



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA**

**ESPACIOS PARA (RE)COMPONER:  
PENSANDO LAS DIFERENCIAS DE GÉNERO EN EL CAMPO COMPOSITIVO EN  
PARAGUAY A PARTIR DEL RELATO DE COMpositorAS**

**LIZ LETICIA MARTINEZ RAMIREZ**

Foz do Iguaçu  
2022

**ESPACIOS PARA (RE)COMPONER:**

**PENSANDO LAS DIFERENCIAS DE GÉNERO EN EL CAMPO MUSICAL EN  
PARAGUAY A PARTIR DEL RELATO DE COMPOSITORAS**

**LIZ LETICIA MARTINEZ RAMIREZ**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana como requisito parcial para la obtención del título de Bacharel em Música, ênfase em Pesquisa.

Orientador: Prof. Dr. Félix Eid

Foz do Iguaçu  
2022

LIZ LETICIA MARTINEZ RAMIREZ

**ESPACIOS PARA (RE)COMPONER:**

PENSANDO LAS DIFERENCIAS DE GÉNERO EN EL CAMPO MUSICAL EN  
PARAGUAY A PARTIR DEL RELATO DE COMpositorAS

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana como requisito parcial para la obtención del título de Bacharel em Música, ênfase em Pesquisa.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Félix Ceneviva Eid  
UNILA

---

Profa. Dra. Bruna Queiroz Prado  
(Sigla da Instituição)

---

Profa. Dra. Larissa Fostinone Locoselli  
UNILA

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Liz Leticia Martinez Ramirez

Curso: Música

	Tipo de Documento
<input checked="" type="checkbox"/> graduação	<input type="checkbox"/> artigo
<input type="checkbox"/> especialização	<input type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso
<input type="checkbox"/> mestrado	<input type="checkbox"/> monografia
<input type="checkbox"/> doutorado	<input type="checkbox"/> dissertação
	<input type="checkbox"/> tese
	<input type="checkbox"/> CD/DVD – obras audiovisuais
	<input type="checkbox"/> _____

Título do trabalho acadêmico: Espacios para (re)componer: pensando las diferencias de género en el campo musical en Paraguay a partir del relato de compositoras

Nome do orientador(a): Félix Ceneviva Eid

Data da Defesa: 29/07/22

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, 26 de agosto de 2022.



Assinatura do Responsável

*En memoria de Sahyan, quien con gestos sencillos y firmes, llenos de sabiduría, me interpeló profundamente sobre mis formas de hacer y de pensar música y vida.  
Un gracias al infinito.*

## AGRADECIMENTOS

Agradezco a mi profesor orientador Félix, quien con mucha paciencia me ayudó en estos años, despertando mi admiración por su compromiso con la investigación dentro de la música.

A las profesoras de la banca, Bruna y Larissa, por las valiosas orientaciones y por la generosidad de compartir sus saberes.

A mis colegas y amigos del curso de música, personas que admiro y por quienes mi cariño solo fue creciendo con los años, en especial a Lorena, Carlitos, Alejandra, Adriana y Anvagil, gracias por la cercanía y apoyo.

A Alisson, Clarissa, Gusta, Joelma, Lucero y mi querida amiga de muchos años Daisy, gracias por ser parte de esa red de personas generosas que me dio acogida, soporte y afecto para seguir adelante.

A los profesores y profesoras Gabriel Navia, Laura Fortes, Miguel Ahumada y Juliane Larsen por cada una de las posibilidades de intercambio en diversos proyectos académicos, especialmente gracias por el vínculo humano que me permitió aprender tanto..

A las entrevistadas, Magalí, Asunción, Fátima y Mar, colegas compositoras a quienes admiro y que generosamente han dado su tiempo y energía para hacer posible este trabajo.

A la maestra Berta, por cada cuestionamiento y por cada incentivo recibido en estos años; también por sus gestos de apoyo a los jóvenes de mi país, creando espacios de aprendizaje en los cuales yo misma fui creciendo.

A Sonia Valiente, por su acompañamiento en largos años de amistad y de conversaciones sobre estos temas y otros, un gracias especial por ejercer una práctica educativa transformadora, profunda y afectiva.

El mayor agradecimiento a Griselda, Valeriana, Arnaldo y José, mi familia, personas con quienes me siento segura, que potencian lo mejor de mi. Gracias por sostenerme en todos estos años, por todo el amor recibido, por haberme permitido hacer de la música una parte importante en mi vida a través de un apoyo constante y afectuoso.

Pienso, sí, tal vez si vamos a la universidad. Tal vez si nos hacemos mujeres-hombres o tan clase media como podamos. Tal vez si dejamos de amar a las mujeres, seamos dignas de tener algo que decir que valga decirse. Nos convencen de que tenemos que cultivar el arte por el arte. Inclinarsnos ante el toro sagrado, la forma. Poner marcos y metamarcos alrededor de la escritura. Lograr la distancia para ganar el título codiciado de “escritora literaria” o “escritora profesional”. Sobre todo, no seas sencilla, ni directa, ni inmediata.

**Gloria Anzaldúa**

*Una carta a mujeres escritoras tercermundistas.*

## RESUMO

Este trabalho visa explorar reflexões que posam questionar às formas canônicas de entender a composição musical e às relações que perpetuaram as desigualdades de gênero na composição no Paraguai. Para pensar sobre isso são explorados aspectos que em muitos casos têm sido problematizados pela musicologia feminista, propondo trazer novas visões a partir das perspectivas do pensamento decolonial e do feminismo decolonial. Por meio de entrevistas a compositoras paraguaias de música instrumental, são postas no centro do debate experiências e narrativas sobre composição, o que pode contribuir para a reflexão sobre as desigualdades de gênero e propor uma gestão mais inclusiva nos espaços artísticos e acadêmicos.

**Palavras-chave:** mulheres compositoras; colonialidade; feminismo decolonial; música no Paraguai; música instrumental

## RESUMEN

En este trabajo propone explorar reflexiones que puedan cuestionar las formas canónicas de entender la actividad compositiva musical y las relaciones que han perpetuado la desigualdad en razón de género en la composición en Paraguay. Para pensar al respecto se exploran aspectos que en muchos casos han sido problematizados por la musicología feminista, aportando nuevas visiones desde las perspectivas del pensamiento decolonial y del feminismo decolonial. A través de entrevistas a compositoras paraguayas de música instrumental se traen al centro del debate experiencias y narrativas sobre componer, lo que puede contribuir a la reflexión sobre las desigualdades en razón de género para proponer una gestión más inclusiva en los espacios artísticos y académicos.

**Palabras clave:** mujeres compositoras; colonialidad; feminismo decolonial; música en Paraguay; música instrumental

## SUMARIO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I: COLONIALIDAD, CANON COMPOSITIVO Y GÉNERO .....</b>	<b>17</b>
1.1 COLONIALIDAD Y GÉNERO .....	17
1.2 COLONIALIDAD Y CANON OCCIDENTAL .....	28
1.3 CONSTRUCCIONES DE SENTIDOS SOBRE ESPACIOS COMPOSITIVOS COMO ESPACIOS DE MASCULINIDAD.....	39
1.3.1 LA PARTICIPACIÓN DE MUJERES COMpositorAS EN LOS ESPACIOS ACADÉMICOS Y ARTÍSTICOS EN LA ACTUALIDAD .....	43
1.4 PENSANDO LA TRAYECTORIA DE COMpositorAS LATINOAMERICANAS .....	45
1.4.1 VIOLETA PARRA .....	46
1.4.2 CHIQUINHA GONZAGA .....	49
1.4.3 TERESA CARREÑO .....	51
1.4.4 MARÍA LUISA ANIDO .....	54
1.5 CONSIDERACIONES SOBRE ESPACIOS CON PERSPECTIVA DE GÉNERO EN MÚSICA .....	56
1.6 REINTERPRETANDO LOS ROLES Y ESPACIOS DE PROTAGONISMO DE LAS MUJERES EN LA MÚSICA .....	60
<b>CAPÍTULO II - GÉNERO Y MÚSICA EN PARAGUAY: REFLEXIONES A PARTIR DEL RELATO DE MUJERES COMpositorAS DE MÚSICA INSTRUMENTAL ...</b>	<b>66</b>
2.1 GÉNERO Y MÚSICA EN PARAGUAY: REVISIÓN DE LOS ESTUDIOS MÁS RECIENTES .....	67
2.2 RELATOS DE EXPERIENCIAS DE MUJERES QUE COMPONEN EN PARAGUAY .....	68
2.2.1 SOBRE LA TRAYECTORIA Y AUTOIDENTIFICACIÓN COMO COMpositorAS .....	71
2.2.2 SOBRE PROCESOS COMPOSITIVOS .....	74
2.2.2.1 BÚSQUEDAS SONORAS Y RELACIÓN CON EL INSTRUMENTO .....	75
2.2.2.2 LA ESCUCHA Y PERCEPCIÓN EN LA BÚSQUEDA DE SONORIDADES PARA COMPONER .....	76
2.2.2.3 SENTIDOS DE APROXIMACIÓN Y DE TENSIÓN EN PROCESOS CREATIVOS CON RELACIÓN AL CANON COMPOSITIVO .....	79
2.2.3 SOBRE LA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS Y LAS CRÍTICAS EN LA TRAYECTORIA COMPOSITIVA .....	83

2.2.4 SOBRE REFERENCIAS Y PRESENCIA DE MUJERES EN LOS ESPACIOS ARTÍSTICOS Y ACADÉMICOS MUSICALES .....	87
2.2.5 DIFICULTADES EN LA TRAYECTORIA MUSICAL Y COMPOSITIVA .....	91
2.2.5.1 CUESTIONAMIENTOS SOBRE LA PERTINENCIA DE LA PRESENCIA DE MUJERES COMpositoras EN DISTINTOS ESPACIOS ARTÍSTICOS .....	91
2.2.5.2 SOBRE LA MÚSICA, EL MIEDO Y LA IMPREVISIBILIDAD .....	93
2.2.5.3 EL ROL DE CUIDADO Y LAS DIFICULTADES DE GÉNERO EN EL CAMPO MUSICAL .....	96
2.2.6 SOBRE LA BRECHA DE GÉNERO EN LA COMPOSICIÓN .....	97
2.2.7 ESPACIOS Y PROPUESTAS MUSICALES CON PERSPECTIVA DE GÉNERO .....	101
2.2.8 POLÍTICAS DE GÉNERO EN LAS INSTITUCIONES DENTRO DEL ÁMBITO MUSICAL .....	102
<b>CONSIDERACIONES FINALES .....</b>	<b>106</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>119</b>

## INTRODUCCIÓN

La brecha de género dentro del ámbito de la composición musical es uno de los aspectos que nos muestra de forma muy evidente las desigualdades que persisten en el ámbito musical. La composición es el campo de actuación que posee más prestigio dentro de la música occidental, tanto que persisten los relatos historiográficos que privilegian como hilo conductor el de la narrativa sobre la composición y los compositores, y no casualmente ha sido un área de presencia predominantemente masculina.

Es importante contextualizar la actividad compositiva y la situación de las mujeres compositoras en Paraguay, un país en el que se mantienen con mucha fuerza pensamientos conservadores a nivel social, con trazos históricos que se cristalizaron de una forma muy profunda durante el gobierno de Alfredo Stroessner<sup>1</sup>. A pesar de que este trabajo no se orienta a la búsqueda de mujeres compositoras en la historia de Paraguay, el mismo se hace eco de la necesidad de abordar las dificultades estructurales de acceso y permanencia de las mujeres en la composición desde un entendimiento de diversos contextos, sociales y culturales.

Las preguntas de investigación son las siguientes: ¿Qué críticas y prácticas alternativas son necesarias para crear espacios más inclusivos que incentiven a las mujeres a crear dentro del campo musical? y ¿Cómo construir espacios inclusivos y plurales para la composición fuera de las estructuras musicales canónicas, patriarcales y eurocéntricas?

Me propongo entender las dificultades que atraviesan las mujeres que componen en Paraguay, visibilizando experiencias desde una perspectiva contextualizada, buscando evidenciar la perpetuación histórica de desigualdades en razón de género y de las formas canónicas de comprender la música y la composición en espacios artísticos. También propondré reflexiones sobre caminos posibles para la construcción de espacios más inclusivos y plurales en el campo de la composición musical en Paraguay

El problema es profundo y no se agota en la cuestión de la brecha numérica de género por lo que no se soluciona con la participación o presencia de más mujeres en espacios artísticos, aunque este es un gran avance. Es necesario e

---

<sup>1</sup> El Gobierno del General Alfredo Stroessner fue una larga dictadura militar, duró de 1954 a 1989.

importante que se pueda hacer una crítica al cánón compositivo occidental, que tiene en su centro al sujeto masculino, blanco, cisgenero y heterosexual, siendo este considerado el medio pertinente y compulsorio de la creación musical.

Este trabajo es relevante por partir de las experiencias y relatos, valorizando los procesos personales y colectivos, visando a deconstruir, a partir de perspectivas y prácticas críticas, estructuras en donde se conservan formas restringidas y discriminativas de entender la actividad compositiva y musical. Este proceso es necesario para que cada vez más mujeres puedan integrarse al espacio compositivo y transformarlo a partir de la posibilidad de traer sus propias formas de hacer, crear y entender el mundo.

A través de este estudio pretendo dar continuidad a las reflexiones sobre la presencia de mujeres en el campo compositivo, contribuir al diálogo colectivo sobre procesos compositivos inclusivos, desde la crítica a las formas elitistas, conservadoras y eurocéntricas de entender el campo musical, perspectiva que puede ser profundizada posteriormente. Además estas reflexiones podrán servir para pensar más adelante en la gestión de los espacios dentro del ámbito musical y en algunos cambios de paradigmas necesarios para construir alternativas que privilegien la diversidad.

Este es un estudio exploratorio sobre género y composición en Paraguay, que busca alcanzar una comprensión básica de dificultades relacionadas a la desigualdad de género. Realizo también un análisis sobre posibilidades de gestión de espacios para mujeres que componen y de transformación a partir de la ruptura con los cánones patriarcales y que provienen de una tradición musical eurocéntrica.

Entre las referencias utilizadas se encuentran los estudios de género relacionados con la música; también hago una revisión de los pensamientos sobre la colonialidad y el feminismo decolonial, entendiendo que es importante comprender las problemáticas relacionadas con la colonialidad para abordar las dificultades por las que atraviesan mujeres compositoras en el contexto latinoamericano, entendiendo también aspectos sobre el canon compositivo occidental relacionándolo con la colonialidad en el campo musical.

Como parte de la metodología realicé entrevistas semiestructuradas a mujeres que componen en Paraguay para reflexionar con ellas sobre alternativas que puedan configurar prácticas para cuestionar el sistema patriarcal y al mismo tiempo gestionar otras posibilidades que respeten los procesos personales y las estéticas

diversas. Fue necesario traer reflexiones teóricas de manera amplia antes de abordar las entrevistas, eso me permitió la comprensión de elementos que me sirvieron para poder encarar posteriormente las entrevistas. A pesar de que en la monografía ocupó muchos esfuerzos en hacer un capítulo teórico, dentro del trabajo las propuestas reflexivas teóricas funcionan como una preparación para abordar las entrevistas, que son la contribución original del trabajo.

Con las entrevistas intento dar visibilidad a la experiencia de compositoras, valorizando los procesos personales, trayendo reflexiones sobre los aspectos que perpetúan la exclusión. Por eso, considero como punto de partida las epistemologías feministas:

As epistemologias feministas cumprem, desta forma, a função de oferecer uma outra forma de escuta e olhar, questionando a produção de conhecimento que prioriza a racionalidade, o distanciamento, e atrelado à ele o mundo masculino, heteronormativo, branco, ocidental. Assim, a construção desta outra forma de olhar passa então por priorizar processos e não apenas produtos, e a reflexão sobre nossos processos artísticos se torna então o centro deste texto. (NOGUEIRA; ROSA, p.53, 2015)

Las perspectivas del feminismo decolonial son herramientas para llevar los cuestionamientos más allá de la reivindicación de la presencia de mujeres cisgeneras, blancas, escolarizadas musicalmente, que son quienes tienen mayores posibilidades de insertarse en el campo compositivo. La idea de tomar una perspectiva desde el feminismo decolonial tiene que ver con poder también profundizar acerca de los problemas estructurales referentes a los cánones y procesos de la composición, pensando interseccionalmente estas cuestiones, es decir, llevando en consideración aspectos relacionados a la raza, clase y sexualidad, además de la cuestión de género, que de por sí es un asunto amplio.

Una de las limitaciones del trabajo en este sentido tiene que ver con el hecho de que la selección de compositoras responde a mujeres cisgeneras, blancas que dialogan con el canon de la música occidental y que tienen formación académica en música, lo que supone que no encontramos relatos que se refieran a procesos compositivos y trayectorias que se encuentren fuera del canon o que confronten de manera radical las formas de hacer provenientes del mismo. Es importante en el futuro traer relatos que puedan existir desde estos lugares.

En el primer capítulo traigo reflexiones a partir del feminismo decolonial, de la musicología y etnomusicología feministas y de los estudios sobre colonialidad y música en América Latina; de modo a desnaturalizar nociones sobre la música y la creación musical que provienen del canon de la música occidental. El capítulo busca también indagar en la relación entre canon compositivo occidental, colonialidad y género, formulando la hipótesis de que existe relación entre la dificultad de las mujeres para identificarse con la composición y referenciarse en la misma y la forma en la que se establece el canon compositivo en los espacios musicales.

Esta sección también trae algunas visiones de los feminismos decoloniales, las cuales sirven para orientar aspectos metodológicos transversales del trabajo, de modo a construir una lectura amplia tanto de los relatos de las compositoras como de otros elementos presentes en el análisis. Los elementos a ser llevados en cuenta en el análisis de forma transversal son: la valoración de las categorías interseccionales, la escucha de las experiencias como lugar de partida y la colocación de mi propia experiencia personal desde un local de enunciación situado.

El segundo capítulo del trabajo tiene que ver con el relato de experiencias de compositoras paraguayas. En este capítulo son levantados aspectos de las experiencias de las compositoras que tienen que ver con sus procesos artísticos y compositivos, relaciones de tensión y de aproximación al canon compositivo, referencia y presencia de mujeres en los espacios musicales, percepciones sobre la desigualdad en razón de género dentro del campo musical, políticas de género en instituciones musicales entre otros.

En las consideraciones finales, por medio de una triangulación entre los pensamientos estudiados, los relatos de las compositoras y mis propias visiones sobre los temas abordados, fue posible establecer algunas dificultades por las que las compositoras atraviesan. Estas dificultades tienen que ver con aspectos como: las fricciones con el canon compositivo, el extrañamiento y las dudas sobre la pertinencia de presencia de las mujeres en la composición instrumental, la presión social por adecuarse a los roles y estereotipos esperados, así como también las inseguridades y el miedo, relatado en diversas formas y de manera constante.

Entre las pautas levantadas como importantes para formular espacios de (re)composición en la música se encuentra el hecho cuestionarnos las estructuras del

miedo que permean los espacios canónicos, las formas eurocéntricas de pensar, hacer y de crear; todo lo que nos impide imaginar otras posibles realidades. Para pensar los espacios compositivos de una manera más fluida es necesario deshacerse, aunque sea de a poco, de la idea de que la racionalidad colonial/moderna implica una forma superior de hacer o pensar.

También entre los resultados presento cuestiones que tienen que ver con dar voz a las mujeres desde una lógica distinta de los espacios. Se hace necesario devolver a las mujeres sus espacios de decisión y también dar una mayor atención a los espacios que desde las formas hegemónicas de gestión han quedado relegados o han sido inferiorizados, como es el caso de la educación musical infantil y otras áreas que no son los “podios” de las formas más individualistas y hegemónicas de entender los espacios musicales.

El apelo es a cuestionar aspectos del canon compositivo que perpetúan visiones excluyentes y a (re)componer, con ayuda de los pensamientos sobre género y colonialidad, lugares de pluralidad y colectividad, en donde se pueda dar valor a formas de hacer, de pensar y de crear dentro de la diversidad, permitiendo que más mujeres puedan formar parte de los espacios y transformarlos.

## CAPÍTULO I: COLONIALIDAD, CANON COMPOSITIVO Y GÉNERO

Los estudios de género han sido muy importantes en la revisión de aspectos hegemónicos en el ámbito musical abriendo cuestionamientos que hoy se expanden a otros campos, por lo que podemos considerar que esta área inaugura nuevas discusiones que no se restringen apenas a la cuestión de género. En este proceso, el cuestionamiento al canon de la música occidental ha sido objeto de debate dentro de la musicología feminista y queer y esto ha generado nuevas visiones y cuestionamientos también desde otras perspectivas.

Maria Palacios (2013) hace una crítica concisa, principalmente a la musicología histórica, una de las áreas más resistentes a revisar herramientas teóricas y aparatos metodológicos que perpetúan un paradigma basado en el canon de la música occidental. Muchos de los intentos de la musicología feminista se han encontrado con esta contradicción, y como lo indica Palacios (2013) muchos estudios partieron de la idea de que la “historia de los hombres” ya había sido escrita y ahora era necesario escribir la de las mujeres, sin embargo para esto no se cuestionaron las formas o los aparatos con los que se desarrolla la historiografía, imitando en muchos casos modelos hegemónicos.

Me parece importante situar que para abordar problemáticas sobre mujeres que componen en países latinoamericanos es necesario comprender esta relación del canon compositivo con la cuestión de género, accionar formas contra-hegemónicas de abordar dicha problemática, para lo cual es importante entender también cómo esto se relaciona con la colonialidad. Este es un entramado de relaciones de poder que serán objeto de mis reflexiones a fin de evitar, dentro de lo posible, reproducir los sistemas androcéntricos de comprensión del quehacer musical y así contribuir en la búsqueda de alternativas para descolonizar y despatriarcalizar el conocimiento.

### 1.1 COLONIALIDAD Y GÉNERO

Tanto dentro de los feminismos como dentro de las llamadas teorías queer, se han desarrollado muchos de los estudios que hoy nos permiten entender un poco mejor aspectos relativos a la conformación del género y con eso entender rasgos de las opresiones por las cuales pasan las mujeres. Al respecto del feminismo, Ochy Curiel (s/a) lo explica de la siguiente manera:

[...]es desde el feminismo que el género cobra mayor importancia como categoría analítica. Su utilización teórica, epistemológica y política ha servido para desnaturalizar lo que significaba ser mujer, concebida como “lo otro” en relación con el paradigma masculino y explicar que las desigualdades entre los sexos no era una cuestión natural sino social e histórica. (CURIEL, s/a, p.6)

La relación entre género y colonialidad ha sido explorada en los últimos años con mayor fuerza ante la necesidad de entender cuál fue la implicación de los procesos de colonización, el colonialismo y la colonialidad con respecto a la cuestión de género y principalmente ante el progresivo entendimiento de que el feminismo, en cuanto corriente surgida en el centro del occidente, reproducía aspectos de la colonialidad y estaba pensado a partir de las experiencias, visiones y deseos de las mujeres blancas europeas, cuyas trayectorias poco tenían que ver con las trayectorias de otras mujeres no blancas de distintas latitudes del mundo. Desde este lugar surgen los feminismos decoloniales, poscoloniales y los llamados de tercer mundo, con muchas afinidades entre sí, feminismos en plural, valorizando la subjetividad de las visiones y vivencias que implica la diversidad.

Rita Segato, antropóloga que en base a sus experiencias de campo y estudios desarrolla un pensamiento muy minucioso tanto sobre género como sobre colonialidad y vinculando ambas cuestiones, va un poco más allá en su crítica al feminismo eurocéntrico, entendiendo que este da una posición de superioridad moral a las mujeres europeas o eurocentradas, explicándolo de la siguiente manera:

[...] el feminismo eurocéntrico [...] afirma que el problema de la dominación de género, de la dominación patriarcal, es universal, sin mayores diferencias, justificando, bajo esta bandera de unidad, la posibilidad de transmitir los avances de la modernidad en el campo de los derechos a las mujeres no-blancas, indígenas y negras, de los continentes colonizados. Sustenta, así, una posición de superioridad moral de las mujeres europeas o eurocentradas, autorizándolas a intervenir con su misión civilizadora - colonial modernizadora. (SEGATO, 2011, p.31)

Desde este feminismo también se gestiona la colonialidad, por lo menos esto es revelado por Rita Segato. La relación entre el feminismo eurocéntrico y la colonialidad es especialmente visible en las formas del feminismo liberal en la actualidad, en los discursos sobre empoderamiento de las mujeres que se restringen al paradigma de modernidad occidental, bajo la idea de que este empoderamiento puede ser alcanzado si

se progresa dentro del orden hegemónico, un orden controlado por las elites capitalistas, blancas, heterosexuales. En esta estructura, haciendo un paralelo con lo que Segato expone, el papel de las mujeres que se desempeñan dentro del orden hegemónico pasa a ser el de transmitir esa idea de empoderamiento que es claramente imposible de alcanzar desde la subalternidad, principalmente porque el orden hegemónico desde el cual se pretende el “empoderamiento” es el origen de profundas desigualdades que afectan a las mujeres racializadas, pobres, periféricas y de la comunidad LGBTIQ+.

Ochy Curiel (2009) quien desenvuelve su pensamiento en torno al género, feminismo y colonialidad en el artículo denominado “Descolonizando el feminismo”, se refiere a los procesos de colonización de la siguiente manera:

Estas posturas han cuestionado la relación saber-poder, y colocan como premisa que el surgimiento de América es un producto de la modernidad en la construcción del sistema – mundo cuando Europa se constituye en torno a su referencia periférica: América. (Dussel, 1999), [sic] una relación que ha implicado una estructura de dominación y explotación atravesada por la raza, la clase, el régimen de la heterosexualidad que se inicia en el colonialismo pero que se extiende hasta hoy como su secuela. (CURIEL, 2009, s/p)

Las feministas decoloniales en América Latina, así como las llamadas del tercer mundo, ante esta necesidad de expandir el análisis sobre las estructuras y formas de opresión transitan necesariamente por las teorías interseccionales. Estas son herramientas epistémicas surgidas dentro de las ciencias sociales, en principio dentro de las críticas por parte de los movimientos de mujeres negras al feminismo liberal y feminismo radical de tradición europea, extendiéndose posteriormente entre mujeres de colectividades racializadas.

Curiel (s/a) nos habla acerca del colectivo Combahee River, un grupo de mujeres negras que se tornan relevantes en el pensamiento interseccional en relación al género:

[...]estas mujeres junto con Angela Davis, Audre Lourde, Barbara Smith, sumado a las luchas que le antecedieron como la de Rosa Parks, Sojourner Truth, Maria Stewart armaron toda una propuesta epistemológica y política desde sus experiencias como mujeres, como negras, muchas de ellas proletarias y otras lesbianas. (Curiel, s/a, s/p)

El colectivo Combahee River fue uno de primeros espacios desde donde se articula un discurso desde un pensamiento interseccional, lo que ocurrió en 1977. Parte de dicho discurso fue transcrito por Curiel (s/a):

La declaración más general de nuestra política en este momento sería que estamos comprometidas a luchar contra la opresión racial, sexual, heterosexual y clasista, y que nuestra tarea específica es el desarrollo de un análisis y una práctica integrados basados en el hecho de que los sistemas mayores de opresión se eslabonan. La síntesis de estas opresiones crean las condiciones de nuestras vidas. Como Negras vemos el feminismo Negro como el lógico movimiento político para combatir las opresiones simultáneas y múltiples a las que se enfrentan todas las mujeres de color... Una combinada posición antirracista y antisexista nos juntó inicialmente, y mientras nos desarrollábamos políticamente nos dirigimos al heterosexismo y la opresión económica del capitalismo. (COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, 1988, p. 179, apud CURIEL, s/a, s/p)

De forma sintética, la interseccionalidad expresa que las categorías de sexualidad, raza, clase entre otras posibles son pensadas como indisociables a la hora de abordar la cuestión de género, por ello se desmiente la idea de que exista la posibilidad de universalizar las experiencias y problemáticas dentro de la categoría mujer. Así lo expresa Patricia Hill Collins (2015) :

Enquanto raça, classe e gênero como categorias de análise são fundamentais para nos ajudar a entender as bases estruturais de dominação e subordinação, novas maneiras de pensar desacompanhadas de novas maneiras de agir oferecem possibilidades incompletas de mudanças. Para chegarmos naquele “pedaço do opressor que está plantado profundamente em cada um de nós”<sup>2</sup>, precisamos também mudar nossos comportamentos diários. (COLLINS, 2015, p.15)

La autora hace énfasis en las posibilidades de entendimiento de las opresiones que se abren a partir de la interseccionalidad, lo hace con una preocupación que extrapola lo teórico/académico intentando traer espacios de reflexión personal para cambiar las formas de hacer, entendiendo que no existen opresores ni oprimidos de forma absoluta siendo necesario siempre el autoexamen al respecto de nuestras propias prácticas opresivas. En este texto hay una visible preocupación en ese reconocimiento del carácter opresor que todos y todas ejercemos, al mismo tiempo Collins denuncia y analiza de una manera muy concreta y elocuente la existencia de estructuras y prácticas

---

<sup>2</sup> Collins parafrasea a Audre Lorde. La expresión original es la siguiente: As Paulo Freire shows so well on *The pedagogy of the Oppressed*, the true focus of the revolutionary changes is never merely the oppressive situations which seek to escape, but that piece of the oppressor is planted deep within each of us, and which knows only the oppressor's tactics, the oppressor's relationships. . (LORDE, 1984, p.123)

opresivas situando en todo momento las categorías analíticas interseccionales desde el llamado feminismo negro.

Para Patricia Hill Collins (2015) habría que entender lo interseccional lejos de un pensamiento sumatorio de opresiones, apartándose de la lógica de que cada categoría es un aspecto separado que se añade de forma sumatoria, como si no hubiera un montón de sutiles matices y entrecruzamientos. Entiendo que lo que subyace en esta crítica es la indisociabilidad de dichas categorías en la experiencia de las personas. Por más de que teóricamente raza, clase, sexualidad, género, son categorías analíticas con ciertas especificidades, al entenderlas en la realidad funcionan indisociablemente y relatan una posición que debe ser llevada en cuenta como un todo y no de manera fragmentada. Collins lo ejemplifica con su propia experiencia:

Frequentemente me perguntam: “O que tem sido mais opressor para você, seu status de pessoa negra ou seu status de mulher?” O que realmente estão me pedindo é que eu me divida em pequenas caixas e hierarquize meus diversos status. Se minha experiência de opressão é um fenômeno ambos/e [sic], porque eu deveria analisá-la de maneira diferente? (COLLINS, p.18, 2015)

La filósofa María Lugones (2008), cuando aborda la relación entre género y colonialidad, en el artículo “Colonialidad y género: Hacia un feminismo decolonial” también inicia reivindicando la interseccionalidad. Al igual que algunas autoras de los feminismos denominados de tercer mundo, Lugones utiliza el término mujeres de color<sup>3</sup>, que surge como una propuesta en el discurso que intenta incluir experiencias de las mujeres que son racializadas desde la visión colonial hegemónica.

Lugones (2008) trae una reflexión crítica sobre el alcance limitado de la cuestión de género en el pensamiento de Aníbal Quijano, uno de los principales articuladores del pensamiento sobre la colonialidad, resaltando que desde Quijano el género es presentado de una manera hegemónica, por no conseguir desplazarse de la forma occidental de concebir la sexualidad. Así, Lugones amplía las ideas sobre la

---

<sup>3</sup> El termino mujeres de color tiene su origen en los movimientos de mujeres negras y reapropiado por otras feministas decoloniales y del tercer mundo. En el texto de Lugones (2008), en mi opinión, es usado para reivindicar la posibilidad de que cualquier mujer que posee origen o experiencias que no se encuentran conforme al padrón hegemónico blanco pudieran de alguna manera sentirse dentro de ese campo del feminismo. No utiliza el término ocultando diferencias ni sugiriendo una padronización de las experiencias, por el contrario su pensamiento posee un desarrollo que intenta contemplar distintas visiones que pudieran aportar al debate, la misma sostiene que de alguna manera ese término formula una coalición abierta contra diversas formas de opresiones.

sexualidad, el género y la colonialidad a partir de los estudios realizados por Oyeronke Oyewumi (1997) y Paula Gunn Allen (1986/1992) cuyas perspectivas abordan relatos sobre las comunidades Yoruba en Africa e Indígena en América del Norte, mostrando notables diferencias con respecto a la sexualidad y a los roles de género, desprendiéndose de estos análisis que las nociones asociadas de género se introducen con la colonización en los pueblos dominados. Posteriormente veremos que hay una discordancia con respecto a esto último por parte de otras autoras, un debate que no invalida las notas minuciosas al respecto de cómo el género, por lo menos desde el entendimiento occidental que tenemos del mismo, tiene un vínculo estrecho con la colonialidad. Para Lugones (2008) esta relación entre género y colonialidad deriva en una dificultad de cambios profundos en las estructuras comunales.

Entiendo la indiferencia a la violencia contra la mujer en nuestras comunidades como una indiferencia hacia transformaciones sociales profundas en las estructuras comunales y por lo tanto totalmente relevantes al rechazo de la imposición colonial. Busco entender la forma en que se construye esta indiferencia para, quienes sostienen que están involucrados en luchas liberadoras. Esta indiferencia es insidiosa porque impone barreras insuperables en nuestras luchas como mujeres de color por nuestra propia integridad, autodeterminación, la médula misma de las luchas por la liberación de nuestras comunidades. Esta indiferencia se halla tanto al nivel de la vida cotidiana como al nivel de la idea de teorizar la opresión y la liberación. No está provocada solamente por la separación categorial de raza, género, clase y sexualidad, separación que no nos deja ver la violencia claramente. No se trata solamente\* de una cuestión de ceguera epistemológica cuyo origen radica en una separación categorial. (LUGONES, 2008, p.76 )

La autora se preocupa en formular el concepto de sistema de género colonial/moderno y por medio del mismo da nombre a los conflictos de género dentro de un campo más amplio, situándolo como un problema necesariamente ligado a la conformación del mundo colonial/moderno, con sus marcas de racialización y con la subalternización de los grupos inferiorizados. Lugones parece proponer que el origen de la lealtad al sistema de género está en las estructuras coloniales, lo que a su vez disuelve los vínculos de solidaridad por los cuales las personas oprimidas por ese sistema podrían actuar cooperando entre sí.

Intento hacer visible lo instrumental del sistema de género colonial/moderno en nuestro sometimiento -tanto de los hombres como de las mujeres de color- en todos los ámbitos de la existencia. Y, a la vez, el trabajo hace visible la disolución forzada y crucial de los vínculos de solidaridad práctica entre las víctimas de la dominación y explotación que constituyen la colonialidad. Mi intención es también brindar una forma de entender, leer, y percibir nuestra lealtad hacia este sistema

de género. Necesitamos situarnos en una posición que nos permita convocarnos a rechazar este sistema de género mientras llevamos a cabo una transformación de las relaciones comunales. (LUGONES, 2008, p.77)

Una de sus preocupaciones tiene que ver con que a pesar de que la interseccionalidad trae muchas respuestas que podrían auxiliar en cambios necesarios, parece no haber un interés real en cambiar las situaciones, es por eso que se pregunta acerca de dónde se origina el desinterés, principalmente el de los sujetos masculinos, con respecto a una problemática de la que también en alguna medida son víctimas, y expresa lo siguiente:

Las feministas de color han dejado en claro lo que se revela, en términos de dominación y explotación violentas, una vez que la perspectiva epistemológica se enfoca en la intersección de estas categorías. Sin embargo, esto no ha sido suficiente para despertar en aquellos hombres, que también han sido víctimas de la dominación y explotación violentas, ningún tipo de reconocimiento de la complicidad o colaboración que prestan al ejercicio de dominación violenta de las mujeres de color. En particular, la teorización de la dominación global continúa llevándose a cabo como si no hiciera falta reconocer y resistir traiciones o colaboraciones de este tipo. (LUGONES, 2008, p.76)

Otros aspectos interesantes de los feminismos con propuestas decoloniales devienen de los escritos de Rita Segato. Es imposible abordar todos los aspectos interesantes del trabajo de Segato, entre tantos elementos reflexivos que dan una explicación muy bien articulada sobre la realidad, sin embargo traigo algunos puntos que pueden servir para dar una orientación mínima en el contexto de esta monografía. En un artículo sobre Género y Colonialidad la autora expresa lo siguiente sobre la colonialidad:

A pesar de que la colonialidad es una matriz que ordena jerárquicamente el mundo de forma estable, esta matriz tiene una historia interna: hay, por ejemplo, no solo una historia que instala la episteme de la colonialidad del poder y la raza como clasificador, sino también una historia de la raza dentro de esa episteme, y hay también una historia de las relaciones de género dentro mismo del cristal del patriarcado. Ambas responden a la expansión de los tentáculos del Estado modernizador en el interior de las naciones, entrando con sus instituciones en una mano y con el mercado en la otra, desarticulando, rasgando el tejido comunitario, llevando el caos e introduciendo un desorden profundo en todas las estructuras que aquí existían y en el propio cosmos. Una de las distorsiones que acompaña este proceso es, como intentaré demostrar, el agravamiento y la intensificación de las jerarquías que formaban parte del orden comunitario pre-intrusión ¿Una vez que este desorden fue introducido, es posible pensar seriamente que ese estado debe súbitamente retirarse? (SEGATO, 2011, p.27)

Segato (2011) tiene una preocupación constante con el estado, entender las representaciones simbólicas del estado en sus versiones de estado moderno, liberal, republicano, es algo a lo que dedicó muchos escritos, llegando a conclusiones muy interesantes. Otros aspectos a los que vuelve en varias ocasiones son la ley, el orden y el poder, dando especial énfasis sobre cómo éstos se articulan desde la colonialidad y desde el patriarcado. Al mismo tiempo la autora parece buscar respuestas sobre cómo lidiar y transformar algunas de estas relaciones y estructuras. Así de forma seguida ella misma responderá, intentando traer una fórmula posible para ese estado del cual siempre parece desconfiar, pero que entiende como una institución decisiva en muchos de los ámbitos de la vida y que por lo tanto debe reformularse para atender a las demandas del presente y a los conflictos que provinieron de su intrusión.

Tenemos alguna forma de habitar de forma descolonial aun dentro de la matriz de ese Estado e inducirlo actuar de una forma conveniente a la recomposición de las comunidades? Es posible transformarlo en un estado restituidor del fuero interno y, con esto, de la historia propia? Esto es aquí más que nada una pregunta. Y es una pregunta dirigida a la situación en que vivimos, que puede ser descripta como de entre-mundos, porque lo único que realmente existe son situaciones intermediarias, interfaces, transiciones, entre la realidad estatal y el mundo aldea, entre el orden colonial moderno y el orden pre-intrusión. Con cruces variados de influencias benignas y malignas, un entre-mundo regresivo, conservador, y un entre-mundo progresivo; una infiltración maléfica de la modernidad en la comunidad y una infiltración benéfica de la modernidad en la comunidad. Una infiltración maléfica de la comunidad en la modernidad y también una infiltración benéfica de la comunidad en la modernidad.o. (SEGATO, 2011, p.28)

Segato presenta la colonización como proceso histórico con cuyas consecuencias lidiamos en la actualidad. Lejos de romantizar el orden pre colonial, Segato evidencia que es necesario entender qué es benéfico y qué no lo es dentro de esa modernidad que se introduce en el proceso de la colonización, siempre llevando en consideración el pluralismo histórico de los pueblos.

Cuando se refiere al género y la colonialidad, Segato expresa que antes de la intrusión colonial existían relaciones de género en las aldeas, en las comunidades que habitaban este territorio que hoy llamamos América Latina, éstas sin embargo tenían diferencias importantes con respecto a la forma en la que las relaciones de género fueron concebidas por los colonizadores. De forma diferente a María Lugones (2008) que coloca a la noción de género como una articulación exclusivamente occidental, traída con la colonización y perpetuada en la colonialidad, Rita Segato (2011) plantea que existen

evidencias de que antes de la intrusión colonizadora existían jerarquías y roles entre los géneros, pero que existía también una movilidad.

Segato (2011) también sostiene que podría considerarse que existía un patriarcado de baja intensidad, con evidentes diferencias con respecto a lo que ocurre de manera posterior, en donde el proceso colonial y la presencia del estado moderno tienen un efecto modificador de las relaciones de género y de alguna manera se solidifica el patriarcado en este proceso. Uno de esos aparecimientos pos-intrusión es el binarismo de género, en donde hay un “enyesamiento” a la manera occidental de los roles, de la sexualidad, de las jerarquías y otros aspectos posibles de pensar sobre el género.

Con la transformación del dualismo, como variante de lo múltiple, en el binarismo del Uno – universal, canónico, “neutral”- y su otro – resto, sobra, anomalía, margen – pasan a clausurarse los tránsitos, la disponibilidad para la circulación entre las posiciones, que pasan a ser todas colonizadas por la lógica binaria. El género se enyesa, a la manera occidental, en la matriz heterosexual, y pasan a ser necesarios los Derechos de protección contra la homofobia y las políticas de promoción de la igualdad y la libertad sexual, como el matrimonio entre hombres o entre mujeres, prohibido en la colonial modernidad y aceptado en una amplia diversidad de pueblos indígenas del continente (describí esta diferencia entre los mundos para las comunidades de religión afro-brasileira Nagô Yoruba de Recife en el artículo ya citado de 1986) (SEGATO,2011, p.42)

Con lo apuntado hasta ahora podría decir que existía una movilidad en relación al género y a la sexualidad antes de los procesos de colonización, contrariamente a la rigidez del modelo occidental europeo, enyesado en el binarismo de género y la heterosexualidad.

Es fundamental entender ese cambio porque los aspectos morales y religiosos, que están en la base de la noción de género occidental, son elementos fundamentales del sometimiento que sufrieron los pueblos nativos durante la colonización en América Latina. Los colonizadores imponen su moral en los territorios de dominio y en base a esta se construyen muchos de los parámetros con los cuales avalan su superioridad. Todo esto pasa a ser sintetizado en formulación de la existencia de razas, que no hace más que reforzar la idea de que esa superioridad tendría un trazo biológico por un lado y un carácter evolutivo por otro. Pasa a existir la percepción que la civilización está geolocalizada en el centro europeo y la barbarie es atribuida a los pueblos dominados/colonizados, biológicamente definidos por el fenotipo, una marca imborrable, intransferible, incontestable.

A la luz de estas vinculaciones se vuelve cada vez más evidente que estudiar la categoría género trae lecturas muy importantes y centrales sobre la colonialidad como sistema. Así lo menciona Segato:

Propongo, por lo tanto, leer la interface entre el mundo pre-intrusión y la colonial modernidad a partir de las transformaciones del sistema de género. Es decir, no se trata meramente de introducir el género como uno entre los temas de la crítica descolonial o como uno de los aspectos de la dominación en el patrón de la colonialidad, sino de darle un real estatuto teórico y epistémico al examinarlo como categoría central capaz de iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno. (SEGATO, 2011, p.30-31).

Cuando Rita Segato se refiere a los cambios que existieron con la entrada de la concepción de los espacios públicos y privados después de la intrusión colonizadora, una de las cuestiones que ella caracteriza es que existía en muchas aldeas antes de la intrusión una politicidad del espacio doméstico, siendo importante mencionar que dicho espacio no era el de la familia nuclear (mamá, papá e hijos) constituida con la colonización. El espacio doméstico era un lugar de decisión, pues toda propuesta debía pasar por la consulta previa en el hogar, por la consulta a las mujeres, y solo si estas estaban de acuerdo era efectuada una decisión. Es decir, habían casos en los que existía una diferenciación de espacios de acuerdo a los roles de género, pero el espacio doméstico estaba provisto de una politicidad. La monopolización del espacio público como ámbito de decisión sobre lo comunitario sería un aspecto de la cultura occidental que se instala posteriormente y que también instalará la privacidad del espacio doméstico.

La autora expone que esta despolitización de lo doméstico que pasa a adquirir una privacidad junto con el dominio masculino sobre lo público, que se torna el único espacio de decisión sobre lo comunitario, es lo que de alguna manera fortalece la violencia contra la mujer, un hecho que ocurre en el ámbito doméstico y privado, favorecido por la desaparición del ojo comunitario sobre lo doméstico.

Cuando el mundo del uno y su resto, en la estructura binaria, encuentra el mundo de lo múltiple, lo captura y modifica desde su interior como consecuencia del patrón de la colonialidad del poder, que permite una influencia mayor de un mundo sobre otro. Lo más preciso será decir que *lo coloniza*. En este nuevo orden dominante, el espacio público, a su vez, pasa a capturar y monopolizar todas las deliberaciones y decisiones relativas al bien común general, y el espacio doméstico como tal se despolitiza totalmente, tanto porque pierde sus formas ancestrales de intervención en las decisiones que se tomaban en el espacio público, como también porque se encierra en la familia nuclear y se clausura en la

privacidad. Pasan a normar la familia nuevas formas imperativas de conyugalidad y de censura de los lazos extendidos que atravesaban la domesticidad (Maia 2010; Abu-Lughod 2002), con la consecuente pérdida del control que el ojo comunitario ejercía, vigilando y juzgando los comportamientos. La despolitización del espacio doméstico lo vuelve entonces vulnerable y frágil, y son innumerables los testimonios de los grados y formas crueles de victimización que ocurren cuando desaparece el amparo de la mirada de la comunidad sobre el mundo familiar. Se desmorona entonces la autoridad, el valor y el prestigio de las mujeres y de su esfera de acción. (SEGATO, 2011, p.44)

Presenté aquí algunas cuestiones que permean los debates sobre género y colonialidad, no es un asunto simple de abordar, no solo desde el punto de vista de lo que podemos componer teóricamente en un discurso sino también porque hablar de esta relación es cuestionar estructuras de manera muy profunda y en eso el gran desafío está en cómo llevar a la práctica lo que vamos entendiendo, cómo salir de esas estructuras, pensando que los procesos de decolonización deben necesariamente confrontar a las estructuras que oprimen, a las prácticas y relaciones que mantienen ese patrón colonial.

A pesar de que lo planteado anteriormente es una tarea titánica, y puede parecer un poco utópica, no puedo dejar de reconocer que pensar sobre estas cuestiones nos provee de las herramientas para reposicionarnos también en lo musical entendiendo que todo esto abre alternativas que antes no eran posibles de vislumbrar.

Para cerrar esta sección quisiera traer un aspecto metodológico que Rita Segato presenta en su trabajo y que considero importante mencionar. La antropóloga constantemente se refiere en charlas y textos a la “escucha” etnográfica y a la antropología por demanda como caminos que ha tomado en sus procesos dentro de una propuesta decolonial, los cuales explica en los siguientes términos:

Mi procedimiento es la “escucha” etnográfica. Por formación soy antropóloga, que es una profesión que en algunos círculos y en algunas aldeas se ha vuelto casi una mala palabra porque esta disciplina practica y emblemática como ninguna el distanciamiento y el extrañamiento que Castro Gómez ha propuesto llamar “hybris del punto cero”, al mismo tiempo que se encuentra en el presente en un repliegue disciplinar que raya en el fundamentalismo. Entonces ¿cómo el camino descolonial me alcanzó en mis prácticas disciplinares, académicas? Progresivamente haciéndome usar la caja de herramientas de mi formación de una forma invertida, o sea, de una forma que definí como una “antropología por demanda”, que produce conocimiento y reflexión como respuesta a las preguntas que le son colocadas por quienes de otra forma serían, en una perspectiva clásica, sus “objetos” de observación y estudio, primero de una forma inadvertida, y después teorizada (SEGATO, 2006, p.2).

Personalmente considero que esa posibilidad de escuchar las demandas es fundamental en todo proceso decolonial e interseccional, y sobre eso también nos interpelan los feminismos decoloniales, sobre si tenemos disposición de escuchar, de entender esas diversas posiciones en las que hay cuerpos, vidas más allá de la teorías académicas. No podía dejar de incluir esta propuesta porque decolonizar implica replantearse las propias formas de hacer, intentar salir de esa supuesta dualidad cuerpo/mente, y movilizarnos de manera atenta con las personas en la tarea que ejercemos a través de la investigación.

La cuestión de la escucha como método tiene que ver con una cuestión de siempre pensar en la amplitud de lo desconocido, de las subjetividades que pueden y deben interpelarnos. Para Collins (2015), la interseccionalidad es amplia en sus categorías analíticas, por lo cual siempre nuestra visión sobre ellas será parcial. Encuentro algo de interés en esta forma de entender la interseccionalidad, ya que nos habla de una imposibilidad de entender todo desde nuestro recorrido biográfico, pone en relieve que nuestra subjetividad siempre está presente y que nuestros conocimientos son construidos desde ella. La subjetividad es también el marco que nos limita, comprender esto es un camino prudente y necesario para ampliar nuestra visión siempre a través de la escucha.

Nenhum/a de nós sozinha possui uma visão abrangente de como raça, classe e gênero operam como categorias de análise ou como elas podem ser usadas como categorias de ligação e conexão. Nossas biografias pessoais nos oferecem visões parciais. Poucos podem dar conta de estudar raça, classe e gênero simultaneamente. Ao invés disso, cada um e cada uma de nós sabem mais sobre alguma das dimensões dessa ampla história e menos sobre outras. (COLLINS, 2015, p.36)

## 1.2 COLONIALIDAD Y CANON OCCIDENTAL

Para comenzar a hablar de música y colonialidad es necesario entender que la composición es una parte importante del cimiento de la música occidental, puesta en relación con una elevada racionalidad musical, tratada como una tarea que requiere de un sujeto ensimismado por lo cual es esencialmente individual y estrechamente conectada con la idea cristalizada de “genio musical” en el siglo XIX. Al intentar entender dicho proceso a través de perspectivas decoloniales lo que proponemos es comprender cómo la colonialidad se manifiesta en la música en primer lugar, para poder reposicionar

nuestra mirada histórica, social y cultural y encontrar otros modos de entender la creación musical.

Uno de los conceptos que dan base a los pensamientos sobre la colonialidad es el propuesto por Anibal Quijano (2014), la colonialidad del poder. En forma de síntesis podemos decir que el autor articula una serie de pensamientos sobre la configuración del poder en el mundo a partir de la colonización en América Latina, entendiendo la modernidad europea y la colonialidad como aspectos constituyentes de un mismo fenómeno, es decir que el amplio dominio mundial que pasa a ejercer el centro europeo se da a través de la subalternización de otros pueblos, y no como un hecho aislado o por causa de encontrarse en un estadio más evolucionado de civilización. Esta supuesta superioridad racial es un imaginario que Europa crea sobre sí misma:

El hecho de que los europeos occidentales imaginaran ser la culminación de una trayectoria civilizatoria desde un estado de naturaleza, les llevó también a pensarse como los modernos de la humanidad y de su historia, esto es, como lo nuevo y al mismo tiempo lo más avanzado de la especie. Pero puesto que al mismo tiempo atribuían al resto de la especie la pertenencia a una categoría, por naturaleza, inferior y por eso anterior, esto es, el pasado en el proceso de la especie, los europeos imaginaron también ser no solamente los portadores exclusivos de tal modernidad, sino igualmente sus exclusivos creadores y protagonistas. Lo notable de eso no es que los europeos se imaginaran y pensarán a sí mismos y al resto de la especie de ese modo -eso no es un privilegio de los europeos- sino el hecho de que fueran capaces de difundir y de establecer esa perspectiva histórica como hegemónica dentro del nuevo universo intersubjetivo del patrón mundial de poder. (QUIJANO, 2014, p. 790)

Al considerarse moderna, Europa promueve y difunde la idea de que es portadora de un grado evolucionado de civilización, la contraparte es la barbarie, que es la marca distintiva atribuida a quienes son dominados, como dos caras de una misma moneda. Esta es una forma de percepción del mundo que se perpetúa en la actualidad, en lo que es nombrado como colonialidad. En la idea dicotómica de civilización/barbarie, son constitutivos de la supuesta diferencia, los aspectos morales y biológicos que son condensados posteriormente en la aparición de la idea de raza.

Con la colonialidad, el capitalismo se configura como base de un sistema económico-social de impacto mundial, estableciendo dominio étnico racial masculino, blanco y heterosexual como lo explican Grosfoguel y Mignolo (2008):

La culminación del proyecto imperial llevaría a una uniformidad global organizada en torno al capitalismo, a la democracia en su versión iluminista y europea, y a la formación de sujetos modernos y seculares que componen la sociedad civil. Por

cierto, cada sujeto y cultura del planeta, en sus lugares de origen, o en Europa y Estados Unidos por los desplazamientos migratorios, pueden continuar con sus prácticas siempre que respeten la economía capitalista, el Estado (neo) liberal, la sociedad civil dispuesta a respetar el voto democrático según el modelo europeo y estadounidense y la dominación etno-racial blanca, masculina y herosexual (GROSFOGUEL; MIGNOLO, 2008, p.35).

El campo musical es un lugar atravesado por la colonialidad del saber y del ser, nociones de civilización y barbarie pueden ser traducidas en distintas categorías con las que se han distinguido a las músicas y a sus practicantes racializados. Culto/Popular es el primer ejemplo, los valores de la modernidad europea-occidental se vuelven explícitos en esta categorización tan conocida, extendida y problematizada.

Si analizamos el sistema colonial veremos que la música fue un instrumento que sirvió a la imposición cultural, fue usada como elemento evangelizador en las colonias, este sistema regía también a las poblaciones que formaban parte del territorio en el que hoy se delimita Paraguay. Esto nos habla de que las prácticas y experiencias musicales estuvieron controladas por las expediciones religiosas misionales, y este es un dato que nos sirve de base para pensar en que la trayectoria musical surgida en ese contexto es portadora de una mirada colonial moralizante.

Shifres y Gonnet (2015) caracterizan también la existencia de una relación mercantil en la producción de obras musicales en occidente y que servirán para abastecer a las colonias durante el periodo misional:

Se trata de una imposición de la noción de obra musical y su tratamiento como mercancía que sigue, de la mano del comercio transatlántico, un circuito que se irradia desde Europa Occidental y abastece a las colonias. Así, la música comienza a circular en el siglo XVI por América Latina siguiendo las rutas comerciales, y descargada como un insumo más para abastecer las misiones. Pero, a diferencia de lo que ocurre con otros productos, sobre los que se aplican principios de economía extraccionista, las colonias no tienen nada que ofrecer a Europa, por lo que la circulación es solamente en un sentido. La circulación de esta música (concebida como mercancía para abastecer las misiones) permite acomodar la funciones musicales a los dictámenes del Concilio de Trento. (SHIFRES; GONNET, 2015, P.56)

Vemos entonces que la misma composición como quehacer artístico occidental es un engranaje del modelo colonial mercantil de expansión, en el cual la circulación de productos musicales en sentido contrario no existía, con el dato no menor de que la función musical era regulada por el Concilio de Trento, lo que expresa que la autoridad jurídica sobre la música también era religiosa. Posteriormente son fundados los

conservatorios en América Latina, en donde son transmitidos y reforzados valores y visiones eurocéntricas sobre la música, entre ellos el individualismo como característica del hacer musical.

[...]el conservatorio forma instrumentistas musicales con el objeto de que sean o bien grandes solistas, es decir sujetos que existen como tales en tanto son individuales, o bien miembros de orquestas o grupos de cámara que trabajan sobre el ensamblaje de las partes que aporta cada individuo por separado. En este contexto es notable cómo se convierte en una preocupación pedagógica del modelo la ponderación de los desempeños individuales aun en contextos de ejecución grupal de manera de resolver la dualidad entre lo individual y lo colectivo que la música del período implican. (SHIFRES; GONNET, 2015, p.58)

En la composición podemos decir que es posible vislumbrar el eurocentrismo en la forma de tratar las músicas de otros pueblos, la exotificación y apropiación de sonoridades “étnicas”<sup>4</sup> fue un uso recurrente en la música de concierto europea en el marco de la modernidad. Así mismo, también podemos resaltar la clásica división entre música universal (centro europea), representada dentro del canon de la música de concierto, y música nacionalista (periferia), que serían esas otras músicas, división que dentro del mismo continente europeo existe. Fuera de Europa esto adquiere el matiz de la racialización, aspecto ligado a la colonialidad. En América Latina se perpetúa la idea de que la música practicada y producida por la raza blanca europea sería el tipo artístico evolucionado, civilizado, mientras otras prácticas estarían en un lugar diferente:

Para el modelo jesuita el conocimiento musical es también un atributo de raza. Por lo tanto existe un conocimiento musical blanco (europeo) y un conocimiento indígena (que por definición será considerado como no-conocimiento, superchería, etc.). Esta marca se enfatizó con la inclusión de los esclavos traídos de África, a partir de la cual, no solamente los sonidos sino también, y fundamentalmente los modos de producirlos, pasaron a ser vistos como un rasgo de raza. (SHIFRES; GONNET, 2015, p.56)

Con la difusión e imposición de la música centroeuropea también se difunden sus códigos y sonoridades propias como padrón universalizante. Aquí podemos

---

<sup>4</sup> “[...] el sustantivo "etnia", traducción del griego *ethnos*, y el adjetivo "étnico", tienen una larga historia y podemos rastrear su uso desde la antigüedad greco-romana. Es muy interesante destacar que el uso de estos dos últimos términos casi siempre ha tenido una connotación excluyente, discriminatoria y la mayor parte de las veces inferiorizante (Hutchinson y Smith, 1996: 4 ss.). Es decir, las "etnias" siempre son los "otros", menos el grupo que clasifica de este modo a esos "otros" desde una posición dominante.” (GIMENEZ, 2006, p.129)

En el contexto de este trabajo traigo apenas la acepción del término que pretendo expresar en el texto sin incluir los debates más amplios sobre el mismo.

pensar como ejemplo el de la afinación temperada que cuando se establece pasa a constituirse en el modo universal de afinación: lo “desafinado” es lo entendido fuera de ese orden. En los espacios de fuga del dominio colonial permanecieron, sin embargo, prácticas que poseen formas diferentes de uso de las alturas de los sonidos, esto nos habla de que a pesar de las imposiciones hubieron prácticas que lograron escapar y/o resignificar los procesos coloniales.

Otros ejemplos de nociones extendidas por medio de la colonialidad son la jerarquización atribuida al estudio de ciertos instrumentos: el piano y los instrumentos orquestales gozan del prestigio relacionado al estatus de lo refinado/civilizado. El conocimiento de la notación musical pasa a ser el medio pertinente para el aprendizaje de la música y también la categoría que define qué es música y qué no, y más profundamente distingue al músico del que no lo es. (SHIFRES; GONNET, 2015)

Como consecuencia de imposición de la cultura occidental, la transmisión oral del conocimiento musical pasa a ser estigmatizada y con ella las músicas que sobreviven por este medio también son juzgadas como inferiores, o re-adaptadas a los parámetros de la música de quien ejercía el dominio. En América Latina se perpetúa la sobrevalorización de la lectura y teoría musical, muchas veces en detrimento de la misma eficacia pedagógica. La separación tanto entre culto/popular como entre oral/escrito son formas dicotómicas de entender las experiencias y en última instancia generan una forma fragmentada de la experiencia musical, y puede ser mejor comprendida al entender las particularidades del proceso colonial en la Educación musical:

Por esta razón denominamos este primer modelo de Educación Musical en el proceso colonial como Modelo Jesuita. La acción primaria de este modelo consiste entonces en la sustitución de todo vestigio musical preexistente. Así se sustituyeron los objetos materiales de la música – específicamente los instrumentos musicales – negando la vinculación entre la música y el entorno vertebrador de las expresiones sonoras de las culturas vernáculas. Del mismo modo fueron impuestos la organización de los saberes (en teóricos y prácticos), propios del conocimiento musical del medioevo europeo, y los modos de circulación musical (con la partitura como forma privilegiada de difusión) y de ejecución (a través de organismos musicales jerárquicos en eventos de carácter presentacional). De este modo, el modelo jesuita promovió modos de hacer música en las que unos hacen y otros escuchan, donde el conocimiento se halla en un texto que sirve de base para el aprendizaje del dogma musical. (SHIFRES; GONNET, 2015, p.55)

En esas formas fragmentadas de la experiencia musical vemos que la colonialidad no se restringe a las prácticas sino que impacta en el ámbito del ser. Más

profundamente vemos que se rompen las nociones comunitarias sobre la práctica musical, que de estar relacionada a varios aspectos de la vida comunitaria pasa a ser una actividad moldeada al tipo de visión europea y dirigida a sujetos racializados, para evangelizarlos y civilizarlos. De ahí deviene la idea de que el aprecio por un cierto tipo de arte superior es algo que se aprende como parte del proceso civilizatorio e implica una idea de diferenciación en el estatus del individuo.

Willian Weber (1999) hace un relevamiento historiográfico sobre el canon de la música de concierto occidental y contextualiza muchas nociones que por mucho tiempo fueron pensadas de manera a-histórica, como si existiese una música realmente universal, que se sobrepone en valor inclusive a los límites temporales, cuando en realidad toda música está sujeta a su tiempo y contexto de producción, ciertamente pensar en la modernidad colonial como parte del proceso de universalización de la música occidental es una hipótesis válida. Weber (1999), citando a Katerin Bergeron, define la noción de canon de la siguiente forma:

O termo “cânone” potencialmente tem significados muito amplos: pode-se referir a qualquer coisa considerada essencial a uma sociedade ou a uma de suas partes para estabelecer ordem e disciplina e atribuir valor. Como usado na teologia, lei, e nas artes, ele denota tanto amplas afirmações quanto práticas específicas, tanto a natureza do dogma quanto a maneira que sua aplicação deve ser julgada. Como sugeriu Katherine Bergeron, o termo se aplica em música não somente às listas de grandes compositores, mas também aos mais básicos preceitos de como a música funciona como uma disciplina, ditando como "o indivíduo dentro de um campo aprende, por internalização dessas normas, e como não transgredi-las". (WEBER, 1999 p.338-339)<sup>5</sup>

Hablar de canon no es apenas hablar de un repertorio o de una lista de compositores, va más allá como bien lo señala Weber (1999), quien hace referencia a otras investigadoras como Katherine Bergeron y Marcia Citron como musicólogas pioneras en esta crítica al canon desde una perspectiva de género, lo que pasa a ser una base fundamental en los estudios en esta área.

Este trabajo no tiene como objetivo profundizar en la historia del canon de la música de concierto, pero considero sumamente importante entender la amplitud de lo que representa dicha estructura en cuanto modeladora de las prácticas compositivas,

---

<sup>5</sup> El texto es una traducción libre por Marcos Câmara de Castro. Disponible en: <<[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3096090/mod\\_resource/content/0/2014-12-04\\_A%20Hist%C3%B3ria%20do%20C%C3%A2none%20Musical-William%20Weber.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3096090/mod_resource/content/0/2014-12-04_A%20Hist%C3%B3ria%20do%20C%C3%A2none%20Musical-William%20Weber.pdf)>> Último acceso en: 25 may. 2022

principalmente a través de su expansión por el medio académico musical según lo explica Corrado (2005) :

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon. En primer lugar, el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o de análisis, de los modelos compositivos que instaura - con sus reglas y exclusiones -, de los programas recurrentes en las cátedras de instrumento. En estas últimas se consagran no solo repertorios, sino tradiciones interpretativas también canónicas. (CORRADO, 2005, p.6)<sup>6</sup>

El canon tiene un carácter aleccionador sobre cómo componer y sobre el ser del compositor. Como explicaré más adelante con mayor detalle, el sujeto que compone por regla es masculino; el canon musical es una forma de hacer música posible para sujetos masculinos, europeos, blancos y posee dicha estructura un origen identificable en una trayectoria con temporalidad y espacialidad propias.

La música del canon sobre el cual Weber (1999) teoriza, la música llamada por mucho tiempo universal o clásica es un reflejo de su contexto. Agregaré que su expansión no se debe sólo a factores intrínsecos musicales, de hecho haciendo un vínculo con lo mencionado anteriormente es posible entender que el proceso de “universalización”, que es una característica estructurante del canon, tiene menos que ver con un valor intrínseco musical que con el hecho de que en el momento de su producción Europa se encontrara en amplio dominio colonizador en el mundo.

En la constitución del llamado “canon de la música de concierto occidental”, lo que subyace es un cúmulo de ideas de la modernidad, por las cuales Europa se consideraba como portadora exclusiva de una trayectoria civilizada. La retórica de la autonomía musical, que sería dada por construcción racional de las obras musicales es un aspecto del positivismo moderno europeo, parte de un elogio a la intelectualidad entendiendo esta en el contexto de la dualidad cartesiana en donde mente y cuerpo no solo se dividen sino que se oponen y en esa dicotomía lo racional, atribuido a la mente y separado del cuerpo, pasa a ser exaltado.

El crítico musical Eduard Hanslick publica en 1854, en Viena, un libro sobre estética musical que condensa muchas de estas visiones, algunas de ellas son: la

---

<sup>6</sup> Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-omar-canon.pdf> Último acceso en: 22 may. 2022

valorización del virtuosismo, la defensa de la autonomía en la música, el intento de equiparar la música a las ciencias exactas, un mirada positivista hacia lo musical, la racionalidad como forma más elevada de la composición y la racionalización como modo pertinente para la experiencia estética de “lo bello”, entre otros aspectos.

También se evidencia que en el pensamiento de Hanslick está expresada la dicotomía cuerpo/mente en relación a la música. En su texto hay un claro recelo con todo lo relacionado al cuerpo y a los sentimientos, que son abordados como una barrera en la experiencia estética, la cual depende según el autor del acto contemplativo, caracterizado como una acción ligada a la comprensión racional de las estructuras musicales:

Nada impediu tanto o desenvolvimento científico da estética musical como o valor excessivo que se atribuiu aos efeitos da música sobre os sentimentos. Quanto mais conspícuos se mostravam tais efeitos tanto mais se enalteceram como arautos da beleza musical. Em contrapartida, vimos que nas impressões mais avassaladoras da música se imiscui a fortíssima participação da excitação *corpórea*, por parte do ouvinte. Do lado da música, esta intensa ingerência no sistema nervoso não reside no seu momento *artístico*, que dimana do espírito e se dirige ao espírito, mas no seu *material*, que a natureza dotou daquela insondável afinidade electiva fisiológica. O *elementar* da música, o *som* e o *movimento*, é o que acorrenta os sentimentos indefesos de tantos afeiçoados da música, cadeias que eles de bom grado fazem retinir. (HANSLICK , p.79, 2011)

El fragmento transcripto no es más que un ejemplo de muchos que aparecen a lo largo del libro de Hanslick, texto en el cual se incluye en algún momento la duda de que mujeres pudieran componer música por la limitación natural que tendrían, relacionada al hecho de ser “sentimentales”. Con todo lo relatado solo pretendo traer cómo es pensado lo musical desde la modernidad occidental, tomando como ejemplo a un crítico de la época que es ampliamente estudiado.

Aspectos similares a los planteados por Hanslick en el siglo XIX son defendidos actualmente en espacios académicos. En mi propia experiencia, hace unos cinco años en Paraguay pude presenciar discursos académicos que guardaban mucha similitud con estas ideas sobre la música. Lo problemático en esto quizás es que estando en América Latina reproduzcamos este tipo de discursos que son portadores de una forma excluyente de tratar a algunos tipos de músicas.

La necesidad de adaptar lo diferente a los códigos de la música occidental para poder incluirla dentro de lo académico es un aspecto que continúa perpetuando la

colonialidad. La negación de otras formas de hacer en ese proceso acaba generando procesos de apropiación y que no respetan ni valoran la diversidad, negando muchas veces en parte nuestras propias formas de hacer. Acabamos negándonos la posibilidad de entender quiénes somos, porque para validar el quehacer artístico el parámetro que seguimos es eurocéntrico.

De forma vinculada a todo esto se puede pensar en la forma en la que se construye la figura del compositor, cristalizada entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX y los sentidos simbólicos que en él se representan. La figura del compositor dentro de la música occidental centroeuropea encarna muchos de los valores considerados más elevados dentro de la modernidad europea: el dominio racional, el positivismo y la exacerbación del individuo masculino.

A pesar de la amplia presencia del eurocentrismo en los espacios musicales, partiendo de la academia musical y extendiéndose a otros ámbitos, creo que siempre existen lugares de subversión, como es mencionado por Quijano (1998), quien se refiere a aquellos lugares en donde lo colonial es resignificado y reapropiado:

Las consecuencias de esa colonización cultural no fueron solamente terribles para los “indios” y para los “negros”. Ellos fueron, es verdad, obligados a la imitación, a la simulación de lo ajeno y a la vergüenza de lo propio. Pero nadie pudo evitar que ellos aprendieran pronto a subvertir todo aquello que tenían que imitar, simular o venerar. La expresión plástica de las sociedades coloniales da clara cuenta de esa continuada subversión de los patrones visuales y plásticos, de los temas, motivos e imágenes de ajeno origen, para poder expresar su propia experiencia subjetiva, si no ya la previa, original y autónoma, sí en cambio su nueva, dominada sí, colonizada sí, pero subvertida todo el tiempo, así convertida también en espacio y modo de resistencia. (QUIJANO, 1998, p.233)

Adentrarnos en lo que significa la colonialidad es un desafío constante a reposicionarnos. Cuando Quijano menciona la subversión se refiere a un tipo de resistencia que se ha dado a través de siglos. Considero que a medida que más conciencia de la dominación se tiene, se puede con mayor fuerza ejercer esa subversión.

Una postura subversiva, de manera consciente o inconsciente, implica una actuación que no debe confundirse con una postura esencialista o nativista. Coriún Aharonian escribe un texto que tiene el siguiente título: *¿Otriedad como autodefensa o como sometimiento? Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo*. En él trae reflexiones acerca de las implicaciones que tiene el hecho de que, debido a nuestra posición de habitantes del llamado “Tercer Mundo”, nuestras prácticas musicales se

encuentren dentro del campo de una “Otridad” en relación a los países geopolíticamente hegemónicos. Uno de los aspectos para los que Aharonián llama la atención es para el hecho de que afirmar la “mismedad” también puede ser una actitud que genera un estancamiento en modelos coloniales preestablecidos:

Cuando el primer sentimiento de haber sido invadidos es suficientemente fuerte, el rechazo instintivo puede ser tan ciego como para actuar en tanto afirmación de la "mismedad", y ello por muchas razones. Una de ellas, la principal, es que la negación de nuevos modelos metropolitanos significa, en un área ya colonial, la esclerosis de modelos coloniales anteriores sentidos como "nativos" debido a la falta de una conciencia real acerca de las características de las etapas previas de la identidad cultural. Lo que estoy haciendo al rechazar nuevos productos culturales lanzados por los centros de poder es quedarme confortablemente adherido a los modelos previos de los mismos centros de poder (o de otros centros transformados a través de la historia en estos nuevos). Esta "otredad" constituye una actitud habitual en gente francamente reaccionaria, y ha constituido una constante en movimientos fascistas y parafascistas. A menudo ellos se autodenominan “nativistas”. (AHARONIAN, s/p, 1996)

Traigo aquí esta cita del texto de Aharonián apenas para pensar al respecto, porque el aspecto subversivo se da en el medio colonial en el que estamos. No se trata apenas de “conservar” prácticas o de reapropiarse de ellas, se trata de comprender cómo la lógica de la colonialidad nos afecta y de pensar críticamente en torno a eso. Así lo ejemplifica Walter D. Mignolo en una entrevista:

Leer decolonialmente a Fanon es continuar, 60 años después, lo que él no vio. También tenemos que leer decolonialmente a Kant. Un filósofo nigeriano, Emmanuel Chukwudi Eze, escribió un artículo que se llama “El color de la razón”, en el que sostiene que no hay que empezar a leer a Kant desde la Crítica de la razón pura sino desde los textos racistas, de su antropología, su geografía, sus observaciones sobre lo bello y lo sublime. Sobre este racismo fundamental y fundamentalista se construyó la Crítica de la razón pura, por eso “el color de la razón”. No es que no haya que leer o releer a los europeos; hay que leerlos decolonialmente. (MIGNOLO, 2014 apud CORTÁZAR, 2014)<sup>7</sup>

Como mujer academizada, no heterosexual, blanca en el contexto en el que crecí y también en la ciudad en la que actualmente habito, sintiéndome mestiza en relación al lugar que ocupó en el mundo<sup>8</sup>, migrante y hoy fronteriza, en muchos sentidos

<sup>7</sup> Entrevista Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/5/pensar-como-sudaca/> Último acceso en: 22 may. 2022

<sup>8</sup>Nossos múltiplos “locais” ou posições de sujeito mudam, de forma crucial para a política da tradução, de acordo com nossos movimentos e passagens por “localidades” espaço-temporais. Nossas subjetividades são, ao mesmo tempo, baseadas no lugar e deslocadas ou mal colocadas. Se eu sou uma cubano-americana “étnica” no sul da Flórida e uma latina racializada na Nova Inglaterra, no momento em que pouse em São Paulo eu me “torno branca”. Mas incorporo essa “branquitude” provisória de maneira desconfortável, pois tenho consciência das injúrias infligidas pelo racismo tanto no norte como no sul das

que parten del lugar en el que habito y se expresan en mis prácticas musicales, siendo guitarrista y compositora, no puedo dejar de reconocer que mi quehacer se da en medio de estructuras de la colonialidad, con las que lidio todo los días, de las que formo parte y en las que mis prácticas se encuentran enmarcadas. La composición es uno de esos campos que están totalmente relacionados con la tradición europea, con las prácticas eurocéntricas, y sin embargo como espacio de creación es también uno de esos espacios en donde la subversión es posible. Digo esto sin eximirme de mi responsabilidad por ese “pedazo del opresor que está plantado profundamente en cada una de nosotras” parafraseando a Audre Lorde (1984).

Rita Segato (2011) habla de otro proceso que podemos ejercer si entendemos nuestro lugar tanto de opresores como de oprimidos, al que llama de: “entre-mundos de la sangre”. La autora hace uso de una comparación muy efectiva, pues se refiere a lo biológico para hablar de los procesos ideológicos de ese intermedio en donde la sangre blanca y la no blanca se juntan:

Recordemos, de paso, que hay también entre-mundos de la sangre, relativos al mestizaje, que van, de la misma forma, en una dirección o en otra: hay un entre-mundo del mestizaje como blanqueamiento, construido ideológicamente como el secuestro de la sangre no blanca en la “blancura” y su cooptación en el proceso de dilución sucesiva del rastro del negro y del indio en el mundo criollo blanqueado del continente. Y hay un entre-mundo de sentido contrario, que podríamos llamar de ennegrecimiento: el del aporte de la sangre blanca a la sangre no-blanca en el proceso de reconstrucción del mundo indígena y afrodescendiente, colaborando con el proceso de su reconstitución demográfica. Estas dos construcciones son netamente ideológicas, pues la biología de ambas es la misma, y corresponden, claro está, a proyectos históricos opuestos. En el segundo proyecto, comienza a reformularse el mestizaje como la navegación de la sangre no blanca, durante siglos de clandestinidad, cortando por dentro y a través de la sangre blanca, hasta resurgir en el presente de su prolongado ocultamiento en el proceso amplio de reemergencia de pueblos que el continente testimonia. El mestizo, así, pasa a percibir que trae la historia del indio en su interior. (SEGATO, 2010a apud SEGATO, 2011, p.29-30 )

Para pensar en el rol que tenemos en la reconstrucción de aquello que la colonialidad hiere, en relación a lo que plantea Segato, podemos tomar algunas expresiones de Aharonián (2002) en relación a la música. El autor se refiere a una ética necesaria cuando pensamos en el uso de elementos o instrumentos ajenos a la cultura

---

Américas. Apesar de menos flexível para os corpos mais negros devido ao “fato da negritude”, a raça pode ser um significante móvel através das fronteiras. (ALVAREZ, 2009, p. 745 apud ROSA;NOGUEIRA, 2015,p.38)

propia para la composición, esta reflexión puede ser pensada en toda la amplitud del trabajo musical y cultural:

Cuando yo fuerzo la lógica de un instrumento o de un gesto musical de mi propia sociedad, estoy actuando en principio dentro de un mecanismo normal de la dinámica histórica. Cuando yo pienso en hacer eso mismo con una cultura otra - se encuentre ésta lejos, enfrente, o a mi lado -, debo cuidarme especialmente de no caer en la soberbia del poderoso que despoja al débil. La diferencia entre una y otra situación es sociocultural, por supuesto, pero es sobre todo de índole ética. [...] Mi potencial soberbia puede verse reforzada por la subestimación del otro y la sobreestimación de mí mismo, es decir por la soberbia de quien se cree habilitado a conocer instantáneamente un instrumento o un gesto musical de una cultura "otra". (AHARONIÁN, 2002, s/p)

La colonialidad presente en la música es uno de los aspectos que necesariamente debemos cuestionarnos de modo a entender cómo son constituidos los espacios musicales en la actualidad. En relación a la cuestión de género es necesaria una mirada que pueda valorizar la diversidad, esto nos llama a despojarnos de la idea de que debemos homogeneizar los saberes y las formas de hacer en torno a un cánón que justamente proviene del proceso de colonización y se manifiesta en la actualidad a través de la colonialidad.

### 1.3 CONSTRUCCIONES DE SENTIDOS SOBRE ESPACIOS COMPOSITIVOS COMO ESPACIOS DE MASCULINIDAD

Habiendo pasado por los aspectos referentes al canon musical occidental, de donde provienen muchas prácticas y formas de pensar la composición que perpetúan sentidos de colonialidad y machismo, considero importante resaltar que dicho canon se relaciona estrechamente con las ideas más difundidas sobre lo que sería el *ser compositor*. La idea de genialidad, la dedicación exclusiva, el desenvolvimiento en el ámbito de lo público, entre otros aspectos forjados y valorizados desde la modernidad/colonial europea fueron condiciones materiales y fácticas de muy difícil acceso para las mujeres. El arte en general era un "adorno" que hacía "virtuosa" a la mujer en el contexto doméstico, en el caso de la música generalmente el estudio del piano cumplía con ese rol. La actividad compositiva musical pertenecía a otra esfera, esta se relacionaba con una dedicación "seria" a la música, un tipo de dedicación que era sobreentendida como masculina.

En Brasil a finales del siglo XIX, en el Instituto Nacional de Música con sede en Río de Janeiro, según un artículo de Monica Vermes (2013), se constata, en los datos oficiales de matrícula, que la proporción de alumnas mujeres era mucho mayor que la cantidad de alumnos hombres estudiando música, con destaque en la cantidad de mujeres que estudiaban piano, lo que suscita una incomodidad en las autoridades de la institución, que consideraban que era necesario atraer a más hombres para el estudio en el instituto ya que estos serían más aptos para el estudio musical profesional. Con este objetivo en el instituto se crean cursos nocturnos para facilitar el acceso de una mayor cantidad de hombres, siendo esto explicitado en el siguiente oficio:

A criação de “cursos noturnos” é uma necessidade para o ensino profissional, e poderá proporcionar ao Instituto a formação de orquestras, dando-se ensino especial para esse fim à noite, quando pode afluír a freqüência de alunos. Como é sabido, a grande freqüência do Instituto nos cursos diurnos é quase exclusivamente de alunas, e destas mui raramente alguma se resolve a tomar parte em conjuntos instrumentais. Com os “cursos noturnos” teremos a freqüência de alunos, que abraçarão a nova carreira profissional que se lhes depara. Daí a probabilidade da formação de orquestras-modelo, as execuções das obras dos grandes mestres, e a educação musical do grande público pela audição<sup>9</sup>. (BARBOSA apud PEREIRA, p.161, 2007)

Pereira (2007) describe las posibles motivaciones de las apreciaciones de Rodrigues Barbosa, en las que nos deparamos con las ideas sobre estereotipos de género que orientaban la resolución:

Em sua apreciação, Rodrigues Barbosa acusava um costume, ao qual estava habituada a sociedade brasileira, aliás até muito recentemente: a de dar às mocinhas de “boa família” educação musical, em geral voltada para o canto e principalmente para o piano, com a única função de lhes servir como “prenda casamenteira”, para usar a expressão que ele próprio empregou. (PEREIRA,p.161, 2007)

Un caso parecido es traído por Dezilio (2017), quien constata que el crecimiento numérico de la cantidad de mujeres en los espacios académicos compositivos en Argentina era una realidad en la primera mitad del siglo XX, pero no se esperaba que las trayectorias de las mismas estuvieran relacionadas a un estudio “serio” de la música.

---

<sup>9</sup> Pereira (2007) incluye en nota de pie de página los siguientes datos sobre el oficio: Barbosa, José Rodrigues. “Reforma do Instituto Nacional de Música”, apreciação do projeto de regulamento, 1º mar. 1900. Arquivo Nacional (IE 7 90), Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Instituto Nacional de Música, Ofícios do diretor.

En Argentina también se manifiesta una preocupación por el crecimiento del número de mujeres que estudian música y específicamente composición a comienzos del siglo XX. Se explicita en documentos una preocupación relacionada al hecho de que mujeres no podrían dedicarse seriamente a la música ya que se esperaba que la música fuese apenas un adorno en la vida de las mismas (DEZILIO, 2017), así también hay un movimiento en el sentido de desear que más hombres pudieran estar en el curso de composición, en una especie de menosprecio hacia la presencia de las mujeres.

Llama la atención el número de niñas que siguen los cursos de composición en el Conservatorio Nacional. Desde luego, nada objetamos a que las mujeres aborden el campo de la creación artística, tanto porque en nuestro propio país varias, como Celia Torr , Irene [Irma] Williams, Joaquina Yunt a, María Isabel Curubeto Godoy, L a Cimaglia Espinosa, y últimamente, Ana Carrique, han afirmado bellas condiciones, como por el hecho de que la sensibilidad femenina es adecuada a la expresión musical y ha logrado, entre nosotros, en el canto, el piano, el violín, la guitarra, el violonchelo y el arpa, afirmar el espíritu artístico de la mujer argentina... La selectiva enumeración pronostica la posterior restricción: ...pero teniendo en cuenta que, para la mayoría de las niñas, la música es un adorno, que se abandona con el tiempo, ya ante las obligaciones del hogar, ya frente a prejuicios sociales, resabios del pasado, lamentamos que el sexo fuerte no participe también, por lo menos en igualdad numérica; dado que los hombres suelen consagrarse con más tesón al arte. (S/D 1930 apud. DEZILIO, 2017, p.34-37)

En ese contexto vemos que las diferencias entre las expectativas sobre hombres y mujeres muestran las desigualdades y los estereotipos de género que estaban presentes y que tuvieron influencia en la trayectoria de las primeras compositoras reconocidas en América Latina. Estos estereotipos se evidencian en los lugares de las prácticas musicales de las mujeres, las críticas, los documentos, las situaciones anecdóticas y principalmente en el propio hecho de que los nombres que conocemos son una constitución de excepcionalidades cuyas trayectorias intentamos rescatar.

Una visión historiográfica crítica y con perspectiva de género permite recabar algunos datos que nos sirven para comprender los contextos en los que se dieron las trayectorias de las mujeres compositoras pioneras en América Latina. Para comienzos del siglo XX existían varias mujeres que se matricularon en cursos de composición y que posteriormente se dedicaron de manera profesional a esta actividad. Ha sido posible constatar que por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX estaba vigente de manera explícita un pensamiento que no solo no contemplaba a las mujeres de forma general, sino que también daba a la composición musical el atributo de no-lugar para las

mujeres, esto quiere decir que la composición era pensada como un lugar de hombres al cual las mujeres no accedían por una incompatibilidad, por una inercia natural, por una falta de virtudes consideradas como casi exclusivas de la masculinidad.

La civilización moderna, que ha dado a la mujer la mayor suma de derechos civiles, que la ha incorporado a la universidad, al gabinete y al parlamento, con lo cual se ha ampliado en ella su campo mental, le asigna un papel de creadora y sembradora a la par del hombre. Ahora conocemos a la mujer que crea imágenes de su espíritu, al mismo tiempo que crea a los seres vivientes de su carne. Podría decirse que solo le falta producir grandes obras musicales para reconocerle la plenitud del genio. (FERNÁNDEZ, 1931, p.21 apud DEZILIO, 2017, p.23)<sup>10</sup>

En esta cita que recoge DEZILIO (2017) vemos como realmente era difícil pensar a las mujeres dentro de la composición musical. Esta noción no era exclusiva de Juan Romulo Fernandez, periodista argentino, cuya visión al respecto de la composición como lugar relacionado a la genialidad, podría provenir de la noción de “genio” de la música occidental, noción que exploramos en el apartado anterior .

En ese tipo de afirmación, aunque no precisamente de una forma consciente, parece haber un resquicio de pensamientos como el de Hanslick (1854) que expresa ideas como que las mujeres serían carentes de las aptitudes necesarias para ejercer la composición musical. Como he dicho anteriormente, la idea de racionalidad era contrapuesta al “sentimentalismo” que era atribuido a las mujeres. Para ilustrar lo anterior, transcribo un fragmento del texto de Hanslick:

Isto foi talvez passado por alto por Rosenkranz ao perceber, mas sem a resolver, esta contradição: porque é que as mulheres, as quais, por natureza, dependem sobretudo do sentimento, nada produzem em matéria de composição? A razão – para lá das condições gerais que mantêm as mulheres mais longe das produções espirituais – reside precisamente no momento plástico do compor, que exige uma exteriorização da subjectividade em não menor grau, embora em direcção diferente, do que as artes plásticas. Se a intensidade e a vivacidade do sentir fossem realmente decisivas para o compor, a falta total de compositoras, ao lado de tantas escritoras e pintoras, seria difícil de explicar. Não é o sentimento que compõe, mas os dons especificamente musicais, artisticamente educados. (HANSLICK, p.62, 1984)

El autor plantea que las mujeres “nada producen en materia de composición” en comparación con las pintoras o escritoras, y atribuye esto al

---

<sup>10</sup>La cita es de 1931. El párrafo está extraído de una glosa dedicada a la obra de la poeta María Alicia Domínguez publicada en la revista Nosotros (DEZILIO,2017, p.23)

sentimentalismo de mujeres, en un tipo de pensamiento que es dicotómico, pues ese sentimentalismo imposibilitaría a las mujeres el ejercicio de los “dones musicales artísticamente educados”. Hanslick, desde su lugar, expresa una visión que era naturalizada y que no piensa ni toma en cuenta la dificultad de acceso de las mujeres a los espacios públicos, y las restricciones que pesaban sobre las mismas para la práctica musical en los espacios privados.

### 1.3.1 La participación de mujeres compositoras en los espacios académicos y artísticos en la actualidad

Para pensar los sentidos de la composición como lugar de la masculinidad en la actualidad, hay una pregunta que persiste y gira en torno a la cuestión de ¿Por qué estudiantes de cursos de composición son en su mayoría hombres? ¿Por qué dentro de la música, uno de los espacios en donde la diferencia numérica entre hombres y mujeres es más acentuada es la composición? Si bien los impedimentos culturales y sociales de participación de las mujeres en la práctica musical y las barreras que impedían el acceso de las mismas en la academia musical se van revirtiendo, en gran medida a través de las pautas colocadas por los feminismos a lo largo de los siglos XX y XXI, es importante cuestionarse sobre la existencia de estructuras más profundas que pueden influir en la falta de deseo de las mujeres de vincularse o permanecer en los espacios académicos de composición.

Al respecto de las mujeres compositoras argentinas en la primera mitad del siglo XX, he intentado historizar las experiencias de las mismas. Dezilío se pregunta cómo fue dedicarse a componer en ese contexto social, y sus cuestionamientos intentan penetrar más profundamente en el ser compositora, delimitando diferencias que se presentan en las mujeres que componen y que tienen relación con las construcciones de género, con las vivencias, sensaciones y percepciones distintas que originan necesariamente una forma distinta de hacer, de ejercer y de experimentar la composición:

Un recorrido hacia la constitución de una historia social de su música debe poder iluminar los datos con más y nuevas preguntas: ¿Cómo era el mundo cotidiano de las mujeres compositoras en las décadas del 30 y del 40? ¿Qué sensibilidad surge de la experiencia de ir y venir entre los espacios de lo privado y lo público? Y finalmente ¿Qué subjetividad artística resulta de actuar en ese mundo público guiadas por un conocimiento profundo de lo cotidiano, de sus experiencias privadas como mujeres casadas o solteras; madres; hijas custodiadas o al cuidado de sus padres? Una cosa es segura: estas posibles experiencias arrojan un perfil

alejado de la idea del artista solitario, independiente, reconcentrado, ensimismado en su obra; y es más compatible con valores colectivos y preocupaciones comunitarias. (DEZILIO, 2012, p.23)

Dezilio expresa que por sus experiencias las mujeres arrojan un perfil alejado al del artista ensimismado, perfil que se reproduce algunas veces de forma compulsiva y compulsoria en la academia musical. Las experiencias hacen que el perfil de las compositoras sea distinto y tenga sus propios matices, lo que puede hacer que las mujeres se sientan en una especie de contradicción o de extrañeza al ocupar los espacios compositivos.

En un artículo realizado por el grupo Feminaria Musical fueron presentados algunos aspectos sobre la invisibilidad de mujeres compositoras en el contexto de la UFBA - Universidad Federal de Bahía. Entre ellos es cuestionada, entre otros aspectos, la falta de identificación de las mujeres con la producción mayoritariamente masculina que es estudiada:

Não, não é falta de interesse, qualidade, capacidade, etc. o que “facilmente” explicaria a ausência de compositoras nos cursos de composição ou sua visibilidade no meio musical da música popular soteropolitana, como nos mostram os dados etnográficos a serem discutidos mais adiante. O fato é que tanto no curso de música popular da UFBA, quanto no curso de música/ composição voltada para uma produção orquestral e/ou de concerto desta mesma universidade, a presença feminina é nula no quadro docente e mínima no quadro discente, e essa presença mínima muitas vezes se torna nula, quando muitas desistem no meio do caminho. Há relatos de ex-alunas de composição que desistiram seja por falta de acolhimento de suas produções por parte dos professores, seja por falta de identificação e representatividade feminina pelo fato do curso ser majoritariamente centrado na produção de compositores. (ROSA; ALCANTARA; CARVALHO; VIEIRA, 2017, p.416)

La falta de incentivo a las mujeres dentro de la composición es un aspecto que tiene una historicidad, siendo cotejados en los casos presentados sobre el Conservatorio Nacional en Argentina y el Instituto Nacional de Música en Brasil, los esfuerzos de las instituciones para atraer a estudiantes hombres por considerarlos más aptos para los roles más “relevantes” en la música, entre ellos el de la composición. Al mismo tiempo había un menosprecio por las mujeres que estaban acudiendo en mayor número a las instituciones y cuyas capacidades fueron inferiorizadas

Las construcciones de sentidos sobre la composición como espacio de la masculinidad persisten y lo vemos en el ejemplo de la UFBA, que trae un recorte más actual. Parece ser necesario continuar profundizando sobre los aspectos concretos como

la falta de identificación, representatividad y la falta de acogimiento de las producciones de mujeres, entendiendo el hilo conductor de estas situaciones comprendemos que las explicaciones no pueden ser reducidas a una cuestión de falta de voluntad de las mujeres de integrarse a los espacios. Quizás es más relevante cambiar la pregunta sobre porqué las mujeres no persisten en la composición, a una que nos permita cuestionarnos sobre cuáles son las estructuras que perpetúan visiones y sensaciones de que la composición es un espacio de la masculinidad, ajeno a las trayectorias disidentes.

#### 1.4 PENSANDO LA TRAYECTORIA DE COMpositorAS LATINOAMERICANAS

La construcción al respecto de genialidad relacionada a la actividad creativa musical dentro de la composición occidental tendría atributos patriarcales/coloniales según hemos visto hasta ahora, por ello es posible pensar que la construcción de “genio musical” históricamente tuvo en sí características lejanas a la realidad de las mujeres o de los hombres racializados que ocupaban lugares subordinados en la sociedad, como ocurre en el caso de las regiones de América Latina.

El genio musical, así como es cristalizado en su construcción en el siglo XIX, en el centro europeo, es un individuo ensimismado, elevado en el sentido intelectual y espiritual, cuya única labor es la de crear; desde pequeño ha sido instruido en la música, mostrando virtuosismo y dotes prodigiosas; no compone desde todo el cuerpo ni es para la danza la actividad “seria” de componer; se crea desde la mente música para ser apreciada en actitud de escucha contemplativa; principalmente el “genio” es alguien de quien se espera pueda ejercer la música como actividad única.

En América Latina es importante también resaltar que las preocupaciones de las compositoras no se encuentran fuera del contexto en el que producían sus obras, así tanto sus ideas como las decisiones estéticas dialogan con el contexto cultural y social. Sus ideas y trayectorias no se encuentran desligadas de las problemáticas relacionadas al eurocentrismo y la colonialidad, aunque puedan ejercer sus actividades con mayor o menor conciencia de todo lo que les circunda. Así, por ejemplo, lo testimonia Isabel Aretz, una prominente investigadora y compositora argentina:

Para egresar del Conservatorio había que escribir una escena de ópera. [Así] obtuve el codiciado título de compositor. Pero ya entonces me dije: –Isabel, ¿y ahora qué? ¿No hay tradición musical en la Argentina, ni en América?, ¿si empre

debemos copiar a Europa? / Yo había aprendido a usar escalas griegas y hasta había practicado algún modo asiático. Pero ahora estaba frente a la vida con mi verdad: ¿Dónde nací? ¿Quién soy? ¿Qué debo hacer? (ARETZ, 1998, p.13 apud. DEZILIO,2017, p.39)

Más allá de la conciencia que las propias compositoras pudieran tener acerca del lugar que ocupaban en el mundo, sus trayectorias son impactadas por las ideas y nociones hegemónicas sobre género y sobre la música en general. Valdebenito (2017) problematiza algunos aspectos que devienen de la construcción del canon occidental relacionado a la llamada música “clásica” y que influyen en la caracterización del “compositor”. La autora evidencia la dificultad de las mujeres, en el contexto de Latinoamérica, para encajar dentro del perfil de compositor:

Un aspecto complejo en la construcción del canon, desde la música clásica, podría ser la validación del oficio de compositor/a en términos profesionales, cuya primera característica diferenciada se asume entre un compositor/a que lo sería, mientras que su creación es docta y no popular. Otra característica tiene que ver con que el compositor debiese tener en lo posible una formación académica que valide la actividad compositiva y, por último, una dedicación total a la actividad compositiva. Podríamos decir que estos tres aspectos han sido problemáticos en relación con la figura [...] (VALDEBENITO, 2017, p.11)

En relación a estos tres aspectos que menciona Valdebenito podemos citar algunos ejemplos para reflexionar sobre cómo el recorrido de algunas compositoras latinoamericanas evidencian estas problemáticas. Llevando en cuenta la diversidad de trayectorias de mujeres compositoras me parece importante señalar que no es posible hacer generalizaciones a partir de los pocos casos que serán citados, pero es posible percibir que entender la condición de ser compositora en los países de América Latina requiere considerar aspectos tan marcantes como el eurocentrismo, la colonialidad, la interseccionalidad, entre otros aspectos que pueden surgir del contexto en el que las mujeres desarrollaron sus prácticas compositivas.

#### 1.4.1 Violeta Parra

El caso de Violeta Parra es traído por la misma Valdebenito (2017) para ejemplificar esa relación conflictiva de pensar en las mujeres como compositoras cuando relacionamos sus producciones y trayectorias con lo canónico. Violeta Parra es una artista cuya obra encarna un tipo de complejidad que nos lleva al asombro por su profundidad, por su capacidad de crear mundos desde un arte cargado de vivencias y experiencias, un

arte en donde se complementan todas las facetas que la misma adoptó. Sobre Parra, el musicólogo Juan Pablo Gonzalez expresa sintéticamente:

Cantora, cantante, folclorista, guitarrista, compositora, poeta, bordadora, pintora, escultora, ceramista y locera. Estos son oficios de Violeta que dialogan entre sí y que forman parte de su modo de vivir, donde arte y vida se funden, incorporando también la decisión sobre su propia muerte. Sin embargo, de su multifacética obra, son sus discos autorales los que la han posicionado como creadora principal en la cultura chilena y latinoamericana, produciendo influencias, modelos y consecuencias que ameritan llamarla la madre de una nueva forma de hacer canción. Música, poesía, performatividad y vida se conjugan en un legado que se mantiene vigente hasta el día de hoy, ofreciéndonos mundos nuevos para descubrir y habitar. (GONZALEZ, 2018, p.11)

Es cierto que Violeta Parra es reconocida principalmente por sus canciones, que son fundamentales dentro de la música latinoamericana. Entre las facetas de Parra se encuentra su trabajo como compositora desde la música para guitarra. En las piezas para guitarra que compuso no dejan de percibirse las raíces de la música chilena y latinoamericana, aunque parece haber una búsqueda de sonidos nuevos. Aproximarnos a otras facetas de la misma nos lleva a comprender con mayor profundidad la extensión que ocupa su figura. En ese sentido Valdebenito (2017) apunta algunas posibles razones sobre por qué ha sido difícil incluir la obra de Parra en el repertorio de la guitarra latinoamericana, entre ellas su falta de formación académica:

[...] el tema de la formación académica como característica deseable para un compositor/a, también dejaría fuera de esta categoría (compositora) a Violeta Parra , pues, por una parte, a pesar de que se ha estimado que el aporte de Parra a la música chilena con sus Anticuecas y El gavilán ha sido importante (Letelier, 1967; Oporto, 2013), por otra, la autora, no ha sido considerada como una compositora “de verdad” por carecer de formación académica. (VALDEBENITO, 2017, p.116)

Las búsquedas de Violeta Parra parecen no tener relación con los presupuestos del canon occidental compositivo, era una artista cuyo quehacer podría considerarse distante de la academia musical, quizás no tenía pretensiones asociadas al trabajo compositivo como era entendido desde las formas de valoración y juicio que presenta la construcción relacionada a la música “erudita”, por más de que pudieran haber puntos de contacto con la misma no había cómo pensar en la relevancia de su obra para guitarra desde allí:

Parra se encontraba más bien en la fase exploratoria de un nuevo lenguaje que en la consolidación de obras para guitarra similares a las de Agustín Barrios, Antonio

Lauro o Heitor Villa-Lobos, por nombrar los más cercanos al lenguaje conocido en Chile durante los años sesenta. Para ingresar al Parnaso de la guitarra latinoamericana, Violeta Parra habría necesitado tarde o temprano la ayuda de la escritura (GONZALEZ, 2005, p. 205-206 apud VALDEBENITO, 2017, p.116).

Las obras de Parra caminan a partir de la exploración de nuevas sonoridades, sin tener un contacto estrecho con la academia musical y sin partir de la escritura. Aún así, tienen algún punto de contacto con el repertorio de la guitarra latinoamericana mayoritariamente surgido de músicos que estaban relacionados con alguna formación académica. Sus obras pueden ser pensadas en relación a los exponentes masculinos de la composición “cultura” y dialogan con la tradición de la guitarra de concierto en América Latina, pero nuevamente hay un qué de dificultad para encajar a una compositora de música popular que no “escribía” música dentro de un repertorio “serio”, según lo expresa Valdebenito:

Es así como su creación despierta ciertas sospechas de que pueda ser equiparada con otros exponentes masculinos de la tradición docta, precisamente porque en este caso no se valora la música desde los elementos que emergen de las propias piezas de Parra, sino que es comparada con el canon creativo masculino para su legitimación, lo que incluye el uso de la escritura como para que su ingreso al Parnaso de la guitarra latinoamericana sea efectivo. Y por último, respecto de la dedicación total a la composición, para ser considerada profesional, el propio libro de Bustos hace una distinción entre compositoras con dedicación preferente o parcial a la disciplina y compositoras con dedicación eventual a la disciplina, lo cual establece un suerte de jerarquización en el oficio compositivo (VALDEBENITO, 2017, p.117)

Esto último que apunta Valdebenito es muy relevante, porque para cumplir con el perfil de los compositores de música instrumental consagrados no solo hay que ejercer el oficio de crear, hay que escribir música, hay que tener una relación académica con la música y de preferencia cercana a la música “seria”, se tiene que dedicar la vida a eso, mostrando así que se encarna una cercanía con el estereotipo de “genio” compositor que hemos descrito anteriormente.

Las mujeres en Latinoamérica, como lo muestra el caso de Violeta Parra y también los otros ejemplos traídos a continuación en este texto, por diversos motivos, muchos de ellos asociados a la cuestión de género, están distantes de ese lugar. Es importante decir que no solo la cuestión de género crea una distancia, sino también el lugar de producción de las obras.

### 1.4.2 Chiquinha Gonzaga

En el caso de *Chiquinha Gonzaga* (1847-1935)<sup>11</sup> que es la compositora pionera reconocida en Brasil, fue pianista y maestra, compuso piezas asociadas al campo de la música popular.

En su vida personal Chiquinha no siguió las pautas morales de su época, su primer casamiento fue por arreglo, ella se separó y perdió la custodia de una hija. Tuvo tres relacionamientos conocidos a lo largo de su vida, y su último relacionamiento fue con Joaozinho, un joven estudiante de música, con quien pasó sus últimos años de vida. Ella lo adoptó para evitar rumores, viajó a Europa y mantuvo oculto el relacionamiento afectivo. Joaozinho fue custodio de su obra y a él se debe el cuidado de un acervo que hoy permite conocer la trayectoria de Chiquinha Gonzaga. (DINIZ, 2009, p.92 apud FERNANDES; OLIVEIRA, 2021, p.11)

Tanto la vida personal y privada de Chiquinha Gonzaga como su vida pública y profesional se encuentran profundamente interligadas, la compositora desafió los límites sociales y de estereotipos que la sociedad establecía y tuvo numerosas dificultades por ello:

Chiquinha representava uma ameaça à sociedade conservadora, aos ideais estabelecidos e ao patriarcado daquele período. O fato de ser divorciada, ter renunciado à maternidade e não ter apoio da família, fez com que passasse por diversas dificuldades, sociais e financeiras. Não tinha como pagar suas idas aos teatros portanto assistia das torrinhas e era a única presença feminina dessa área específica, sendo mais um exemplo de como enfrentava a demarcação de espaço masculino-feminino. Confeccionar suas próprias roupas, utilizando vestimentas não tão comuns às mulheres da época, trocou o elegante e respeitoso chapéu por um lenço na cabeça. (DINIZ, 2009, 117-118 apud FERNANDES; OLIVEIRA, 2021, p.11)

Durante su trayectoria de vida y contra todo lo que era esperado, a pesar de ser obligada a contraer matrimonio muy joven, continuó participando de los espacios musicales, con una presencia continua entre los llamados *chorões*<sup>12</sup>. Es este grupo de músicos que se reunía a tocar en bares, era asociado con la “bohemia”.

<sup>11</sup> Datos biográficos extraídos de la página dedicada a la compositora. Disponible en: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/> Último acceso en: 22 may. 2022

<sup>12</sup> Eran denominados como *chorões* quienes formaban parte de grupos de músicos que tocaban en bares, son los espacios en donde nace el Choro.

A partir de las palabras de Edinha Diniz, quien es biógrafa de Gonzaga, Fernandes y Oliveira (2021) destaca el trabajo musical de Gonzaga dentro de la música popular:

[...] sobretudo na música, não tem como negar a contribuição afro, ela faz toda a diferença na música popular brasileira que tanto encanta o mundo, é o elemento do ritmo que faz toda a diferença. Porque na melodia os europeus dominam, na harmonia o jazz domina, mas no ritmo a música popular brasileira é senhora. Essa contribuição que Chiquinha dá, colocando a ritmicidade africana nas partituras europeias, nas danças de salão, sobretudo na polca. [...] <sup>13</sup> (DINIZ, 2021, s/p apud FERNANDES; OLIVEIRA, 2021, p.21)

Es en ese espacio que Chiquinha Gonzaga comienza a abrirse camino y su música surge de la influencia de la música popular. Su carrera se hace mucho más visible y sustentable dentro del teatro musical. También es notorio el hecho de que compuso la primera marchinha de carnaval con letra, “O abre alas”.

Chiquinha Gonzaga además luchó contra la explotación de los músicos en el ámbito del teatro musical, era una defensora activa en favor de la mejora de los derechos autorales y del trabajo de los artistas, además de ser una militante abolicionista. Fue la primera mujer que dirigió una orquesta en Brasil. Como dato importante sabemos hoy que su figura fue emblanquecida en el proceso de visibilización de su trabajo, por lo que en la actualidad es revisitado el carácter racial de su trayectoria <sup>14</sup>.

La trayectoria de una de las pioneras de la composición en América Latina nos muestra que lejos se encuentra del perfil del compositor de la música canónica, su trayectoria no se da exclusivamente dentro de la música clásica, se encuentra ligada a un ámbito de la música popular y de entretenimiento como lo era el teatro musical, tuvo que contrariar varias pautas sociales y/o morales para dedicarse a la música.

Al retomar trayectorias como la de Gonzaga y tantas otras mujeres racializadas, es importante pensar más allá de la victimización y valorizar el protagonismo de las mismas como figuras que fueron activas y decisivas a pesar de las invisibilizaciones que se hayan hecho sobre sus trayectorias. Así lo destaca un artículo producido dentro del grupo Feminaria Musical, con la siguiente cita de Jurema Werneck

<sup>13</sup> Opiniones de Edinha Diniz en entrevista realizada por las autoras.

<sup>14</sup> Disponible en:

<https://veja.abril.com.br/cultura/mostra-resgata-origem-negra-da-maestrina-chiquinha-gonzaga/> Último acceso en: 22 may. 2022

(2007) que expresa esa distinción tan necesaria a la hora de pensar en las trayectorias de las mujeres negras en la música popular brasilera:

A afirmação das mulheres negras como sujeitos subordinados não significa sua definição como vítimas inoperantes ou apáticas de sobredeterminações, despossuídas de ferramentas de contraposição e de reorganização em nome de sua sobrevivência individual e grupal. Ao contrário, o trabalho aqui desenvolvido recorre ao pressuposto de seu reconhecimento como sujeitos sociais e políticos, o que obriga a questionar a efetividade da chamada “ordem de silêncio” na produção do completo silenciamento não apenas das mulheres negras, mas destas em particular. (WERNECK, 2007, p.16-17 apud ROSA; ALCANTARA; CARVALHO; VIEIRA, 2017, p.417)

Chiquinha Gonzaga fue una militante en muchos sentidos, tuvo que luchar activamente contra muchas pautas limitantes en relación a clase, género y raza. Así, su trayectoria representa un esfuerzo inmenso para imponer su trabajo y conquistar para sí misma un lugar en la música a nivel profesional. Sobre todo fue una voz que no acató el silencio que era deseado y/o esperado.

#### 1.4.3 Teresa Carreño

*Teresa Carreño* (1853-1917) fue una pianista, cantante y compositora, desde pequeña fue considerada “prodigiosa” y su carrera se dio principalmente fuera de Venezuela. Tuvo una trayectoria exitosa que no la eximió de pasar por numerosas dificultades. En el campo personal pasó por momentos difíciles como el tener que dar en adopción a su hija después de separarse de su primer esposo, debido principalmente a la situación económica por la que estaba atravesando. Dejó a su hija con una amiga alemana bajo el compromiso de no verla nunca más, esto según se reseña en un artículo del diario El País<sup>15</sup>.

Carreño, así como Gonzaga, tuvo varios relacionamientos y varios hijos en las diversas relaciones, lo que no fue bien visto socialmente en Venezuela. A pesar de ser considerada una “prodigia” del instrumento, los difíciles momentos que atravesó en el ámbito personal y el estigma social incidieron en su trayectoria, muchas veces su figura no fue bien vista y la presión acabó incidiendo en su desempeño como pianista.

---

<sup>15</sup>Datos biográficos utilizados son reseñados por el diario El País. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2018/12/22/actualidad/1545433401\\_573464.html](https://elpais.com/cultura/2018/12/22/actualidad/1545433401_573464.html) Último acceso en: 22 may. 2022

Ante la mala imagen que tenía, en parte por ser una mujer separada, pero también por que su vinculación con el entonces presidente Guzmán Blanco de Venezuela provocó un rechazo del público al relacionarla con la propaganda política del mismo, no obtuvo mucho suceso cuando retornó a Venezuela en 1887, invitada por el mismo para asumir a su cargo una compañía de Ópera (LÓPEZ, 2018). De manera posterior a este suceso, mantuvo una carrera internacional como pianista concertista. Carreño solo pasó diez años en Venezuela, pero mantuvo su nacionalidad y compuso obras influidas por los géneros musicales con los que tuvo contacto en dicho país.

En el caso de Carreño hay una invisibilización de su trabajo como compositora. Sans (2010) desenvuelve aspectos de esta invisibilización en el artículo denominado *Teresa Carreño: una excepcional compositora venezolana del siglo XIX* En dicho texto detalla, entre otros aspectos, cómo la construcción discursiva en torno a la “brillantez” como intérprete de la pianista acaba siendo un aspecto a través del cual es en cierta medida retirado el mérito de su trayectoria como compositora.

Lo que Sans (2010) posiciona es relevante, pues expone diversas opiniones de personalidades importantes de la música en Venezuela y de personas que biografiaron a Carreño, cuyos discursos minimizan el trabajo compositivo de la artista. Las sospechas que son levantadas por Sans acerca de una cierta injusticia a la hora de valorar las obras de Carreño se fundamentan en que hay aspectos que son imposibles de dejar de contemplar objetivamente, como el hecho de que entre los músicos venezolanos dedicados a componer, Carreño es una de las pocas personalidades que tuvo sus obras incluidas en catálogos de editoras internacionales y para su tiempo esto es verdaderamente llamativo siendo una compositora latinoamericana.

Hay un hecho muy concreto que permite forjarse una opinión más ecuánime con respecto de la obra musical de la Carreño. Se refiere al trato preferencial que le dispensó la industria editorial a su obra compositiva. Desde los comienzos de su carrera como compositora, que fue a la par de su ascenso como pianista, su música se vio favorecida por el privilegio de la publicación, algo muy poco común en cualquier época, especialmente si tomamos en cuenta que se trataba de una chiquilla extranjera, de un país exótico que probablemente no figuraba en el mapa mental de los europeos de aquel entonces. Las casas editoriales no son precisamente juntas de beneficencia, sino empresas comerciales que requieren colocar su producto a fin de obtener ganancias. De modo que resulta inverosímil pensar que estas empresas iban a apostar a la obra de una niña desconocida en el medio, sin tener una mínima garantía de calidad musical y de cierta seguridad en la venta de ese producto. (SANS, 2010, p.28)

Hay un tono condescendiente que Sans (2010) evidencia en discursos que se refieren al hecho de que Carreño haya tenido una actitud de estima profunda hacia sus composiciones, las cuales incluyó en sus programas de concierto junto con las obras de reconocidos compositores de la música centroeuropea a lo largo de su carrera. Una buena parte del repertorio original que presentaba eran piezas que compuso entre la infancia y la juventud y que tenían afinidad con las danzas de salón. Esto no era bien visto y despertaba algunas críticas. Sans (2010) intenta profundizar en este aspecto como parte de una cuestión más amplia:

La crítica tradicional ha condenado este género que paradójicamente representa la parte más substancial de la producción compositiva del siglo XIX y comienzos del XX a un lugar marginal en el marco de la historia de la música. Esta valoración estética negativa ha repercutido específicamente en contra de la música que durante ese período se hizo en América Latina, que se adscribe mayoritariamente a este género. El hecho es que la música de salón es descalificada según este criterio como “prosaica” o “trivial” (usando el término propuesto por Carl Dahlhaus), en oposición a la música “poética” o “clásica”, que representa un estadio superior de la música. (SANS, 2010, p.24)

En las críticas a Carreño vemos de nuevo cómo la forma en la que las obras y las prácticas compositivas dialogan con el canon compositivo occidental tiene una influencia muy grande en la recepción de las mismas y la valoración de quien compone. En su madurez Carreño compuso también sonatas, entre otras formas musicales “serias” a la par de continuar componiendo danzas o los llamados “géneros menores” durante esos mismos periodos. Según Sans (2010), la mayor parte de la obra de Carreño tenía afinidad con las formas relacionadas a la música de salón, las cuales en muchos casos “criollizó”, es decir combinó elementos de la música venezolana y latinoamericana con la tradición de la música occidental.

Además, se puede observar en su catálogo una inocultable filiación con la música autóctona de Venezuela. Las célebres danzas de su país que tocaba insistentemente en sus primeros años de carrera, y que se comentan reiteradamente en las reseñas de sus conciertos, no son más que valeses, danzas, polkas y mazurkas, que constituían la esencia de la suite de baile criolla, y que en esa época contribuyeron a constituir dos de los géneros idiosincrásicos de la herencia musical venezolana: el valse venezolano o vals criollo, y la danza-merengue. Ambas especies están presentes no sólo en sus primeros años, sino a lo largo de toda su producción compositiva, incluso en mayor grado durante su madurez. Es el caso por ejemplo de sus valeses, en particular dos de ellos: Mi Teresita y el Vals Gayo, compuestos en Alemania y Australia respectivamente. Ambos se pueden calificar como valeses venezolanos en el más estricto sentido del término. Poseen todas las cadencias, giros y ritmos que son propios del género, mezcla del vals europeo y de elementos criollos de naturaleza esencialmente

rítmica. La fascinación que ejerció especialmente el primero en las audiencias europeas, y particularmente en las alemanas, se debe a este rasgo exótico para la música europea. (SANS, 2010, p.34-35)

Lo que aparece implícitamente en los discursos que minimizan el trabajo compositivo de Carreño es que la afinidad de sus composiciones con las piezas de salón y danzas, más ligadas a la música “ligera” o de entretenimiento, y no tanto a las formas “elevadas” de música “cultura” como la forma sonata o el concierto, determinan su supuesta poca relevancia o importancia, por lo que a pesar de haber obtenido críticas muy positivas sobre sus piezas de músicos como Gounod o Rossini (SANS, 2010), su trabajo como compositora fue y continúa siendo desvalorizado, tratado como menor. Al respecto, Sans (2010) reflexiona:

No se puede reducir únicamente a un problema de discriminación la falta de difusión que hasta ahora ha sufrido la música de Teresa Carreño, aunque resulte un argumento muy atractivo para la musicología de género. Necesariamente hay que tomar en cuenta otro factor que ha tenido un gran peso en esta cuestión. El problema que se quiere plantear se centra fundamentalmente en el tipo de música que compuso Teresa Carreño. Su producción para piano pertenece al género de la música de salón, consistente por lo general de piezas cortas, en un solo movimiento, de carácter “ligero” como se la suele calificar en la literatura especializada, en ocasiones con un gran despliegue técnico, inspirada a menudo en ritmos de baile o en aires locales, sin mayores pretensiones ni complicaciones intelectuales, destinada principalmente al solaz de los asistentes en las tertulias domésticas o salones de té o cafés de las clases emergentes durante la segunda mitad del siglo XIX. (SANS, 2010, p.24)

Carreño es una figura emblemática de Venezuela, es recordada como una pianista virtuosa pero el valor de su trayectoria compositiva es todavía muy desconocido e invisibilizado. En lo que plantea Sans hay algo relevante para reflexionar, es el hecho de que la cuestión de género no puede pensarse de forma separada al contexto de América Latina, no se trata de privilegiar uno u otro aspecto, se trata de entenderlos como aspectos correlacionados. Comprender qué elementos relacionados al canon de la música occidental y al eurocentrismo funcionan como parámetros de valoración de las obras nos lleva a entender mejor la invisibilización de la trayectoria de Carreño, viendo estos aspectos en relación a la cuestión de género es posible tener una visión todavía más amplia.

#### 1.4.4 María Luisa Anido

Siguiendo con el proceso de explorar algunos aspectos relacionados la relación de las mujeres con el espacio compositivo traigo el caso de María Luisa Anido (1907-1996), guitarrista y compositora argentina, para referirme a la autoidentificación de las mujeres como compositoras. Anido fue una guitarrista que, según señala Jeckel (2010), nació en una familia de clase media, lo que le permitió recibir una educación escolar a domicilio. Su padre, Juan Carlos Anido, era un entusiasta de la guitarra. Ante la inclinación que mostró María Luisa por el instrumento, no escatimó esfuerzos a la hora de buscar los medios para que la niña pudiera estudiar con maestros de gran referencia como lo fueron Domingo Prat y después Miguel Llobet. La combinación entre una inclinación de Anido por la música, las posibilidades provenientes del ambiente familiar, junto con su estudio, fueron haciendo de Anido una guitarrista de mucha solvencia y con el tiempo fue también desarrollando un trabajo creativo sin haber estudiado nunca composición:

En este caso se está frente a alguien que se destacó como intérprete desde pequeña, transformándose en paradigma de niña prodigio en nuestro país. Nacida en Morón (provincia de Buenos Aires), recibió una importante formación instrumental pero nunca adquirió estudios específicos en el campo de la composición. Ella jamás se consideró compositora, a pesar de serlo de hecho. Así lo explicaba en una entrevista en mayo de 1993: comenzó a componer por el mismo contacto con el instrumento.<sup>16</sup> (JECKEL, 2010, p.22)

El caso de Anido quizás pueda pensarse desde la posible dificultad de las mujeres en relación con la autoreferenciación como compositoras y tiene que ver con la forma en la que las mismas dan visibilidad pública al trabajo que realizan. Según Pilar Ramos, podría existir una diferencia entre la forma en que mujeres construyen las representaciones de sus trayectorias en relación a cómo es más común que lo hagan sus pares masculinos:

---

<sup>16</sup> Jeckel agrega una nota al pie de página en donde expresa el origen de tal afirmación: Así recordaba Anido, en entrevista con Melanie Plesch, el contexto en el que comenzó a componer, como buscando respuestas en la memoria de su pasado: “Y... un poco [en] la soledad. Ahí en casa adonde vivía mamá. Casa grande...Yo no me considero compositora. Con la guitarra uno se inspira...”. (Agradezco a M. Plesch facilitarme esta entrevista, del 8-5-1993, que transcribí por encargo suyo, a los fines de mi trabajo). (Plesch, M. Entrevista citada del 8-5-1993 apud. JECKEL,2010,p.22)

La entrevista en cuestión consta en el documental biográfico “La guitarra hecha mujer”. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=i6V\\_0M-mxY8](https://www.youtube.com/watch?v=i6V_0M-mxY8) último acceso en: 22 may. 2022.

Es quizás una impresión personal, obtenida por una muestra insignificante estadísticamente. Pero si se comparan las notas a los conciertos de música contemporánea, discos o páginas de internet, salta a la vista que los currícula [sic] de las compositoras tienden a ser menos grandilocuentes. Lejos de mi intención está el sugerir que las autoras sean inmunes a la megalomanía. (...) pienso que, por razones socioculturales, por razones, justamente, de identidad de género, las compositoras tienden, al menos en la actualidad, a presentarse con menos alharacas que sus colegas varones. Y no es cuestión baladí. Tal y como ha señalado Charles Wilson (2004), las autorrepresentaciones de los autores, es decir, sus artículos, notas de programas y entrevistas, han ejercido una significativa influencia en el estudio de la música del siglo XX. En consecuencia, han delimitando no sólo la recepción de piezas concretas, sino también las concepciones historiográficas más amplias del pasado reciente. Por ello una autorrepresentación escueta puede tener consecuencias historiográficas. Como historiadores no debemos preocuparnos únicamente de nuestros prejuicios sexistas a la hora de seleccionar nuestras fuentes, sino a la hora de valorarlas críticamente. (RAMOS, 2010, p.11)

Ramos (2010) fundamenta su preocupación principalmente en un criterio historiográfico, no obstante la dificultad de autoreferenciación también podría ser un obstáculo en la propia trayectoria de mujeres al restarles visibilidad o dar la impresión de una aparente poca relevancia de sus trabajos.

## 1.5 CONSIDERACIONES SOBRE ESPACIOS CON PERSPECTIVA DE GÉNERO EN MÚSICA

Es creciente en los últimos años la aparición de espacios que proponen alternativas sobre la participación de mujeres en actividades artísticas. Muchos de ellos se enfocan en difundir trabajos que son solo de mujeres, y aunque la mayoría de las veces la idea es llegar a todo tipo de público, en muchos casos estos espacios son frecuentados mayoritariamente por mujeres.

Este es un punto que algunas mujeres cuestionan porque no creen que cupos o festivales de mujeres sean algo benéfico para las propias compositoras, principalmente porque a esto es asociada la idea de que de esta manera pasarían a conformarse guetos, lo que implicaría poner demasiada preponderancia en el género y no valorar el mérito artístico, que sería ese lugar más autónomo e independiente de la subjetividad en el arte. Algo relativo a esto es relatado por Pilar Ramos:

Un paseo por las páginas webs de los diferentes festivales de música para mujeres permite apreciar cómo predomina en ellos un aire “new age”, de “reserva india” o parque temático, cuya mística prima el pasarlo bien y la relación con la naturaleza sobre la calidad de las músicas y/o artes en cuestión. En algunas de estas páginas se insiste en que los varones son bienvenidos, pero su público se presenta como mayoritariamente femenino. De la misma manera, la música de las

djs está en riesgo de convertirse en un ghetto de mujeres y, más concretamente, en un ghetto de lesbianas según declaraba la dj y creadora de música electrónica y experimental Dörte Marth. (RAMOS, 2010, p.13 )

Presencié intervenciones de mujeres en distintos espacios que traen inquietudes similares a la de Ramos, este es un aspecto sobre el cual me interesa traer reflexiones. Las categorías interseccionales nos ayudan a transitar por las subjetividades y evidenciar que no todas las personas tienen las mismas oportunidades, yendo más allá entendemos que hay existencias y prácticas que son objeto de prejuicio en los espacios hegemónicos. Otro punto que señala Ramos tiene que ver con el hecho de que crear espacios para mujeres exclusivamente podría generar una “etiqueta”, lo que acabaría afectando negativamente el trabajo de las propias compositoras:

Una compositora me decía recientemente que ya tenía bastante con ser mexicana en el Reino Unido como para, además, sentirse “representante” de las mujeres. Demasiadas etiquetas, en efecto. Charlas de mujeres, literatura femenina, revistas de mujeres, suelen ser etiquetas despectivas, ¿lo es la expresión “música de mujeres”? ¿Estamos contribuyendo a incluir en una categoría incómoda a compositoras e intérpretes? ¿En qué sentido la etiqueta “compositora” o la de “compositor gay” determina nuestra percepción de su música? Para el positivismo el historiador no escribía la historia, se limitaba a copiarla. Desde esa óptica, las compositoras son mujeres y el historiador apunta el dato. Pero hace décadas que perdimos esa inocencia, ya no podemos eludir nuestra responsabilidad. ¿Contribuimos los historiadores/as de las mujeres a perpetuar las etiquetas? Precisamente, el liberar la categoría “mujer” de su incomodidad ha sido, en mi opinión, la tarea fundamental del feminismo. (RAMOS, 2010, p.13)

Por un lado Ramos trae a la discusión el hecho de que hay un peso excesivo en pretender que mujeres compositoras representen a toda una categoría tan amplia. Digamos entonces que tal “etiqueta” de mujeres compositoras podría efectivamente tener un lado problemático en ese sentido. Con respecto a las etiquetas que Ramos (2010, p.13) menciona: “Charlas de mujeres, literatura femenina, revistas de mujeres, suelen ser etiquetas despectivas, ¿lo es la expresión “música de mujeres”?” cabría preguntarnos si el hecho de que las etiquetas como “música de mujeres” adquieran una connotación despectiva no tiene que ver con el mismo sesgo de género. El viés despectivo que pesa sobre la etiqueta “música de mujeres” puede ser leído también como una forma de deslegitimar un tipo de “desobediencia”, la de construir alternativas desde otros espacios o con otras lógicas que no sólo no son las hegemónicas sino que además tienen el potencial de cuestionar parcial o totalmente los espacios más conservadores.

Los espacios de música de mujeres surgen principalmente por la dificultad de acceder a los espacios hegemónicos, también se da el caso de personas que simplemente no desean ingresar a éstos. En ambos casos hay una comprensión de que existe una lógica patriarcal que dificulta el transitar de mujeres en los espacios hegemónicos relacionados con la música.

Una pregunta que surge entonces es la siguiente: ¿Hasta qué punto podríamos auto responsabilizarnos las mujeres por la existencia de esa connotación despectiva de la etiqueta “música de mujeres”? Comprendo que hay una inquietud válida con respecto a la cuestión de las etiquetas. A pesar de eso es necesario pensar el género como indisociable del quehacer musical y de cualquier tipo de experiencia por la que se transita, así hablar de “música de mujeres” evidencia esta relación de la obra con el cuerpo que la produce, algo que fue invisibilizado en el contexto de las prácticas musicales occidentales.

La valoración de que la música podría ser completamente autónoma e independiente de la subjetividad de quien la compone o la practica es una de las ideas que provienen del canon musical occidental. Este aspecto nos recuerda esa dicotomía que separa mente/cuerpo como aspectos diferenciados en el ser. Ante esto es importante recordar que en los procesos de creación musical hay cuerpos componiendo desde el lugar que ocupan en el mundo. Espacios que priorizan categorías como género, raza, sexualidad, como aspecto de selección, tienden a dar voz a esas subjetividades que son en muchos casos oprimidas y/o descalificadas en los espacios tradicionales, entendiendo que el cuerpo que compone y la obra tienen un vínculo profundo.

Sobre los espacios de músicas de mujeres creo que los mismos tienden a privilegiar los vínculos solidarios y el apoyo mutuo entre mujeres, de alguna manera salen de la lógica que ordena la competición constante como medio pertinente para acceder a los espacios artísticos. Que estos festivales o movimientos existan estimula principalmente a quienes participan en ellos, es decir, estos espacios tienen la potencialidad de crear confianza en las mujeres y a la vez entrenar otro tipo de vínculos entre ellas y en general fomentan otro tipo de relaciones en el arte, privilegiando un aprecio por la diversidad de procesos y de obras, entre otras cuestiones.

Un ejemplo de proyectos con perspectiva de género es el de Feminaria Musical: Grupo de Pesquisa e Experimentos Sonoros (FM), que ya hemos citado en este

trabajo, y que es coordinado por la profesora Laila Rosa en la Universidad Federal de Bahía. El grupo por un lado se declara como una intervención política feminista anti-racista y LGBT colectiva e incluye una propuesta integradora de muchos aspectos relacionados a la experiencia musical, como se puede leer en el siguiente párrafo:

Podemos afirmar que o grupo surgiu a partir do encontro de pessoas que compartilham o desejo de ouvir e fazer música, de falar sobre música, e de fazer uma intervenção política feminista anti-racista e LGBT coletiva através da música, seja refletindo sobre a mesma, seja interagindo através da mesma com as performances propostas e eventuais atividades de apreciação musical e de integração com improvisações experimentais coletivas, procurando atender a uma agenda também do movimento social. (ROSA; HORA; SILVA, 2013, p.2)

Me parece relevante el posicionamiento declaradamente ligado al movimiento social, proponiendo una agenda expansiva, que parte de la reflexión y abarca muchas formas de experiencias. Se configura como un espacio creativo que reflexiona al tiempo de ejercer una intervención política enmarcada en el ámbito académico pero no encerrado en este:

É importante destacar ainda que, antes mesmo da aprovação do projeto, já existia toda uma militância dentro do movimento feminista, bem como, o desejo de realizar o sonho de tod@ artista que adentra as duras e rígidas paredes da academia: de criar brechas para poder estabelecer uma atuação acadêmica politizada e, ao mesmo tempo, de poder seguir com uma atuação artística, considerando os processos criativos como um importante marco de reflexão a partir de nossas próprias histórias de vida, bem como, de intervenção política. Ainda neste sentido, contribuir para uma produção de conhecimento engajada e criativa numa composição coletiva em via de mão dupla, trazendo o princípio freireano de dialogicidade (Freire, 1987)<sup>17</sup> (ROSA; HORA; SILVA, 2013, p.2)

Esta postura dialógica de inspiración Freireana es un aspecto que puede ser importante al pensar en los procesos, avanzar en esa “vía de mão dupla”, referida a que el conocimiento y la praxis van juntos, de forma indisoluble, puede contribuir a generar propuestas integradoras. Reflexionar sobre género y gestionar los espacios son cosas que deben ir a la par, para que la acción realmente sea transformadora.

Es cierto que los llamados espacios de música de mujeres funcionan también muchas veces como un nicho del mercado y pueden ser absorbidos por el capitalismo, reproduciendo relaciones marcadas por la explotación, en beneficio de ciertos grupos que gestionan el poder de una forma hegemónica. Es por eso que hay una gran

---

<sup>17</sup> Esta referencia a Freire es parte de la citación de Rosa, Hora y Silva.

necesidad de pensar una perspectiva de género que cuestione las muchas formas de opresión existentes, para poder constituir espacios contrahegemónicos y más plurales.

En relación a los espacios de la música de mujeres en Paraguay vemos que Paula Rodríguez (2022) presenta un panorama general sobre la cuestión de género en el ámbito musical en Paraguay en las Jornadas de Música Popular de la FADA - UNA (Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción) y nos trae algunos movimientos que han surgido en los últimos años para visibilizar el trabajo de mujeres:

(...)el colectivo Riot Girls Py, fundado en el 2006 y que busca incentivar la presencia femenina en escena a través de la organización del Kuña Fest y el Mitakuña Rock Camp; Sorora Música que nace en el 2019 para visibilizar a través de conciertos y otras actividades como charlas, talleres y apoyo económico y artístico, no solo la labor de las artistas, sino también de las mujeres trabajadoras de la industria musical en general, y así debatir e interpelar sobre la necesidad de una mayor participación femenina en los escenarios de grandes festivales que se realizan en nuestro país; Mujeres Haciendo Eco, directorio de mujeres en la industria musical del país que se originó en julio del 2020 donde músicas paraguayas autogestoras y autoconvocadas se organizaron y lanzaron un formulario digital, para visibilizar a las mujeres líderes de proyectos musicales, productoras, gestoras, sonidistas, managers, etc. La campaña contó con el apoyo de Sorora Música, Casa Cultura Mango Tango, Satélite LAT (Mujeres de la Industria Latinoamericana) y Fondec (Fondo Nacional de Cultura). (RODRIGUEZ, 2022, p.63)

Todas estas iniciativas parecen tener un rango de acción mucho más enfocado al espacio artístico ligado a la música popular. Esto lleva a la hipótesis de que la cuestión de género con respecto a la música en Paraguay ha sido mucho más problematizada en los ámbitos no académicos, con un debate que gana impulso por partir de las experiencias de mujeres dentro de la llamada industria musical.

A continuación podremos también pensar en como una reinterpretación de los roles y espacios de protagonismo de las mujeres en la música en Paraguay puede darnos algunas claves para fortalecer este debate en los espacios académicos, artísticos e instancias institucionales

## 1.6 REINTERPRETANDO LOS ROLES Y ESPACIOS DE PROTAGONISMO DE LAS MUJERES EN LA MÚSICA

La relación entre roles de género y espacios públicos y privados es algo frecuentemente estudiado, me parece importante pensarlo en este trabajo desde algunos

ejemplos de Paraguay, de modo a tener una comprensión sobre qué roles han sido posibles históricamente para las mujeres en la música, entendiendo también la relación con los espacios públicos y privados.

La historiografía nos habla de poquísimas intérpretes y menos compositoras en Paraguay. Un trabajo reciente de Paula Rodríguez (2022) explora algunos de los nombres de compositoras que son poco recordados. Así también un artículo de Romy Martínez (2017) hace un relato sobre roles de las mujeres en la música a partir de la entrevista a mujeres actuantes desde la composición e interpretación musical. Ambos aportes son relevantes porque al abrir cualquier manual de la historia de la música del Paraguay veremos que, como es esperado, hay una gran cantidad de nombres masculinos, con más relevancia en la figura de compositores, trazando una especie de “genealogía musical” de maestros y discípulos, clasificados en generaciones, y de estas líneas participan muy pocas mujeres, casi ninguna o ninguna.

Este formato constituye el hilo conductor de las formas historiográficas tradicionales de relato, lo convencional en la forma canónica de pensar la historia de la música. Dedicaré las siguientes líneas a dar dos ejemplos sobre la representación de algunas mujeres y sus roles, de modo a pensar la necesidad de estudiar espacios y roles que no son aquellos a los que tradicionalmente se les da relevancia en el relato historiográfico.

Para el primer aspecto, uso como ejemplo el caso de Manuelita González Filibert, madre de Aristóbulo Domínguez, autor de *Aires Nacionales Paraguayos*. Este libro habría sido lanzado en 1928, siendo uno de los primeros registros notados en partitura de lo que es considerado como música paraguaya. Este es un material de interés, debido a su valor como fuente histórica, en el cual es posible encontrar la transcripción de piezas populares del Paraguay, aunque algunas veces se ha mencionado a estas piezas como de origen indígena, lo que difícilmente sea verdad.

Manuelita González Filibert tocaba el piano y lo significativo es que Domínguez expresa en el libro que su madre tocaba los aires nacionales en el “seno de la alta sociedad”. No es extraño que una mujer tocara el piano, a final de cuentas en la “alta sociedad” era algo apreciado, el estudio de piano era un lugar en el cual las mujeres podían hacer música. Ciertamente aquella mujer tuvo acceso a los “aires nacionales”. Aristóbulo Domínguez escribe:

De la indiferencia que amenazaba hundirla en el olvido y hacerla desaparecer, tocó a una dama paraguaya - mi madre - amante de todas las bellezas de nuestra raza, llevar por primera vez en el seno de la alta sociedad la rica expresión de nuestros aires nacionales. Esta labor me cabe continuar ahora, con paciente y creciente entusiasmo [...] <sup>18</sup> (DOMINGUEZ, 1928, s/p)

En este párrafo vemos que mínimamente esta mujer fue una intérprete, si no una arregladora de los aires nacionales que posteriormente fueron publicados. Es difícil saber exactamente cuál fue el trabajo musical que ejerció, sí aprendió las piezas de otros intérpretes o si ella misma hizo los arreglos, el caso es que Dominguez se presenta como continuador del trabajo de su madre. Lo visible es que la mujer a quien hago referencia tuvo una participación en este proceso pero se encuentra en el anonimato dentro de lo musical. El texto publicado dentro del libro nos deja ver que su presencia dentro del espacio privado influyó en una publicación que hoy es una fuente histórica sumamente valiosa. Además ella presentó las piezas en ese espacio restringido que cabía a las mujeres y estaba marcado por una cuestión de clase, el de las fiestas privadas de la alta sociedad.

Este ejemplo sirve simplemente para ilustrar que es probable que investigaciones que comiencen a buscar información sobre la práctica musical en los espacios domésticos y/o privados en Paraguay desde una perspectiva de género, y que no se centren estrictamente en solistas, orquestas, agrupaciones o lo relacionado a los escenarios o a lo público, puedan favorecer a entender el papel de las mujeres en la música en Paraguay de una manera más amplia, trayendo con esto otras perspectivas.

El segundo aspecto que traigo es la importante labor que las mujeres han hecho y continúan haciendo en el campo educativo, sin tener sus nombres estampados en los libros como los “grandes” músicos, probablemente porque ni fueron compositoras o intérpretes renombradas, ni estuvieron vinculadas a puestos de poder dentro del ámbito musical. Cuando digo puestos de poder me refiero a lugares de decisión en instituciones como direcciones de institutos u orquestas, entre otros.

---

<sup>18</sup>Disponible en:

[http://www.portalguarani.com/2696\\_aristobulo\\_dominguez/21359\\_aires\\_tradicionales\\_paraguayos\\_arreglados\\_para\\_piano\\_con\\_acompanamiento\\_tipico\\_1928.html](http://www.portalguarani.com/2696_aristobulo_dominguez/21359_aires_tradicionales_paraguayos_arreglados_para_piano_con_acompanamiento_tipico_1928.html)) Último acceso en: 22 may. 2022

Un día conversando con la “profe” Sonia Valiente<sup>19</sup>, que es una referencia educativa en Asunción, y preguntándole sobre su trayectoria, me explicó que estudió algunos instrumentos como el piano, el cello, un poco de flauta y un poco de guitarra inclusive. Le pregunté entonces cómo fue para que dedicara todo su tiempo a enseñar y ella me comentó que en gran medida fue una decisión circunstancial, ya que después de tener a sus hijos, fue difícil continuar en una orquesta en la que tocaba el cello, pues le era de cierta manera exigido dedicar la mayor parte de su tiempo a la maternidad, sin embargo decidió continuar enseñando.

Quienes estudiamos en algún momento con Sonia Valiente salimos ganando mucho al tenerla como profesora, la calidad de su trabajo es inspiradora y ha influido en numerosas personas que hoy se dedican a distintos ámbitos dentro del campo musical. Esto es una opinión personal, aunque se corresponde con la visión de muchas personas de dentro y de fuera de sus aulas.

Lo interesante en este caso es pensar cómo realmente la educación musical, principalmente la educación infantil, se constituyó en un lugar en donde históricamente las mujeres pudieron ejercer un papel decisivo dentro de la música. Paraguay no es la excepción, a pesar de que tampoco sabemos en amplitud quiénes son esas mujeres, personalmente conozco a varias que fundaron conservatorios o los dirigen. En gran medida esto fue posible porque la educación es un trabajo relacionado con el cuidado, que es un rol atribuido históricamente a las mujeres y los trabajos con perspectiva de género han podido explicar esto.

El cuidado es un espacio políticamente relevante en la sociedad, a pesar de ser invisibilizado. Son estas invisibilizaciones las que vemos en la historiografía cuando el relato es canónico, por eso necesitamos fomentar otros hilos conductores que no sean solo pensados desde la predominancia de visión en los espacios públicos, enfocados exclusivamente en maestros de orquestas, compositores e intérpretes, figuras internacionales o de relevancia pública documentada.

Además de explorar en roles o espacios que muchas veces no son tenidos en cuenta con el objetivo de reinterpretarlos, hay que llevar en cuenta que no

---

<sup>19</sup> Sonia Valiente es educadora, profesora de Teoría y Solfeo en el Conservatorio Nacional de Música y en el Conservatorio de la Universidad Católica de Asunción. Tiene publicados una serie de libros pedagógicos de Audiopercepción y de Teoría Musical, además es creadora del blog musical Tempo di teoría <https://tempoditeoria.blogspot.com/>. Fue coordinadora académica de los proyectos musicales Pu Rory y Jeporeka en Paraguay.

basta con traer trayectorias femeninas, no siempre el hecho de abordar aspectos relacionados a las mujeres se constituye en un estudio con perspectiva de género. Lorena Valdebenito hace una distinción interesante para posicionar esta cuestión:

Al parecer, el solo hecho de referir acerca de sujetos femeninos y música o creación musical no necesariamente significa que exista una perspectiva de género. En este sentido nos preguntamos: ¿qué ámbitos debiesen tratarse en los textos para suponer que existe una aproximación de género? Algunos de estos podrían ser:

1. Asumir una perspectiva teórica sobre género.
2. Abordar críticamente el escenario en el que aparecen los sujetos femeninos.
3. Profundizar en los modos en que las mujeres se aproximan a la creación musical y no tanto en listar o describir qué hicieron, sino cómo lo hicieron.
4. Explorar qué pensamiento estético y musical podría fundamentar la creación musical femenina.
5. Intentar un análisis musical desde los elementos estéticos que emergen de las propias músicas producidas por mujeres, y no desde el lenguaje estético legitimado por la tradición compositiva masculina. (VALDEBENITO, 2017, p.115)

Reafirmo entonces la importancia de traer una perspectiva crítica, no centrada exclusivamente en hablar de mujeres sino en poder principalmente cuestionar las estructuras que perpetúan las desigualdades en razón de género. La historiografía y teoría musical canónicas no consideran los relatos y formas de conocimiento de sujetos subalternizados, por lo que no se puede recurrir a una estructura que fue forjada sin contemplar a estos cuerpos y experiencias para comprender de manera amplia sus visiones sobre el hacer, practicar o crear música. Es por esto, entre otras cuestiones, que nuestras reflexiones parten de las experiencias y en diálogo con las mismas:

Na história do pensamento feminista, a reflexão segue a experiência, opera-se uma deshierarquização dos acontecimentos, as práticas passam a ser privilegiadas em relação aos sujeitos sociais, a realidade já não cede à necessidade de encaixar-se na teoria previamente moldada. (NOGUEIRA; ROSA, p.48, 2015)

Se hacen necesarias prácticas conscientes, traer al centro los procesos artísticos y trayectorias personales, como plantean Rosa y Nogueira (2015) pensando estos procesos con sus particularidades. Con los años se ha ido afirmando entre las mujeres en la música un pensamiento crítico que ha hecho que las ideas desde las perspectivas de género permeen de a poco en las prácticas colectivas e individuales, trayendo una cierta reparación que surge de ese tejido de contención, en donde de a poco es posible escuchar más voces.

Hoy cada vez más cuerpos se tornan y se asumen como un lugar de conocimiento, entendiendo este camino como una forma del saber contra-hegemónico, lo que se reafirma como una alternativa ante las visiones que instrumentalizan la manutención de un sistema excluyente. Estamos en ese proceso, un proceso que nos lleva a pensar en nuestro propio hacer y en la búsqueda de un proyecto solidario como lo expresan Nogueira y Rosa (2015):

Contudo, este projeto solidário e feminista, para situar mais uma vez nossa fala nos termos da perspectiva de conhecimento situado (HARAWAY, 1995), extrapola o âmbito do escrito-supostamente racional e científico e chega/vem para o/do corpo, onde mora outro conhecimento, o da experiência, da vivência musical, dos desejos mais íntimos de fazer uma música que nos acolha e nos represente, que nos ponha em diálogo com outras tantas que compartilham experiências semelhantes. Um espaço de empoderamento. Obras que nos brotam, escapam e já não mais nos pertencem, que formam uma estrutura estética que gera também uma sensação que integra e repara. (NOGUEIRA; ROSA, p.28, 2015)

## **CAPÍTULO II: GÉNERO Y MÚSICA EN PARAGUAY: REFLEXIONES A PARTIR DEL RELATO DE MUJERES COMpositoras DE MÚSICA INSTRUMENTAL**

Dentro del contexto de Paraguay, un país en el que hay todavía pocos relatos sobre mujeres que componen, el retomar trayectorias que me son contemporáneas es un gesto ético y político al decir de Curiel (s/a). En este capítulo intento registrar percepciones y formas de entender el quehacer compositivo para pensar en las luchas, vivencias y en las alternativas que nos llegan a través de estas historias:

Aunque como concepto el feminismo nace en la primera ola en este contexto como una propuesta que sintetiza las luchas de las mujeres en un lugar y en un tiempo determinado, si entendemos el feminismo como toda lucha de mujeres que se oponen al patriarcado, tendríamos que construir su genealogía considerando la historia de muchas mujeres en muchos lugares-tiempos. Este es para mí uno de los principales gestos éticos y políticos de descolonización en el feminismo: retomar distintas historias, poco o casi nunca contadas. (Curiel, s/a, p.1)

En ese sentido propuesto por Curiel, dicho propósito no se agota ni podría restringirse a este trabajo, que apenas toma relatos pocas trayectorias, nombres ligados de alguna manera a un contexto específico. Hay muchos relatos para seguir incluyendo y queda todavía pendiente un esfuerzo por descentralizar las narrativas.

Traer los relatos de mujeres que componen en Paraguay tiene que ver con una búsqueda por entender las dificultades y trayectorias de las entrevistadas de modo a construir a partir de estas percepciones algunos pensamientos y reflexiones que puedan darnos pistas sobre cómo reparar eso que la violencia patriarcal daña.

Al mismo tiempo hay un intento de entender y contextualizar algunas problemáticas de modo a contribuir con los debates que se plantean la problemática de género, e ir más allá: en la posibilidad de escuchar cómo es el estar de esos cuerpos en un espacio que es ampliamente reconocido como un espacio masculino, especialmente cuando hablamos de la composición de música instrumental, damos nombre a las violencias e inequidades que antes eran muchas veces vivenciadas en silencio y sin una comprensión de la problemática colectiva y estructural.

## 2.1 GÉNERO Y MÚSICA EN PARAGUAY: REVISIÓN DE LOS ESTUDIOS MÁS RECIENTES

En el campo de los estudios sobre mujeres y música en Paraguay todavía existen pocos trabajos, algunos de los más recientes abordan aspectos relacionados a la representación de mujeres en canciones populares, como parte del estudio del contexto social de la creación, buscando una comprensión de los sentidos que se generan en torno a la mujer. Es el caso de los trabajos de Roberto Céspedes (2012), Elisa Verón (2021), y de Miguel Antar y Yonara Oliveira (2020)

La investigadora Romy Martínez (2017) escribe un artículo sobre roles de las mujeres en el campo musical en Paraguay, donde realiza entrevistas a cinco mujeres - Berta Rojas, Paula Rodríguez, Rocio Robledo, Nancy Luzco y Liza Bogado, e incluye su propia trayectoria -, relatos a través de los cuales trae aspectos que considera relevantes sobre los roles de estas mujeres en la música paraguaya.

Otro trabajo reciente fue el presentado por Paula Rodríguez (2022) sobre invisibilización de las mujeres compositoras en la historiografía de la música en Paraguay, en el marco de las Jornadas de Investigación de Música Popular de la FADA-UNA (Facultad de Arte, Diseño y Música de la Universidad Nacional de Asunción), quien durante las jornadas discutió junto con Rocio Robledo aspectos relacionados a las cuestiones de género en el ámbito musical, el artículo fue publicado en las actas de las Jornadas. También en el 2021, Miguel Antar y Nicolás Salaberry presentaron un trabajo en el ciclo de conferencia del proyecto musical de composición en Paraguay llamado *Jeporeka*, en él que exponen la trayectoria de la arpista Celsa Rodas, quien fue perseguida, presa y torturada durante el gobierno de Stroessner. En este caso es el testimonio de Celsa Rodas el que sirve para discurrir sobre varios aspectos relativos al uso de la música en el contexto dictatorial, tanto como herramienta de tortura como también como lugar de esperanza por parte de la resistencia en momentos de extrema violencia.

Esto nos muestra un poco acerca de los trabajos de los últimos años relacionados a mujeres y música en Paraguay. Es importante destacar que hay libros y materiales que han abordado algunas trayectorias de mujeres, pero no siempre lo han hecho desde la perspectiva de género, también es importante señalar que este es apenas

un recuento de algunos trabajos que han sido presentados en los últimos años, que han tenido foco en trayectoria de mujeres, lo que nos brinda un panorama de los temas y aspectos estudiados.

Como vemos, los estudios sobre mujeres y música que se asoman a la perspectiva de género en Paraguay han comenzado hace poco tiempo y la cantidad de trabajos todavía no conforma un corpus que pueda dar lugar a una reflexión amplia, sistemática y profunda sobre los aspectos relacionados a género y música en Paraguay.

Otra cuestión a llevar en consideración es que la mayoría de estos estudios han partido de investigadores e investigadoras que se han formado académicamente fuera del país, esto necesariamente debe llamar la atención y ser motivo de cuestionamiento, porque los relatos críticos desde adentro, es decir, de quienes se encuentran en Paraguay, podrían ser extremadamente valiosos para promover cambios.

## 2.2 RELATOS DE EXPERIENCIAS DE MUJERES QUE COMPONEN EN PARAGUAY

Las entrevistas presentadas en este Capítulo parten de la necesidad de entender, desde la perspectiva de las compositoras, las relaciones dentro de la composición como campo en donde la problemática de género persiste. Las mujeres entrevistadas en este contexto son compositoras menores de cuarenta años cuyas labores y formación se centran principalmente en la ciudad de Asunción.

Tomé como parámetro entrevistar a algunas mujeres que han estrenado obras instrumentales en los últimos años. La decisión de contemplar compositoras de música instrumental se debe al hecho de que en este ámbito es menos visible la presencia de mujeres que componen. También en esta decisión hay de mi parte un interés personal, ya que por atravesar yo misma dicho espacio lo entiendo como un campo de difícil acceso y permanencia para mujeres.

Con respecto a la selección que contempla a compositoras de Asunción, quisiera destacar que entre las compositoras que tienen su área de actuación en Paraguay, la mayoría se encuentra en Asunción, lo que nos interpela sobre la persistencia de la falta de descentralización en cuanto al acceso a la educación musical y los espacios artísticos. Es importante resaltar que aunque han habido casos de compositoras de música instrumental originarias del interior del país, sus trayectorias se vieron determinadas por la posibilidad de salir de sus lugares de origen para estudiar o trabajar

en la capital o en otros países.

La necesidad de migrar no debe ser un aspecto romantizado, ya que una cosa es poder elegir salir del lugar en el cual se encuentran los vínculos más cercanos que nos acompañan durante nuestro crecimiento y otra muy diferente es verse en la obligación de hacerlo. Resulta problemático pensar que toda persona del interior que quiera estudiar o trabajar con la composición deba migrar como una obligación, con todas las dificultades afectivas, económicas, sociales que eso significa.

En el campo de la música popular el trabajo de Paula Rodríguez (2022) evidencia la existencia de compositoras arpistas que eran de la capital y del interior del país, así en la composición de música folclórica existió una presencia de mujeres arpistas, algunas con cierta formación en aspectos teóricos de la música. Esto es algo interesante que podría ser abordado en el futuro, de modo a historizar estas experiencias y entender cómo el estudio del arpa se torna un lugar de posibilidad de hacer música para las mujeres.

Con todo esto quisiera destacar que la descentralización en el campo musical es un proceso siempre pendiente, y aunque se ven avances, la capital del país continúa teniendo mejores perspectivas en cuanto a instituciones de educación musical e instituciones artísticas.

Resulta importante dejar en claro que estas entrevistas constituyen apenas un pequeño paso en la exploración de las relaciones entre género y composición en Paraguay, sin olvidar que es un trabajo centrado en la experiencia de mujeres que tuvieron la oportunidad de estudiar música académicamente y concluir el estudio superior de música.

Contar con los relatos sobre las experiencias de colegas compositoras es algo central en este trabajo, las entrevistas son relevantes para dar jerarquía a las experiencias. A través de los relatos es posible acceder a la percepción que las compositoras tienen sobre sus propios procesos en todos los sentidos, desde los personales hasta los estéticos musicales, procesos que muchas veces no son tenidos en cuenta pues las narrativas de mujeres son omitidas en los manuales musicales, los currículos, en la educación musical y en los espacios artísticos.

En cuanto investigadora yo me siento parte de ese contexto del cual provienen las entrevistadas, por haberme formado en Asunción. Las reflexiones serán

situadas dentro de una perspectiva urbana, de mujeres que han tenido posibilidades de acceder a la educación musical pública. Llevando en consideración que dicho acceso no es una realidad posible para la mayoría de las personas que ocupan una camada social pobre y/o para personas racializadas, quisiera poner relevancia en que sería importante complementar más adelante el estudio sobre género y composición en otros contextos.

Las entrevistas se realizaron de una forma semiestructurada en donde fueron propuestas algunas preguntas como base. Las entrevistas fueron llevadas a cabo de forma oral, por medio de conversaciones a través de plataformas virtuales. Las preguntas fueron elaboradas en dos secciones, la primera constaba de preguntas relacionadas a la trayectoria y el proceso compositivo de las entrevistadas, y la segunda sección se refería a las percepciones de las mismas con respecto a las problemáticas de género en el ámbito musical en general y en la composición en particular. A lo largo de las entrevistas fueron hechas en algunos casos nuevas preguntas. Las cuestiones planteadas en el cuestionario fueron las siguientes:

1. Relata tu trayectoria en relación a la composición y cuándo comenzaste a situarte como compositora de forma pública.
2. ¿Cómo crees que es la recepción de tus obras en los distintos espacios en que éstas transitan? (sean formales, no formales, académicos, artísticos, etc.)
3. Describe aspectos que consideras importantes en tus procesos creativos y comenta un poco acerca de tus referencias y/o motivaciones dentro de los mismos.
4. Si hubieran, menciona algunas críticas que has recibido con respecto a tu trabajo como compositora o a tus obras musicales.
5. Menciona dificultades por las que has atravesado en relación a la composición pudiendo ser cuestiones generales del ámbito musical o relacionadas a la cuestión de género.
6. ¿Tienes referencias de mujeres en la composición? Exprésate sobre la presencia compositoras y la referencia de mujeres en los espacios musicales
7. ¿Cuál es tu percepción sobre discriminaciones y/o violencias en razón del género dentro de los espacios musicales?

8. ¿Cómo percibes las respuestas institucionales ante situaciones que vulnerabilizan a mujeres? ¿Están siendo pensadas políticas de género en las instituciones?

9. ¿Cuál es tu opinión sobre proyectos artísticos o académicos que se realizan con perspectiva de género? (Bandas o festivales mayoritaria o exclusivamente de mujeres, cupos para mujeres en diversos espacios académicos o artísticos, entre otros)

10. A tu criterio, ¿Cuáles son las razones de la persistencia de la brecha de género en el ámbito de la composición?

A continuación serán presentados recortes de aspectos y temáticas seleccionadas a partir de las entrevistas.

### 2.2.1 Sobre la trayectoria y autoidentificación como compositoras

La primera pregunta realizada fue acerca de la trayectoria de cada entrevistada, que incluía la pregunta sobre cuando empezaron a situarse públicamente como compositoras. Las respuestas recibidas de dos de las cuatro mujeres entrevistadas es que ellas no tienen o no tuvieron una búsqueda por ser llamadas compositoras. Así lo relata Mar Pérez (PÉREZ, Entrevista I, 2022), quien lanzó en el 2017 su primera canción compuesta, siendo esta una canción que escribió para la banda Mothership y se refiere a su proceso de la siguiente manera:

La primera vez que yo compuse [...] fue en el 2010 más o menos, aproximadamente a los 20 años, como te dije, nunca quise ser compositora, nunca quise componer canciones y obras, o algo así, se me fue dando solo, se me fueron abriendo las puertas y las oportunidades. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Magalí Benítez, cuya pieza instrumental *Antes de la luz* fue su primer *single* lanzado en 2021 también comenta sobre el aspecto de no sentir una búsqueda de nombrarse compositora, ella habla de una necesidad de ejercer la práctica de crear más que de una búsqueda del rótulo de compositora. Sobre el proceso con *Antes de la luz* relata lo siguiente:

Me pareció una linda introducción, hubo un muy buen feedback en general, entonces es como que uno se siente un poco más aliviado una vez que pasan los primeros momentos de mucho medio o mucha repercusión [...] preferí no pensar tanto como iba a ser la gente viéndome en una faceta de compositora sino hacer nomás, estar más en el presente, creo que eso ayudó a que sea más fácil y lo voy

digiriendo, como que prefiero componer y trabajar antes de llamarme y ponerme un nombre de “yo soy compositora”. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

En el caso de Fátima Abramo (ABRAMO, Entrevista II, 2022) sus primeras composiciones se remiten al año 2007, sin embargo entre los años 2014 y 2015 es el momento en el cual ella comienza a sentirse compositora, principalmente tras participar en el concurso de composición del festival Trombonanza con la obra *Trazos del Sur*, sin obtener ningún premio. Ella habla de considerarse en ese momento una persona que quería “experimentar con la composición”. Entre esos años hace una revisión de las obras que ya había compuesto e inicia el proceso de reelaborar su obra *Trazos del Sur* para presentarla en varios concursos nacionales e internacionales posteriormente.

A partir del año 2020, Abramo obtiene reconocimientos importantes como el ingreso al proyecto *Jeporeka* en Paraguay, se posiciona como ganadora del concurso de composición del festival Trombonanza en Argentina en el año 2020 con la misma obra *Trazos del Sur*, que fue reelaborada y la cual posteriormente, tras una selección, es interpretada en el International Trombone Festival de Estados Unidos, un reconocido festival mundial de Trombón.

En las experiencias de Fátima, un aspecto destacable es que, a pesar de haber realizado obras en el contexto académico de forma anterior a los años 2014-2015, esto no significó para ella sentirse compositora, ella utiliza el término “experimento” para referirse a sus trabajos anteriores. Ante esto una pregunta que surge sobre dicho relato se refiere a qué es lo que diferencia las composiciones propiamente dichas de esos “experimentos”, siendo que en muchos casos ella estrenó piezas antes de considerarse compositora. Para Fátima la participación en concursos y la selección de sus obras en los mismos es un aspecto que marca el hecho de pensarse a sí misma como compositora, por lo que pensarse como compositora viene mucho tiempo después de experimentar con procesos creativos.

En el caso de Asunción (CANTERO, Entrevista IV, 2022), la misma explica que desde pequeña soñaba con ser cantautora pero que al estudiar música académicamente fue dándose cuenta de lo mucho que había por aprender antes de crear canciones y fue adquiriendo diferentes conocimientos musicales. Ella menciona que se sintió compositora a partir de haber sido seleccionada para participar de un curso de composición a cargo del profesor Alekos Maniatis. El curso culminó con el estreno de las

obras de los 5 estudiantes que lo concluyeron, entre los cuales se encontraba ella. Asunción describe el momento de estreno de esa obra como el momento de sentirse públicamente como compositora. De alguna manera el espacio académico valida las experiencias, así el título de compositora parece ser algo que viene como fruto de un posicionamiento que gana a partir del estreno de una obra en el marco de un curso de composición.

Entre las entrevistadas, Asunción (CANTERO, Entrevista IV, 2022) es la única que explicita el sentirse compositora a partir de un hecho muy específico, aunque el nombre de “compositora” es algo que recibe por una validación externa. Comparando este con los otros ejemplos de Mar y Magalí, en los que se dan en procesos totalmente diferentes, pareciera ser que las mujeres entrevistadas, al igual que los compositores en general, reciben el nombre de compositoras a partir del momento en el que sus obras ocupan el espacio público y que son puestas o vistas en ese lugar, pero en los casos relatados no precisamente se da como fruto de una búsqueda de ser llamadas de esa forma.

Este es un aspecto llamativo, si pensamos en que realmente existe una búsqueda consciente por parte de las mujeres entrevistadas de involucrarse en procesos creativos, una búsqueda que a veces dura varios años, pero no existe una insistencia sobre querer ser llamadas “compositoras”, lo que podría poner en perspectiva ese “sentirse fuera” de la construcción que la composición como institución canónica representa. Al haber una búsqueda creativa activa, pero al mismo tiempo sin manifestar una búsqueda por portar ese título de compositoras, remite un poco a esa falta de autoreferenciación que mencionaba en capítulos anteriores.

Desde otra perspectiva que es diferente en experiencia a la de Fátima y Asunción, Mar (PÉREZ, Entrevista I, 2022) explicita su visión de desafiar la percepción de que la academia es un medio de validación para la composición. En sus palabras, “nadie puede decirte cómo componer”, por lo que desde su perspectiva para componer no se necesita de la validación de las instituciones, aunque resalta que no lo dice en un sentido puramente rebelde, mencionando que se pueden recibir críticas o sugerencias, pero que el camino compositivo es un camino de decisiones personales.

Cuando consulté a Mar (PÉREZ, Entrevista I, 2022) sobre el momento en el que asume el rol de compositora públicamente, ella declara que los primeros espacios

en los que sus composiciones fueron mostradas en público fueron autogestionados y vinculados a la música popular, no los realizó buscando alguna validación institucional, aunque posteriormente en su rol de compositora ha trabajado con agrupaciones institucionalizadas como orquestas.

En la trayectoria de Mar, Asunción y Fátima, ocurre un largo proceso de búsqueda creativa antes de verse a sí mismas como compositoras o de ser vistas como tales socialmente. Magalí, la más joven entre las entrevistadas, tuvo una posibilidad que de alguna manera nos habla de cómo la presencia cada vez más persistente de los debates sobre género acorta los caminos o procesos de las mujeres y genera esa visibilidad que es tan necesaria para alentar a la composición.

Magalí (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022) , como ya mencioné, compuso la música *Antes de la luz* en el 2020 y la presentó en un concurso nacional de composición en el mismo año, la misma no fue seleccionada dentro del mismo, sin embargo mujeres músicas que la conocían, ligadas a los movimientos con perspectiva de género en el ámbito musical en Asunción entraron en contacto con ella para interpretar dicha obra, de modo a que esta no quede encajonada, y así fue que la pieza cobró vida. El single *Antes de la Luz* fue lanzado con mucho éxito posteriormente en el marco de un proyecto del colectivo de mujeres Sorora, en donde la obra también concursó y fue seleccionada, en este proyecto fue producido un videoclip de la misma.

El simple hecho de visibilizar dicho trabajo genera una perspectiva totalmente distinta para quien compone y para quien observa. En este acortamiento del camino entre crear y mostrar la obra públicamente hay muchos aspectos positivos relacionados a la representatividad, se visibiliza que hay mujeres componiendo música instrumental, esto sirve como referencia para otras mujeres, y estimula también a quien compone a seguir creando. Todo esto puede pensarse como fruto de un momento en el cual la cuestión de género está ganando espacio y esto es algo que motiva a las mujeres músicas creadoras o a las que tienen una inquietud creativa.

### 2.2.2 Sobre procesos compositivos

Un asunto que es planteado en los estudios de género relacionados a la música es relativo al aspecto estético, en donde se discute si habría una diferencia entre mujeres y hombres en cuanto a proceso y a estética en la composición. Una de las preocupaciones manifestada en la bibliografía existente tiene relación con el hecho de

evitar caer en el esencialismo, es decir, categorizar como si existiera una esencia compositiva femenina o masculina. Comprendiendo el género como una construcción cultural, una visión esencialista sería contradictoria, mucho más pensando interseccionalmente, ya que la categoría mujer, como he comentado basándome en varias autoras, no podría sintetizar las experiencias de todas las mujeres, debe contemplar la diversidad y todos los aspectos indisociables relacionados a cuestiones de clase, raza y sexualidad.

A la hora de analizar lo mencionado por las compositoras entrevistadas intento comprender mejor cómo son sus procesos de creación, reafirmando que no se trata de esencializar sino de diferenciarlos y de ponerlos en relación con el canon compositivo occidental, estructura que fui contextualizando y cuyos rasgos coloniales y patriarcales fui problematizando a lo largo de este trabajo.

#### 2.2.2.1 *Búsquedas sonoras y relación con el instrumento*

En la entrevista, una pregunta contemplaba el relato de aspectos que las compositoras consideraban relevantes en sus procesos compositivos. El primer aspecto es que tres de las entrevistadas relataron una estrecha relación entre sus trayectorias como instrumentistas y sus procesos compositivos. En cuanto al estudio instrumental es importante destacar que las cuatro entrevistadas estudiaron instrumentos y áreas que no están muy relacionadas con las tradicionalmente femeninas, por lo que muchas de las dificultades de género que más percibieron y relataron están relacionadas estrechamente a sus carreras como instrumentistas.

Mar y Fátima poseen como instrumentos principales la trompeta y el trombón respectivamente, Asunción es percusionista, Magalí es pianista en el área de la música popular más ligada al jazz y la fusión. Ninguna de las entrevistadas tuvo referencias de mujeres en Paraguay que se destacaron en los instrumentos y áreas que ellas eligieron estudiar, según lo que ellas mismas fueron expresando en sus relatos, por lo que todas ellas son en realidad la primera referencia para mujeres de generaciones más nuevas, las mismas están dedicadas hoy también a enseñar en instituciones educativas.

Fátima relata sus procesos compositivos como muy vinculados a la

necesidad de crear repertorio para vientos metales tanto en Paraguay como en América Latina. Cuenta con una trayectoria muy amplia realizando arreglos, y relata que esto surge desde los tiempos en los que era estudiante del Conservatorio Nacional de Música, cuando para poder tocar con sus compañeros de la agrupación CONAMU Brass, que era formada enteramente por vientistas, y ante la falta de arreglos o composiciones para ese tipo de formación, la misma comenzó a elaborar arreglos. Al respecto menciona lo siguiente:

Fui pensando en una serie de cosas, [...] que no hay repertorio para metales y para trombón que sea paraguayo, latinoamericano ya empieza a haber, pero digamos que a nivel nacional muy poca gente se acordó de componer, quizás porque nunca hubo, quizás el único fue Remigio [Pereira], digamos que repertorio de cámara para metales no hay, siempre tuve que hacer arreglos de otras músicas para que yo pueda tocar con mis compañeros eso fue lo que siempre me motivó, querer que haya más repertorio nacional [...] (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

En este caso, la composición en la trayectoria de Fátima parte de la necesidad que ella percibe desde que era estudiante y que hasta ahora continúa impulsando sus esfuerzos. En el caso de Asunción (CANTERO, Entrevista IV, 2022) también menciona que una parte de su trabajo compositivo está ligado a cubrir la necesidad de repertorio para enseñar percusión. Una de las preocupaciones que motiva procesos creativos en ambas es atender una demanda académica, en esto hay una mirada que encuentra en la composición una herramienta para la enseñanza instrumental que ellas ejercen como profesión.

#### *2.2.2.2 La escucha y percepción en la búsqueda de sonoridades para componer*

El segundo aspecto ligado a procesos compositivos tiene que ver con la preocupación por los procesos de escucha y percepción que relatan al ser consultadas sobre aspectos relevantes de sus propios procesos compositivos. Asunción Cantero lo explora de la siguiente forma:

Una ventaja para mí como compositora creo que es que manejaba bien el lenguaje de la orquesta porque siempre estaba dentro de la orquesta y como soy percusionista no todo el tiempo estaba tocando, y como que me ponía a escuchar la orquesta, escuchar cómo interactuaban los vientos, las cuerdas y prestar mucha atención[...] (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

Asunción (CANTERO, Entrevista IV, 2022) también apunta otros elementos de sus procesos compositivos: la influencia de la música tradicional paraguaya, su propia mirada como percusionista y el tonalismo. En medio de su relato, sobre aspectos estéticos y técnicos musicales de estos procesos, ella irrumpe para hablar de su hijo y de cómo esto le impulsa a componer:

Hay cosas que son constantes, ese lenguaje de identidad paraguaya en mi música, eso me gusta mucho y la presencia de la percusión, esos digamos que son elementos que van a estar ahí siempre, y el tonalismo también, porque a mí me gusta cantar y si siento una melodía que me agrada me gusta trabajar con eso, ahora que vino el bebé dije le tengo que hacer algo a mi bebé, hice una especie de juego nomás, que es con una música infantil, hacer unas cositas, me re encantó, por eso es como que van cambiando los intereses. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

En el relato de Asunción vemos que diversos aspectos de su vida impulsan sus procesos creativos, se refiere a su pequeño hijo, para quien está comenzando a componer, y también a otras motivaciones que están relacionadas con vivencias que le marcan: su estudio de la música paraguaya, la relación con la percusión y su gusto por la canción, esto último es algo que según sus relatos viene desde que era muy pequeña.

Según es relatado por Magalí (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022), en sus procesos compositivos hay un vínculo estrecho con su instrumento y en contacto con el mismo elabora las ideas musicales que orientan sus composiciones. Maga da relevancia a un proceso lúdico, de juego e improvisación como lugar a partir del cual moviliza su obra:

Una de las cosas, si no será la más importante a la hora que comienzo a componer, es primero descifrarlo con mi instrumento, por lo menos yo como pianista agarro y toco, incluso a veces sale jugando nomás, es como un momento de intimidad con el instrumento, quiero tocar algo, ni siquiera me pongo a pensar, ok, voy a tocar esta progresión o voy a tocar esta cosa, simplemente toco porque quiero improvisar libremente sin juicios y ahí de repente es como que salen ideas musicales, entonces creo que la espontaneidad podría ser uno [de los aspectos], eso hace que se mantenga esa frescura, no se si originalidad pero es como que la espontaneidad y la creatividad van medio de la mano en ese sentido, y tener los sonidos descifrados en mi cabeza, por lo menos, me imagino que hay muchísimas maneras de componer, cada una tiene una forma diferente, pero por lo menos la que yo siento que me va más es tocar con mi instrumento y poder ya tener esa sonoridad, ya sea armónica, para la base de lo que sea melódico y a veces es al revés, si tengo esa sonoridad ya melódica, poder encontrar esa sonoridad armónica. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Mientras Asunción relataba que su rol de oyente dentro de la orquesta le ayudó a construir una comprensión del lenguaje musical, Maga trae la escucha como un aspecto de intimidad y de búsqueda estética:

Como yo soy pianista [...] muchas ideas se me vienen de manera armónica, se me viene una progresión específica, a veces con un efecto medio específico, entonces yo necesito sacar eso en mi cabeza y me quedo un tiempo hasta que puedo encontrar el efecto que yo creo que combina con el acorde y los acordes con qué tensiones y cuando logro eso, es como que todo después va por añadidura. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Esta idea de escuchar los sonidos, de entender el lenguaje musical a través de la escucha remite a una comprensión ligada a lo sensitivo-corporal, lo mismo que la escucha como parte de un proceso más íntimo de búsqueda sonora. Mar, quien ha ido incorporando progresivamente medios electrónicos a sus composiciones, también refiere este proceso como parte de una búsqueda estética, como una forma de crear atmósferas sonoras en un proyecto compositivo que encara en la actualidad. Lo interesante de su relato también pasa por el hecho de que ella expresa que el uso de medios tecnológicos le permite explorar otras facetas compositivas diferentes de las que explora a través de instrumentos musicales y que siente como agotadas, así se refiere a procesos compositivos que se encuentra desarrollando en la actualidad:

En este proyecto mi desafío es a hacer todo diferente, todo lo que no haría yo y buscar eso también porque estuve escuchando algunos discos que me hacen sentir una atmósfera sonora increíble y quisiera crear eso en un disco también, y solamente puedo crear eso con sintetizadores y sonidos digitales, entonces mi desafío con este nuevo disco es que sea una sensación sonora, una experiencia sonora para vos, que te pongas los auriculares y escuches muchas cosas. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Vemos entonces que las experiencias de escucha, la construcción estética a partir de la escucha y autoescucha, la valorización de la propia percepción sensitiva son elementos relevantes para las compositoras. Es importante recalcar que los procesos que ellas relatan se dan de forma integrada a otras formas de comprensión de la música más ligadas a la racionalidad occidental, o sea, no hay una dispensa de herramientas teóricas occidentales, todas las compositoras entrevistadas manejan un lenguaje musical proveniente de la música occidental, pero cuando se trata de aspectos relevantes de sus procesos compositivos podemos ver cómo los procesos sensitivos

relacionados a la escucha ganan mayor relevancia en sus relatos. Ante la pregunta de qué es lo más importante, tres de ellas aludieron a procesos de percepción sonora y búsquedas estéticas por vía de la escucha. La conexión entre sensibilidad/emoción y composición toma un papel relevante en los relatos de Mar Pérez (Entrevista I, 2022):

No digo que no hay que ser racional porque la música es matemática, pero creo que sin pensar en eso más que nada siempre [hay que] buscar el lado emocional porque de ahí sale el arte, de ahí sale toda la música como le vas a hacer sentir a alguien, si ni siquiera vos estás sintiendo con tu propia obra, estás pensando en números o cosas así, no digo que eso esté mal, pero yo no comparto nomás [...] si vos no me llegas con una melodía no sé, yo quisiera poder llevarle, así como a mí una melodía de Piazzolla me lleva hasta las lágrimas, yo quisiera llevarle así a las personas, siempre yo digo así, si llorás con mi obra, no sé, ya puedo estar feliz. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Mar posiciona la necesidad de sentir para componer y de componer para hacer sentir como algo fundamental en sus procesos y vemos que no descarta los aspectos “racionales”, sin embargo lo que ella relata como relevante es este sentir. Con este aspecto posicionado por Mar quisiera nuevamente explicitar que al hacer esta exploración por los procesos compositivos de las entrevistadas el objetivo de traer estas experiencias no es esencializar los procesos y/o delimitar una forma de componer que corresponde a las mujeres en oposición a la de los hombres, o algo parecido. Estos aspectos son solo parte de una exploración para entender cómo los procesos personales y colectivos de las entrevistadas dialogan con la tradición, con el canon compositivo occidental, aunque también sirven para dejar constancia de cómo estos procesos compositivos se manifiestan en esa relación, entendiendo que aunque no se puede esencializar las experiencias, hay una construcción cultural del género que influye en los procesos compositivos por ese existir en el mundo desde la posición de ser mujer y desde los atravesamientos interseccionales.

### *2.2.2.3 Sentidos de aproximación y de tensión en procesos creativos con relación al canon compositivo*

Es importante decir que las compositoras entrevistadas reconocen el papel de las herramientas académicas adquiridas en años de estudio y formación dentro de sus trabajos y esto nos muestra una vez más que ellas no están ajenas a la

compresión de las herramientas de la composición dentro de la música occidental, así lo manifiesta Asunción:

La composición es algo que hay que madurar, lleva su tiempo, primero tenés que conocer todas las herramientas, las tesituras de los instrumentos, después conocer los lenguajes y después recién tipo, uno está listo para decir en esto me tiro, ahora ya tengo todas las herramientas, ya voy a trabajar nomás. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

Asunción entiende la composición como parte de esa progresión académica, que exige aprender ciertos elementos para después componer. Esta forma de entender la composición se corresponde con un contexto pedagógico y artístico en el que componer o crear no forma parte de lo relevante dentro de los primeros años de estudios, pues es considerado un rasgo de la madurez intelectual y asociado a una labor del ámbito superior de dominio de la racionalidad, no como un aspecto que se desarrolla en paralelo a todo el aprendizaje musical. Esto es algo que también pauta un poco las experiencias de las mujeres, que hacen de la disciplina, del estudio sistemático, el progreso y el destaque dentro del sistema académico, sus mejores herramientas para persistir en un sistema que constantemente pone en tela de juicio el pertenecimiento a dicho espacio y la propia racionalidad o pertinencia de sus formas de hacer y crear.

Mar Pérez (Entrevista I, 2022) nos muestra desde otra faceta la percepción sobre lo aprendido en la trayectoria académica, dentro de sus procesos al componer y al pensar la estética de sus trabajos:

Si a mi no me gusta luego de entrada una melodía o una armonía no sé, tiene que comprarme mi melodía, y ahí está lo más difícil la verdad, porque lo simple es super bello pero es muy difícil también llegar a lo simple, tenés que estudiar mucho para volver a lo simple. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Para Mar, es el estudio lo que permite volver a lo simple con un dominio. Eso “simple” en sus relatos no está ligado a lo estrictamente racional aunque trae elementos relacionados a sus experiencias de aprendizaje. Refiriéndose al proyecto del Trio Blue en el cual compone música, que es conformado junto a Ale Leju y Miguel Santacruz, expresa lo siguiente:

Sé que con Trio Blue todo el mundo llora, no sé porqué, pero en todos los conciertos todo el mundo llora, desde el día uno, eso es increíble pero genial, porque yo también soy una persona que escucho Tchaikovsky o a los Beach Boys

y lloro, porque una simple melodía me puede hacer llorar, no son todas las escalas que vos estudiaste, no son todas las armonías que vos puedas hacer, es así una melodía de cuatro compases [la] que te hace llorar, hay que buscar eso, o depende de lo que querés hacerle sentir a las personas que te escuchan. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Cuando Mar toca en estos puntos nos trae de nuevo la noción de que lo aprendido dentro de la academia musical es parte de su espacio compositivo, pero lo relevante de componer no está en mostrar todo el acumulo de ese conocimiento o en conectarse con la tradición desde aspectos técnicos o teóricos y sí en tener la sensibilidad a la hora de elegir los elementos que serán parte de la composición.

Entre las compositoras entrevistadas, Fátima (ABRAMO, Entrevista III, 2022) expresa cómo fue el proceso de buscar una identidad personal de sus obras y de romper ciertas reglas académicas que eran enseñadas como si fuesen absolutas durante su formación. Así, su relato parece mostrar esa fricción que representa el explorar los caminos compositivos en medio de una formación que presentaba muchos cánones, dejando ver un aspecto presente a nivel académico.

Esto me recuerda una problemática que puede ser relacionada a ciertos papeles o roles vinculados al género y al canon musical, la autoexigencia de perfección en el quehacer académico, lo que a veces puede resultar en una sobreexigencia. Hay una presión para seguir de forma disciplinada aquello que les es enseñado, como forma pertinente de pertenecer al espacio académico. Ser correctas en todo momento, trabajar el doble y estudiar el doble para poder destacarse.

Por todo esto, algo tan visiblemente necesario para la composición como es el proceso de liberarse de esas normas para ir tras las búsquedas estéticas personales, acaba volviéndose relevante en el relato de una mujer que compone, porque nos trae en primera persona esa noción de fricción entre las necesidades personales y lo establecido como normativo a través de la enseñanza musical:

Cada día le mostraba mi trabajo a Remigio [Pereira], me corregía algunas cosas, me pasaba algunos materiales de orquestación de armonía pero no es que me prestaba el libro, sino que me mostraba y me decía tal cosa podés hacer acá, por ahí yo iba entrenando esa maña de hacer música y de escribir, y a la par cuando eso yo todavía tenía mis clases de armonía y contrapunto, o sea que estaba yo digamos que muy metida en eso verdad, pero como te dije todavía estaba yo muy basada en las reglas después a medida que iba escribiendo me daba cuenta de que había cosas que no precisamente era como para seguir la regla pero sonaba lindo entendés?, [...] Y bueno eran cosas que me gustaba como sonaban y después no sé, creo que se queda como una marca personal mía no seguir

siempre las reglas a la hora de componer. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

En estos relatos Fátima se refiere a su proceso como estudiante que se da como unos 15 años atrás, a su formación dentro del conservatorio como instrumentista. Es importante resaltar que Abramo (ABRAMO, Entrevista III, 2022) se establece en la composición en gran medida por su propio interés y teniendo como referencia a su maestro, el compositor, arreglador y trombonista Remigio Pereira, sin recurrir a cursos de composición, que hasta la actualidad en Paraguay no existen en el ámbito formal como carreras de grado o posgrado. Ella relata haber consultado a otros músicos en su proceso de aprendizaje y también expresa que fue estableciendo sus propias formas de aprender sobre composición, relatando lo siguiente:

Después yo terminé, digamos que mis estudios de armonía y de contrapunto y yo seguía escribiendo, a la par seguía escuchando obras, al escuchar obras analizaba las partituras o sea, yo creo que era un estudio más bien digamos que autodidacta eso de componer, porque vos mirás la partitura y escuchás, una música más nueva igual te ingenias en buscar la partitura y ver más o menos cómo está estructurada, entonces ahí vos te das cuenta [que] no es tanto como uno estudiaba en el conservatorio. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

Considero que los relatos de Fátima nos muestran una enseñanza musical institucional pautada por una normatividad canónica. Lo relevante para la discusión de este trabajo es evidenciar cómo el relato muestra una tensión, por un lado una confianza en el estudio académico como lugar de donde nutrirse con herramientas, pero entendiendo posteriormente que “la marca personal” se da con el rompimiento de algunas de esas pautas aprendidas como reglas.

Este lugar de ruptura con las reglas podría ser un lugar al que no todas las mujeres llegan, porque muchas acaban cohibiéndose o sintiéndose inferiores o con miedo de mostrar sus composiciones frente a esta presión de una normatividad académica basada en un canon muy específico, dentro del contexto de una sociedad que pone en duda sus capacidades de forma constante. De la fricción con el canon, correlacionada a la cuestión de género, deviene una sensación de inferioridad, lo que puede generar una autoexclusión en mujeres, posición que parece ser motivada por una sensación de incapacidad y de miedo que a lo largo de los relatos veremos como un aspecto señalado en repetidas ocasiones por las entrevistadas.

Fátima manifiesta una confianza grande en el estudio como un camino para que las mujeres consigan espacios en el ámbito musical. Para ella, en medio de la percepción de desigualdades relacionadas al género es necesario que las mujeres “estudien el doble” para intentar ganar un lugar de respeto, y ciertamente concuerdo en que las mujeres deben esforzarse mucho para mantenerse en dichos espacios, lo que necesariamente debe cuestionarnos sobre cómo comenzar a pensar en espacios más incluyentes que permitan a las mujeres con inquietudes creativa integrarse de una forma más equitativa.

La construcción de la racionalidad como punto en oposición a las emociones, a lo sensible y al cuerpo es parte del pensamiento moderno/colonial, como ya he relatado a lo largo de esta monografía. Es justamente la noción de competencia, atrelada estrictamente a la mente y a la racionalidad pensada en oposición al cuerpo, a los deseos y a las sensaciones o afectividades, lo que debe ser cuestionado en cuanto medida de valoración de procesos compositivos. En cierta medida esto es puesto en cuestión en estos relatos, en donde las mujeres no prescinden de las herramientas de la composición ligadas a lo “racional”, pero en algunos casos presentan un foco personal mucho más definido en procesos de escucha, de búsquedas estéticas a través de lo sensitivo. Estos aspectos son resaltantes en los relatos de las mujeres, que nos hablan de sus propias percepciones sobre sus procesos, formas de hacer y de experimentar.

Si bien por mucho tiempo la idea de ausencia de racionalidad en la obra de mujeres compositoras ha sido uno de los pilares de la discriminación y de la violencia simbólica de género, vemos que esa atribución no estaba relacionada a los aspectos “objetivos” eran presentados con aparente carácter estrictamente musical y sí a una construcción de pensamiento occidental que dicotomizaba falsamente cuerpo/mente, sentimentalismo/racionalidad, y en esa misma lógica mujeres/hombres, lo que acababa generando un sesgo que direccionaba las críticas dentro de estos moldes, como bien lo muestra Dezilio (2017).

### 2.2.3 Sobre la recepción de las obras y las críticas en la trayectoria compositiva

Una de las preguntas a las entrevistadas hacía referencia a la percepción que las mismas compositoras tenían sobre la forma en la que eran recibidas sus obras en distintos contextos. Todas manifestaron que sentían que existía una buena recepción. De

entre los relatos hay algunos aspectos seleccionados que traigo a continuación y considero relevantes.

Fátima relata que en su caso esa recepción plenamente positiva no se dio de buenas a primeras, ella comenta que al comienzo quizás no sentía mucha confianza en la recepción:

Eso también pasó por un proceso, no es que de buenas a primeras recibieron, [...] Agarraban con dudas, porque hay arreglos lindos, feos[...] no hay que negar que eso es un hecho [...] Pasó por un proceso, digamos que antes no recibían con tanta confianza, [recibían] como desconfiando de lo que yo estaba haciendo, pero pasó el tiempo, [...] y llega un punto en el que hoy día me están pidiendo trabajos para hacer. [...] Es un proceso que me costó años, no fue de la noche a la mañana. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

Cualquier persona puede atravesar por procesos que parten de la inseguridad o de la desconfianza e ir construyendo un trabajo más sólido, ganando la confianza del entorno y fortaleciendo la confianza en las capacidades propias. Lo que diferencia la trayectoria de mujeres es que no solo hay un esfuerzo por realizar el trabajo de la mejor manera, de modo a obtener esta confianza, sino también está presente el hecho de tener que lidiar constantemente con el extrañamiento que produce la presencia de un cuerpo femenino en espacios hegemónicamente masculinos, con la duda sobre el pertenecimiento y el asombro que a veces es manifestado en formas que pueden resultar hasta un poco hostiles. Un ejemplo de esto es el siguiente relato de Fátima:

Quizas en los primeros tiempos pude haber sentido un poco de discriminación por la cuestión de género, porque siempre generalmente las personas que hacen arreglos o componen algo fueron señores, o sea resultaba un poco extraño para los muchachos encontrar un arreglo que diga "Arreglo: Fátima Abramo", sonaba medio chistoso, no era luego despectivo, sino que chistoso les sonaba mi nombre [...] al principio nomás fue esa reacción pero creo que después ya se acostumbraron a ver mi nombre en las hojas, no tuve mayores problemas por eso, quizás como trombonista sí pero como compositora no. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

En el caso de Fátima, ella trae un relato en el cual podemos ver que hay situaciones que parecen ambiguas cuando son vivenciadas, generan esa duda interna y marcan la trayectoria de una mujer que compone. Este tipo de hechos como encontrar chistoso el hecho de que una mujer haga arreglos o componga, al ser expresados, son discriminatorios porque al proferirse y/o ejecutarse generan una duda sobre el pertenecimiento en un determinado espacio de un cuerpo que ya transita en medio de violencias cotidianas, de maneras más o menos explícitas. No es apenas la

intencionalidad lo que determina que un hecho sea discriminatorio, sino también es importante el contexto en el que ese hecho es ejecutado y también las circunstancias de existencia de los cuerpos sobre los cuales es ejercida esa acción

Cuando Fátima reafirma que como trombonista pasó por problemas más serios, esto es comprensible al ser el trombón un instrumento cuyo estudio está más asociado con los hombres. La misma da continuidad a su relato expresando que como compositora no tuvo las mismas dificultades. Fátima se refiere a que en el acto componer o en lo relacionado a sus procesos compositivos no se encontró con circunstancias que ella perciba como explícitamente limitantes, no en la misma medida que con el trombón. Entendiendo esto, debo expresar que cada situación nos marca de una manera que es indisociable, la persona que compone y la que toca un instrumento, continúan siendo la misma, así como Collins (2015), creo que no hay como fragmentar nuestras vivencias, ciertamente todas las marcas de violencia que portamos deben ser pensadas como parte de nuestra trayectoria como un todo.

En el siguiente trecho de la entrevista, Pérez (Entrevista I, 2022) expresa un aspecto que es relevante sobre la recepción de las obras, que es relativo al vínculo entre obra y artista:

Lo que me llega es todo muy positivo creo que tiene que ver también mucho con la persona, es un debate grande igual siempre, separar el artista de su obra, pero creo que tiene mucho que ver con cómo te comportas como ser humano y/o artista con tu público, no sé, si sos una persona no tan bienvenida no sé si lo que vos hagas va a ser bien recibido. Creo que hoy en día está muy presente eso de no separar el artista de su obra entonces creo mucho que tiene que ver con cómo vas a encarar, con cómo te comportas con tu público o con la gente que te escucha y con tu arte, creo que tiene que ver mucho eso con cómo la gente va a recibir lo que vos das. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Un aspecto que sobresale dentro del canon de la música occidental es la idea de la obra musical como algo autónomo, cuyo valor es intrínsecamente musical, por lo que habría obras que se sobreponen a cualquier contexto cultural en su valor musical. Se crea la falsa idea de que la música podría entenderse fuera de la relación con los cuerpos que la crean y la practican o fuera de la relación con el espacio en el cual es practicada.

El valor de la obra aparentemente es superior cuando deja de tener relación con los aspectos relacionados al cuerpo o las emociones, y pasa a tener relación

con algo considerado más “universal”, que sería el parámetro de música superior cuyo rasgo distintivo es la racionalidad que dota a la obra de un carácter espiritual y profundo. La gran “casualidad” es que los parámetros para determinar el nivel de autonomía y de superioridad espiritual de la música fueron los establecidos desde el canon de occidente, y con eso hubo un único tipo de cuerpo capaz de producir música con esa “superioridad espiritual”: el del hombre, blanco y europeo.

En el relato de Mar, de alguna manera hay una contraposición con esa noción de autonomía de la obra musical, la misma expresa que la recepción de sus obras es muy positiva y se refiere a esta cuestión sin colocar todo el peso de la recepción exclusivamente en las obras que compone, ella entiende que esto positivo se da en relación a otras cuestiones como su relación con el público y su relación con su propio hacer artístico.

Por todo esto, lo que dice Mar es algo importante de ser pensado, al entender que en la recepción de las obras en última instancia, cuando la persona que hace de público escucha y recibe la música, hay aspectos subjetivos en todos los tipos y contextos de escucha. En otro momento Mar retoma la idea del componer para hacer sentir y de que la identificación con ese sentir es una parte importante en la recepción de las obras:

El recibimiento que tengo con lo que yo hago tiene que ver también con las personas que me conocen como yo soy, como que soy muy sensible, todas mis composiciones llevan armonías de melancolía y/o nostalgia, todas las melodías te llevan a ciertos lugares, y creo que tiene que ver con como yo soy yo busco esas melodías, esas armonías, yo busco ir a esos lugares [...] (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Pensar la recepción de la obra desde la dimensión planteada por Mar nos lleva también a otro tipo de compromisos artísticos que no son exclusivamente los ligados al momento en que componemos entre cuatro paredes y no pueden ser pensados de una forma desconectada de todo lo que sucede a nuestro alrededor.

Las obras son fruto de la subjetividad de quien las compone, lo que hace que cuando escuchamos podamos plantearnos también acerca de quien compone, sus deseos, los sentidos con los que carga un trabajo artístico musical de manera más amplia, para ejercer desde allí el rol de oyentes o público cuando nos toca hacerlo. En ese rol de público ante una obra musical se ejerce una relación que tiene una politicidad,

entendiendo que obra, autor/a y contexto tienen un vínculo que es imposible de disolver del todo, por lo que el ser público demanda también en última instancia responsabilizarnos por la forma en la que ejercemos ese rol, algo de lo que no podemos ser conscientes cuando pensamos en el arte sólo desde su función de entretenimiento, lo que a menudo pasa con la música.

Si bien no siempre esta politicidad se dirige a una acción concreta, en todos los casos hay una movilización de sentidos que influye en las realidades, en la forma en la que los espacios artísticos se constituyen y más ampliamente en la sociedad como un todo. El arte nunca es algo desideologizado o despolitizado, aunque se haya perpetuado la idea de que existiría un tipo de arte que podría ser puro.

Lo que vemos es que las perspectivas que alimentan la idea de una posible “pureza musical”, perpetúan la exclusión de lo que se crea en la subalternidad. Esto es conveniente para las élites, que por vías de la exclusión sustentan sus propias posiciones de poder y no permiten que la diversidad se constituya en un contrapeso de las narrativas más hegemónicas. Allí el rol del público es importante para afirmar y motivar la posibilidad de que las narrativas no hegemónicas sigan existiendo desde el arte y los cuerpos que las expresan.

#### 2.2.4 Sobre referencias y presencia de mujeres en los espacios artísticos y académicos musicales

En relación a la presencia y referencia de mujeres en la composición, hubo una coincidencia total entre todas las entrevistadas en algo que ya es bien sabido, que es la falta de dichas referencias, la invisibilidad y la todavía escasa presencia de mujeres en los espacios artísticos. En cuanto a compositoras de música instrumental durante el siglo XX se tienen escasísimas referencias, los dedos de una mano sobran para contar las referencias reconocidas de mujeres dentro del ámbito de la música clásica y de la música popular.

Algo en común en todas las entrevistadas, que no superan los 40 años, es que ellas relatan no haber recibido información sobre casi ninguna mujer compositora durante el periodo de formación musical, esto implica no haber escuchado hablar y no haber tocado obras de mujeres. Posteriormente, en el oficio profesional fueron conociendo algunos nombres y cuestionando esa situación. En efecto, también concuerdo con esto, ya que durante mi formación en Paraguay, no escuché hablar de ninguna

compositora mujer y no toqué una sola obra de una mujer compositora.

Todas las entrevistadas llamaron la atención todavía sobre la falta de referencia de mujeres compositoras en Paraguay. Sabemos que en países como Argentina o Brasil, en la primera mitad del siglo XX ya habían compositoras formándose, participando en concursos o ganando cierto destaque, estudiando en cursos de composición.

Fátima habla un poco de esa falta de referencia de mujeres. Como ya fue mencionado anteriormente, su referencia para comenzar a componer fue Remigio Pereira, quien en ese momento era su profesor de trombón. Remigio le mostraba sus propias composiciones a Fátima y así fue que ella comenzó a tomar conocimiento de las posibilidades creativas, mucho tiempo después comienza a cuestionarse sobre la existencia de mujeres compositoras:

Yo no veía mujeres compositoras, yo me animé porque me animé, porque me gustó lo que hacía Remigio [Pereira], nunca digamos que en la época de estudio del conservatorio me han nombrado una mujer compositora paraguaya, nunca me enteré, o sea, yo me interesé después de una madurez ya, empecé a mirar si hubo pa alguna mujer compositora compatriota nuestra, casi no hubo [...] (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

Fátima relata posteriormente algunas de las situaciones que ella cree que podrían tener relación con la falta de referencias de compositoras durante su formación, hablándonos de aspectos que son de un pasado reciente:

Cuando yo estaba estudiando en el conservatorio [...] Yo casi no tenía acceso a internet y difícilmente me iba a enterar de alguien allá por el 2007, 2008, difícilmente yo me hubiera enterado de mujeres que componen algo en latinoamérica por ejemplo, no, entendés?, para esa época todavía estábamos sin tener acceso a la información, nosotros estábamos con nuestra fotocopia nomás [...] Era así, mirá que te estoy hablando hace 15 años atrás, eso es preocupante. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

Lo que Fátima nos señala es que ni dentro de la academia, ni fuera estaba en sus posibilidades acceder a la información sobre mujeres. También se puede pensar en que el modelo de educación bastante tradicional, que partía de materiales de referencia acríticos, tampoco ayudaba en estos procesos. Desde mi perspectiva puedo acotar que tampoco era común una conversación abierta al respecto, una charla que encendiera alguna curiosidad 10 años atrás, esto se ha ido modificando visiblemente en los últimos cinco años, principalmente a través de la iniciativa de colectivos de mujeres

pero todavía falta mucho por hacer. Asunción, cuando se refiere a esto, muestra una preocupación actual e intenta también traer algunas reflexiones:

Yo no entiendo porque justamente [...] yo les doy a mis alumnos tarea para que cada uno elija un compositor paraguayo e investigue su obra, su biografía, toda su trayectoria y no hay mujeres, entonces no hay mujeres en la composición, hay alguna que hizo alguna letra o alguna cosa, pero tampoco hay registro, eso es lo que yo no puedo entender, o sea entiendo que es algo cultural y si vamos a buscar la raíz el conocimiento no estuvo al alcance la mujer. [...] Eso es algo que seguimos arrastrando hasta ahora uno ve la historia de hace 50 años y no hay mujeres, hay cantantes, siempre las mujeres eran como que, ah bueno la cantante que tenía que lucirse en el grupo, pero no hay registro de compositoras, escritoras hay más, o pianistas. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

Además de esa falta de referencias a nivel historiográfico, Asunción (CANTERO, Entrevista IV, 2022) también habla de su propia experiencia dentro del mundo musical, y nos da una idea de su propia vivencia de encontrarse con una ausencia de esas referencias, señala lo siguiente:

A mi me tocó una época en donde siempre era la primera de todas las generaciones, la primera que estuve en el conservatorio, después, en la policía hasta el 2002 no hubo mujeres en la banda de la policía entonces justo ese año entré yo... 2002 ya es acá hace poco nomás y ahí recién también se permitió que también se pudieran capacitar mujeres ahí en la institución que fue la cuna de José Asunción Flores por ejemplo [...] si tuvieran la idea de hacer eso antes Flores hubiera tenido una contemporánea compositora también. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

Flores es un compositor de la primera mitad del siglo XX, por esas décadas en Argentina, en el ámbito de la llamada música de concierto, estaban comenzando a actuar las mujeres que Dezilio (2017) estudia en su trabajo: Isabel Aretz Cubereto Godoy, Lita Spena y Celia Torrá, quien fue la primera mujer en dirigir una orquesta en el teatro Colón. Magalí, también habla acerca de cómo esa falta de referencias ha impactado en su proceso:

Siento que por ahí alguna [dificultad], no sé si es un déficit es, por ejemplo tener pocos representantes femeninos, [...] si hubiesen saltado nombres de alguna gran compositora femenina que tocó sus obras a nivel mundial, como todos estos [compositores] que estudiamos Flores, Mangoré, que haya habido una Mangoré mujer, yo creo que eso también hubiese despertado más tempranamente esa idea de poder ser compositora, porque son arquetipos, roles, imágenes y si uno nunca se ve representado es como que es difícil que tempranamente se le despierte a uno "ah! yo puedo ser como él o como ella". Entonces imagínate que en toda la carrera que estudié en el Conservatorio Nacional de Música creo que, que yo recuerde ni una vez me hablaron de una compositora mujer, en ni una sola cátedra [...] (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Hablando de la falta de referencias en general Magalí (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022) también relata que hasta el 2020 no conocía compositoras mujeres paraguayas y que eso cambió un poco con la irrupción de algunas mujeres compositoras en la escena asuncena, a través de concursos principalmente. Magalí nos trae una visión desde los cuestionamientos que le surgen siendo una pianista dentro de la música popular, y toca en aspectos super relevantes que nos ayudan también a visibilizar experiencias que a veces pueden ser muy difíciles de externalizar y de comprender si no las miramos desde una perspectiva de género. Magalí consigue expresar su visión sobre algunas diferencias entre los espacios de la música popular y la música de concierto en lo que es relativo a la cuestión de género:

Lo que yo sí veo es como que, si bien en cuanto al ambiente musical en Paraguay estamos muy atrás en muchos sentidos, en cuanto a la inclusión de las mujeres en la música estamos mucho más atrás. [...] No sé porqué se duda tanto, hay tan pocas mujeres que deciden tocar un instrumento [...] Mirando en el espectro de la música clásica [y] música popular fui descubriendo con el paso del tiempo que sí hay más mujeres que eligen instrumento, y deciden hacer eso y destacarse en eso en el área clásica [...], o sea hasta en el área clásica estamos más avanzados en cuanto a mujeres que se destacan en su instrumento que en el área popular [...] en el que carecen otra vez parece [las mujeres] de un representante femenino sólido<sup>20</sup>, porque si uno mira entre los representantes femeninos clásicos hay [...] Pero en la música popular además de Paula Rodríguez, alguien que haya ido mucho más allá de lo que fue Paula no hay, o sea imagínate que la pobre Paula ni siquiera tiene un referente para sí misma, yo no tengo un referente para mí misma, Julieta Morel no tiene un referente en la batería [...] Por más de que uno quiera, eso inconscientemente también enlentece algunas cosas. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Ella expresa algo que las otras mujeres entrevistadas, Fátima y Asunción, también refieren en algún momento, que es la aparente existencia de mejores condiciones participación de mujeres instrumentistas profesionales en los espacios de la música clásica, en relación a la participación de mujeres en la música popular, y una carencia casi absoluta de referencias o nombres importantes de mujeres dentro del campo de la música popular, cuya vertiente más extendida en el academia musical en Paraguay está relacionada con el jazz o a los géneros musicales que le son afines.

La presencia de la mujer instrumentista en la música popular tiene sus

---

<sup>20</sup>Nótese la dificultad de usar un lenguaje en femenino para describir las experiencias de mujeres. Decidí dejar este tipo de “discordancias” del lenguaje visibles, ya que el marco de expresión que naturalizamos es un lenguaje masculinizado. Tengo la sensación de que es algo que comúnmente nos pasa a la hora de hablar de nuestros propios procesos y me siento identificada en esa dificultad cuando yo misma me expreso.

propias problemáticas. La misma Magalí Benítez (BENITEZ, Entrevista II, 2022), al discurrir sobre su trayectoria, se refiere a algunas cuestiones que marcan la forma de percibirse y percibir las dificultades en el espacio que ocupa el de la música popular, lo que más adelante también podremos profundizar en el apartado siguiente sobre dificultades en la trayectoria musical y compositiva.

### 2.2.5 Dificultades en la trayectoria musical y compositiva

Cuando hablamos del camino de mujeres en la composición es importante pensar en esas trayectorias antes que nada tomando en consideración que hay un cuerpo que compone, con deseos, con experiencias propias y caminos personales que no pueden entenderse de forma fragmentada. En los relatos con los cuales diálogo cada mujer compositora resalta los aspectos que hacen a sus trayectorias, las experiencias que fueron pasando. No hay cómo homogeneizar esas vivencias ni deseo hacerlo, o sea hay particularidades muy propias de cada relato, todas hablan de situaciones en las que fueron vulnerabilizadas de alguna forma, pero la mirada de cada una trae siempre algo diferente y nuevo.

Las dificultades en la trayectoria musical no se circunscriben al ámbito de la composición ni podrían hacerlo, no hay como delimitar el ser compositora y aislar eso de todas las vivencias y roles que estas mujeres ejercen, más bien veremos que las violencias construidas socialmente se manifiestan en lo relacionado al quehacer compositivo.

#### 2.2.5.1 Cuestionamientos sobre la pertinencia de la presencia de mujeres compositoras en distintos espacios artísticos

Para comenzar esta sección traigo un relato de Asunción (CANTERO, Entrevista IV, 2022), que cuenta que en la noche de estreno de su obra, que fue también un momento que ella considera muy importante en su trayectoria, recibió un comentario, que no le disgustó, pero que sí llama la atención:

En ese momento, en el que digamos que oficialmente yo me sentí compositora, después de hacer el curso con Alekos Maniatis justamente, no me olvidé de que la invité a muchísima gente, porque justamente yo estaba orgullosísima, [le invité a] toda mi familia para que se fuera. Escuché y recuerdo que un amigo músico me dijo [...] que soy mejor compositora de lo que soy músico, percusionista, intérprete; tipo que me quiso halagar ofendiéndome en el otro lado, pero yo me sentí re bien,

porque me dijo la composición es lo que mejor te sale no me dijo mal, la composición es lo tuyo había sido me dijo, tipo le gustó. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

Nos encontramos ante un episodio que parece ser ambiguo, pero que también discursivamente nos muestra de alguna manera algunos aspectos llamativos y es que cuando este amigo, que era un colega músico de la entrevistada, se acerca a realizar un halago al mismo tiempo de alguna manera genera en Asunción la sensación de estar recibiendo un comentario que carga con un cierto sentido de desmerecer otros roles asociados a su trabajo como instrumentista. Su trayectoria como instrumentista corresponde a un área en la que ella se encuentra suficientemente formada, el área de la percusión, espacio en el que de por sí no es común ver mujeres actuando.

Como en el caso expresado por Fátima, sobre la gracia que causaba en sus colegas hombres ver su nombre en una partitura como arreglista, Asunción nos trae nuevamente algo que es relatado como jocoso y de hecho no es algo que la misma toma negativamente.

En la trayectoria de mujeres en la música están presentes los comentarios que refuerzan la idea de falta de capacidad, el no poseer todo lo necesario para pertenecer totalmente a los espacios que se ocupan. Asunción relata algo que es mucho más explícito o evidente, hablando sobre situaciones que ella percibió en algún momento de su trayectoria:

De manera personal no sentí quizás nunca o casi nunca ese peso de que por ser mujer, no sé, no trascienda en algo, pero sí gente muy cercana a mí de repente entraba a un concurso, ganaba un puesto y de repente decían que le dieron el puesto por ser mujer, por ser linda y no por ese mérito de tocar bien su instrumento o de hacer bien su trabajo, eso realmente es algo que lamento mucho. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

La composición es un ámbito y una práctica que requiere por sobretodo de mucha autoconfianza para ser llevada en frente, existe exposición de un trabajo muy personal, una creación propia que es mostrada a un público, en el cual hay colegas, pares o personas que tienen la consideración de “maestros”. Mujeres en el ámbito musical, como es visible en los relatos de Asunción, están expuestas muchas veces a expresiones y situaciones que ponen en duda sus capacidades y su pertenencia al espacio musical, el acúmulo de estas vivencias, que pueden pasar más o menos desapercibidas, puede influir en una sensación de incapacidad que puede darse de manera no siempre consciente.

Por otro lado Pérez (Entrevista I, 2022), al contar sobre sus experiencias, consigue evidenciar las dificultades por la que atraviesa en el espacio compositivo y habla de los micromachismos por los que pasa:

Están muy latentes todavía los micromachismos que se viven en la música [...]por ejemplo mis colegas mismo o mis amigos no se dan cuenta, los hombres nunca se dan cuenta, tenés que avisarles parece cuando hacen ese tipo de cosas que obviamente te invisibilizan o te hacen de menos, o te achican más o no te respetan, no sé. Estamos componiendo entre tres personas de las cuales dos son hombres y entre ellos nomás se aplauden o se elogian [...] trato de avisarle a los que son mis amigos [...] pero como que estamos tan acostumbradas a que nos pisoteen o a que no nos den nuestro lugar que vos [te das cuenta que] de repente están en eso, estás ahí, te están invisibilizando y como que agota todo el tiempo tener que pedir tu lugar, [decir] yo traje esta obra [...] yo compuse, yo hice esta armonía, me podes dar mi lugar? Es un poco cansador nomás tener que pedir tu lugar todo el tiempo pero es una tarea que tenemos que seguir haciendo. Me pasa todo el tiempo, más porque estoy rodeada de hombres todo el tiempo [...], más cuando se juntan entre hombres es difícil, yo sé que a veces no lo hacen a propósito pero hay que seguir educando. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Dos cosas que relata Mar son muy importantes, la primera es el evidenciar que hay gestos que pueden ser ambiguos, e incluso pueden ser realizados sin intención pero que no dejan de generar un malestar, una incomodidad y no dejan de ser discriminatorios si la persona que recibe esas acciones o comentarios no se da cuenta, porque siguen causando una invisibilización, en segundo lugar es necesario un esfuerzo colectivo, de todos, todas y todes, para seguir educandonos de modo a afrontar de una manera mas eficaz toda forma de discriminación.

#### 2.2.5.2 *Sobre la música, el miedo y la imprevisibilidad*

Magalí Benítez (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022) trae en su relato aspectos que tienen que ver con las dificultades relacionadas al desempeño de mujeres dentro del área de la música popular. Como veremos, hay muchos elementos relacionados a la construcción del rol de quien se desempeña en la música popular que, en algunos casos, son difíciles de asumir para las mujeres por la construcción cultural que rodea lo femenino:

Cuando de verdad me metí más a estudiar música popular sentí como que era para los elegidos, parece que es para una élite [...] y como estamos en un país en donde [la música popular es] mayoritariamente para hombres, entonces ahí es como que muchísimo menos [era para mí] [...] yo siento que por cómo se desarrolló ese género, que también fue mayoritariamente de hombres, como que hay muchas cosas a la hora de improvisar. No hay nada escrito, no hay nada

cierto, entonces arriégate, atropella nomás; y algo que veo muchísimo es que en general, en cuestión de género en Paraguay, los varones son los que más atropellan, (si) se equivocaron no importa [...] en cambio las mujeres como que pensamos tres, cinco, seis veces hasta tocar la nota correcta. No sé si decir nos falta, pero falta poder encontrar un espacio donde las mujeres podamos desinhibirnos y podamos atropellar también o que otros factores nos ayuden a que sintamos esa libertad de que si yo atropello no pasa nada. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Por más de que parezca que este trecho relata exclusivamente algo que pasa en la música popular, vemos que en realidad envuelve aspectos que cruzan muchas vivencias y roles de las mujeres. Uno de los aspectos que ya mencionamos anteriormente es la autoexigencia de perfección como medio para validar la pertinencia de estar en un determinado espacio.

En el ámbito de la música popular se vuelve más visible la dificultad de aligerar la autoexigencia para poder lidiar con lo imprevisible, de trabajar con el error como una forma de estar en ese espacio y no desde el miedo, siguiendo lo mencionado por Magalí. En el caso de la música llamada “clásica” es posible atenuar lo imprevisible porque el medio lo permite, la partitura es un elemento bastante estable, el estudio por medio de la lectura musical hace posible obtener un cierto control de la situación. Esto no quiere decir que la “sintomatología” del miedo no se reproduzca dentro de la música clásica, el miedo al error es una parte estructural de música “clásica”, por eso lo previsible y lo controlable es la regla.

Estas situaciones, atravesadas por lo imprevisible, pueden llevar a una sensación de autovigilancia para cumplir con una autoexigencia de perfección, actitud que frente a lo imprevisto puede ser algo que no favorece al disfrute y a la flexibilidad que ciertos espacios requieren. Al final se trata de ser capaces de sentir que “si atropellás la situación, no pasa nada”, parafraseando a Magalí Benítez (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022), si hay “error” es parte del proceso, es un elemento más con el que se trabaja.

Si pensamos en la composición, este es un trabajo sobre el cual hay un control personal y una previsibilidad, pero cuando hablamos de la exposición de dicho trabajo, ese es un lugar en donde el miedo y las inseguridades juegan un papel importante, y componer es asumir el riesgo de mostrar la obras y esperar una reacción sobre la cual no se tiene la mínima idea de cómo será en diversos contextos.

El miedo es una palabra que se repite mucho a lo largo de las entrevistas, en distintas versiones el miedo ocupa los momentos en los que las entrevistadas se

refieren a impedimentos o dificultades que tienen relación con la cuestión de género. Nada nuevo estamos diciendo cuando hablamos de miedo, porque es una sensación con la que las mujeres conviven. Ese “deshinibirse” del que habla Maga requiere, de alguna manera, sosegar los miedos, que son muchos y están presentes de muchas formas en la vida de las mujeres. Magalí lo relata de la siguiente manera:

Yo me recuerdo que mi primera clase en la facultad [...] tenía súper miedo, súper vergüenza, de a poquito después de muchas charlas iba reflexionando [sobre] por qué yo soy así, por qué los hombres son así, por qué yo tengo tanto miedo a mostrar ciertas cosas y ellos no piensan una vez para decir, que sé yo, cualquier cosa, para decir pavadas y yo pienso tanto, creo que también eso frena mucho la presencia femenina en la música popular. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Hay un factor subjetivo que menciona Magalí, refiriéndose de alguna forma de haberse sentido diferente a sus pares hombres al entrar en la carrera, con una sensación de inseguridad que se identifica en sentimientos como miedo o vergüenza. Encontrar la forma de afrontar los miedos es un proceso personal, pero cuestionar las formas en las que los espacios académicos refuerzan esos miedos es una tarea que se traslada a lo colectivo, es algo que nos interpela a todes.

Vemos que en el relato de Magalí, las charlas y las reflexiones son puntos importantes para poder pensarse a sí misma dentro de un espacio que la mantiene en tensión. Por eso es muy importante que los espacios de reflexión sobre género y música con perspectiva interseccional sean incluidos dentro de las disciplinas y dentro del currículo de las instituciones, ya que no incluir progresivamente estos temas es parte del problema. Aunque institucionalizar el debate no trae una solución absoluta a los problemas, permite generar una crítica a un sistema que perpetúa desigualdades.

En los relatos de Magalí y Fátima sobresale el esfuerzo académico como lugar en el que las dos se apoyan para seguir transitando la composición. Es pertinente recordar que dicho esfuerzo no es solo visto como la posibilidad de tomar herramientas para ejercer la composición sino como una forma de validarse y entenderse a sí mismas como compositoras, así lo expresa Magalí:

Creo que invertí muchísimos años de formación musical y pienso seguir haciéndolo, o sea si es que yo no hubiese estado siendo formada en eso puede ser [refiriéndose a la posibilidad de hacer un trabajo compositivo de menor calidad que el de sus colegas hombres] pero creo que por ser mujer eso no puede ser una excusa para que lo que yo haga tenga que tener menor calidad. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Por su parte Fátima Abramo refuerza la idea de usar el esfuerzo académico como forma de atravesar las muchas dificultades afrontadas y que en este trecho reconoce como relacionadas a la cuestión de género:

Yo tuve que pasar muchas cosas, no te hablo solo como compositora, como trombonista yo pasé muchísimo, muchísimo pasé y todo eso me sirvió para adquirir una madurez y ponerme a estudiar para que se me respete por lo que soy [...] que se reconozca mi trabajo en el exterior en un país como Estados Unidos donde no tengo ninguna amistad para decirme “Ami te voy a hacer el favor de que tu obra gane” [...] Ganarte ese respeto, y que los muchachos [...] admitan: está haciendo bien había sido [...], eso para mí es una gran satisfacción después de haber pasado mucha discriminación, después de haber pasado muchísimos acosos, después de haber pasado momentos tristes, no, yo pasé un montón de cosas Liz, entendés? y llegar a ser compositora, trombonista y docente, y tratar de hacer bien cada una de esas cosas para mí que es una batalla bien ganada. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

### 2.2.5.3 *El rol de cuidado y las dificultades de género en el campo musical*

Me pasó también a mí que yo pensaba que no iba a poder tener una familia por ejemplo si quería tener esta carrera, son miedos que uno tiene que no se da cuenta que uno si puede organizarse y hacer todo y dedicarse a varias cosas, [...] es como que yo me metía también ese miedo, no voy a poder tengo que elegir esto o esto. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

Este relato con el que comienza el apartado es de Asunción, ella se refiere a un miedo relacionado a sentir la presión de que si elegía la carrera musical no podría formar una familia. Este pensamiento está muy relacionado a un aspecto de la forma canónica de entender el ser músico en el contexto occidental y mucho más en el rol de la composición, que es la noción de que el músico para tener éxito debe ensimismarse. Las personas capaces de cumplir con este perfil históricamente casi siempre fueron sujetos masculinos como nos muestra la historia. Es claro que no eran ellos quienes se encargaron de las tareas de cuidado, ni de ellos mismos, ni de sus hijos o parientes ancianos y/o enfermos, el cuidado siempre fue una función correspondiente a una o varias mujeres que harían posible esa forma de vínculo “ensimismado” de los compositores con la música.

Asunción también relata que uno de los comentarios o cuestionamientos que recibe es el de sus propios pares hombres que cuestionan su “falta de producción” en cuanto a composiciones, y esos comentarios a la vez se convierten en una fuente de autocrítica y de sentimiento de culpa según lo relatado por la misma:

La crítica tal vez sea que escribo poco, que teniendo la capacidad, el talento, los recursos, que soy un poco kaigue (perezosa), estos mis amigos compositores que nos encontramos en cursos [...] (me dicen) ¿que hiciste en todos estos años? Entonces, de repente otros compañeros si trabajaron más [...] y uno no siempre tiene los espacios o la motivación, y eso pasó, pero la verdad que me gustaría poder dar más [...] Eso yo tomaba como crítica porque tipo yo también después me culpaba. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

Tanto el miedo al que se refiere Asunción, de no conseguir formar una familia y ser música al mismo tiempo, como también los cuestionamientos sobre su falta de producción parecen tener un vínculo estrecho con la noción del compositor que vive exclusivamente para la música y que debería estar produciendo de forma continua, casi como un deber de fidelidad con su arte y su rol. Para una mujer, cumplir estrictamente con dicho rol significa o renunciar a formar una familia o convivir con las dificultades que representa la sobrecarga de ejercer el cuidado y las labores profesionales al mismo tiempo, lo que lleva muchas veces a tercerizar el rol de cuidado.

Por eso componer continúa siendo un perfil lejano al de las mujeres en general, mucho más lejano al de las mujeres racializadas, que de forma diferente al progresivo acceso de las mujeres blancas y academizadas a derechos y conquistas de la modernidad, han mantenido sus posiciones de subalternidad, ocupando puestos de trabajo precarizados que en muchos casos están relacionados al rol de cuidado que las mujeres que poseen ciertos privilegios tercerizan para poder acceder a sus posiciones de destaque.

#### 2.2.6 Sobre la brecha de género en la composición

La última pregunta que hice a todas las entrevistadas tenía que ver con la brecha de género en la composición musical, específicamente sobre los motivos que ellas creen que generan esta brecha de género y la falta de paridad. Todas ellas trajeron cuestiones que de alguna manera sintetizan muchos aspectos que influyen en esto. Entre ellos, el miedo y la presión social son algunos de los aspectos subjetivos más citados. Las entrevistadas también discurren por algunos aspectos estructurales a ser considerados.

Magalí (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022) se refiere en primer lugar al factor de la presión social con respecto del rol de la mujer, habla también de ese extrañamiento que se da con respecto a una mujer que compone música instrumental, con hechos que frecuentemente aluden a una aparente expresión de estar fuera de lugar:

La sociedad creo que pone también mucha presión en lo que es el rol profesional

de la mujer o sea es como que una mujer músico, que no sea cantante, es algo así muy raro nunca se vio, tanto que hasta parece una cosa fuera de lugar, entonces creo yo también que muchas chicas se van desanimando con el paso del tiempo eso va ligado a muchas cosas, a no tener referentes, no hay referentes porque casi nadie lo hizo antes, porqué casi nadie lo hizo antes, porque vivimos en un país súper machista. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Concuerdo con Magalí en que Paraguay es un país machista, y agregaría que es extremadamente conservador, tanto que los cambios se dan de una manera muy lenta y muy desfasada en los espacios institucionalizados, lo que acaba postergando posibles soluciones.

Con relación a la brecha de género en la música de concierto, Fátima relata que en la música orquestal viene dándose espacios a compositoras y músicas mujeres de manera más amplia. Ella expresa que los parámetros que se toman en cuenta tienen que ver con la capacidad de cada compositor o compositora a la hora de dar ese tipo de espacios:

En cuanto a la música académica creo que las mujeres estamos teniendo un amplio acceso, [...] una cuestión fundamental es tener en cuenta el trabajo de la persona independientemente de si es hombre o es mujer. Si una mujer está haciendo un trabajo que vale la pena ser publicado porque no tendría que ser publicado, eso por sobre todo, tener en cuenta el talento de la persona y más de una mujer [...] eso lo que yo de repente sentía en el ambiente antes, que el trabajo de la mujer era infravalorado, ahora por ejemplo no existe más eso, entonces yo celebro por ejemplo que la orquesta del Congreso están digamos que interesados en publicar nuestro trabajo independientemente de si soy mujer o no [...] es bueno porque no discriminan, por ahí de repente creo que es algo bueno que está pasando dentro del orquestas y creo que está ocurriendo lo mismo con la mayoría de la orquestas. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

Siguiendo lo dicho por Fátima, creo que es relevante la presencia de mujeres en los espacios de la música de concierto y la presencia de obras de compositoras mujeres en los programas de concierto. Estos dos aspectos, así como ella lo manifiesta, permiten que el trabajo de mujeres no sea infravalorado.

Estando de acuerdo con continuar los avances en ese sentido, reitero lo que ya fue argumentado, no es suficiente incluir el trabajo de mujeres academizadas dentro del ámbito de la música de concierto sin cuestionarnos por esas otras mujeres cuyas prácticas no podrán estar en los espacios artísticos o gozar de los beneficios de formar parte de la considerada “alta cultura”, como los beneficios económicos de la profesionalización en las orquestas o el acceso a los distintos fondos estatales para cultura.

Necesariamente debemos cuestionarnos sobre el desequilibrio que hay en cuanto a políticas estatales para fomentar la diversidad de prácticas musicales, principalmente preguntarnos qué políticas del estado hay para otro tipo de prácticas que subsisten ligadas a un quehacer comunitario, por ejemplo, o para las que no son parte de la “alta cultura” y tampoco siguen una lógica ligada a la industria cultural.

Es necesario cuestionarnos por el hecho de que si bien mujeres academizadas pueden ser incluidas en los programas, llevando en consideración parámetros de capacidad y mérito, aunque estos continúan teniendo un trazo subjetivo, los espacios académicos musicales continúan siendo espacios conservadores y de difícil acceso y permanencia para mujeres racializadas y/o minorizadas o pobres, por lo que es el cuerpo blanco cisgenero el que continúa ocupando mayoritariamente los espacios de la música de concierto y otros espacios institucionales. Podríamos pensar en ese sentido que lo postulado por los feminismos liberales sobre el acceso en igualdad de condiciones a los espacios por medio del mérito y la adquisición de derechos no es una realidad posible para todas las mujeres.

También deberíamos cuestionarnos por el racismo, la homofobia, transfobia y el capacitismo, como formas de negación de estar a muchos cuerpos disidentes en espacios como el de la música de concierto, en el que las formas jerárquicas de relaciones continúan perpetuando muchos aspectos de la colonialidad y continúan manteniendo parámetros muy eurocéntricos que no se restringen al repertorio sino que se constituyen en códigos del hacer musical y de las relaciones en torno a la práctica.

Esto amerita una reflexión de pensar la cuestión de género como algo que debe contemplar las distintas realidades. Estos debates deben llevar a enfocar esfuerzos institucionales, sociales y económicos, en la creación de espacios más diversos, no sólo en cuanto representatividad numérica de grupos minorizados y/o racializados, sobre todo en cuanto a la posibilidad de formular espacios en donde se puedan establecer diálogos interculturales. La base de estos espacios debe ser el respeto de diversas formas de conocimientos y saberes, algo que las instituciones académicas deben comenzar a plantearse de manera mucho más comprometida cuando de inclusión se trata.

Además un aspecto que ya fue abordado, debe ser profundizado y problematizado se da al respecto de cómo la imposición del canon occidental de

composición, como forma pertinente de componer, genera una fricción en el mismo ámbito de la composición académica y más todavía para mujeres que componen y que se encuentran fuera de la academia, cuyas prácticas y saberes están pautados por cosmovisiones diferentes a las estrechamente ligadas al canon de la música occidental.

Fátima expresa también un aspecto relativo a la forma en que mujeres de la música popular lidian con esta dificultad, a veces desistiendo cuando sienten que no tienen los conocimientos suficientes o se sienten sin capacidad para estar en esos espacios:

En la música popular es una cuestión de miedo al rechazo o sino del gran esfuerzo que una tiene que hacer, pensar el doble, estudiar el doble, esforzarse el doble en general en generar algo que tenga repercusión, es esforzarse el doble y de repente una ¿piensa será que vale la pena?, entonces dejás y no haces nomás otra vez, yo creo que es un miedo que todavía existe. [...] el miedo al rechazo, el miedo al desconocimiento, porque al desconocer cierto detalle a veces uno ya tiene miedo entonces ya no hace nada entendés. Yo hablo de aquellas compositoras que componen y no tienen digamos conocimientos musicales, que componen digamos que empíricamente verdad? [...] o sea siento que hay un miedo ahí, si bien muchísimas canciones hermosas salieron de gente que tiene conocimientos empíricos yo creo que acá limita eso, ese miedo y esa sociedad que todavía rechaza el trabajo de la mujer, que todavía se burla de lo que hacen. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

Fátima se refiere durante la entrevista a la dificultad que tienen en el ámbito de la música popular las mujeres no academizadas, que cargan con las dudas sobre su propio trabajo y la inferiorización con la que a veces son abordadas inclusive en los medios de comunicación, además de esto también Fátima describe otras dificultades que se encuentran vinculadas a prácticas dentro de la música popular:

Ahí sí yo creo que hay un poco de discriminación todavía, en los ambientes populares, en los conciertos grandes [...] yo veo todavía muy poca presencia femenina en el line up, en la lista de los artistas que están en los festivales [...] Yo veo en algunos programas de televisión también como algunas veces se le discrimina a la mujer, por ahí es donde yo veo, digamos, todavía ese machismo, en los programas de televisión, [...] se burlan indirectamente, sutilmente, en la música popular es en donde veo más discriminación. (ABRAMO, Entrevista III, 2022)

Mar Pérez (PÉREZ, Entrevista I, 2022) trae una reflexión sobre el peso que tiene la forma en que se constituyó el canon de la música occidental en relación a la brecha de género. Mar hace mención a la falta de representatividad de mujeres dentro del canon y a las formas académicas conservadoras que continúan reproduciendo nociones homogeneizantes que no contemplan las subjetividades y formas de hacer diversas.

Algunas características de estos procesos son los vínculos marcados por la verticalidad, en los que la aprobación de maestros o colegas sería el principal medio de validación de la composición y por lo tanto las búsquedas compositivas se realizan dentro de esa pauta. Así, Mar, cuando reflexiona sobre la brecha de género en la composición, expresa:

Yo creo que en toda nuestra historia podés ver quiénes son nuestras compositoras referentes cuando estudiábamos música, nadie, Clara Schumann, nadie, yo creo que más que nada tiene que ver con toda esa estructura que es difícil de romper, imagínate que toda nuestra historia de la música occidental universal fue compuesta por hombres [...] y también (la brecha de género existe) por el miedo que yo te dije, un miedo a ser mujer, un miedo a que te tiren mierda por tu composición y miedo en general, que es el miedo que te genera la academia, porque le tenés miedo a lo que te van a decir los colegas, los profesores, las reglas de composición y/o cosas así, entonces [es] como si al ser mujer otra vez tenés todas esas estructura que tenés que romper, más, tenés el miedo y la inseguridad de tus composiciones, son muchas cosas que hay que romper o superar dentro de una misma para animarme a componer (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

### 2.2.7 Espacios y propuestas musicales con perspectiva de género

Además de ser una forma de intentar acortar la brecha de género, los espacios o propuestas musicales con perspectiva de género son relevantes por las vivencias que generan y por la forma en la que estos impactan la trayectoria de mujeres, ya que cuando están pautados de modo a brindar una experiencia de relaciones diferentes dentro de la música, pueden servir como lugar de encuentro con el trabajo propio y de fortalecimiento en ese intercambio colaborativo entre personas que se proponen realizar un proyecto juntas. Maga relata su experiencia, y trae sus percepciones sobre los espacios en los que trabaja con mujeres exclusivamente:

Es un espacio de creación, de liberación de los juzgamientos que pueden sentir [las mujeres], yo creo que mi caso debe ser medio único en el sentido de haber dicho yo nunca me sentía acosada, hay muchísimas mujeres en el Paraguay, músicos instrumentistas que no pueden decir esa oración y que les encantaría, seguramente, decir a mí nunca me acosaron, nunca me especularon. Yo creo que mi caso es perdido y no es porque a mí no me pasó que no le pasa muchas compañeras, así que yo creo que espacios donde nos sentimos seguras, donde uno ve que la sonidista es mujer, donde uno ve que hasta la rodi es mujer tranquiliza, libera, relaja, no sé ni qué decir, es como un paraíso. Cuando yo filmé mi videoclip el equipo era enteramente de mujeres, pero nunca me sentí tan cómoda y tan poco juzgada y digamos hasta desinhibida, como en esa experiencia. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Magalí también hace énfasis en la entrevista al respecto de que esa sensación de liberación permite que la mujer pueda tener un foco mucho más puesto en lo musical, lo que cuesta mucho más en espacios tradicionales. La idea de juzgamiento es

algo que Magalí repite a lo largo de este trecho, ciertamente comparto con ella eso, pues también tengo la sensación de estar en los espacios artísticos bajo un exámen, que contempla desde cómo la mujer se viste, cómo se comporta y se extiende hasta los aspectos técnicos musicales, por lo cual la preparación y atención de una mujer generalmente está dividida por toda esa presión.

Mar Pérez (PÉREZ, Entrevista I, 2022) por su parte nos recuerda que muchos de los cuestionamientos que se instalan sobre el género tienen que ver con los movimientos de mujeres, que generan una cada vez más creciente noción colectiva sobre las problemáticas de género, pero que necesita ahora expandirse, comenzar a ser pensada de una forma más amplia, como un compromiso de la sociedad en general:

Yo creo que se están dando más esos espacios, pero como te dije, otra vez son espacios generados por mujeres, no son espacios que nos están dando. Por ejemplo se creó el festival de música Sorora, el festival que creó Paula Rodríguez y en ese festival hay un cien por ciento de trabajo mujeres, [...] creo que también en el ámbito clásico se está dando espacio al menos en mi orquesta, lo que me toca puedo decir que el maestro está generando ese espacio para que puedas traer tu obra y en que la mayoría somos mujeres [...] Hay muchas compositoras en el ámbito popular, veo ahora más chicas que se lanzan como solistas, cantantes, guitarristas pero como te digo, es un espacio otra vez que nos generamos entre mujeres y nos ayudamos entre mujeres y que está re bueno eso, pero hay que seguir batallando. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Todos los avances más visibles acerca de la cuestión de género, para las compositoras entrevistadas, provienen del movimiento de las propias mujeres, todavía muy centrados en Asunción, lo que también nos interpela sobre la necesidad de descentralizar estos debates y al mismo tiempo cuestionamos por las otras realidades a las cuales nos arriesgamos a restarles importancia por desconocimiento.

### 2.2.8 Políticas de género en las instituciones dentro del ámbito musical

Al escuchar a las compositoras entrevistadas sobre aspectos relacionados a cómo las instituciones actúan en relación a las problemáticas relacionadas a la cuestión de género es posible visibilizar que a pesar de que pueden existir iniciativas individuales o de colectivos de mujeres, las instituciones en general no han definido políticas de inclusión y combate a la violencia de género ni las han considerado como una parte relevante en cuanto a lo pedagógico o artístico .

Hay aspectos relatados por las entrevistadas que se refieren a avances

relacionados a la música de concierto, entre ellos el estreno de obras de mujeres o la mayor participación y visibilidad de estas, refiriéndose a la participación en concursos o al estreno de obras con orquestas. Esto no deja de ser apenas un recorte de la problemática. Es importante mencionar nuevamente que estos avances son necesarios pero que al mismo tiempo es visible la falta de debate interno. Así lo menciona Asunción:

Lo que veo es que en el ámbito popular es como que hay más unión [...] como que hay movimientos [...] Pero dentro del mundo académico digamos que no hay esa sororidad, digamos es como que es más de la calle, más de fuera de las instituciones pero no dentro de las instituciones, no dentro de la educación formal musical. [...] En la academia no hay eso, [...] organizan semanas del día de la guaranía, semanas del folclore pero no hacen por ejemplo un festival o un evento por el día de la mujer paraguaya o por el día de la mujer internacional, podrían hacer también, invitar a docentes, invitar a mujeres desde la academia sería genial proponerle esa idea a la gente que están en las instituciones, como te digo veo más eso por iniciativa propia y en los ámbitos populares. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

Lo que dice Asunción evidencia el hecho de que casi no existen políticas o iniciativas institucionales para pensar la cuestión de género, ni se asume que haya algún tipo de problema estructural. Debido a las jerarquías marcadamente verticales en instituciones como orquestas e instituciones académicas es más difícil todavía pensar en la posibilidad de un diálogo más horizontal sobre generar espacios más inclusivos.

Asunción (CANTERO, Entrevista IV, 2022) nos habla de un aspecto con el cual ella empatiza por ser madre, trayéndonos un relato sobre cómo a pesar de que ciertos derechos son establecidos por ley, estos continúan siendo de difícil acceso principalmente por la falta de políticas de género e información en las instituciones:

Me acuerdo un caso, me acuerdo que había una compañera en una de las instituciones donde trabajé que tuvo que pelear muchísimo para que le dieran su permiso de lactancia, de irse más temprano o irse a su casa y como era en una institución que nunca les pasó eso, era el primer caso, se vieron en figurillas, hasta que finalmente ella ganó el caso y le dieron su permiso de retirarse más temprano para irse a su casa. Eso también es algo nuevo, el tema de los permisos de maternidad, yo me acuerdo que antes no había permiso de maternidad, eso yo ahora no puedo entender, ahora recién ese tipo de problemáticas me indigna demasiado. En la época que yo hacía reemplazos me acuerdo que una vez yo le reemplace a la profesora Sonia Valiente, en su época de maternidad yo me fui a dar clases y ella me pagó de su dinero [...] y ahora no es que haya avanzado mucho pero está mejor, pero es como que todavía uno tiene que pelear por eso, o sea no es como que ya está sentado que tenés ese derecho, ese permiso [...] es como que vos tenés que decir te recuerdo que tengo tu hijo hace un mes y tenés que explicar. Eso indigna, es un poco [de] violencia tener que andar detrás de eso siendo que ya es un derecho que tienen que asumir. (CANTERO, Entrevista IV, 2022)

En lo mencionado por Asunción nos damos cuenta de que algo que debería ser un derecho pasa a ser un motivo de preocupación constante al tener que explicar a las instituciones sobre cuestiones muy básicas, pero de las cuales funcionarios y/o funcionarias carecen de noción. Magalí (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022) por su parte nos trae un relato que también evidencia la falta de políticas de género:

En ninguna de esas instituciones, en las trescientas reuniones generales que llegue a tener nadie nunca tocó una visión de género o de inclusión o de generar espacios de desarrollo de las mujeres o de apoyo en caso de que suceda alguna problemática. Nunca nadie me dijo nada, sea [si a] vos alguna alumna viene y te confiesa algo hay que obrar de esta manera, esto es lo que hay que hacer, [...] es como algo que no puede pasar. Hasta llegué a tener talleres contra incendio [...] pero nunca tuvimos una clase de qué hacer en el caso de que nuestros alumnos se sientan acosados por profesores. (BENÍTEZ, Entrevista II, 2022)

Lo que Magali relata, desde su rol de profesora en conservatorios y escuelas de música de la red pública, revela un aspecto fundamental, ya que lo básico en cualquier institución educativa que trabaja con cursos infantiles y para adolescentes debería ser tener por lo menos criterios mínimos para afrontar este tipo de casos, departamentos de acompañamiento pedagógico y/o psicológico. Profesores y profesoras deben entender cómo proceder en casos así, pero esto que es lo mínimo no está contemplado.

Mar Pérez (PERÉZ, Entrevista I, 2022) además se refiere a la sensación de que todavía es difícil hablar sobre las problemáticas de género, hay un silencio institucional y comunitario sobre ciertas cuestiones. A pesar de que los movimientos de mujeres en la música vienen empujando un debate que es sumamente necesario, los micromachismos y la discriminación continúan reproduciéndose:

Como que es difícil todavía levantar nuestra voz, a parte hay personas que son muy tímidas, de perfil bajo, que no van a hablar, o se van a dejar pisotear. En las bandas sigue habiendo micromachismos, [...] famoso hay una corista y no le hacen caso a las indicaciones, [como] que le ponga más fuerte el micrófono, y vos te das cuenta que el sonidista ni le mira a la que es mujer, a mí me sigue pasando, que vos le pedís algo al sonidista y ni bola te da. [PÉREZ, Entrevista I, 2022)

Prosiguiendo, Mar manifiesta que en lo posible ha optado por tocar, dentro de la música popular, en espacios en donde haya integrantes que sean mayoritaria o exclusivamente mujeres, y que esto le ha posibilitado transitar espacios en donde se siente más segura, aunque reconoce que todavía falta mucho por hacer:

Casi todos los lugares donde yo me voy a tocar son todas mujeres, [...] en la Band'las Chicas somos todas mujeres, en Purahéi [Soul] somos todas mujeres, en mi banda Darling somos todas mujeres, siempre trato, no por hacer algo de anti-hombres, sino trato de no mezclarme con personas que tenés que estar educando de cómo tienen que respetarte [...] en la orquesta mis compañeros tienen mi misma edad y son recontra homofóbicos [...] trato de no mezclarme con ese tipo de persona entonces obviamente estoy como en un lugar seguro o protegida [...] Yo creo que hay un intento de dar esa cabida a las mujeres, de dar espacios, de dar ese respeto, yo creo que hay un intento por generar ese espacio [...] pero creo que [es] una minoría todavía y creo que hay bastante por hacer. (PÉREZ, Entrevista I, 2022)

En los últimos años se ha dado un debate sobre incluir a más mujeres en diversos espacios. Aunque algunas instituciones han comenzado a incluir actividades con la intención de dar más protagonismo a las mujeres, todavía parece difícil abrir canales de diálogo para pensar en qué cambios son necesarios para establecer espacios menos discriminativos o libres de violencia de género. Falta establecer políticas y problematizar todo esto desde una visión interseccional incluyendo debates sobre racismo, capacitismo, homofobia, transfobia y colonialidad entre las pautas relevantes.

## CONSIDERACIONES FINALES

Comenzando este trabajo traía estas dos preguntas: ¿Qué prácticas alternativas y críticas se pueden encontrar en los relatos de experiencias de mujeres compositoras en Paraguay, para crear espacios más inclusivos y de respeto, que incentiven a las mujeres a crear dentro del campo musical? y ¿Cómo construir espacios inclusivos y plurales para la composición fuera de las estructuras musicales canónicas, patriarcales y eurocéntricas? Propuse como objetivos conocer y visibilizar las experiencias y dificultades de las mujeres compositoras en Paraguay desde una perspectiva contextualizada, para evidenciar la perpetuación histórica de desigualdades en razón de género y de las formas canónicas de composición en espacios artísticos, así como también la posibilidad de apuntar pautas y caminos posibles para la construcción de espacios más inclusivos y plurales en el campo de la composición musical en Paraguay.

En estas consideraciones retorno a la idea de pensar en alternativas a las formas canónicas de entender la composición, con la comprensión de que imaginar otras realidades posibles es algo muy difícil cuando nuestro propio desarrollo personal y nuestra formación se encuentran atravesados por la colonialidad y la binariedad que participa de esa estructura: cuerpo/mente, emoción/razón, oral/escrito, civilización/barbarie, masculino/femenino, y que se extiende a muchas otras formas y categorías fragmentadas de entendimiento del mundo.

Entendí que era importante traer visiones para pensar el campo compositivo desde un lugar situado, esto significa que al pensar en la composición en Paraguay, comprendí que se haría necesario hablar de la colonialidad como parte de la estructura que perpetúa no solo la desigualdad de género, sino toda una cosmovisión que fue impuesta en América Latina en diversos procesos históricos que se dan a partir de la colonización.

Fue así que, tomando referencias del feminismo decolonial, llegué a algunos conceptos que amplían las formas de entender la cuestión de género, posibilitándonos el pensar esto desde nuestra realidad de ser parte del sur global, como mujeres de países colonizados, racializadas en el mundo y reconociendo que muchas veces somos reproductoras de ese sistema en nuestro entorno cercano.

Comprender y dar nombre a las problemáticas por las cuales atravesamos de manera colectiva o individual es parte de un proceso necesario, así el concepto de Sistema de Género colonial/moderno, acuñado por Lugones se constituye en un nombre que nos orienta a pensar el género en asociación con la colonialidad/modernidad que nos atraviesa.

Estudiar la forma en la que este sistema se manifiesta en distintas regiones y en las diversas experiencias individuales se constituye en una tarea inagotable. Lugones llama la atención para un aspecto que considero fundamental, que es la ruptura de los vínculos de solidaridad entre personas que son oprimidas de diferentes formas por el mismo sistema. Desde mi lectura personal Lugones nos lleva a mirar al sistema de género colonial/moderno como una estructura que nos atraviesa colectivamente, por lo que pensar en el género requiere comprender que hay una responsabilidad compartida por todas, todos, todes a la hora de recomponer nuestros lazos comunitarios de solidaridad, para que esto nos permita hacer frente a las situaciones opresivas, siempre entendiendo que existen intersecciones que atraviesan a los cuerpos, experiencias y subjetividades, en relaciones que no son simétricas.

Es allí en donde necesariamente pensamos en las teorías interseccionales, que son reivindicadas por las feministas decoloniales y que tienen su origen epistemológico en las pautas del feminismo negro. En este trabajo quise abordar la interseccionalidad desde lo planteado por Patricia Hill Collins, quien nos muestra que las autoras feministas decoloniales en general también estudian el género desde una visión interseccional. La interseccionalidad es importante principalmente porque cuestiona las pautas del feminismo radical y el feminismo liberal que tienen una visión eurocéntrica. La interseccionalidad pone atención al hecho de que el género, y más específicamente la categoría mujer, no tiene una homogeneidad ni una universalidad, así es necesario pensar las particularidades que envuelven categorías como raza, sexualidad, clase, y prestar atención en los atravesamientos de estas categorías en la reproducción de las desigualdades, lo que hoy también pensamos dentro de los debates sobre capacitismo.

En algún momento comenzó a ser evidente que a pesar de las conquistas de derechos de las mujeres noreuropeas, blancas, cisgeneras, las mujeres racializadas, pobres, de la comunidad LGBTQIA+, grupos minorizados continuaban en una posición subalterna en el mundo. Por esto también la interseccionalidad fue pensada dentro del

contexto de este trabajo, sobre todo para prestar atención en ejercer un pronunciamiento desde un lugar de enunciación situado y consistentemente contextualizado, que orienta reflexiones atendiendo a estas categorías.

También dentro del feminismo decolonial he explorado el pensamiento de Rita Segato. Uno de los aspectos que he intentado traer a este trabajo tiene relación con su entendimiento sobre la forma en la que se reconfiguran las nociones sobre roles de género y binariedad pos-intrusión de la colonización. Una noción que considero importante es la idea de que la binariedad del género, dentro de lo que plantea Segato, existía en las comunidades pre-intrusión colonial como una alternativa dentro de una pluralidad de posibilidades. Así, el enyesamiento en la binariedad y la heterosexualidad es parte de la noción de género que occidente impone de manera posterior. El enyesamiento de la binariedad y heterosexualidad tienen relevancia en la forma de pensar la politicidad de los espacios de forma posterior a la colonización.

Comprender que existían otras visiones que fueron reemplazadas parcial o totalmente a través de un epistemicidio<sup>21</sup> es fundamental para comenzar a desnaturalizar la noción de que existe una forma estática de comprender la sexualidad y el género, una forma superior de sociedad, de moral, de conocimiento, de organización. Al final, desnaturalizar las relaciones coloniales nos interpela necesariamente a mirar para la diversidad en todo sentido, y a esto no escapa la cuestión del género, que en la música también nos interpela sobre cómo concebir un espacio musical que valore una diversidad de estéticas.

Aquí llegamos al siguiente punto: ¿Cuál sería la relevancia de traer estos aspectos para un trabajo sobre música? Lo interesante fue que al articular estas nociones con aspectos relacionados a la música fue evidenciándose que las relaciones entre los espacios públicos y privados en la música en la actualidad están atravesadas por esas nociones coloniales que menciona Segato y por eso, para plantear alternativas que privilegien la diversidad, será necesario romper con algunas estructuras de la forma de entender el género colonial/moderno.

El atravesamiento de la colonialidad en las formas de conocimiento dentro de los espacios musicales es revelada a lo largo del trabajo, así como también lo es la

---

<sup>21</sup> Epistemicidio es un término con el que Boaventura Souza Santos (2010) se refiere a la destrucción del conocimiento de los pueblos por el colonialismo europeo.

fricción que el canon musical representa para el quehacer compositivo de grupos subalternizados, donde se encuentran las formas de hacer y crear de mujeres. La musicología feminista ha problematizado ya muchos aspectos sobre el canon de la música occidental, pero además, desde los aportes del pensamiento decolonial, podemos establecer dicho canon como parte de la estructura colonial en la música.

Es necesario entender, sobre la fricción entre género y canon compositivo occidental, que hay una cierta violencia en la perpetuación de dicho canon como ideal y como parámetro homogeneizante que refuerza formas coloniales de entender la música, sobre todo para grupos subalternizados, que generalmente acaban siendo minorizados o excluidos de los espacios musicales.

Dicho canon fue estructurado como parte de la dualidad de lo colonial/moderno, es decir, esta es una estructura que participa de las articulaciones epistemológicas que conforman la visión de modernidad de Europa, que exporta e impone su supuesta superioridad moral y epistémica, donde mujeres y cuerpos disidentes ocupan un lugar de subalternidad, la cual debemos pensar en términos interseccionales.

Esto también podemos pensarlo con respecto a la composición, ya que también se determina por medio de este canon la forma pertinente de componer y el ser dentro de la actividad compositiva. Los ejemplos citados en el apartado sobre trayectorias de compositoras mujeres en América Latina nos muestran más concretamente como se dan dichas fricciones. En el caso de Violeta Parra, la dificultad de validar su obra pasa por no responder en sus procesos a lo esperado en la creación de música “seria” o de “concierto”, debido a la falta de una notación musical y su desvinculación de lo académico, por ser básicamente una compositora ligada a la música popular; en el caso de Chiquinha Gonzaga, su trayectoria fue posible desde muchos rompimientos con los estereotipos sociales esperados de una mujer negra y además desde un perfil lejano al del “compositor” en la música occidental; en el caso de Teresa Carreño, su vida personal también fue marcada por sucesos disruptivos en relación a lo esperado de una mujer, y pese a ser una compositora más ligada a la música “clásica”, la invisibilización de su obra parece tener relación con un prejuicio relacionado a las comparaciones dadas en relación al canon de la música occidental y a un cierto eurocentrismo, la ligación de sus composiciones con las danzas de salón, consideradas como formas “menores” dentro del estudio canónico, en la que además se dejaba ver una influencia de la música

venezolana, sería uno de los elementos por los cuales su trabajo no ha sido valorizado. Allí es donde vemos que la música no fue ni es un lugar ajeno al sistema de género colonial/moderno.

Si entendemos, como plantea Lugones, que existe una correlación estructural entre género y colonialidad, y pensamos en este concepto de Sistema de Género colonial/moderno con respecto a la música, y más estrictamente con respecto a la composición, es posible también percibir que un trabajo como éste, que pretende traer alternativas que cuestionen estructuralmente las desigualdades por las que pasan mujeres en el campo compositivo, debía necesariamente comprender la implicancia que tiene la reproducción irreflexiva y compulsoria del canon de la música occidental en nuestros países latinoamericanos, en donde estas fueron epistemologías impuestas en procesos violentos.

El gran desafío cuando pensamos la cuestión de género dentro del campo musical no se restringe al de reivindicar el espacio público para las mujeres, que se traduce en términos prácticos a más mujeres en los escenarios, más mujeres dirigiendo orquestas o dirigiendo instituciones, o componiendo. Ocupar los espacios públicos es importante como un elemento que favorece a la equidad, representatividad, que restituye un espacio de decisión a las mujeres, entre otros aspectos que son muy relevantes, sin embargo creo que es todavía igual o más importante dar atención a los ámbitos hoy relacionados con lo "privado" - pero que antes fueron domésticos y comunitarios según lo menciona Segato (2011) - que ciertamente se refieren a los ámbitos en donde están las relaciones interpersonales y los vínculos de cuidado.

La enseñanza musical generalmente está dirigida a formar músicos con los atributos de la racionalidad moderna/colonial y desde nociones individualistas. Además las carreras más deseables o ligadas a la realización profesional musical ideal serían aquellas en la que los roles están ligados al reconocimiento público y las jerarquías de poder que estos representan: dirección de orquesta, solistas, instrumentistas, etc. (se pueden seguir pensando en otros roles similares y entender que en general hay una visión jerárquica ligada a los roles). En cuanto más alejados los roles se encuentran de los espacios de reconocimiento público parece haber una menor valorización de los mismos, sea en la retribución monetaria, como también en la valorización social de quien ejerce dicho rol. Siendo así parecería que lo más positivo que se puede obtener del hacer

musical se encuentra en el campo de lo público y las expectativas y deseos individuales y sociales se acomodan de alguna manera a este criterio. Esta idea es moldeada por las formas coloniales de hacer música que aprendemos, que se refuerzan en la construcción teórica sobre la música que internalizamos y en los relatos historiográficos que leemos, en donde hay roles y participaciones que son excluidas.

Cuando Rita Segato se refiere a la ruptura de la politicidad del espacio doméstico dentro de lo comunitario, como un aspecto introducido por la colonialidad, yo pienso en la música y en la desvalorización y abandono que ha tenido lo doméstico/comunitario dentro de los espacios en los cuales se ha vuelto hegemónica la música occidental con su teoría e ideología. Así con dos ejemplos el de Manuelita Gonzalez y el de Sonia Valiente, me propuse a reflexionar sobre el poco valor que le asignamos inconscientemente a ciertos roles, que son desplazados como secundarios, tanto en el rescate historiográfico como en la jerarquización de ciertos trabajos dentro de lo musical, es el caso de la educación musical, sobre todo la educación infantil.

Volviendo a los procesos compositivos, creo que es necesario devolver un espacio a lo afectivo y a los vínculos comunitarios en dichos procesos, recobrar una relación entre la música, las vivencias, el sentir, el cuerpo que compone en relación con otros cuerpos que lo rodean o que contornan esa experiencia. Esto es importante para pensar en la música como un lugar de reconstrucción de las relaciones y no estrictamente como un lugar de producción que sirve como medio de disputa por el prestigio musical.

A lo largo del trabajo me centro en hablar de mujeres, ciertamente la representación de mujeres que de forma compulsiva se nos presenta es la de mujeres cisgeneras. La presencia de mujeres cis en el campo compositivo es todavía tremendamente desigual mundialmente, hablar de mujeres trans es como hablar de una gota de agua en el desierto, cuando pensamos sobre todo en ambientes academizados o lugares hegemonicos del hacer musical en Paraguay. La naturalización de formas enyesadas de los roles de género y la propia construcción del género, perpetúan este tipo de vacíos, perpetúan la exclusión en los espacios musicales. Esta exclusión se da de forma más evidente en los roles en donde también se concentra la potestad de decisión sobre la música y los espacios musicales, entre ellos está el rol del compositor, la figura más relevante dentro de la música occidental.

Cuando pensamos sobre la dificultad de mujeres para identificarse con el c anon compositivo occidental y la autoexclusión por esa falta de representatividad, no es un tema menor, porque viene de la mano con lo dicho anteriormente, es decir no solo se deja de ejercer una labor, también se dejan de ocupar espacios de decisión, espacios que necesitan ser repensados.

Adentr ndome en el proceso de entrevistar a mujeres compositoras fui configurando categorías para hacer un análisis, las categorías fueron las siguientes:

1. Trayectoria y autoreferenciación
2. Procesos compositivos
3. Recepción de obras y críticas en la trayectoria compositiva
4. Referencia y presencia de mujeres
5. Dificultades en la trayectoria musical y compositiva
6. Brecha de género en la composición
7. Espacios y propuestas musicales con perspectiva de género
8. Políticas de género en las instituciones dentro del ámbito musical

Un aspecto interesante de las entrevistas fue pensar en cómo es la autoidentificación de las compositoras con respecto al rol de la composición. Por un lado hubo una falta de preocupación por esa identificación, esto parece estar relacionado con la forma en que mujeres se autoreferencian, que es un asunto que Ramos (2010) aborda. Este aspecto también sugiere una falta de identificación con el rol del compositor canónicamente entendido. En otros casos la autoidentificación como compositoras se da con la validación que proviene de cumplir con una trayectoria académica en un ámbito institucional o por participar de espacios artísticos institucionalizados como concursos, a pesar de que las búsquedas creativas provienen de muchos años antes de esta validación institucional.

En este aspecto sobre la trayectoria y autoreferenciación sobresalen la dificultad de mujeres que trabajan con la creación dentro de la música para presentarse como compositoras o creadoras; los procesos largos de búsqueda, de intentar comprenderse a sí mismas en dicho rol en contextos en el que no tienen referencias de otras mujeres compositoras; las dudas sobre las propias capacidades, muchas veces propiciadas por los comportamientos discriminatorios implícitos y/o explícitos; la autoexigencia de perfección, el miedo o la presión de exponer las obras a un juzgamiento;

son algunos de los aspectos que acaban determinando esa dificultad de autoreferenciarse y de asumir un rol público como compositoras y que acaban también sintetizando las dificultades por las que atraviesan mujeres al ocupar el espacio de la composición.

El hecho de encontrar un espacio propio en la música a través de la disciplina, responsabilidad y constancia es algo que también aparece en los relatos de algunas entrevistadas. Ante la duda y el extrañamiento que produce la presencia de mujeres en espacios tradicionalmente masculinos, las mujeres señalan que deben “esforzarse el doble” académicamente para sobresalir, esfuerzo también vinculado a la falta de referencias en sus trayectorias, tanto en el quehacer compositivo como en sus trayectorias como instrumentistas.

Al respecto de relatos sobre procesos compositivos, un aspecto que se destaca es el hecho de que las compositoras dan mucha relevancia a procesos de escucha y percepción sonora en los procesos compositivos, es decir hay un trabajo perceptivo y de búsqueda sensitiva dentro de lo que relatan como más importante. Estas ideas que traen las compositoras nos muestran una resistencia a las jerarquías de la racionalidad que son establecidas dentro del canon compositivo que se estructura desde lo colonial/moderno, los relatos sobre procesos compositivos traen una forma de hacer y de comprender sus experiencias que difiere de dicha estructura.

Quien habla de aspectos relativos al aprendizaje de las reglas compositivas o forma musical como parte de su procesos compositivos es Fátima. En su relato aparece una fricción con respecto a dichas reglas, es decir una fricción entre lo que es esperado académicamente de quien compone y el proceso de liberarse de dichas pautas para poder dejar una “marca personal” en las composiciones.

En general, las compositoras se refieren a esta fricción principalmente cuando hablan de procesos de aprendizaje en espacios académicos, los cuales tendrían una tendencia a reforzar la pertinencia de seguir las reglas del canon compositivo occidental. Este tema es levantado desde diferentes perspectivas por Mar y por Fatima principalmente, lo que rinde un debate interesante sobre lo que representa en la subjetividad de las compositoras la necesidad de quitar un poco del peso de dichas reglas para generar una estética propia. Aquí no se habla de una ruptura con las herramientas del canon compositivo, las entrevistadas reconocen en sus procesos elementos

aprendidos dentro del estudio de la música en espacios académicos y dentro de dicho canon.

Además de la fricción relatada, algo que subyace a estos procesos de aprendizaje es también la visión de que es pertinente la adquisición progresiva, metódica y disciplinada de conocimientos musicales antes de llegar a la composición, que sería una actividad que se vivencia de forma posterior, como una característica ligada a llegar a la madurez musical y como fruto de tener suficientemente entendida la racionalidad de la música. Entiendo que esta noción es uno de los aspectos de la colonialidad. Cuestionar esta noción me parece relevante para pensar en una educación musical que se proponga motivar la creación como parte del proceso de aprendizaje en cualquier etapa del aprendizaje musical y en cualquier contexto, por diversos medios, no solo por los medios que se relacionan con la racionalidad colonial/moderna en la música.

En el caso de las mujeres sobreexigirse perfección dentro de este modelo canónico compositivo puede ser un freno en el proceso de autoafirmación como compositoras, puede frenar procesos de aprendizaje, experimentación y de búsquedas tan necesarias para ocupar el espacio compositivo. De hecho el miedo y la presión provenientes de la academia como institución y del contexto social en general son aspectos que algunas entrevistadas relatan a la hora de hablar sobre el por qué de la existencia de la brecha de género en el campo de la composición.

Las entrevistadas también aportaron visiones sobre la forma en la que instituciones en general han actuado con respecto a la puesta en marcha de políticas de género. En este sentido las respuestas fueron bastantes negativas, sobre todo cuando las entrevistadas se referían a políticas pedagógicas, así las respuestas evidencian una aparente falta de planes tanto para evitar como para dar un seguimiento adecuado a casos de violencia contra las mujeres, como también una falta de propuestas para implementar una pedagogía con perspectiva de género. Al respecto de esto es importante destacar que las entrevistadas concuerdan en que el mayor trabajo para diversificar los espacios viene de la calle, de los colectivos de mujeres y disidencias, espacios en donde se cuestionan las estructuras y que sirven para movilizar perspectivas más inclusivas.

Retomando los objetivos de esta investigación, a lo largo de las entrevistas fue posible visibilizar las experiencias y dificultades de mujeres compositoras

en Paraguay. Las dificultades más relatadas tienen que ver con la dificultad para la autoidentificación como compositoras; la dificultad de ejercer la profesión musical y de componer sin tener referencias de otras mujeres compositoras e instrumentistas en Paraguay; los aspectos relacionados a roles de género, como por ejemplo la dificultad de sobrellevar el rol de cuidado con la actividad musical.

También las entrevistadas hablan de procesos como micromachismos; las dudas sobre la propia capacidad en distintos contextos; el extrañamiento sobre la presencia de las mujeres en el campo compositivo; la discriminación explícita e implícita; la presión que proviene de los espacios canónicos académicos y artísticos; y la violencia institucional que se ejerce desde la falta de políticas para garantizar la equidad de género. Aspectos relacionados a la formación pedagógica acrítica y carente de reflexiones sobre género también son referenciados por las compositoras, quienes se colocan en movimiento a sí mismas para dar respuestas a estas cuestiones desde sus espacios de actuación.

En los detalles que las mismas compositoras relatan es evidenciada también la forma en la que el canon compositivo se manifiesta como un lugar de contradicciones. Por un lado, las compositoras fueron formadas en ambientes académicos. Por otro lado, dicho canon, como fue señalado a partir de las reflexiones de este trabajo, está conformado por un repertorio y por prácticas que se cristalizaron teniendo a un sujeto masculino, blanco, europeo en su centro. En ejemplos específicos vemos que esto trae algunas fricciones como el reclamo sobre la productividad compositiva, las propias dudas que se generan en una de las compositoras sobre si tendría que renunciar a tener una familia para poder dedicarse a la música; la falta de referencias femeninas dentro del cánon compositivo entre otros aspectos que infringen una presión en una mujer que compone.

Siguiendo lo manifestado por las entrevistadas, existe una abertura en las orquestas para posibilitar el estreno de obras de compositores y compositoras de Paraguay, lo que lleva en muchos casos a las entrevistadas a asociar este hecho con una mejor posición de las mujeres dentro de la música de concierto. Es difícil afirmar tal suposición sin comprender las dinámicas de los distintos ambientes de manera más profunda, quizás sea importante a futuro estudiar mejor tal relación ya que es algo que aparece en las cuatro entrevistas realizadas.

Siguiendo los objetivos propuestos, me propongo señalar a continuación algunas pautas que contemplen lo cuantitativo y cualitativo que puedan derivar en la construcción de espacios académicos y artísticos más inclusivos en relación a la presencia de mujeres.

Con respecto a la colonialidad, no hay un debate serio y/o visible en los espacios musicales en Paraguay, debate necesario si pensamos que discriminaciones u otro tipo de opresiones no pasan de forma fragmentada. Por otro lado, la colonialidad es un aspecto que atraviesa todas nuestras relaciones, por lo que debería ser debatida en paralelo con las reivindicaciones de las mujeres en la música. Como he manifestado a lo largo del trabajo, hay construcciones de género que se formulan también dentro de los códigos coloniales.

La falta de debate sobre género en los medios académicos, relatada reiteradamente por las entrevistadas, me lleva apuntar la falta de cuestionamientos sobre elementos que pueden no estar siendo levantados, relacionados a las realidades de mujeres que prefieren apartarse de los espacios académicos y artísticos sin manifestar o inclusive sin entender plenamente las dificultades por las que atraviesan o la falta de identificación que pueden experimentar. Considero que es relevante que estos debates se establezcan en el medio académico. Es importante revisar planes de estudio y promover acciones concretas que estén orientadas a incluir pragmáticamente la cuestión de género en los diversos espacios formativos.

Es necesario fortalecer los espacios que tienen una perspectiva que privilegia la diversidad, que fomentan la presencia de mujeres y disidencias en los escenarios. Esta propuesta parte tanto de las reflexiones teóricas como de los relatos de las entrevistadas, que encuentran estos espacios como positivos. Además se habla del potencial de ser espacios liberadores, lo que es importante considerando que en las entrevistas el miedo y la presión social fueron referidos en diversos momentos, siendo factores señalados dentro de las dificultades para superar la brecha de género en la composición.

Quisiera también traer dentro de estas pautas algo que tiene relación con algunas nociones que Rita Segato plantea sobre la relación entre espacio público y privado que se da a partir de la colonización, en donde la politicidad pasa a pertenecer exclusivamente al espacio público, y lo doméstico y con ello las mujeres pierden su

espacio de decisión y de opinión sobre lo colectivo. Esto nos interpela acerca de la necesidad de que las mujeres recuperen espacios de decisión. Es el caso del rol de quien compone, inclusive en las últimas décadas en Paraguay, compositores, directores de orquestas y directores de instituciones educativas musicales públicas han sido las figuras que más poder han tenido de tomar decisiones de impacto sobre el ámbito musical. Muchas veces estos roles conviven en una misma persona y esa convivencia de roles también nos habla un poco al respecto de la colonialidad en los espacios musicales.

Es necesario pensar en lo que conlleva devolver la voz a las mujeres y traer al centro sus trabajos y producciones, esto nos lleva a reflexionar al respecto de la necesidad de articular cambios en las formas de concebir los espacios. Es relevante cuestionarnos sobre las nociones que valorizan la música exclusivamente de cara a lo público y lo individual: el escenario, la dirección en las agrupaciones, el virtuosismo, los concursos, lugares que son valorizados como podios de la música, priorizando el estudio musical desde una perspectiva individualista, omitiendo las prácticas disidentes del canon o trazando como actividades inferiores aquellas que no se encajan en la lógica competitiva o individualista. Se torna importante dar el valor debido a la pedagogía musical infantil, la enseñanza musical no profesionalizante, entre otros roles que son fundamentales en la sociedad.

Propongo pensar en la música desde los vínculos comunitarios y afectivos, abriendo caminos a la diversidad de estéticas y formas de hacer, lo que requiere de alguna manera abrir mano de la búsqueda por ejercer la politicidad de lo público de una manera estrictamente vertical. En última instancia, quisiera llamar la atención para la necesidad de escuchar y de descentralizar las decisiones, porque resulta necesario devolver las voces y la decisión sobre sus propias prácticas a las comunidades o grupos minorizados y/o racializados, y en muchos casos estigmatizados, pero para brindar autonomía a estos colectivos debe haber un esfuerzo estatal, institucional y colectivo en recomponer esos vínculos.

Este trabajo fue un lugar de muchos desafíos, principalmente por encontrarme con esa dificultad de pensar decolonialmente en un campo muy atravesado por la colonialidad. Al final, la motivación de pensar de forma decolonial para mí tiene que ver con la necesidad de proponer un debate sobre la urgencia de acoger lo diverso y de subvertir los lugares hegemónicos, subvertir en el sentido que postula Anibal Quijano

(1998), el de entender que hay prácticas que sobreviven por resistencia, a través de los cuerpos que estando en la posición de dominados, continúan dejando sus propias marcas en el hacer y que son importantes vehículos de memoria subalterna. Construir espacios más inclusivos es permitir que esta memoria sea presente y nos cuestione para poder formular a partir de ahí una idea de futuro colectivo más incluyente.

En el caso de las mujeres, es necesario ocupar los espacios que fueron negados históricamente pero también es necesario participar de esa reconfiguración de nuevas relaciones y prácticas, de modo a gestionar espacios menos violentos, menos discriminativos en general, donde haya diálogos interculturales, donde se pueda acoger lo diverso.

## REFERENCIAS

AHARONÍAN, Coriúm. ¿Otrredad como autodefensa o como sometimiento? Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo. 1996

AHARONÍAN, Coriúm. Tradición y futuro, la ética de componer. Texto de la conferencia leída en el seminario "**Instrumentos tradicionales, músicas actuales y contemporáneas**" realizado en la Fundación Simón I. Patiño de Cochabamba, octubre 2002.

CÉSPEDES, Roberto L.. De "Serenata" (1950) a "Bandida" (2007): conflictivas imágenes de la mujer paraguaya en el cancionero. **Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas**, (11), 2013. Disponible en: <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/183621> Acceso en 22 may. 2022

COLLINS, Patricia Hill. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. En: MORENO, Renata (org.) **Reflexões e práticas de transformação feminista**. São Paulo: SOF, 2015. p. 13-42 (Coleção Cadernos Sempreviva. Série Economia e Feminismo, 4)

CORTÁZAR, Alejandro. Pensar como sudaca. Entrevista a Walter Mignolo. La diaria. Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/5/pensar-como-sudaca/> acceso en: 22 may. 2022

CORRADO, Omar. (2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. **Revista Argentina de Musicología**, 5-6, 16-44.

CURIEL, Ochy . Descolonizando el feminismo: Una perspectiva desde América latina y el Caribe. Parte de esta ponencia fue presentada en el **Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento** Feminista realizado en Buenos Aires. 2009, s/p.

CURIEL, Ochy. "Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos." Colombia: Universidad del Rosario, s/a. Disponible en <[http://www.urosario.edu.co/urosario\\_files/1f/1f1d1951-0f7e-43ff-819f-dd05e5fed03c.pdf](http://www.urosario.edu.co/urosario_files/1f/1f1d1951-0f7e-43ff-819f-dd05e5fed03c.pdf)>. Acceso en: 6 jun. 2022

DEZILIO, Romina. Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina. En: **Música y mujer en Iberoamérica haciendo música desde la condición de género**. Actas III coloquio de investigación musical ibermúsicas 2017. Santiago de Chile: Ibermúsicas, p. 22-45, 2017.

DEZILIO, Romina. Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955 [en línea]. En: **Ponencia en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La Investigación Musical a partir de Carlos Vega"**, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Universidad Católica Argentina, 2011. Disponible en < <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1099> > Acceso en 22 may. 2022

DIAZ ANTAR, Miguel; OLIVEIRA, Yonara. Desintegração de vozes, reintegração de posses: apontamentos sobre a polca purahei jahe'õ como narrativa de aspectos sócio-históricos da cultura paraguaia. **Orfeu**, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2020. Disponible en: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17961>>. Acceso en: 13 jul. 2022.

DIAZ ANTAR, Miguel; SALABERRY, Nicolás. **El Nuevo Cancionero y la resistencia femenina durante la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay**. Asunción: Proyecto Musical Jeporeka, 2021. 1 video (56 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOV3U7jtneE>> Acceso en: 5 jun. 2022

DINIZ, Edinha. Biografía en el sitio web en homenaje a Chiquinha Gonzaga. Disponible en: <<https://chiquinhagonzaga.com/wp/>> Acceso en 22 may. 2022

DOMINGUEZ, Aristóbulo. **Aires nacionales paraguayos**. 1928.

FERNANDES, Ana Julia; OLIVEIRA, Ana Claudia. **"Abre alas que eu quero passar": a invisibilidade de Chiquinha Gonzaga e a importância da preservação do patrimônio cultural brasileiro**. TCC (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Educação. Curso de Biblioteconomia. Santa Catarina, 2021.

GIMENEZ, Gilberto. El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad. **Cultura representaciones soc**, Ciudad de México , v. 1, n. 1, p. 129-144, 2006.

GONZALEZ, Juan Pablo. **Violeta Parra Tres discos autorales**. Santiago de Chile: UAH ediciones, 2018

HANSLICK, Eduard . **Do Belo Musical**. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons. Tradutor: Artur Morão. Covilhã: Lusosofia Press, 2011

JECKEL, Ricardo: María Luisa Anido, Jorge Gómez Crespo y Adolfo Luna. **La construcción de un imaginario del noroeste argentino en la guitarra académica de mediados del siglo XX**. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2009.

LOPÉZ, Alberto. **Teresa Carreño, la prodigiosa pianista de fama mundial**. El País, 22 dic. 2018, Cultura. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2018/12/22/actualidad/1545433401\\_573464.html](https://elpais.com/cultura/2018/12/22/actualidad/1545433401_573464.html)> Acceso en 22 may. 22

LORDE, Audre. **Sister Outsider**. Trumansberg, New York: The Crossing Press, 1984.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre 2008

MARTÍNEZ, Romy. La mujer paraguaya: roles y desafíos como profesional de la música. In: **Música y mujer en Iberoamérica haciendo música desde la condición de género. Actas III coloquio de investigación musical ibermúsicas 2017**. Santiago de Chile:

Ibermúsicas, 2017, p. 112-123.

MIGNOLO, Walter.; GROSGOUEL, Ramón. Intervenciones decoloniales. **Tabula Rasa**. Bogotá, N°9, pag 29-37, 2008.

PALACIOS, María. Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicología histórica. En: NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). **Estudos.de gênero, corpo e música. Série Pesquisa em Música no Brasil**. 1a ed. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3, p. 61-74.

PEREIRA, Avelino. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical**. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2007. (col. História, cultura e idéias, v. 7)

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014, p.777-832.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina (Análisis). En: **Ecuador Debate. Descentralización: entre lo global y lo local**, Quito, no. 44, p. 227-238, agosto 1998.

RAMOS,P. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. **Revista Musical Chilena**, v. 64, n. 213, p. p. 7 – 25, 2010. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1710>. Acesso em: 6 jun. 2022.

RODRIGUEZ, Paula. La invisibilización de compositoras paraguayas. En: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN MÚSICA POPULAR FADA UNA, 2021, Asunción. Investigación en música popular. **Actas de las Jornadas de investigación en música popular**. Asunción: FADA- UNA, 2022 p.

ROSA, Laila. ; HORA, E. ; SILVA, L. . 'Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros'. In: **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: desafios atuais dos feminismos**, UFSC, Florianópolis, dias 16 a 20 de setembro de 2013. Florianópolis: Editora Mulheres: UFSC, 2013.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56

ROSA, Laila; ALCANTARA, Neila (Neila Kadhí); CARVALHO, Ellen ; VIEIRA, Thalita. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte et al. (orgs.), **Visões da América, Sonoridades da América. Atas do XII Congresso da IASPM-AL**. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

SANS, Juan Francisco. Teresa Carreño: Una excepcional compositora venezolana del siglo XIX. **Revista de Investigación, Caracas** , v. 34, n. 69, p. 17-37, abr. 2010 . Disponible en [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1010-29142010000100003&lng=e&nrm=iso](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142010000100003&lng=e&nrm=iso). Acesso en 06 jun. 2022.

SANTOS, Boaventura de S. **Decolonizar el saber, reinventar el poder**. Montevideo: Trilche- Extensión Universitaria Universidad de la República, 2010

SEGATO, Rita (2011), "Género y colonialidad: en búsqueda de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial". En Bidaseca y Vázquez Laba (comp) **Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina**. Ediciones Godot: Buenos Aires, p. 17 a 47.

SHIFRES, Favio; GONNET, Daniel. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. **Epistemus**, v 3, n. 2, 51-67.

VALDEBENITO, Lorena. Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías. In: **Música y mujer en Iberoamérica haciendo música desde la condición de género. Actas III coloquio de investigación musical ibermúsicas 2017**. Santiago de Chile: IberoMúsicas, 2017, p. 112-123.

VERMES, Mónica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações. En: NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). **Estudos de gênero, corpo e música. Série Pesquisa em Música no Brasil**. 1a ed. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3, p. 303-322.

VERÓN, Elisa. **Estereotipos sobre la figura de la mujer en obras de Teodoro S. Mongelós**". Asunción: Proyecto Musical Jeporeka, 2021. 1 video (32 min). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sOV3U7jtneE> Acceso en: 5 jun. 2022

WEBER, William. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas, et. al. **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 1999.