativas andinas al estilo italiano. (Pinilla 2007:138).

Posteriormente, alrededor de la década de 1920, aparecieron nuevas obras de compositores indigenistas que ya crean temas propios dentro del folklore, a diferencia de sus predecesores que hacen una suerte de folklore-imitación. En este nuevo grupo de compositores de carácter indigenista encontramos a Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio y a Carlos Sánchez Málaga. Es así como el grupo de música indigenista está disperso en el tiempo y nunca lograron constituir una escuela, pues el interés de cada uno era distinguirse del resto y a la vez crear obras diferenciadas.

Con una mirada nueva hacia el folklore tenemos a Guevara Ochoa y a Rosa Alarco. Cabe resaltar que todos los compositores de esta generación han utilizado el folklore en cierta medida en sus obras tempranas, pero estos dos compositores le dieron mayor dedicación incluso en sus obras tardías. Estos compositores se dedicaron a hacer arreglos de melodías populares utilizando los recursos estilísticos de composición aprendidos de sus maestros. Un ejemplo de esto es Rosa Alarco, que siguió la trayectoria de Rosa Mercedes Ayarza, una de las compositoras más reconocidas de la historia de la música peruana por su labor de

restaurar y revalorar los cantos populares, en su caso los pregones limeños, marineras, tonderos y otros géneros tradicionales de la costa. Alarco se dedicó a componer obras corales utilizando melodías populares que ella misma recopilaba. Esta labor de arreglista ha sido criticada por varios compositores del medio que no valoraban esto por ser de naturaleza popular y no académica, y por lo tanto no era digna de ser presentada de la misma manera que otras obras que sí utilizaban el lenguaje musical europeo (Romero 2003:87).

El trabajo de obras inspiradas en melodías populares o el arreglo fueron considerados inferiores, pues no cumplían con el lenguaje universal que empleaban los compositores europeos, al cual ellos calificaban como un “lenguaje elevado”. A ello, los indigenistas no podían aspirar debido a la naturaleza de la música que componían. En un estudio sobre el nacionalismo y el anti-indigenismo, Renato Romero explica que esta visión llegó a los compositores peruanos por su profesor, Rodolfo Holzmann, quien estudió la música peruana, pero calificó a las obras de los indigenistas de inicio de siglo como “un arte limitado”. Romero cita a Holzmann:

Cuantiosos son los “indigenistas” que se quejan de la indiferencia del público hacia la música vernacular, criticando acerbamente a los que prefieren la música europea a todo lo que tiene su origen en la pentafonía. Francamente, no veo la razón para tales quejas, porque si bien es verdad que la música vernacular merece, hasta cierto grado, la atención de todos, siendo su estudio interesantísimo para determinadas personas, también es cierto que, en el Perú, ella no ha sido presentada todavía en una forma artística elevada, como ha sido el caso de la música europea. (Holzmann 1949:63)

Para Rodolfo Holzmann, la música vernacular no está a la altura de la música europea, la cual es muchas veces llamada “obra maestra”. La música vernacular carece del lenguaje musical utilizado en esta tradición, por lo cual aún no ha sido “elevada”. Para él, el reclamo por parte de los compositores del poco interés del público hacia la música pentáfona, de carácter más local, está totalmente injustificado. Considera que esta música no es

comparable con la obra maestra de Europa, pues la música indigenista es imperfecta desde el punto de vista técnico, formal y estético.

Romero afirma que la repetición de este tipo de discursos logró que el círculo de compositores y músicos adoptara esta visión de supremacía musical europea, ya que tenía gran influencia sobre sus jóvenes alumnos. Ellos lo describen no sólo como un maestro, sino como un guía y mentor. Romero afirma que esta visión hacia la música peruana fue asimilada por completo por casi todos sus alumnos. (Romero 2003:80).

Otro punto que Holzmann señala también para despreciar la obra de los indigenistas es la preferencia por el género canción o “lied”, ya que la letra de la canción dicta la forma de la obra, mientras que, en la música abstracta, el mismo compositor debe crear sus formas “independientes de influencias ajenas” (Romero 2003:89). Por lo tanto, no existe mérito creativo para los arreglistas de música popular.

Sin embargo, Holzmann no consideraba el arreglo de piezas folklóricas como una pérdida de tiempo. Incluso él mismo llegó a re-orquestrar piezas de compositores como Theodoro Valcárcel y Daniel Alomía Robles, aludiendo a la poca experticia que tenían estos compositores en la orquestación, calificando sus trabajos como inadecuados, mediocres, extravagantes o malos (Romero 2003:90).

A pesar de su visión euro centrista, Rodolfo Holzmann dedicó su carrera a estudiar la música peruana y a educar a la nueva generación de compositores. Le tenían un gran cariño y admiración, como el caso de Enrique Iturriaga, que lo considera actor clave de la instauración de la carrera de composición en el Perú:

Como profesor, sobre todo en el Conservatorio Nacional de Música, su presencia fue invaluable; con él se establece la profesión de compositor en el Perú. Desde luego sus conocimientos de la técnica musical y su alta categoría de compositor eran indispensables para el éxito de los planes institucionales, como en cualquier conservatorio; pero su conocimiento de la importancia de nuestra música tradicional dio además un impulso peruano

y latinoamericano a su cátedra que, en muchos casos, marcó a los compositores que fueron sus alumnos. (Iturriaga 2003:66)

También fue un reconocido estudioso de la música del Perú, a la cual le dedicó su vida, publicando varios libros sobre el estudio de la pentafonía y los sistemas tonales usados en el territorio peruano, así como libros sobre etnomusicología. Sin embargo, Romero explica que, a la par, su misión era establecer los parámetros de una “nueva música peruana”, donde se utilizarían motivos indígenas, como la pentafonía y los ritmos irregulares combinados con elementos de la música académica europea. En palabras de Romero: descartó a los protagonistas andinos, pero se quedó con sus símbolos. (Romero 2003:81)

Es así como podemos concluir que gracias a profesores como Rodolfo Holzmann, la generación del 50 fue la primera en beneficiarse directamente del desarrollo de la educación musical en Perú. La visión de esta educación es importada por maestros extranjeros de origen europeo, quienes traen su propia concepción de música, teoría y armonía, y rechazan otras escuelas como la italiana y el indigenismo local. La orquestación y la sinfonía son la gran preocupación, y además se explora más el género instrumental. Los compositores experimentan con el timbre, la armonía y la polirritmia en sus composiciones, a la vez de incluir ciertos elementos locales para dar un sentido de identidad a su música.



## **1.1 Desarrollo de la educación musical en Lima desde 1945 hasta 1960. La formación de un currículo para la composición**

El proceso por el cual la enseñanza musical en Perú tuvo que pasar para llegar a formar profesionales fue lento y con muchas trabas. Hasta el día de hoy no se han resuelto por completo las deficiencias en la educación musical superior, pero este panorama no se compara con la situación de la educación musical a inicios de siglo, cuando recién se fundó la primera academia de música en Lima, y donde surgieron varias necesidades debido a que la ciudad se volvía más moderna. Lima carecía de una cultura musical clásica, a pesar de que otros países de Latinoamérica ya se estaban poniendo a la par con Europa en este asunto. Lima no producía músicos profesionales pues carecía de instituciones con esas capacidades.

La situación empieza a cambiar en 1907 cuando un grupo de melómanos decide fundar la Sociedad Filarmónica de Lima, cuya preocupación principal fue primero difundir la música clásica mediante conciertos. Ellos solían juntarse en la Quinta Heeren donde se realizaban pequeños conciertos con grupos de cámara. El 26 de octubre de 1907 se realiza el primer concierto a cargo de esta sociedad, que se dio en el Palacio de la Exposición y al cual asistió el Presidente de la República José Pardo y Barreda. Un número notable de este concierto fue la interpretación del Concierto para piano n.1 de Mendelssohn, interpretado por Luisa Einfeldt, la esposa de uno de los miembros de la Sociedad, que causó una gran impresión en el público y fue aclamada como virtuosa por la prensa. (Iturriaga y Estenssoro 2006:70)

Este concierto tuvo un gran éxito que ayudó a la Sociedad a ganar más público y el apoyo de otras instituciones. De esta manera, fue posible armar un elenco y posteriormente un coro femenino. Sin embargo, surgió un problema: había pocos profesionales de la música

en el país y hacía falta un director, además de docentes y academias para formar más músicos. Es así como la creciente demanda por música clásica no pudo ser satisfecha, por lo cual se decidió contratar músicos europeos para que vinieran a Lima a dirigir y a enseñar. Es entonces cuando la Sociedad Filarmónica decidió crear su propia institución educativa para suplir la demanda de música clásica en la ciudad. Para esta tarea llamaron a Federico Gerdes, un músico peruano que radicaba en Alemania, para ser director de esta academia además de docente. Él llegó a Lima junto a su esposa en 1908 y asume adicionalmente la dirección artística de la Sociedad Filarmónica. Su misión era la modernización musical del Perú.

Escriben Iturriaga y Estenssoro:

Tanto los conciertos sinfónicos como los de cámara vieron renovados sus repertorios con obras nunca antes escuchadas en el país. Lo que había intentado hacer Claudio Rebagliati a fines del siglo XIX fue concretado por el tesón de Federico Gerdes. De esta manera, y con mucho retraso, las obras de los grandes compositores alemanes –Haendel, Hummel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Bruch, Brahms y Wagner – encontraron cabida entre los melómanos peruanos. (Iturriaga y Estenssoro 2006:76)

El 9 de mayo de 1908 se empiezan las coordinaciones entre el gobierno y la Sociedad Filarmónica, el cual se comprometió a subvencionarla durante su primer año de funcionamiento. El plan curricular era simple, los alumnos cursarían por un periodo de cinco años, en donde tendrían cursos como solfeo, teoría musical, armonía, contrapunto, fuga, composición, canto, piano, instrumentos de arco, instrumentos de viento, historia de la música y literatura musical. Las clases iniciaron el primero de abril de 1909. (Iturriaga y Estenssoro 2006:76) Estas clases eran gratuitas, pues era de interés del gobierno formar músicos. También existía la posibilidad de llevar clases particulares de paga con los profesores de la academia. Regularmente se podía ver en las páginas de El Comercio el anuncio de clases patrocinadas por la Sociedad Filarmónica y sus profesores extranjeros.

Debido a que era interés del gobierno formar sus propias instituciones artísticas, en 1912 se expidió la ley 1725 donde se señalaba el establecimiento de una academia destinada a la enseñanza de la música que sea regulada por el Poder Ejecutivo. Esto se pone en marcha muchos años después en 1928, bajo el gobierno de Augusto B. Leguía, quien decide separar la Academia de Música de la Sociedad Filarmónica, modificando su nombre a Academia Nacional de Música Alcedo. (Iturriaga y Estenssoro 2006:86).

Esta nueva institución recibe como alumnos principalmente a “señoritas aficionadas al piano”, como cuenta Armando Sánchez Málaga, quienes eran alumnas de Federico Gerdes, de las cuales algunas hicieron apariciones públicas. Sin embargo, esta institución fue titulada como una escuela para aficionados, pues no cumplía con las expectativas de una academia de música. Muchos años después, en el cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio Nacional, César Arróspide de la Flor decía que “se produjo el error por el cual la academia estatal formó aficionados antes que profesionales” (Sánchez Málaga 2012:115) y señala la falta de exámenes y pruebas que acrediten los estudios.

Valle-Riestra, otro compositor y docente de la Academia, no estaba conforme con la situación de esta, pues era obligado a repetir siempre el mismo curso de nivel introductorio debido a que los alumnos no avanzaban en su formación. Por estas razones esta institución no fue vista como el lugar ideal para estudiar música para quienes sí deseaban formarse profesionalmente, lo que los obligó a buscar opciones fuera del país o en otras academias. Un ejemplo esto fue Enrique Iturriaga, destacado compositor de la Generación del 50, que tuvo la intención de estudiar en la Academia, pero se retiró de esta luego de asistir a un par de clases. (Sánchez Málaga 2012:116).

La Academia Nacional tenía problemas dentro de su administración, además le hacían falta especialidades como composición, educación musical, arpa, guitarra e instrumentos de

viento. En 1927, José Carlos Mariátegui escribe en la revista Mundial que se necesita una reforma urgente de la Academia Nacional de Música, y pide orientarla con eficiencia. (Sánchez Málaga 2012:116) El historiador musical Carlos Raygada escribe en su artículo “Panorama musical del Perú” en abril de 1936: (...) La Filarmónica era un centro elegante, con señoritas de la mejor sociedad, bien vestidas, con nombres distinguidos y, en muchos casos, con dinero. La Academia era el centro modesto, de niñas pobres, mal vestidas y sin influencias. (...). (Raygada 1936:170-173).

Eran evidentes las diferencias entre las alumnas de la Academia Nacional y las de otras instituciones, donde mujeres de clase alta se podían educar en clases particulares, que eran más eficientes en la educación que las clases brindadas por el Estado, al cual no le alcanzaba el presupuesto para cubrir las necesidades de su Academia. Por otro lado, también existía la preocupación de que la educación musical no estaba produciendo músicos que representen al país. Comenta Raygada:

(...) 27 años después de fundada nuestra academia no tenemos un solo concertista auténtico, ni una orquesta organizada ni una masa coral permanente. Y ninguno de los compositores que pueden dar nombre al país ha debido sus conocimientos a esa Academia: se han formado solos, gracias a su fervor autodidáctico, valiéndose de sus propios medios intelectuales, salvo algunos casos de quienes tuvieron la suerte de estudiar en Europa. (Raygada 1936:170-173)

A pesar de la mirada negativa de Raygada hacia esta institución, esta sí tuvo alumnos que luego formaron parte del cuerpo docente del Conservatorio Nacional, como Inés Pauta y Luisa Negri, además de un grupo de instrumentistas de cuerda que luego integraron la Orquesta Sinfónica Nacional. (Sánchez Málaga 2012:116).

Sin embargo, esta institución siguió siendo vista como amateur, y se siguió dando el mismo discurso sobre que esta institución “formó aficionados antes que profesionales” (Sánchez Málaga 2012:115), sumado a que Gerdes manejaba de manejaba la Academia “manteniendo una vida rutinaria de colegio de segunda enseñanza, amenizada con anodinas

audiciones de profesores y alumnos” (Raygada 1936:170-173). Afortunadamente para algunos alumnos, la Academia Nacional de Música no era el único sitio donde estudiar música.

La Academia Sas Rosay fue fundada en agosto de 1929 por Andrés Sas y Lily Rosay y tuvo su sede en el balneario de Miraflores. Se caracterizaron por la enseñanza del piano, y su alumnado consistía principalmente de mujeres. La profesora y pianista Lily Rosay se encargaba de las clases de piano, mientras que su esposo Andrés Sas, de las clases teóricas y culturales. Por sus aulas pasaron alumnos que posteriormente culminarían sus estudios en el Conservatorio Nacional y se convertirían en la generación del 50, como Rosa Alarco, Enrique Iturriaga, Francisco Pulgar Vidal, César Bolaños y Luis Antonio Meza.

Otra institución que se encargó de formar músicos en la misma época fue el Instituto Musical Bach, fundado también en 1929, por los profesores Alberto Mejía, Cayetano Blanco, Francisco Molina Prieto, Luis E. Cáceres y Andrés Sas, quien se desempeñó en el puesto de director de estudios. Lo que hizo destacar esta institución fue la implementación de la especialidad de guitarra en el medio. Por otro lado, este Instituto se volvió un centro de actividad cultural gracias a recitales que daban sus alumnos en distintos instrumentos y su coro de alumnos, el cual estrenó los primeros arreglos de canciones populares compuestas en el país. De este instituto egresaron varios instrumentistas que formarían parte de la Orquesta Sinfónica Nacional y también futuros docentes del Conservatorio Nacional. Por el lado de la composición, al igual que la Academia Sas Rosay, recibieron alumnos que posteriormente formarían parte de la generación del 50, como Enrique Pinilla y José Malsio.

El panorama de la educación musical estatal de Lima cambió radicalmente cuando se decidió convertir la Academia Nacional de Música Alcedo en el Conservatorio Nacional en 1943, con Carlos Sánchez Málaga como director, quien tenía una visión de crear una

institución de nivel superior, para la cual planteó un nuevo plan de estudios. Este plan consta de un año de transición, tres de grado superior y tres de perfeccionamiento. También se le agregaron nuevos cursos teóricos superiores a la malla curricular, como solfeo rítmico y entonado, teoría, dictado musical, armonía, contrapunto y fuga, formas musicales, estudio analítico de obras, composición, instrumentación, historia y estética de la música, pedagogía, metodología, anatomía general e idiomas. Como cursos prácticos estaban dirección orquestal y coral. Esta malla curricular se asemeja bastante a la que utilizan las escuelas e institutos de música hoy en día, pues los cursos de teoría son la base para que los músicos puedan perfeccionar su ejecución musical, además de dar herramientas para la composición de nuevas obras.

Gracias a esta reforma, que fue tomando forma durante los años siguientes, se logró tener una institución estatal musical que tenía presencia por primera vez. El Conservatorio Nacional empezó a funcionar el 6 de Julio de 1946. Carlos Raygada dio un discurso en la inauguración, donde pide que el Conservatorio “no se limitase a la preparación de pianistas y cantantes, sino que cumpliera un propósito más elevado y más amplio de educación artística, atendiendo a la vez los aspectos no atendidos antes de la cultura” (Sánchez Málaga 2012:128).

La gran novedad que traía el Conservatorio Nacional era la inclusión de las especialidades de composición, educación musical, arpa y guitarra, además de programas para fomentar actividades musicales, culturales y pedagógicas. Asimismo, se crearon escuelas de música en otras provincias como Trujillo y Arequipa, que dependían del Conservatorio. En 1946 se creó la Masa Coral del Conservatorio y se suscribió un convenio con la Universidad Mayor de San Marcos, que emitiría títulos de bachiller a los alumnos egresados del Conservatorio que llevaran cursos de la Facultad de Letras.

En 1951, Andrés Sas asumió la dirección del Conservatorio por 11 meses. En su breve periodo como director, continuó las coordinaciones con las escuelas musicales en provincias. En 1952 lo reemplazó José Malsio, compositor y director de orquesta, a quien le tocó preparar un reglamento conforme a la Ley de Educación. Él fue sucedido el mismo año por Aurelio Maggioni, profesor de armonía formado en el Conservatorio de Milán, que fue contratado por el gobierno peruano por dos años. Al final de su contrato, Roberto Carpio, el secretario de la institución, asumió el cargo hasta 1960, cuando Carlos Sánchez Málaga retomó el cargo y se hace cargo de la reorganización de la institución. Él propuso la creación de un coro nacional que apoyaría distintos tipos de conciertos, como los de la Orquesta Sinfónica o las óperas, y este estaría al servicio del Estado. Sánchez Málaga también aumentó el número de becas para los alumnos y reanudó la publicación del Boletín del Conservatorio, el cual había sido suspendido en 1951.

El Conservatorio Nacional no paró de crecer. A pesar que su plan estudiantil no varió mucho en los años posteriores a 1960, siguió ganando alumnos, y los estudiantes que cursaban en la década de 1950 pasaron a volverse docentes en su propia alma Mater. Es así como la misma institución pasa a ser manejada por alumnos que ya habían pasado por sus aulas en lugar de ser controlada por extranjeros. El Perú por fin tenía la capacidad de formar a sus propios músicos profesionales por sus propios medios.

En un lapso de casi 50 años, el Perú pasó de no tener ni una escuela oficial de música a tener un Conservatorio Nacional a cargo de otras escuelas musicales en provincias. La educación musical fue primero enfocada en cantantes y pianistas, que eran en mayor parte calificados como aficionados por los críticos musicales de la época. A pesar que la Academia Nacional de Música Alcedo no cumplió con las expectativas y requisitos de una institución musical superior, otras entidades se encargaron de formar músicos, hasta que el Estado decidió institucionalizar la Academia y la convirtió en el Conservatorio Nacional, con un plan

de estudios completo que permitió que tanto instrumentistas, compositores y pedagogos estudien cursos de teoría avanzada que los ayudaron a desenvolverse mejor en la música. El Conservatorio, junto a las otras instituciones que también formaron parte de la formación de una cultura musical en el Perú, ya que fomentaban la audición de música clásica con conciertos y recitales, permitió el desarrollo fructífero de la profesionalización de la música. El Conservatorio Nacional fue clave para que la música de los compositores de la generación del 50 fuera difundida, pues apostaron por darle un espacio a la creación nacional en conciertos dedicados a ellos. Todo esto hizo posible que el Perú tuviera por primera vez un grupo de compositores que se dedicó a la experimentación e innovación musical, y también a la investigación y la musicología aplicada en la composición de obras.

## **1.2 Estado de la carrera de composición en Lima desde 1945 hasta 1960**

La composición en el Perú ha sido posible gracias a distintas reformas educativas a lo largo de casi medio siglo de intentos por conseguir fundar una institución educativa competente. Antes de esto, los compositores peruanos aprendieron en el extranjero o por sus propios medios, y es por eso que el número de compositores con obras publicadas es tan reducido. Celso Garrido Lecca comentó sobre el desarrollo de la composición en una entrevista donde revisa su historia en el Perú. Señala que recién empieza a haber creación musical erudita en el Perú desde 1920, desarrollada por un indigenista, que deja los primeros aportes musicales. El reconoce que a partir de 1950 “se abre las perspectivas de creación musical con una orientación más universal, aunque sin perder las raíces de su propia realidad, al abarcar las grandes formas y estructuras de cámara y sinfónicas. (...)” (Campos 1993:92)



Este año coincidió con la primera generación de compositores profesionales egresados de un conservatorio, quienes empezaron a mostrar sus obras más logradas a mediados de 1950. Estos compositores fueron reconocidos no solo en Perú, también a nivel internacional, pues su peculiaridad es el uso de elementos peruanos aplicados a obras orquestales, utilizando técnicas de composición europeas. Enrique Iturriaga en una entrevista de 1993, comenta sobre los cambios en los estilos de composición del siglo XX y la creación de la identidad mediante la composición. En ella afirmó que los músicos buscan una identidad a través de sus composiciones, la cual se da en diversas formas, pues un grupo peruaniza temas europeos, otro grupo europeíza melodías y ritmos nacionales; otros se adhieren a escuelas nacionalistas que rechazan lo foráneo. Más adelante -comenta Iturriaga- los compositores compondrán “sin citas”, es decir, buscando lenguajes propios ausentes de rasgos peruanos. (Campos 1993:100)

No hubo forma de estudiar composición de manera profesional hasta la llegada del Conservatorio Nacional y su nueva especialidad de composición, pues no existían exámenes que comprueben los conocimientos adquiridos, ni estándares para la acreditación de los cursos y la carrera, lo cual es esencial para diferenciar entre músicos amateur y músicos profesionales. Esta especialidad empezó a funcionar en 1945 y dio acogida a alumnos que ya tenían experiencia en la composición, ya que se educaron de manera particular o en una academia.

Armando Sánchez Málaga cuenta que el maestro Rodolfo Holzmann fue quien inició dando clases de contrapunto según las reglas de Fux en el tiempo en el cual la academia se estaba transformando en conservatorio. Estas clases se convirtieron después en un curso clave para la especialidad de composición, por el cual pasaron todos los compositores que forman parte de la generación del 50. (Sánchez Málaga 2012:123)

En 1945 se llevó a cabo la octava Audición del Ciclo de Audiciones de Fin de Año, donde varios alumnos de composición, entre ellos Rosa Alarco, Celso Garrido Lecca y Enrique Iturriaga, presentaron sus trabajos de composición. A esto comentó Rodolfo Holzmann:

En primer lugar, quiero llamar la atención sobre el hecho de que, por primera vez en la historia musical de Lima, se presenten en este plantel trabajos de los alumnos de un curso de composición. Hay que tener en cuenta que el breve lapso —el curso se inició recién en Mayo— no se han podido preparar composiciones de gran envergadura. Todas las piezas presentadas hoy son fragmentos de obras cíclicas sujetas a ser completadas en el próximo año; pero están, sin embargo, formalmente bastante bien logradas (...) <sup>1</sup>

Para Armando Sánchez Málaga, este evento fue la partida de bautismo de toda una generación de compositores peruanos. Ellos continuaron sus estudios en el Conservatorio Nacional bajo la tutela de los profesores Andrés Sas y Rodolfo Holzmann. Ambos profesores tenían maneras de enseñar muy distintas debido a que vienen de diferentes partes de Europa.

Por un lado, Andrés Sas (1900-1966) fue un compositor belga que llegó a Lima en 1924. Fundó la academia Sas Rosay junto a su esposa Lily Rosay, y se dedicó a enseñar composición. También fue musicólogo y se interesó por temas de folklore, publicando ensayos como “Ensayo sobre la música nazca” y el libro “La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato”. Dentro de sus obras destacan composiciones para orquesta como *Canción India* y *Poema Indio*, obras de carácter impresionista como su Cuarteto de Cuerdas de 1938. Dentro de su obra pianística destacan *Aires y danzas del Perú*, *La Suite Peruana*, *Preludio y Toccata*. En cuanto a su educación como compositor, fue educado dentro de la escuela francesa y creía en el uso libre de las formas. (Pinilla 2007:159)

Por otro lado, Rodolfo Holzmann (1910-1992) nació en Breslau, Alemania y llegó a Lima en 1938 para tocar violín en la Orquesta Sinfónica Nacional. Se convirtió en profesor

---

<sup>1</sup> Boletín de la Academia Nacional de Música Alcedo Lima enero marzo de 1946, vol III, nro.7, p.26

de composición de la Academia de Música Alcedo en 1945, donde posteriormente, cuando se convirtió en conservatorio, se hizo cargo del Servicio Musicológico de la Escuela Nacional de Música y director de la Escuela Regional Daniel Alomía Robles. Fue autor de libros como “Panorama de la música tradicional del Perú” y “De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana”. Dentro de sus obras orquestales están *Cinco fragmentos sinfónicos de Dulcinea*, *Suite Arequipeña*, *Pequeña suite peruana* y *Sinfonía del Tercer Mundo*. Otras obras incluyen *Concierto para la Ciudad Blanca*, para piano y orquesta, donde utiliza melodías populares, *Quinteto trisódico para dos violines, viola u dos violoncelos*, y obras corales como *Perucánticos*, música tradicional peruana transcrita para coro mixto a capella y un álbum para piano llamado *Música tradicional del Perú*. Holzmann se educó y enseñó con la técnica alemana de Hindemith y le daba mucha importancia al contrapunto. (Pinilla 2007:168)

Ya que ambos profesores venían de distintos contextos y componían piezas con estilos totalmente distintos, no es sorpresa que los alumnos también compusieran piezas recogiendo elementos aprendidos de ambos maestros, lo cual resultó en un grupo de compositores que llegó a experimentar con la tonalidad de la misma manera que compusieron piezas más pequeñas para piano o coros. Edgar Valcárcel divide a esta generación en seis grupos:

En el primero incluye con carácter de precursores a Iturriaga, Alarco, C. Garrido-Lecca y Malsio. El segundo grupo es el de más fuerza, compuesto por Pulgar Vidal, Pozzi Escot, Bolaños y él mismo. El tercer grupo, Meza y Albor Maruenda (?), inicia estrenos de obras recién en 1953, igual que el cuarto grupo de estudiantes de composición Luis Iturrizaga (1927) y Teresa Ornano (?). El quinto grupo incluye a Bernardo García (?) y a Manuel Rivera Vera (1928), quienes desarrollaban una actividad aislada en Arequipa y presentaron obras en una transmisión radial en 1953; y el sexto y último grupo incluía a Guevara Ochoa y a Jaime Díaz Orihuela (1926), a quienes considera “difíciles de definir estéticamente. El primero aún vacila entre lo folklórico y lo moderno. El segundo entre lo folklórico, también, y lo ligero. (Valcárcel 1954 en Petrozzi 2009)

A pesar del éxito y la novedad que produjeron sus composiciones, los compositores de la generación del 50 no sienten haber creado gran impacto en la sociedad limeña, que se resistió a la música compuesta por ellos, ya que no la entendía. En una encuesta llevada a cabo por Carlos Campos, los compositores de esta generación comentaron la falta de interés del público peruano no solo hacia sus obras, sino también hacia la música erudita. El mismo autor de la entrevista afirma que las obras de compositores académicos no son percibidas como una profesión debido a que se considera que solo requiere del talento para poder crearlas, y por consecuencia, estas no pueden formar parte del círculo intelectual peruano, pues es percibida por otros académicos como una actividad que “dignifica el ocio”. (Campos 1993:93-94).

Este sentimiento persiste en la mayoría de compositores del medio, Celso Garrido Lecca también argumenta que debido a que el Perú carece de un desarrollo cultural, los peruanos perciben la música como un elemento anecdótico, decorativo y por lo tanto superficial. Para Garrido Lecca, la obra del compositor académico peruano existe “en una especie de limbo o ingravidez cultural” debido a la indiferencia del medio. (Campos 1993:97).

Por otro lado, Edgar Valcárcel tiene opiniones más pesimistas. Para él los compositores son seres ignorados, marginados y maltratados, “menos que un subproletariado”. Y recalca que “no han existido instantes positivos para el compositor de música erudita. Respecto al público limeño, él comenta que en la capital el público “culto” presenta deformaciones en el gusto y es por lo general reacio a lo contemporáneo y a lo peruano en especial.” (Campos 1993:104)

Estas opiniones, que vienen de los personajes más representativos de la generación del 50 y de la composición peruana en general, nos revelan que la composición en el país no

era necesariamente apreciada por el medio peruano, ni siquiera por los intelectuales, pues la música era vista como ocio y no como un ejercicio lógico y digno de mérito. Esta visión errada sobre el ejercicio de la composición se debe a la pobre cultura musical que se ha dado en la capital, donde la educación musical no ha sido fomentada. También existe una preferencia por lo extranjero, pues se creía que la música creada en Europa era la verdadera música erudita, y que en el Perú no había nadie capaz de componer obras a la altura de los compositores contemporáneos de Europa. Otro factor también es que las obras compuestas por compositores de la generación del 50 eran muy experimentales, por lo tanto, los oídos menos experimentados como los del público limeño no supieron apreciar las obras.

Si consideramos que los compositores de la Generación del 50 se sentían menospreciados por el medio, el caso de las dos compositoras, Rosa Alarco y Olga Pozzi Escot, es aún más invisibilizado, pues sus obras son ejecutadas con menos frecuencia que las de sus pares masculinos. Tampoco se las incluyó en varias investigaciones (a excepción de los trabajos de Enrique Pinilla) y existe muy poca bibliografía acerca de ellas en Perú. La invisibilización de estas compositoras será materia del siguiente capítulo.

## **2. La gran ausencia en la Generación del 50: las mujeres en la composición**

Si bien las mujeres han estado siempre presentes en la música académica en Lima, como hemos visto en el capítulo anterior, llama la atención que, a excepción de algunos casos, muy pocas veces se encuentran desempeñando roles de liderazgo o jerárquicos como la dirección musical o creativos como la composición. Durante la historia de la música académica peruana encontramos varios ejemplos de cantantes líricas, pianistas y docentes muy reconocidas. Basta hacer una breve consulta a la *Guía Musical del Perú* de Carlos

Raygada para encontrar a numerosas cantantes líricas y maestras de canto y piano. Esto no es sorprendente y será una tendencia hasta nuestros días.

La actividad musical académica de las mujeres en Lima, fuera del contexto litúrgico<sup>2</sup>, se inicia en el salón romántico del siglo XIX. Este fue un espacio reservado para mujeres pertenecientes a la élite limeña que buscaban un espacio para entretenerse entre poesía y recitales tanto de canto como de piano. En este espacio seguro y dentro de la confianza de las amistades es donde las mujeres limeñas empiezan a componer. Estas piezas son música ligera de salón, que imita el estilo del minueto clásico. La impresión de estas partituras fue posible gracias a casas musicales como la Casa Brandes (Iturriaga y Estenssoro 2007:115), las cuales presentan carátulas con grabados y de manera muy frecuente, una dedicatoria, pues era costumbre común obsequiar estas composiciones a amigas que también tocaban el piano. Sabemos esto gracias a Rodolfo Barbacci, que en *Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano* (1949) recuenta a las compositoras y pianistas y los círculos que frecuentaban. Por otro lado, en el archivo personal de Fred Rohner podemos apreciar 250 partituras de composiciones de mujeres. Debido a esta práctica musical, la estrecha relación entre el piano y las mujeres hará que este instrumento sea visto de manera menos profesional al estar relacionado con el ocio musical y la educación en el hogar. Según Rohner (2019:413) el hecho de que estas partituras sean impresas y comercializadas representa una intención de parte de estas compositoras de profesionalizar sus composiciones para piano y, por lo tanto, ingresar su música a la esfera pública. Compositoras como Jesús Meza, Zenobia Quiroga, Elena Benavides son las que realizaron una mayor producción e impresión de partituras.

---

<sup>2</sup> Durante el virreinato era común encontrar conventos de monjas que cantaban música sacra, como también otras que tocaban instrumentos como violas, arpas, vihuelas, bajones y guitarras. (Tello 2006:26).

Existen casos especiales, como el de la compositora, pianista y folclorista Rosa Mercedes Ayarza<sup>3</sup>, que por estas fechas inicia su carrera como pianista cuando estrena su Concierto en La de Schumann en 1909 y es aclamada por la prensa como virtuosa. Se dedica a ser directora de ópera y zarzuela, compositora y folclorista. Ella rescata melodías tradicionales de la costa y las estiliza en su obra *Antiguos Pregones de Lima*. Su obra ha sido catalogada por Carlos Raygada en su *Guía Musical del Perú*. Ella es el único ejemplo de una mujer en un puesto de autoridad dentro de un conjunto musical en la mayor parte del siglo XX.

Posteriormente, con la institucionalización de la educación musical a mediados de la década de los años 20, habría más oportunidades para las mujeres de acceder a una educación musical formal. El Estado decide separar la Academia de la Sociedad Filarmónica en 1928 para convertirla en la Academia Nacional de Música Alcedo, a la cual acuden principalmente “señoritas aficionadas al piano”, como describe Armando Sánchez Málaga en su libro *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Aquí el autor también cuenta que este centro de estudios fue visto como deficiente y “para aficionados” según los críticos, como también un centro para “señoritas de la mejor sociedad” Mientras que la Academia era vista como una institución para “niñas pobres, mal vestidas y sin influencias” (Raygada 1936:170-173).

Es interesante notar cómo las mujeres eran lo que distinguía a la Academia, a pesar de que no estaba conformada exclusivamente por ellas. La Academia era vista como de aficionados debido a que la mayoría eran mujeres de sectores más humildes, quienes no pertenecían al círculo de la Filarmónica. En otra nota, Raygada (1936:170-173) también

---

<sup>3</sup> Nació en Lima en 1881, fue una pianista prodigio que inició su carrera a los 8 años. A los 14 ya es directora de coros de iglesia y posteriormente dirigió óperas y zarzuelas (Raygada 1956:37). Su obra es muy importante hasta hoy en día, pues es interpretada por jóvenes alumnos de canto lírico de la Universidad de Música como los alumnos de la Especialidad de Canto Lírico de la PUCP.

lamenta que esta institución no haya formado profesionales reconocidos. Argumenta que la Filarmónica, al seleccionar a sus alumnas según su clase social, marcó una diferencia ante la Academia, a la cual asistían “niñas sin influencias”. Él culpa a Federico Gerdes, a quien acusa de dirigir la Academia como si se tratase de un colegio, quien de esta manera alienta “su plan absurdo de alentar la manía pianística de innumerables señoritas cuya inmensa mayoría carece de las condiciones vocacionales que justifiquen la participación del Estado en su enseñanza” (Raygada 1936:170-173). No obstante, de esta Academia Nacional saldrán maestras pianistas como Inés Pauta y Luisa Negri (Sánchez Málaga 2012:116), que serán futuras docentes del Conservatorio Nacional, además de un grupo de instrumentistas de cuerda que luego formarán parte de la Orquesta Sinfónica Nacional.

La fundación del Conservatorio Nacional trae muchos cambios que serán clave para el desarrollo de la composición académica en Lima. En el capítulo anterior se hizo una revisión del proceso que tuvo la educación musical en el Perú desde 1900 hasta 1950, cuando se instaura la carrera de composición y sus alumnos comienzan a estrenar obras. La tercera generación de compositores peruanos, como la denomina Enrique Pinilla (1980:569), cuenta con 18 compositores, que se formaron en el Conservatorio Nacional con Rodolfo Holzmann o Andrés Sas y publicaron obras a partir de 1950. En esta generación encontramos a dos mujeres: Rosa Alarco y Olga Pozzi Escot.

Estas dos compositoras son las únicas mujeres de las que sabemos formaron parte de la especialidad de composición en 1943, cuando se inauguró el Conservatorio Nacional, como hemos visto anteriormente en el capítulo I. No se sabe de otras mujeres que hayan tomado el curso de composición en la misma época, tampoco existen pruebas de otras que hayan publicado obras durante este periodo. Esto no descarta que otras mujeres se hayan atrevido a componer durante estos años. Casos como el de Elsa Pulgar Vidal, pianista y maestra, que además compuso obras vocales, corales y para piano, son desconocidos en el



medio, incluso para los investigadores. Estos casos no son pocos, pero es difícil estudiarlos por tratarse de una instrumentista que toma a la par la composición. Sospecho que mucha de la producción musical femenina del siglo XIX y XX yace en un archivo familiar privado. Lo que sí es certero es que no hay registro de otras mujeres estudiando composición o publicando obras hasta muchas décadas posteriores, con el nuevo milenio, donde aparecen compositoras como Clara Petrozzi.

De las compositoras de la Generación del 50 analizaremos primero el caso de Rosa Alarco, una de las compositoras peruanas con mayor reconocimiento dentro del Perú e internacionalmente. Alarco nació en Lima en 1911. Realizó estudios en piano y guitarra para luego incursionar en la composición, primero con Andrés Sas en la academia Sas Rosay, y posteriormente con Rodolfo Holzmann en el recién fundado Conservatorio Nacional.

Compuso obras para coro y orquesta, música de cámara y para piano, pero se le conoce más por sus obras corales, en las que encontramos arreglos de canciones tradicionales. Entre sus obras destacan *Amor ladrón*, *La jarra de oro* y *Lámpara maravillosa*,<sup>4</sup> que ya son parte del repertorio de los coros peruanos. Por otro lado, tenemos su obra instrumental, donde destacan su *Trío para clarinete, viola y cello* y su *Pequeña suite y Fuga a dos voces para piano*.

Rosa Alarco no solo fue compositora, también se dedicó a la dirección coral. Empezó en el coro de los colegios Rosa de Santa María y el de la Gran Unidad Escolar Mercedes Cabello. Posteriormente, fue directora del coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta labor la ejerció a la par de la composición de obras corales, las cuales ella elaboraba específicamente para estos conjuntos.

---

<sup>4</sup> Cabe resaltar que se trata de famosas marineras, un género musical costeño muy arraigado a la tradición de los peruanos. Rosa Alarco les dedicó un arreglo coral donde demuestra gran dominio de las técnicas de conducción de voces.

También se dedicó a divulgar la música peruana en el extranjero, pues ejerció el puesto de delegada del Perú ante el Consejo Internacional de Música de la UNESCO. Su labor como arreglista de cantos folklóricos fue el comienzo de su trabajo como musicóloga, y posteriormente realizó investigaciones como *Los negritos de Huánuco*, *Cancionero de los mineros de Cerro de Pasco* y la biografía del compositor *Alfonso de Silva*, por la cual obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas. También dejó varias grabaciones de campo en el archivo del Instituto de Etnomusicología, donde encontramos huaynos, yaravíes, canciones de costa y algunos de sus propios corales interpretados por varios coros.

Alarco también dedicó su carrera a las causas sociales. Trabajó en la formación del Comité de Defensa de los Derechos Humanos de la Secretaría de Relaciones Exteriores. También formó parte del Movimiento Latinoamericano para la Defensa de los Derechos Humanos en 1943 y en 1978 participó en la Asamblea Permanente de Defensa de los Derechos Humanos del Perú.

A pesar de tener una gran trayectoria como compositora y arreglista, se le reconoce especialmente por su trabajo como etnomusicóloga y directora coral, debido a que ella vio el potencial del coro como herramienta de movilización social. Sus arreglos corales son considerados su obra más lograda debido al manejo de las voces dentro de la pentafonía.

Alarco es considerada por algunos como una figura importante tanto en la música folklórica como en la investigación y preservación musical. Sin embargo, su obra no ha sido catalogada de manera global. Existen ediciones de sus partituras y algunas recopilaciones de su trabajo, pero no tenemos un catálogo de obras completo, ni tampoco grabaciones modernas de su música, ya que solo se realizaron grabaciones a mediados de 1950 de sus obras corales. También falta una biografía revisada de la compositora, solo existe una pequeña reseña sobre su vida elaborada por el Instituto Nacional de Cultura en el año 2000.

El siguiente caso es menos conocido, pues se trata de una compositora que inició su carrera en Perú junto con los compositores de la Generación del 50, para luego migrar a Estados Unidos y cortar toda vinculación con el Perú. Olga Pozzi Escot nació en Lima en 1933, hija de un diplomático francés. Inició sus estudios en la academia Sas-Rosay con Andrés Sas, luego continuó sus estudios en el Conservatorio Nacional con el mismo maestro. Al emigrar, continuó en la Escuela de Música Juilliard de Nueva York. En 1960 ingresa a la Hochschule für Musik und Theater bajo la dirección de Philipp Jarnach. Entre sus obras destacan *Sands... I* para orquesta, coro, contralto solista; *Credo* para cuarteto de cuerdas y soprano; *Tres poemas de Rilke* para cuarteto de cuerdas y narrador; *Sands... II* para 5 saxos, guitarra eléctrica, 4 bombos, 17 violines y 9 contrabajos. Entre sus obras para piano destacan *Sonatinas I, II y III* y *Diferencias I y II* (Pinilla 1980: 591). Sus obras han sido grabadas bajo los sellos discográficos Delos, Neuma, Espectro, Leo, Music & Arts y Centaur.

Pozzi Escot también se dedicó a la investigación musical con un enfoque científico. Ha publicado investigaciones como *The Poetics of Simple Mathematics in Music* y *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Además, es redactora jefa de la revista *Sonus*, donde ha publicado numerosos artículos.

Debido a su activa trayectoria fue nombrada una de las cinco compositoras más importantes del siglo XX en 1975 cuando se estrenó su Quinta Sinfonía por la Filarmónica de Nueva York. Pozzi Escot es Woodrow Wilson Visiting Fellow y presidenta de la International Society of Hildegard von Bingen Studies. Ha presentado obras en Carnegie Hall, Cube Ensemble-Chicago, Rome Oktoechoes Ensemble, Paris-Ensemble Intercontemporain, Russia St. Petersburg Chamber Players, Cologne Cathedral y en la Washington D.C. Corcoran Gallery<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Consultado en: <https://necmusic.edu/faculty/pozzi-escot>

Pese a su fructífera trayectoria y reconocimientos, Olga Pozzi Escot es un nombre desconocido para los músicos y compositores peruanos. Su obra es prácticamente desconocida, posiblemente porque esta compositora no se considera peruana a pesar de haber vivido y empezado su carrera musical en este país. Ella se separó de todo lo que tenga que ver con la cultura peruana y no quiere ser considerada miembro de los compositores peruanos. Sin embargo, Enrique Pinilla la considera dentro de su reporte de la música en el Perú. Se ha considerado a esta compositora dentro de esta investigación por haber empezado sus estudios a la par de los compositores de la Generación del 50.

Estas dos compositoras son extremadamente distintas. Por un lado, Rosa Alarco dedicó toda su carrera a la música vernácula y a su preservación a través del canto coral. Por otro lado, tenemos a Olga Pozzi Escot que se dedicó a los formatos grandes como la sinfonía, y a la experimentación con la instrumentación. Ambas fueron investigadoras, cada una se dedicó a una preocupación en especial. En el caso de Alarco fue el estudio etnográfico de cantos tradicionales, mientras que en el caso de Pozzi Escot fue el sonido y su naturaleza desde una perspectiva matemática.

Ambas compositoras iniciaron sus estudios en Perú, no obstante, ninguna de ellas completó sus estudios en el Conservatorio Nacional. Decidieron emigrar al extranjero para continuar perfeccionándose en la composición, pues la carrera de composición recién iniciaba y no se podía comparar con la trayectoria de otras academias alrededor del mundo que ya llevaban desarrollando la educación de la composición por mucho más tiempo. Otro factor importante es que en el Perú no se había visto antes a mujeres compositoras de música

clásica. Si bien tenemos dos antecedentes, como Rosa Mercedes Ayarza y Clotilde Arias<sup>6</sup>, ellas son casos muy especiales (2.2).

No podemos hacer el análisis sobre la ausencia de compositoras sin tener en cuenta la situación de la mujer en el Perú durante el siglo XIX y XX. Una gran evidencia de la situación de discriminación de las mujeres en Perú es el hecho de que hayan ganado sus derechos civiles muy tarde (1955) a comparación de otros países vecinos. Esta lucha se remonta a inicios del siglo XX, cuando grupos de mujeres de clase alta, letradas e inspiradas por las luchas de otras mujeres en países como Estados Unidos, deciden agruparse en asociaciones femeninas tanto locales como transnacionales, como la asociación Evolución Femenina liderada por María Jesús Alvarado, una de las primeras intelectuales feministas del Perú (Muñoz y Barrientos 2019:464). En el lado internacional, La Comisión Interamericana de Mujeres, creada en 1928, velaba por la igualdad de derechos entre hombres y mujeres (Aguilar Gil 2019: 443). Sin embargo, estas asociaciones no tuvieron éxito hasta 1955, debido a que los gobiernos anteriores tenían otros intereses, como mantener el orden impidiendo la entrada de otras corrientes ideológicas al gobierno, pues se gobernaba con “una democracia pero restringida, cercenada y aristocrática”. (Matos Mar 1984:33). Ya a mediados de 1950, cuando Odría, convencido de que las mujeres votarían de manera conservadora y a favor de su partido, otorga el voto femenino a mujeres mayores de 21 años que supieran leer y escribir o a las casadas mayores de 18 años con el mismo requisito. No esperaba el sentimiento antidictatorial hacia su Ochenio, por lo que no pudo postular una vez más. Las elecciones de junio de 1956 vieron por primera vez la participación de mujeres en el Parlamento. (Muñoz y Barrientos 2019:466).

---

<sup>6</sup> Si bien no hemos mencionado a esta compositora anteriormente, Clotilde Arias compone un número modesto de piezas, la más resaltante es Wiracocha, para voz. Esta pieza ha sido reducida a piano por el compositor Nuñez Allauca.

Esta época de cambios sociales coincide con los años de mayor producción musical de la Generación del 50, como se puede apreciar en el artículo sobre la composición peruana durante la década de 1950 de Enrique Pinilla (2007:190-194). En él lista las composiciones que aparecen durante estos años. Esta época está marcada por otros factores de cambio, como la migración masiva del campo a la ciudad y el nuevo tipo de asentamiento humano denominado *barriada*, la cual marcará el estilo de crecimiento de la ciudad en años posteriores (Matos Mar 1984:34) y cambiará las relaciones sociales entre distintos sectores de la ciudad, como también la llegada de nuevos músicos al Conservatorio Nacional.

En un país como el Perú y en una ciudad como Lima, la cual experimentaría drásticos cambios durante estos años, las mujeres adoptan un papel subordinado en la sociedad, pues durante los años 50 recién se están reconociendo sus derechos civiles y se les reconoce como ciudadanas. Si las mujeres apenas son reconocidas como ciudadanas, ¿Dónde deja esto a las mujeres que quieren ser reconocidas como profesionales en la música? A continuación, veremos el caso de las mujeres que pretenden insertarse en el campo laboral profesional de la música.

## **2.1 La concepción de mujer y feminidad dentro de la música académica**

Durante gran parte de la historia, las mujeres han sido concebidas como la encarnación de la sensibilidad, la emoción y la maternidad, cualidades que contrastan con el imaginario de un hombre: fuerte, líder, intelectual, etc. (Ander 1980:26). Este modelo se reproduce de igual manera en la música, donde la mujer, emotiva por naturaleza, es la intérprete de la música, preferentemente cantando o tocando un instrumento que esté en sintonía con sus cualidades sensibles, mientras que los hombres se encargan de los

instrumentos más pesados y sonoros, como también de la creación de obras y la dirección de estas. (Bowers 1989:86).

Esta distinción también se da en los espacios musicales. Mientras que los hombres participan de la música públicamente, al igual que sus profesiones más tradicionales, las mujeres participan en la música de manera privada, en la casa o en el salón, ya que es mal visto que una mujer acceda a la esfera pública, pues va en contra del tratado social. (Citron 1990:110) Es así como las mujeres son intérpretes en sus propias casas, componen solo para un círculo cerrado de amistades y ejercen la educación musical en casas.

Esto es lo que Lucy Green denominó “el patriarcado musical”, que se ha dado a lo largo de la historia, lo cual ocasionó que las mujeres no sean consideradas en la creación de la historia de la música. Recién a partir de mediados del siglo XX, gracias a los estudios de género y la musicología feminista, se ha ido redescubriendo que las mujeres sí participaron efectivamente en la música, pero bajo ciertos términos.

La actividad musical ideal para una mujer era el canto, ya que esta actividad no solo reproduce los atributos esperados de una mujer, sino que también los afirma, pues la cantante está haciendo uso exclusivo de su cuerpo para crear música. Ella no está manejando ningún instrumento que requiera una tecnología, no está ejerciendo control sobre algo. Según Lucy Green, la falta de potencialidad para actuar sobre otro objeto no representa una amenaza a los órdenes sociales establecidos, pues la mujer controla la naturaleza y el hombre la tecnología. Esto explica el número elevado de cantantes a lo largo de la historia, tanto en Europa como en Lima. Sin embargo, existe un problema con la exhibición del cuerpo de la mujer que es inevitable a la hora de la performance.

Esta contradicción es lo que lleva a que las cantantes sean criticadas, admiradas y despreciadas al mismo tiempo, debido a que la mujer que ingresa a la esfera pública y se

exhibe a sí misma y a la vez su cuerpo, es considerada una seductora y, por lo tanto, vulnerable a abusos. La imagen de la cantante asalariada que decide mostrarse ante un público está fuertemente relacionada con la de una prostituta. Esta conexión es lo que lleva a la sociedad a denigrar y a hacer asunciones sobre la disponibilidad sexual de la cantante que decide trabajar de manera profesional en la esfera pública. (Green 1997:38)

No obstante, las mujeres sí han ganado un espacio dentro de la interpretación de instrumentos libre de estos prejuicios, siempre y cuando estos tampoco interrumpan sus atributos de pureza y sensibilidad. El piano ha sido por siglos el instrumento predilecto de las mujeres, pues supone una posición considerada femenina. Este instrumento se ha utilizado en mayor parte para acompañar a cantantes y en la enseñanza, actividades llevadas a cabo especialmente por mujeres. (Galindo 2012:183). El piano también es un instrumento del hogar, pues durante los siglos XIX y XX formaban parte del mobiliario de un hogar con recursos, y eran comprados especialmente para las jóvenes para que proporcionen entretenimiento en el hogar.

La enseñanza del piano fue muy importante para las clases altas de Europa y Lima, ya que era la prueba de que una joven había pasado por un proceso disciplinario y estaba preparada para el matrimonio ya que se supone que es dócil. Arthur Loesser afirma que el hecho de que una mujer pueda cantar y tocar el piano demostraba una alta educación y la buena posición de su familia. El autor comenta:

“Sentirse realizada” en general, se consideraba un medio para hacer de una niña un premio más valioso en el juego del matrimonio; sus nociones básicas de canto y de interpretación del piano, no eran solo un señuelo romántico [...], sino también una manera de confirmar la elegancia de su familia. (268)

Es de esta manera como las familias que aspiraban a ser cultas y distinguidas optaron por invertir en la educación musical de sus hijas para que se convirtieran en jóvenes



adornadas y, por lo tanto, con mejores oportunidades de contraer matrimonio. De esta manera, la educación musical se instaura en la crianza de las mujeres. Esta labor era llevada a cabo por una maestra que visitaba el hogar para dar las clases de música. Lucy Green comenta que, en 1900 en Inglaterra, las mujeres educadoras superaban en número a los hombres en la enseñanza de la música, pero estas profesoras se dedicaban a enseñar en casas, sin dar la cara al público. Estas maestras cumplían con la educación que estaba vigente para las clases altas de tanto Europa como en Lima, donde se preparaba a las niñas para cumplir con su rol de anfitriona.

En el campo de la educación musical, la enseñanza de las jóvenes era llevada a cabo casi exclusivamente por mujeres. Esto sucedió también en el Perú, donde las pianistas fueron profesoras de otras jóvenes, instaurándose así una genealogía de profesoras y alumnas. La mayoría de entradas sobre mujeres en la Guía Musical de Raygada pertenece a profesoras, en su mayoría pianistas, debido a que hubo una gran presencia del piano en Lima durante el siglo XIX porque las élites limeñas trataban de emular la cultura europea.

Otros instrumentos que las mujeres lograron dominar en el espacio público fueron los instrumentos de cuerda, como el violín y la viola. Estos son relativamente pequeños y menos sonoros y agudos a comparación de otros instrumentos, por lo tanto, no interrumpen con la imagen femenina de delicadeza. Un ejemplo de esto en Lima es la presencia de mujeres en el primer elenco de la Sociedad Filarmónica, que contaba con cinco violinistas y posteriormente ese número fue incrementando. (Iturriaga y Estenssoro 2006:70)

Si bien las mujeres fueron ganando poco a poco más participación en la música como ejecutantes, normalizando a la mujer asalariada que ejercía su arte en un escenario, el panorama es muy diferente cuando se trata de la composición de obras, pues estas pertenecen

al ámbito intelectual, el cual es contradictorio pues se cree que las mujeres no son capaces de hacer el ejercicio racional.

## **2.2 La idea de incompatibilidad entre la feminidad y la composición a partir del imaginario de la mujer del siglo XX**

Ya hemos hablado de las intérpretes y como han ganado poco a poco participación en la música, ya sea cantando o interpretando alguna pieza en un instrumento. No obstante, se cree que las mujeres no participaban de la creación musical o si lo hacían era de manera lúdica y a partir de la imitación de obras de compositores ya consolidados. Esta creencia está arraigada en el subconsciente colectivo por varias razones históricas.

La segregación de la mujer y su impedimento a intervenir en el espacio público se dio en Perú de manera particular. La sociedad peruana se regía por un código de honor que distinguía entre lo público, exclusivo de los hombres, y lo doméstico, que estaba estrechamente ligado a la mujer y lo femenino. Este encierro de las mujeres a un lugar confinado fue el método de control de sus vidas y actividades, además de una muestra de dominio. El espacio público se mantuvo como un lugar hostil para las mujeres, de esta manera los hombres siguieron ejerciendo control de ellas y se mantuvo vigente el código de honor. (Mannarelli 2018:62). En este contexto, la mujer sólo podía desarrollarse como persona dentro de la casa o lugares cerrados, donde se encargaba de los cuidados y del trabajo manual, que era visto como inferior. Por lo tanto, la casa se convierte en un espacio femenino del cual los hombres buscan distanciarse, pues la casa feminiza. (Mannarelli 2012:60).

Otro factor importante en la sociedad peruana del siglo XX fue la vigencia del Código Civil de 1852, vigente durante el Oncenio de Leguía, en el cual se estipula que la esposa tiene el deber de obedecer a su esposo y éste de protegerla. Mannarelli argumenta que debido a esta ley la propiedad de la casa, y por lo tanto también la mujer, se le atribuían al hombre, el cual se convertía en un “pequeño soberano” que ejercía poder sin la injerencia pública. (Mannarelli 2018:60-61). Es por esta dinámica de poder que se puede esgrimir que en el Perú ha existido un “pacto patriarcal” tácito, ya que el poder público le facilita al poder doméstico ciertas acciones que son llevadas a cabo por hombres dentro de la casa, sin mediación alguna. (Mannarelli 2018:66).

Debido a que la mujer estaba confinada al hogar y subordinada al hombre en los siglos XIX y XX, del cual no podía salir del hogar ya que es su espacio designado, pues se pensaba que su naturaleza maternal y su relación con el trabajo manual no le permitía realizar otras labores. Esta creencia llevó al rechazo de la mujer en áreas más intelectuales, pues la mujer era relacionada con el cuerpo y la reproducción, mientras que el hombre era relacionado con el intelecto y el pensamiento racional. Esta discriminación no solo se dio en trabajos tradicionales, como se ha estudiado durante el último siglo, sino también en las artes, y especialmente en la música, donde el ideal de mujer y los roles sociales impidieron que estas se pudieran desenvolver con libertad en su arte en la esfera pública libres de estigmas. (Bowers 1989:86)

Este impedimento de desarrollo en la esfera pública es una de las principales razones por las cuales las mujeres no han podido desarrollarse como compositoras, pues no han tenido oportunidad de dar a conocer sus obras. La profesionalización musical implica exposición frente al público, la cual ha sido negada a varias mujeres por muchos años. (Citron 1990:107). Este proceso de profesionalización dentro de la composición también

incluyó la publicación de obras de mujeres en Lima, pero son una escasa minoría comparada con las publicaciones de los compositores hombres.

Este imaginario de mujer, sin capacidad de razonar y pensar de manera abstracta, es el principal argumento que se usa en contra de las mujeres que deciden participar en la creación musical. Otro factor en juego fue el prejuicio de que las mujeres no podían componer por el simple hecho de ser mujeres. Dentro del imaginario de lo que es ser mujer, se relaciona la femineidad con características como ser sensible, delicada y emotiva, las cuales entran en conflicto con la composición, que es considerada un ejercicio intelectual y racional. (Citron 1990:111) Este discurso fue tan arraigado al subconsciente de la civilización europea, por lo que podemos encontrar ejemplos de esto hasta en las cartas de filósofos como Rousseau:

Women, in general, don't like any art, are not well versed in any, and have no talent for it. They can acquire knowledge... and all that can be acquired through hard work. But that celestial fire that emblazens and ignites the soul, that quality of genius that consumes and devours, . . . those sublime ecstasies that reside in the depths of the heart-these will always be lacking in the writings of women.<sup>7</sup>

Comentarios como estos no fueron ajenos a la época, y forman parte de un discurso que duraría por siglos, sabotando la autoestima y la seguridad de las mujeres que optaban por una carrera en las artes. Es la repetición de estas ideas que se impregnaron en el subconsciente de las mujeres lo que las llevó a acatar estas normas. A esto se le suma la idea del “eterno femenino”, la idea que tienen los hombres sobre las mujeres, las cuales quieren ser amadas y admiradas sobre todas las cosas. (Ander 1980:23) No es que la mujer no posea la habilidad de pensar racionalmente y apreciar el arte, es su vanidad y su superficialidad quienes le impiden pensar en cosas intelectuales. (Citron 1990:111-112).

---

<sup>7</sup> Lettre a M. d Alembert sur les spectacles (Amsterdam 1978). Citado en Citron 1990

Por otro lado, las composiciones de mujeres no fueron tomadas en cuenta como composiciones logradas, debido a que eran consideradas técnicamente y estéticamente deficientes y que, por la naturaleza de la mujer, derivarían en obras “cursi” o pretenciosas. En este sentido, sólo las obras compuestas por mujeres que presentaban un carácter más fuerte, eran valoradas por su “masculinidad”. Sin embargo, esta muestra de fuerza atribuida a la virilidad también era criticada por estar engañando a su naturaleza femenina. Según Marcia Citron, existe el rechazo a la obra de compositoras por ser muy delicada y “extremadamente femenina”; pero si una mujer presenta una obra de carácter fuerte, esta es acusada de ir en contra de su naturaleza. (Citron 1990:109). A esta dinámica se le denominó “estética sexual”, término acuñado por la musicóloga Judith Tick.

Por otro lado, también fueron criticadas por el tipo de pieza que decidían componer. Se creía que las obras grandes como la sinfonía y la ópera eran géneros masivos, de gran difusión y de gran complejidad técnica, por lo tanto, solo hombres pueden componer en estos formatos. En cambio, las mujeres solo son capaces de componer canciones o piezas instrumentales, pues estas son concebidas para ser tocadas en la intimidad del recital con un público mucho más reducido, aparte de que son técnicamente más sencillas de componer y no se necesita estudiar música de manera profesional para crearlas. A este tipo de música se le denominó “música de salón” que era sinónimo de música para mujeres. (Citron 1990:110)

Finalmente, la falta de mujeres en el campo de la composición y la falta de referentes ocasionado por las razones expuestas anteriormente, significó para las jóvenes compositoras un obstáculo para su inserción en el círculo de compositores. Además, la predominancia masculina en la historia de la música dejó en claro que la composición era un campo hecho exclusivamente para hombres, y toda mujer que intente ingresar a este movimiento estaría yendo en contra de las dinámicas sociales. A este fenómeno se le llama “ansiedad de la creación”, término acuñado por Marcia Citron en 1993 para describir a las compositoras que

dudaban de sus capacidades musicales para la composición al no encontrar referentes femeninas ya establecidas en un canon.

Debido a las razones expuestas anteriormente, las mujeres no pensaron que podían componer porque estaba normalizado que la composición sea exclusivamente masculina. Esto llevó a que las mujeres se sientan fuera de lugar o transgrediendo las normas sociales a la hora de componer. Un ejemplo de esto es Clara Schumann, que escribe en su diario en 1839:

Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe desear componer –no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Creerlo sería arrogante. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello.<sup>8</sup>

Este pensamiento es muy común entre las mujeres que se aventuraban a componer en una época donde se creía que las mujeres no podían realizar este ejercicio debido a que su capacidad mental era inferior. El caso de Clara Schumann fue esencial para el estudio de la mujer en la música. Gracias a su diario y a archivos de prensa, ha sido posible estudiar no solo su composición, sino también su vida personal y la concepción que tenía su público de ella. Su caso sirvió como ejemplo para los investigadores, que luego de hacer el mismo análisis con varias compositoras de varios periodos musicales, lograron entender los procesos históricos por los cuales las mujeres han pasado y la razón de su segregación de la composición.

Falta hacer el mismo ejercicio musicológico en el Perú, pero este será más complicado debido a la escasez de fuentes y que la mayoría de composiciones de mujeres limeñas se encuentra en archivos personales o refundido en algún cajón olvidado. Otro obstáculo para una investigación de este tipo es que es considerada intrascendente para

---

<sup>8</sup> Claras Tagebuch (1839), citado en Citron 1993: 57.

algunos, pues se cree que la composición de las pianistas a fines del siglo XIX y a inicios del XX se trata de una simple actividad lúdica que no presenta genialidad ni creatividad. Existe el uso del término “composeñoras”, presente en comentarios desdeñosos sobre las mujeres que escriben para piano, incluso hoy en día. Música tan banal y decorativa, según algunos musicólogos de Lima, es un objeto de estudio que no aporta, ya que al ser invisible no dice mucho de nuestro desarrollo musical. Debido a estos comentarios, el estudio desde la mirada crítica del feminismo sobre la actividad musical peruana es urgente para entender el lugar que ocuparon las mujeres, el cual fue evidentemente marginal.

Afortunadamente, hoy en día el panorama peruano es más alentador. La carrera de composición tanto en la PUCP como en la Universidad de Música cuenta con la presencia de mujeres. En el caso de la PUCP hoy se encuentran 3 mujeres estudiando composición<sup>9</sup>. Sin embargo, este número es notablemente menor al de compositores varones, que son 20 en total. No obstante, esto representa un avance, pues la simple inclusión de mujeres en la carrera de composición significa un paso gigantesco al compararlo con generaciones anteriores, en las cuales no encontramos mujeres. Esto se debe que poco a poco se han ido integrando al mismo tiempo que se han ido derrumbando ciertas concepciones sobre las capacidades de la mujer. Sin embargo, nos queda aún mucho camino por recorrer. En un estudio sobre obras presentadas en Inglaterra, se evidenció la brecha que aún existe entre compositores y compositoras. En 1995, la BBC contaba con 11 compositoras de 840 compositores. En los programas de mano de BBC Promenade Concerts se encontraban 5 compositoras de 106 compositores. La diferencia sigue siendo abismal a pesar de la presencia efectiva de mujeres.

---

<sup>9</sup> Si bien a la fecha se encuentran estudiando composición 7 alumnas, solo he considerado a las que estudian la especialidad de composición creativa, donde se producen obras académicas. Las alumnas restantes pertenecen a la especialidad de Songwriting, una rama de la composición dedicada solo a la creación de canciones.

Hay que reconocer que, en un lapso de cien años, las mujeres han pasado de ser intérpretes y compositoras de pequeñas piezas, a compositoras profesionales de sinfonías y obras de gran envergadura. No obstante, no son reconocidas de igual manera que sus pares masculinos.

Un ejemplo de invisibilización es Rosa Alarco, quien pese a formar parte del canon compositivo de música académica peruana, ocupa un lugar marginal dentro de él cuando hacemos un recuento histórico de los que contribuyeron en la formación de la música académica peruana. Se le considera más que nada como arreglista, actividad desprestigiada dentro de la composición. No se han hecho investigaciones sobre ella, tampoco de su obra. No tiene una biografía y sus obras no han sido catalogadas en su totalidad, solo existen pequeñas recopilaciones de sus obras corales en distintos libros dispersos. El caso de Olga Pozzi Escot es menos alentador, pues al tratarse de una compositora que se inició en Perú y luego cortó lazos con este país, es mayormente desconocida por las nuevas generaciones de compositores, a pesar de haber cosechado tantos logros a lo largo de su carrera.



## CONCLUSIONES

La generación del 50 es el resultado de los rápidos cambios en la educación superior musical. Representa un primer grupo homogéneo de compositores fácilmente identificable que tiene en común el hecho de haber estudiado en el Conservatorio Nacional entre 1945-1950 bajo la tutela de Rodolfo Holzmann y Andrés Sas. Dentro de este grupo, el primero de su tipo, encontramos solo a dos compositoras reconocidas como parte de este canon. Ambas tomaron direcciones estilísticas muy diferentes y tuvieron preocupaciones muy diferenciadas. Esto se dio en una época donde las mujeres accedieron con mayor aceptación a la educación superior musical. Sin embargo, solo dos mujeres lograron componer a la par de sus compañeros hombres.

Debido al poco interés nacional hacia las creaciones peruanas académicas, los compositores se han sentido marginados de la discusión cultural que se ha llevado a cabo tanto en 1950 como hoy en día. Hay poco conocimiento sobre la historia musical peruana, no solo entre el público sino también entre los mismos músicos, quienes ignoran el hecho de que vienen de una tradición de música académica. En este contexto, las compositoras de la Generación del 50 sufren una doble marginación, ya que existen dentro de un canon que es ignorado por los discursos culturales del país y a la vez son relegadas a un papel secundario dentro de este.

En un periodo de 50 años, no volvimos a ver más compositoras. Entre la Generación del 50 y la Generación del 2000 no hay mención de ninguna compositora que haya logrado instaurarse en el canon de composición académica peruana.

Otras composiciones de mujeres que les anteceden fueron exclusivas para piano y voz, además de ser de carácter privado y para ser representadas dentro del salón. Varios ejemplos de esta música se encuentran en el archivo de Fred Rohner. Debido a esto, se sospecha que la mayor parte de la actividad de composición musical de las mujeres se encuentra escondido en archivos privados similares.

La razón por la cual las mujeres han sido históricamente instrumentistas y no compositoras se debe a la concepción de que la mujer, por biología, está estrechamente ligada a su cuerpo y no posee control sobre su intelectualidad, la cual es clave para el ejercicio de la composición. Al estar muy conectadas a su cuerpo, además de la creencia de que las mujeres son por naturaleza más sensibles y emocionales, la interpretación musical es la actividad indicada para las mujeres, quienes pueden transmitir la música a la manera que el compositor ha intencionado. Sin embargo, toda interpretación musical de las mujeres debe ser llevada a cabo en privado para resguardar el honor familiar, el cual era depositado en las mujeres jóvenes de la familia pues representaban la pureza y eran ejemplo de moral.

Existió tanto en Europa y en Lima una separación entre lo público y lo privado en el ámbito musical. Los hombres controlaban el espacio musical público al ser libremente intérpretes, compositores y directores, mientras que las mujeres estaban relegadas al espacio privado y a ciertos instrumentos que no interrumpían con su feminidad. Esta separación es clave para entender a la mujer dentro de la historia musical, pues esta prohibición a ingresar al espacio público explica la falta de compositoras, pues al negarles exposición, no pueden ejercer como creadoras. Estos esquemas se replican en Lima de manera exacta, pues existe una gran cantidad de cantantes, pianistas y docentes y muy pocas compositoras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alarco, R. (2000). Rosa Alarco, homenaje. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Ander, E. (1980). *La mujer irrumpe en la historia*. Madrid: Marsiega
- Ascher, H., & Hernández Astete, F. (n.d.). *100 años: Sociedad Filarmónica de Lima*. Lima: Sociedad Filarmónica de Lima.
- Iturriaga, E. y Estenssoro, J. (2006). *Segunda parte: La Sociedad Filarmónica de Lima 1907-2007*. Lima: Sociedad Filarmónica de Lima.
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano. *Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* 6.
- Beer, A. (2016). *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*. Barcelona: Acantilado.
- Bigenho, M., Stobart, H., Mújica, R. (2018). Del indigenismo al patrimonialismo: Una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina. *TRANS* 21-22.
- Bolaños et al. (2007). *La Música en el Perú*, Lima, Fondo Editorial Filarmonía.
- Pinilla, E. (2007). *La música del siglo XX*. Lima: Fondo Ed. Filarmonía.
- Bowers, J. (1989). Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. *College Music Symposium* 29.
- Cabedo Mas, A. (2009). Música, género y paz: anotaciones a partir de los estudios musicológicos feministas. *Invierno* 95.
- Campos, C. (1993). Estado de la música en el Perú. *Hueso Húmero* 29.

- Chibici-Revneanu, C. (2013). Composing disappearances – the mythical power behind the woman composer question. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento* 1(2).
- Citron, M. (1990). Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology* 8(1).
- Drinker, S. (1948). *Music and Women: The History of Women and their Relation to Music*, Nueva York, Coward McCann INC.
- Fuller, N. (1993). *Dilemas de la femineidad: mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Gates, E. (2006). The Woman Composer Question: Philosophical and Historical Perspectives. *The Kapralova Society Journal* 2(4).
- Green, L. (1997). *Música, Género y educación*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hafstein, V. (2018). *Making Intangible Heritage. El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Indiana: Indiana University Press.
- Halstead, J. (1997). *The Woman Composer, Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition*. Adershot: Ashgate.
- Kenny, A. (2009). Integration or Isolation? Considering Implications of the Designation “Woman Composer”. *British Postgraduate Musicology* 10.
- Kizińska, K. (2013). RICHARD TARUSKIN’S HISTORICAL/NEW MUSICOLOGY AND THE TOPIC OF “WOMEN IN MUSIC”. *RMIC* 6(18).
- López-Peláez C, M. (2013). Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género. *Sophia* 9.

Loyola Fernández, J. (2014). Musas de América Latina y el Caribe. *Pensamiento Americano* 7.

Macarthur, S. (2002). *Feminist aesthetics in music*. Westport: Greenwood Press

Macarthur, S. (2015). DIALOGUING WITH THE DIVIDED SELF AS THE OUTLINE OF A BECOMING-WOMAN IN MUSIC. *Australian Feminist Studies* 30(86).

Macarthur et al. (2017). The Rise and Fall, and the Rise (Again) of Feminist Research in Music: “What Goes Around Comes Around”. *Musicology Australia* 39.

Mannarelli, M. (2018). *La domesticación de las mujeres*. Lima: La siniestra ensayos.

Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

McClary, S. (1993). Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s. *Feminist Studies* 19(2).

McClary, S. (1994). Of Patriarchs... and Matriarchs, Too. Susan McClary Assesses the Challenges and Contributions of Feminist Musicology. *The Musical Times* 135 (1816).

Millán, C. Quintana, A. (2012). *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Galindo, H. (2012). *Tradición y presencia femenina en la construcción musical de región: mujeres en la música de Tolima*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Montesinos, R. Martínez, G. (1998). La masculinidad y sus excesos. Una lectura inevitable para comprender la condición femenina. *Mujeres latinoamericanas del siglo XX*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Nash, M. (2013). A Means of Honorable Support: Art and Music in Women's Education in the Mid-Nineteenth Century. *History Of Education Quarterly* 53(1).
- Oliart, P. (2007). La mujer y las jerarquías sagradas (siglo XX). *La mujer en la historia del Perú*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* (Tesis doctoral). Universidad de Helsinki, Helsinki.
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca
- Pitt-Rivers, J. (1979). *Antropología del honor o política de los sexos*. Barcelona: Crítica.
- Ramos López, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista musical chilena* 213.
- Ramos López, P. (2013). Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres. *Brocar* 37.
- Raygada, C. (1964). *Guía musical del Perú*, Lima: Fénix.
- Reitsma, K. (2014). A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. *Musical Offerings* 5 (1)

- Romero, R. (2003) Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y su aporte a una música "peruana". *Hueso Húmero* 43.
- Rosas, C. (Ed.). (2019). *Género y mujeres en la historia del Perú. Del hogar al espacio público*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Aguilar, R. (2019). *Acción colectiva transnacional por los derechos políticos femeninos en la Octava Conferencia Internacional Americana. Perú, 1938*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Muñoz, F., Barrientos, V. (2019). *Un bosquejo de feminismo(s) peruano(s): los múltiples desafíos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rohner, F. (2019). *De la intimidad del salón a la esfera pública. Música impresa y género en Lima (1870- 1930)*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Sánchez Málaga, A. (2011). La mujer en la Música. *Consensus* 16.
- Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Viljoen, M. (2014). Representations of women in music: what difference does difference make? *Journal of the musical arts in Africa* 11.