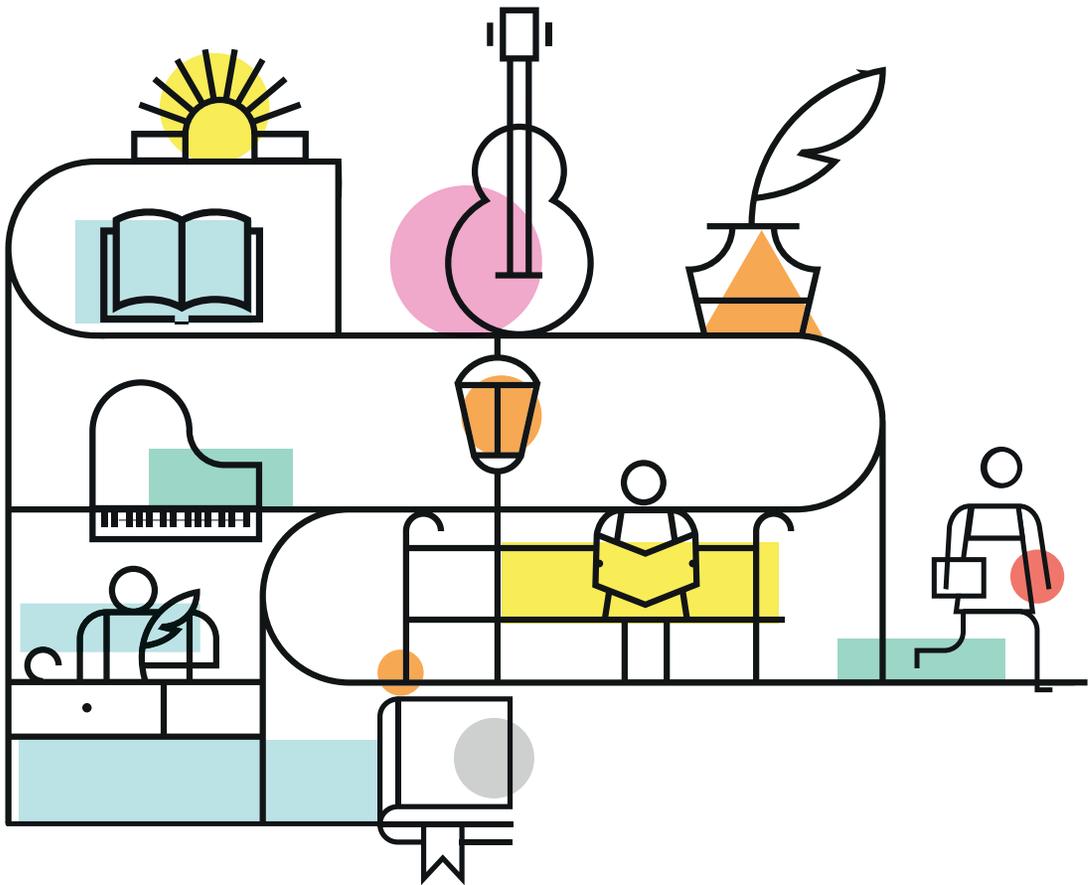


DESIGUALDADES DE GÉNERO EN LA MÚSICA

Reflexiones a partir del II Simposio Internacional de Mujeres Directoras de Orquesta



Intendencia
de Montevideo

DESIGUALDADES DE GÉNERO EN LA MÚSICA

**REFLEXIONES A PARTIR DEL II
SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUJERES
DIRECTORAS DE ORQUESTA**

II Simposio Internacional Mujeres Directoras de Orquesta
«Desigualdades de género en la música»

Se desarrolló entre el 19 y el 21 de octubre de 2018 en el Teatro Solís y en la Torre de las Telecomunicaciones de Antel, en Montevideo Uruguay.

Intendente de Montevideo
Sr. Christian Di Candia

Directora General del Departamento de Cultura
Mag. Mariana Percovich

Diseño de tapa
Div. Información y Comunicación de la IM

Realización de la Relatoría
Mag. Soc. Sol Scavino Solari

Diseño y diagramación
Lateral Diseño

Impreso en Uruguay en 2019

Impreso y encuadernado en Imprenta Intendencia de Montevideo



Montevideo
Cultura

Departamento de Cultura
Intendencia de Montevideo
Edificio Sede: 18 de Julio 1360, piso 3
(+598 2) 1950 2020
comunicacion.cultura@imm.gub.uy

ÍNDICE

RESUMEN.....	5
INTRODUCCIÓN	7
MESA OFICIAL DE APERTURA.....	9
HISTORIA DE LAS MUJERES MÚSICAS EN URUGUAY	14
CONSTRUCCIÓN DE UNA CARRERA INTERNACIONAL	21
PROYECTOS ESPECIALES	28
DIRECCIÓN CORAL Y SUS PECULIARIDADES	34
ROMPIENDO ESTEREOTIPOS DE GÉNERO: DIRECCIÓN DE BANDA, TRANSVERSALIDADES: CANDOMBE, POP, ROCK.....	41
ACTUACIÓN DE LAS MUJERES DIRECTORAS EN ARGENTINA.....	51
JÓVENES DIRECTORAS Y LOS DESAFÍOS DE LA FORMACIÓN Y DE LA CARRERA	57
PROPUESTAS Y ACCIONES PARA PROFUNDIZAR CAMBIOS EN LA ACTUAL COYUNTURA	62
REFLEXIONES FINALES.....	69

RESUMEN

El presente trabajo reúne las principales reflexiones realizadas durante el II Simposio Internacional de Mujeres Directoras, que tuvo lugar los días 19, 20 y 21 de octubre de 2018 en el Teatro Solís y en la Torre de las Telecomunicaciones de Antel, en Montevideo. El evento fue organizado por la Orquesta Filarmónica, a cargo de la maestra Ligia Amadio, junto con el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo (IM).

Algunas de las principales temáticas abordadas fueron la segregación horizontal y vertical de las mujeres en la música, el acoso laboral y el acoso sexual, la discriminación de género en el ámbito musical a partir de la construcción cultural de sonoridades y roles asociados a un espacio público masculinizado. En relación con esto último, se expusieron barreras en el desarrollo de las carreras vinculadas a los trabajos de cuidados y doméstico, realizados principalmente por las mujeres en las sociedades actuales.

INTRODUCCIÓN

El II Simposio Internacional Mujeres Directoras / *Mulheres Regentes / Women Conductors* dio continuidad a la primera edición, que tuvo lugar en 2016 en San Pablo, Brasil, donde se inauguró un espacio de reflexión permanente sobre la actuación de las mujeres directoras (de orquesta, de coro, de banda, de musical y de otros grupos) en el escenario profesional de la música. Organizado por el Departamento de Cultura de la IM y la Orquesta Filarmónica, se enmarca en las acciones que dan cumplimiento a los objetivos del III Plan de Igualdad de Género que lleva adelante la comuna con el propósito de transversalizar políticas públicas con perspectiva de género.

En el simposio fue muy importante la participación de mujeres directoras de orquesta, de coro y de banda. Según los datos que surgen de los registros, participaron al menos 66 mujeres de al menos 12 países (Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, España, Estados Unidos, Francia, México y Uruguay).

En esta segunda edición del simposio se amplió la convocatoria a otras músicas y se contó con la participación de mujeres candomberas y murguistas. De esta manera se puso de manifiesto que las barreras de género son transversales a los diversos estilos y ámbitos de desempeño musical.

MESA OFICIAL DE APERTURA

La apertura del II Simposio estuvo a cargo de **Ramiro Pallares**, director interino del Departamento de Cultura de la IM, quien habló en representación de la directora, Mariana Percovich. Pallares enmarcó la actividad como parte de las políticas de género de la IM y destacó el papel que jugó la Asesoría para la Igualdad de Género, división dependiente de la Secretaría General. Hizo énfasis en el incremento presupuestal que ha recibido la Asesoría para la Igualdad de Género en el actual período de gobierno, así como en el reconocimiento producto de una mayor participación en el gabinete político. Sostuvo que la IM se esfuerza por transversalizar el trabajo relacionado con la perspectiva de género en cada uno de los departamentos que conforman el organismo, para lo cual se ha asignado una partida presupuestal específica. Los encargados de promover y monitorear la ejecución de las políticas de género en la IM son los equipos de Igualdad. Destacó que el II Simposio Internacional de Mujeres Directoras es un hito más en el proceso de transversalización de la perspectiva de género, tal como lo fue la realización del Simposio Internacional «Las hermanas de Shakespeare» (2017), que abordaba las desigualdades de género en el teatro. Retomó las palabras de Percovich en este último simposio:

«Las discusiones fueron fructíferas acerca de cuáles son los principales problemas identificados. Tanto en este caso como en otros, siempre nos encontramos con que en el ámbito cultural podemos tener un prejuicio sobre la no afectación de los espacios de trabajo por las desigualdades de género —“a mí no me pasa” o “nunca viví esto”—, algo que comienza a visualizarse justamente como un prejuicio, en la medida en que se habla del tema».

A partir de las palabras citadas, concluyó que los simposios se configuran como importantes espacios de reflexión crítica pero también de reconocimiento de las desigualdades de género, y llamó a las y los participantes a ser multiplicadores de estos cuestionamientos y reflexiones en sus espacios de convivencia y de trabajo cotidianos.

En su alocución, la ministra de Educación y Cultura, **María Julia Muñoz**, hizo hincapié en la relevancia de las políticas culturales en el país para la difusión de la música y otras artes. Destacó que el relato de las políticas públicas y culturales actuales tienen a lo popular en el centro de sus narrativas y mencionó como ejemplo el programa «Un pueblo al Solís». En relación con la participación de las mujeres en la música recordó lo difícil que era cuando ella era joven ocupar cargos de dirección en la cultura y en general, y señaló que a las mujeres se les exige más que a los varones cuando ocupan puestos de ese tipo. Mencionó que si bien existe un trabajo por parte del Estado a fin de modificar esta realidad, son varios los ámbitos en donde persisten las desigualdades de género. Observó que en el caso de la música es necesario generar mecanismos para que las mujeres tengan presente que ser músicas de calidad es una opción para su desarrollo profesional y vocacional.

Ana Olivera, subsecretaria general del Ministerio de Desarrollo Social (Mides), se mostró de acuerdo con Muñoz en que se exige más a las mujeres en el ámbito cultural y saludó la realización del II Simposio, una manera de dar visibilidad a las políticas vinculadas con la igualdad entre mujeres y hombres. Lo ubicó como producto de una política de género y recordó que antes de que este tipo de políticas tuviera tanta fuerza en el país fueron las organizaciones de mujeres y feministas las que colocaron sobre la mesa las demandas de justicia social. Estas demandas fueron recogidas por la IM, que desde hace 18 años cuenta con un mecanismo de género, en referencia a la anterior Secretaría de la Mujer y la actual División Asesoría para la Igualdad de Género. Recordó la necesidad de hacer visibles mediante la elaboración de datos estadísticos o estudios cualitativos las desigualdades estructurales de género, puesto que, debido a su carácter naturalizado, suelen esconderse en los velos de la vida

1. http://www.inmujeres.gub.uy/innovaportal/file/93961/1/estrategia-nacional-para-la-igualdad-de-genero_web.pdf

cotidiana y pasar inadvertidas. Citó como ejemplo el no retorno de ingresos y de posiciones laborales a las mujeres, a pesar de sus altos niveles educativos (son mayoritarias en la formación terciaria), un dato que se vincula con la impactante distribución desigual de ingresos entre varones y mujeres. Hizo hincapié en que la necesidad de transformar las desigualdades de género y de proponer formas de hacerlo implica transversalizar los cambios a todos los ámbitos de la vida de las personas y del país, en referencia a la Estrategia Nacional para la Igualdad de Género¹ (ENIG), que surgió en el ámbito del Instituto Nacional de las Mujeres del Mides y que reconoce como antecedente los Planes de Igualdad de la IM. La ENIG se desagrega en todos los niveles de gobierno y plantea un panorama de trabajo con vistas a 2030 hacia dentro de las instituciones, guiado por la pregunta

«¿cómo se trabajarán las desigualdades de género en la institución?». También se pregunta cómo se trabajará hacia afuera: «¿cuáles son las políticas que se generan en torno a las responsabilidades públicas para promover el ejercicio del derecho de las mujeres y para generar la transformación de las relaciones sociales de género?».

Esto funciona como guía de una forma de abordaje completo de las múltiples desigualdades y de los distintos niveles en los que estas operan.

Hortensia Campanella, integrante del Consejo Directivo del SODRE, sostuvo que ocupar lugares de poder en el ámbito de la música es difícil y recordó que no tuvo una jefa mujer hasta 2015. Destacó que no es algo meramente simbólico, sino un reflejo de la participación de varones y mujeres en otros ámbitos de poder, como los gobiernos y las empresas, en donde la paridad no se ha alcanzado. Persiste el llamado «techo de cristal», es decir, los impedimentos que las mujeres enfrentan para alcanzar puestos de poder en las organizaciones, con base en un imaginario de trabajo «horizontal» y de igualdad de oportunidades entre varones y mujeres. Como ejemplo de la forma en que estos imaginarios contribuyen a ocultar las relaciones de poder basadas en el género, confesó que en un principio iba a decir que nunca había tenido problemas relacionados con el género en su trabajo, pero debió rectificarse porque al hacer uso de la palabra

recordó a un jefe acosador, a quien tuvo que denunciar y se vio obligada a tolerar durante medio año a fin de sostener su fuente de trabajo. Sucedió, pues, lo que había anticipado Pallares al citar a Percovich: en el desarrollo de la exposición Campanella pudo recordar y reconocer que no ha tenido suerte, sino que ha sido emprendedora y ha tolerado violencias vinculadas con el género, que dificultan que las mujeres avancen en el trabajo y en sus libertades como ciudadanas. Esta anécdota trajo a colación el problema de la cosificación de las mujeres como una marca particular de la cultura, como una falta de respeto constante que incide en el trabajo cuando lo esperable sería que pudieran llevar a cabo las tareas sin pasar por situaciones de violencia física ni simbólica:

«**Qué bien, tenemos un florero: algo bonito, muy bien vestido, muy elegante, con un cuerpo hermoso**».

A la cosificación sumó la socialización de género, que ubica desde la educación a las mujeres como las principales responsables del cuidado y de las tareas domésticas. Señaló que esto ocurre en todas las generaciones y clases sociales, aunque en cada caso con sus especificidades. El carácter estructural de estas desigualdades lleva a que la transformación del determinismo cultural sea esencial para que las mujeres adquieran mayores grados de libertad y autonomía; en el caso particular de la música, para que puedan pensarse como directoras de orquesta o imaginarse viviendo de la música como profesión.

Finalmente, **Solana Quesada**, representante de la Asesoría para la Igualdad de Género de la IM, se preguntó qué es lo que sucede con las mujeres cuando llegan a cargos de poder. Afirmó que el cuerpo padece las desigualdades de género y que es necesario reconocer la valentía de las mujeres que asumen esos puestos, ya que esto tiene para ellas altos costos psicológicos, en la salud, en la organización de la vida, en su vínculo con la familia y en el trabajo doméstico. Todo eso se suma a que tengan que aprender las lógicas de ámbitos masculinizados, frecuentemente hostiles hacia las mujeres, y que se vean doblemente exigidas en relación con su formación y capacidad. Invitó a revisar durante el II Simposio no solamente

cuántas mujeres llegan a lugares de poder, sino también qué tipo de liderazgo desarrollan, a fin de intentar evitar ciertas formas de ejercicio de poder que conducen a lógicas de opresión y, concomitantemente, buscar lógicas más sororas y de reconocimiento y respeto mutuo en el trabajo de otras mujeres. En este sentido, es importante destacar que la transformación de las relaciones sociales no se basa solamente en que haya mujeres en los puestos de poder, sino en el tipo de poder que estas ejercen. Recordó que el III Plan de Igualdad de Género es principalmente una herramienta de transversalidad en la que se apoya el trabajo de la Asesoría para la Igualdad de Género, que coordina 25 equipos de Igualdad que trabajan en todas las áreas de la IM (Movilidad, Acondicionamiento Urbano, Cultura, Inspección General, Contaduría, Recursos Financieros, etcétera), así como en los ocho municipios, conformando en total un entramado de entre 200 y 300 personas que trabajan impulsando políticas de género. Por último, señaló que el II Simposio, que tiene como objetivo hacer énfasis en la necesidad de poner en valor el trabajo, la participación y el ejercicio de liderazgo de las mujeres en un rubro tan duro como es la música, es posible gracias a varios procesos anteriores: la voluntad política y el interés de la IM en modificar las desigualdades de género; la asignación de recursos económicos para llevar adelante las políticas; la formación de recursos humanos capacitados para la tarea; la identificación de la necesidad y la disposición para crear datos sobre la situación de las mujeres y los varones en la cultura para la identificación de las brechas de género; y la rendición de cuentas por parte del Estado. Si bien consideró que se ha avanzado mucho en el ámbito formal en cuanto a la igualdad de derechos entre varones y mujeres, no identifica un avance similar respecto de las relaciones sociales reales sobre las que ese trabajo se debe reflejar. Solicitó que el II Simposio sea una herramienta de coconstrucción de las políticas públicas y dirigió al público una serie de preguntas:

«¿Qué se puede hacer desde el Estado? ¿Qué tenemos que cambiar? ¿Qué instrumentos de política son necesarios?».

HISTORIA DE LAS MUJERES MÚSICAS EN URUGUAY

Daniela Bouret, directora del Teatro Solís, hizo la primera presentación, en la que puso de manifiesto que la historia a la que se accede sobre las mujeres en la música es un relato parcial y eurocéntrico. Señaló listados de compositoras que aparecen en las búsquedas en Google ante las palabras «historia», «mujeres», «música» y destacó el carácter positivista del ordenamiento y las narrativas de estados fuertemente masculinizados. Recordó que los documentos son montajes, ficciones, y que los listados de la música son producciones cultural e históricamente determinadas, lo que implica que para valorar y conocer las producciones artísticas es necesario indagar en sus condiciones históricas, sociales y económicas de producción:

«Todo bien cultural es un campo de batalla, un espacio de conflictos y de ejercicio del poder. Cada música ha de ser comprendida en el interior de su cultura y puede tener más de un significado».

En su investigación sobre los estudios feministas dentro de la nueva musicología, que se denominó corriente posestructuralista, reconoció el rechazo de los análisis de la música como una producción aislada de sus condiciones sociohistóricas. Citó a Sandra Soler, del Conservatorio Liszt-Kodály, de Barcelona, quien se preguntó qué pasó desde las poetas de la era precristiana hasta la actualidad, pasando por las sociedades burguesas, en las que las mujeres podían hacer música pero exclusivamente en el hogar, como parte de las tareas de entretenimiento para los varones y los invitados.

La nueva musicología en España incorporó la perspectiva feminista a partir de 1970, cuando comenzó a crearse una antología de mujeres compositoras. Bouret señaló que, si bien en la actualidad existen listados que reúnen los nombres de varias compositoras contemporáneas, siguen sin ser anunciadas de manera auspiciosa, o simplemente permanecen ocultas.

Hizo hincapié en el aporte sustancial que significó la renovación epistemológica que cuestionó la forma de hacer musicología hasta el momento, poniendo en entredicho el relato aceptado, abriendo la posibilidad de cambiar las narrativas, criticando el positivismo, el eurocentrismo y el patriarcado, deconstruyendo así el discurso tradicional transmitido de generación en generación. En *Música, género y educación* la musicóloga Lucy Green intentó mostrar que tanto las prácticas musicales de las mujeres como los significados musicales marcados por el género se han perpetuado a lo largo de la historia en relación con el concepto de patriarcado musical.

2. Soler, Sandra (2017). *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*. Tesis doctoral. Tarragona: Universitat Rovira y Virgili España. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/461978/TESt.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Sandra Soler (2017) parte de una interpretación feminista de la música que visualiza al género como una estructura de poder y señala cómo los recursos materiales y simbólicos son negados a las mujeres de manera encubierta, mediante la naturalización de una historia de la música, así como de la naturalización de ciertas sonoridades principalmente masculinas. Soler² (2017: 119) sostiene que la musicología feminista se propone fundamentalmente los siguientes objetivos:

- Restaurar la posición de la mujer a través de la historia compensatoria.
- Investigar si existe un lenguaje musical femenino distinto del masculino.
- Género y organología, formas musicales, tímbrica vocal, significados atribuidos según los parámetros establecidos.
- Criticar al sistema del patriarcado en el ámbito musical.
- Indagar en las construcciones plurales de género. Ello dará lugar a los estudios de género.

Según la autora, a partir de la etnomusicología se llevaron a cabo los primeros estudios sobre las mujeres y la música en las diferentes culturas. *A posteriori* la musicología se dedicó al estudio de la música en Occidente. Una de las obras pioneras que tratan esta temática es el manual de la musicóloga Sophie Drinker, publicado en 1948. En adelante, fueron varios los autores curiosos por explorar el pasado y buscar información sobre compositoras e intérpretes, como por ejemplo la sistematización del manual *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, de Jane Bowers y Judith Tick (Soler, 2017: 120). En su trabajo, Soler destaca que para avanzar hacia una musicología feminista pueden seguirse al menos cuatro tipo de acciones:

1. **La investigación compensatoria.** Tiene como objetivo compensar los vacíos generados desde la tradicional perspectiva androcéntrica. Aquí se incluyen los trabajos que han recuperado nombres de multitud de mujeres que hasta hoy desconocíamos o conocíamos poco. En la actualidad la tendencia es incluir la pedagogía feminista en la pedagogía tradicional.
2. **La relectura histórica.** Uno de los pilares fundamentales de los estudios de género es la deconstrucción del discurso androcéntrico. Para ello será necesario que se pongan en práctica nuevos procedimientos metodológicos con el objetivo de hacer nuevas y más completas lecturas.
3. **La investigación sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje.** Respecto de la investigación sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje debemos tener en cuenta que el docente es una pieza clave en todo proceso de este tipo. Por eso es necesario e imprescindible analizar cuáles son sus prácticas.
4. **La asignación de roles de género y la construcción de identidades de forma equitativa.** Estos estudios pretenden dar una explicación a la tradicional ausencia del sexo masculino en determinadas facetas musicales, poniendo énfasis en cómo se desenvuelven estos en determinados ámbitos musicales que han sido tradicionalmente femeninos.

En este sentido se puede identificar que los lugares de mayor poder y prestigio son frecuentemente ocupados por varones en el ámbito musical, lo que habla de una segregación vertical, concepto que se puede tomar del análisis de la posición de las mujeres en el mercado laboral y en las esferas de poder, como la política.

En las reflexiones finales señala que lo que buscamos es problematizar desde la perspectiva de género. Si bien la perspectiva en la enseñanza y en el estudio y análisis musical es de finales del siglo XX, esta genera nuevas preguntas para revisar el pasado y la visión del futuro, aunque aún no ha cambiado significativamente la asignación de roles, dado que la producción musical sigue siendo un campo fundamentalmente masculino, y la grabación, el estudio y la reproducción de obras de mujeres son excepciones.

En este sentido, en la programación de 2016 del Metropolitan de Nueva York se incluye por primera vez en 100 años una ópera compuesta por una mujer, *L'amour de loin*, de la finlandesa Kaija Saariaho. El único antecedente data de 1903, cuando esa sala estrenó la obra *Der Wald*, de la compositora y sufragista inglesa Ethel Smyth. Con respecto a esta experiencia, Virginia Woolf señaló: «Ella [Smyth] se hizo sentir siendo una simple muchacha, logró hacerse pública y pertenecer al gran mundo donde yo soy un cero a la izquierda».

Para finalizar su participación, Bouret sostuvo que la inequidad de género es un tema de debate público que afecta la vida pública y privada. Señaló que estas desigualdades no son naturales y, por lo tanto, es preciso deconstruir un «sentido común» como trabajo de las políticas públicas en el fortalecimiento de la democracia, una tarea que exige un espacio para la reflexión y la creación de bancos de experiencias de buenas prácticas. Por último, invitó a los presentes a pensar en la producción de líneas artísticas nuevas y en la creación de espacios que cuestionen los estereotipos de género y promuevan condiciones de producción, comunicación e inclusión para todos y todas.

Enmarcado en la presentación anterior, **Álvaro Méndez**, coordinador de la Orquesta Filarmónica de Montevideo, se centró en presentar brevemente a algunas de las músicas uruguayas consideradas pioneras y destacó las limitaciones que sufrieron en el desarrollo de sus carreras, algunas de las cuales tuvieron como consecuencia la anulación de sus aspiraciones y del ejercicio del trabajo proveniente de su vocación.

Comenzó por Jacinta Furriol (1806), hija y familiar de militares que compuso la obra *La independencia*, una marcha conocida por ser la única de la que existe una versión impresa. Continuó enumerando: Carmen Acosta, compositora de una obra impresa en 1857; María Galli (1872-1960), la primera música y compositora que pudo desarrollar una carrera internacional. También mencionó a María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), poeta que integró la generación del 900, período de reconocimiento del voto femenino y del divorcio por la sola voluntad de la mujer; escribió obras como *Dulce misiva* (interpretada en 2017 por la Orquesta Filarmónica de Montevideo, en el marco del Día Internacional de la Mujer). Siguió con Elizabeth Saunders (1977), la primera mujer uruguaya conocida que dirigió orquestas sinfónicas, además de componer varias obras. Por último, mencionó a Carmen Barradas (1888-1963), quien comenzó a componer en 1920, cuando conoció el cubismo, los inicios del dodecafonismo y las composiciones de vanguardia en España; se inspiró en el sonido de las fábricas y una de sus obras más conocidas lleva como título *Fabricación*, en la que con el piano y los instrumentos de la orquesta buscaba reproducir la sonoridad que escuchaba en las fábricas. En la década de 1920, utilizando distintos elementos, buscó diversas sonoridades. Sin embargo, al regresar a Montevideo fue denostada tanto por la opinión pública como por la crítica, que sostuvo que no hacía música e impidió sus posibilidades de presentarse en público. Así, su carrera como compositora se vio truncada, por lo que se dedicó a la docencia escolar y dejó de escribir. Méndez hizo hincapié en la injusticia que implica que las mujeres tuvieran (y aún tengan) obturadas sus posibilidades para desarrollarse como creativas y para ser aceptadas en el contexto cultural. Méndez identificó el año 1920 como un punto de inflexión a partir del cual una mayor cantidad de mujeres buscó trascender el ámbito doméstico. En esas fechas hubo una importante

inmigración de matriz europea, y la influencia francesa caló hondo. Con esta oleada migratoria aparecieron sonoridades nuevas. Además de a María Eugenia Tapiola, mencionó a Renée Bonnet de Pietrafesa (1911-1982), una artista que marcó a la generación de la música en el Uruguay del siglo XX. Esta última, junto con su esposo, fundó una de las primeras escuelas de música del país, en la que se formaron numerosos músicos uruguayos. También hizo referencia a Nybia Mariño (1920), quien a los siete años tocaba en el Teatro Solís y a muy temprana edad tocó un concierto de Schumann en el Teatro Colón, en Buenos Aires, hito que marcó el inicio de una larga carrera. Finalmente, mencionó a Gisèle Ben Dor, pionera en dirección de orquesta, a Olga Pieri y a Cristina García Banegas, mujeres contemporáneas de gran relevancia en la escena musical uruguaya.

La tercera presentación estuvo a cargo de **Beatriz Lozano**, quien compartió su participación en la Asociación Mujeres en la Música (AMM) y los orígenes de esa organización. Para comenzar a hilar el discurso recordó el rol marginal otorgado a las mujeres en el ámbito musical; esto se hace explícito, por ejemplo, en la necesidad de denominar estilos como «rock femenino» o de crear organizaciones como AMM o un Simposio de Mujeres Directoras. Deseó que en algún momento no sean necesarios los mecanismos de visibilización de la mujer en la música, así como la búsqueda de una mayor participación de las mujeres en la cultura. Reconoció, no obstante, que, visto el lugar de segunda que aún tienen en la ciudadanía en sentido amplio y en la cultura, es necesario generar espacios de militancia en la búsqueda de la igualdad de género. Por eso ella integra la Asociación Donne in Música³ (AMM), fundada en 1978 por Patricia Adkins Chiti, que busca sostener el rol de mujeres creadoras y compositoras, intérpretes, pedagogas, directoras y músicas en 108 países, con 84 asociaciones parte, legalmente constituidas en 56 países del mundo. La sede en Uruguay fue fundada por Beatriz Rocca en 1978, y en ese marco la compositora Elizabeth González obtuvo recientemente un premio por su obra *Ni una menos*.

3. http://www.donnein-musica.org/www/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=102&lang=it

Uno de los objetivos principales de AMM es hacer visible el trabajo de las mujeres en la música y en la cultura, en la medida en que suele permanecer oculto o imposibilitado debido a que se niega a las mujeres la participación en la vida pública. En este sentido, mencionó el caso de la compositora de música de cámara Amy Peache, quien tuvo que esperar la muerte de su marido para poder mostrar su composición y salir del secreto y del encierro en su casa.

En sintonía con la presentación de Bouret, Lozano señaló que el público recuerda nombres de compositores varones, a los que se refirió como «el club del clan de la historia», y que contar con listados de mujeres músicas y compositoras en América Latina constituye una deuda cultural que es necesario saldar para reconocer su papel en la historia de la música. Abonando en su visibilización, mencionó a Maddalena Casulana (1544-1590), la primera mujer compositora de la historia, quien imprimió sus músicas y las publicó. Perteneció al Renacimiento tardío y además de compositora fue intérprete de laúd. El primer libro, publicado en 1566, contenía cuatro madrigales compuestos por Casulana bajo el título *Il Desiderio*. Se lo donó a Isabella de Medici, que escribió a modo de expresión de deseo:

«Deseo mostrar al mundo, tanto como pueda en esta profesión musical, la errónea vanidad de que sólo los hombres poseen los dones del arte y el intelecto, y de que estos dones nunca son dados a las mujeres».

La mesa finalizó con la participación de **Diego Barreiro**, director de la *Revista Sinfónica* desde 1985. Se centró en reconocer la injusticia social que ha generado que grandes músicas, compositoras y directoras de orquesta no hayan gozado del reconocimiento histórico que merecen. Citó a Fanny Méndez, de quien se dice que muchas de sus obras fueron firmadas por su hermano Félix, y el caso de una canción muy popular, dedicada a la reina Victoria de Inglaterra, que también se le adjudica a su hermano. Barreiro también se preguntó por qué hay más estudiantes mujeres de música que músicos, y que músicas en puestos de dirección, y reflexionó sobre las posibles diferencias entre las mujeres que estudian música, las que estudian dirección orquestal, composición o dirección coral, y sus posiciones en el mercado laboral.

CONSTRUCCIÓN DE UNA CARRERA INTERNACIONAL

La tercera mesa del primer día del Simposio dio inicio con la intervención de **Gisèle Ben Dor**, que centró en las mujeres directoras su ponencia *Liderazgo, concepto e imagen en el marco del pensamiento sobre la construcción de una carrera internacional*. Se refirió a la existencia de varios tipos de liderazgo y destacó la distinción entre aquel que se basa en la autoridad tradicional (por ejemplo, la autoridad del rey, que provenía de Dios) o en la autoridad legitimada (viene del pueblo y tiene que responder a él). En el segundo caso, la o él líder tiene que tener ciertas cualidades exigibles. En este marco, señaló que el primer aspecto del liderazgo es el respeto; esto se pone en evidencia en las orquestas, las filarmónicas y los coros, conjuntos de individuos que, según su visión, deben funcionar como unidades. Se preguntó cómo se transmite ese respeto hoy y habló de aspectos explícitos e implícitos, a los que llamó «*extrasensorial perception*», una forma de comunicación no verbal. En cuanto al trabajo con las orquestas, señaló que si bien la norma es la buena voluntad del trabajo conjunto entre los músicos y el director, esto no sucede en todos los casos. Relató una anécdota de una de sus primeras experiencias como directora: al sentir que uno de los músicos no estaba cómodo bajo su dirección, le preguntó cómo se sentía y él le contestó que había estado todo el concierto pensando: «qué suegra va a ser usted». El músico la visualizaba como una persona «mandona» e «imperativa», algo aparentemente indeseable en una mujer. Fue la primera vez que Ben Dor sintió una disonancia entre su visión de ocupar un lugar de dirección (mandar, ser exigente, ejercer

liderazgo, actuar de manera convencida, entendiendo la figura de director como ley) y lo que el contexto esperaba de ella. Con respecto al ejercicio de liderazgo, señaló la necesidad que a veces existe de ser ley y explicó la existencia de *points of not return* en los que, si no se actúa de manera imperativa, puede perderse el rumbo de la orquesta incluso en el transcurso de un concierto. A continuación ofreció una serie de ejemplos. También destacó la comunicación y el carisma como aspectos centrales del liderazgo, aunque en el caso de la orquesta la palabra no está en el centro sino el gesto, la mirada y la batuta. Señaló que lograr esto no es parte de una aptitud o un condicionamiento biológico que diferencia la forma de dirigir de mujeres y varones (argumento falaz que ha sido utilizado para evitar la participación de las mujeres como directoras de orquesta y en otros tantos ámbitos sociales), sino que es un aprendizaje, parte del trabajo.

En segundo lugar, la estadounidense **Antonia Joy Wilson** habló de la necesidad de generar diversidad por medio de las colaboraciones musicales, a partir de la autogestión y la generación de empresas y emprendimientos. En este sentido compartió su experiencia en la creación de festivales por la diversidad, en los que logró aumentar la participación de mujeres afroestadounidenses en conciertos y no sólo tocando, sino también como parte del público. Organizó un festival de música por la diversidad de libertades de todo tipo de mujeres y los derechos LGTBIQ en Estados Unidos, que contó con producción audiovisual. A partir de la realización de estos festivales se favoreció el contacto de personas más conservadoras con realidades que constituyeron momentos educativos, de aprendizaje y enseñanza. Mencionó el ejemplo de un hombre que era miembro de la junta organizadora del festival, que le dijo:

«Maestra, yo no sé si sea buena idea poner estas diapositivas sobre este señor gay, porque yo soy católico, soy conservador»,

a quien ella respondió invitándolo a reunirse con el músico y con un director de coro bisexual y una lesbiana; esto generó un intercambio de las respectivas experiencias de vida, que resultó en la reflexión y el encuentro de todos. Joy Wilson se propuso ampliar esta experiencia y realizó un

nuevo concierto sobre libertad y diversidad, cuya temática central fue el respeto a las distintas identidades. Compartió estas experiencias a modo de ejemplo de formas de hacer para, en la práctica, generar movimientos en el mundo de la música que coloquen a la diversidad y la libertad como paradigmas de encuentro y que posibiliten una cultura en la que sea posible una mayor participación de las mujeres en la música.

En tercer lugar, la española **Isabel Costes** habló sobre *Dirección de orquesta en el siglo XXI: una experiencia en torno a la integración de las artes*. Comenzó señalando que en el tiempo actual la velocidad, la retroalimentación y la reacción inmediata son aspectos fundamentales para lograr el interés del público. Hizo referencia a los públicos de una sociedad atravesada por la tecnología, que maneja Instagram, YouTube y Twitter, acostumbrada a la inmediatez de la noticia, al *feedback*, a la respuesta inmediata, y en la que la imagen tiene un rol central. Planteó que mediante la integración de las artes se genere una forma de expresión que procure al nuevo público elementos musicales y visuales, para lo cual es necesario reconvertirse, adaptarse, reestructurar, reinventar(se), contextualizar y moldear, reflexionando sobre estos conceptos. Sumado a esto, señaló la existencia de estudios que demuestran que las mujeres que ejercen un cargo de dirección desarrollan capacidades de comunicación y de innovación, que son habilidades y potencialidades que deben ser puestas en valor y reivindicadas, más allá de la masculinización, que no debe confundirse con la sobriedad. Propuso desarrollar la dirección de orquesta como la acción de crear una experiencia que, mediante la innovación y la reflexión sobre la experiencia musical y, sobre todo, de la aplicación del arte integrado, sea capaz de crear nuevos públicos y de generar hechos sociales. En resumen, sostuvo que es necesario reconducir la comunicación artística hacia el lenguaje del siglo XXI, que planteó como un tiempo en el que las mujeres quieren participar en tomar las riendas de su propia vida. Según su visión, las limitaciones en las carreras las impone cada persona, y para salir de eso es necesario reconvertirse y adaptarse, algo que es responsabilidad de todos. Ofreció su experiencia y partituras como apoyo para el desarrollo de futuras carreras, pero a la vez insistió con la

idea de que llegar a lugares de poder tiene que ver con la formación, la experiencia, el perfeccionamiento técnico y la capacidad de formar equipos consolidados.

En cuarto lugar hizo uso de la palabra **Yeni Delgado**, quien representó a Cuba y Argentina. Expuso sobre las directoras de orquesta en América Latina, bajo el título *La piedra que cambió las cosas de lugar*. Utilizó esta metáfora para hacer referencia a las primeras mujeres que conquistaron espacios de dirección orquestal y, de esa manera, habilitaron modelos y trayectorias para las mujeres más jóvenes. Citó a Ursula Le Guin, quien escribió sobre las desigualdades de las mujeres en el acceso a la cultura, la creación y la música. En sintonía con las exposiciones de la Mesa 2, subrayó la invisibilización de las mujeres músicas en los reservorios de compositores y en internet, y puntualizó que imagina que las que han permanecido en el anonimato son muchas más que las que han podido darse a conocer. Se posicionó ante la temática de género destacando que no la entiende como una lucha de mujeres contra hombres sino como la búsqueda de un sentido común igualitario. Nombró a algunas músicas y compositoras de época, como la maestra uruguaya Cecilia Torr , quién en 1949 dirigió el Teatro Colón. Mencionó que a partir de la segunda mitad del siglo XX la incorporación de la música en las escuelas y la creación de escuelas de música hicieron que aumentara el número de compositoras. Mencionó a Elena Herrera, quien inspiró un movimiento femenino importante para procurar la igualdad de género en la música; también a la maestra Rosa Briceño, importante figura en Centroamérica.

Al relatar su historia personal dijo que hacia 1983, cuando se presentó a un concurso para ser la directora de la Orquesta Sinfónica Nacional de Venezuela, a pesar de haber conseguido una calificación alta, el director del jurado le dijo que no había sido seleccionada para el puesto por el simple hecho de que las mujeres se enamoran, se casan y tienen hijos.

Quedó impactada porque hace seis años, embarazada de cuatro meses, vivió una situación similar. Se presentó a un cargo para titular en la orquesta y el director del jurado, tras reconocer su excelente trabajo de dirección, le anunció que no se le otorgaría el puesto debido a su embarazo; esto les preocupaba por la responsabilidad que implicaba el cargo, y argumentaron que era mejor designar a un varón como titular y a ella como suplente.

Señaló que los estereotipos de género a los que la sociedad está expuesta son impactantes y puso como ejemplo un caso de violencia simbólica: el director de la Orquesta Sinfónica de San Petersburgo dijo que la esencia de la dirección es fortaleza, y que las mujeres representamos la debilidad. Alguien, al intentar contraargumentar, señaló que había demasiados hombres en el rubro y que estaba bien alguna imagen nueva para hacer obras más femeninas, no para interpretar a Igor Stravinski o Theodor Blumer. Finalmente, una tercera persona afirmó que dirigir es una cuestión de habilidad, no de ideología, y que una mujer puede hacerlo igual que un varón. Resaltó la dificultad de vencer ese estereotipo de varón europeo, canoso, vestido con un frac. Es una decisión difícil, pero es apasionante, concluyó.

También se refirió a los espacios reales en la toma de decisiones, en la organización del trabajo: «me invitás y te invito». Los acuerdos suceden muchas veces en bares o después de los conciertos, ámbitos a los que a veces las mujeres no pueden asistir, por lo que quedan excluidas debido a sus responsabilidades familiares y domésticas. Al finalizar, estableció que, frente a tanto prejuicio respecto de la imagen de las mujeres, mencionó los datos de un estudio que señala que el ejercicio del liderazgo femenino está más interesado en los criterios democráticos y participativos, en la creatividad y en la comprensión. Propuso extender estas lógicas hacia la construcción de una sociedad menos patriarcal e injusta.

La última intervención estuvo a cargo de la francesa **Nathalie Marin** con la ponencia *Trayectoria de una directora de orquesta desde Europa hasta América Latina. La ópera vista por una mujer directora*. Comenzó señalando que la ausencia de mujeres en la dirección provoca una limitación en

los imaginarios de las niñas como una profesión viable para ellas. A partir de su experiencia como docente en Cuba, en donde, sostuvo, hay igualdad entre varones y mujeres en el ámbito laboral, señaló que allí predominaban las mujeres en el curso que dictaba en 2017. Sin embargo, para el caso de Francia citó las palabras del ex director nacional del conservatorio de música de su país:

«¿Por qué hay tan pocas estudiantes mujeres en su clase de dirección de orquesta en el conservatorio? Parece que las mujeres no están interesadas en entrar en la clase de dirección de orquesta. No puedo poner una bayoneta atrás de las estudiantes que tendrían capacidades para estudiar dirección de orquesta; además, una mujer que quiere tener niños va a tener debilidades en su carrera, que va a interrumpir de un día al siguiente durante meses, y no va a poder asumir el servicio posventa de la maternidad. Hay también a veces un freno fisiológico: dirigir una orquesta es muy cansador físicamente».

Esas fueron las palabras que el director de la institución más prestigiosa de música en Francia dijo a una revista dedicada a la música clásica. Las directoras con trayectorias internacionales más relevantes no son francesas ni, en su mayoría, europeas; reconoce que hay más norteamericanas, australianas, etcétera).

Relató que la música académica nació en Europa y se transmite como tradición en un mundo que perpetúa una dominación masculina. Los cargos de dirección están altamente masculinizados y por eso la imagen de varón director sigue siendo muy fuerte en el imaginario.

Según su percepción, en América Latina existe una posibilidad de dinamismo mayor en torno a las demandas del movimiento feminista; percibe a Europa como un continente más retrógrado en ese sentido.

Evaluó como positivo que haya una conciencia mundial en torno a este tema y dijo que eso significa un avance respecto de otros momentos históricos. Reconoció que hay una reflexión sobre el espacio que las mujeres

necesitan en el ámbito laboral, y que a partir de esta conciencia y de estas reflexiones surgen propuestas interesantes. Por ejemplo, en la Ópera de Cádiz, España, se abrió un concurso dirigido solamente a mujeres jóvenes. También lo hicieron con la Filarmónica: únicamente mujeres.

Para avanzar, propuso ser solidarias, generar mayor visibilidad por medio del establecimiento de redes en los medios de comunicación, dirigir obras nuevas, generar primeras oportunidades, introducir una nueva visión del repertorio. Y citó un ejemplo: en Florencia, Italia, el director administrativo cambió el final de *Carmen* porque consideró que no era propicio mostrar la muerte de una mujer en un contexto de denuncia de feminicidios, entonces Carmen mata a Don José. Un periodista de los medios públicos escribió: «No se mató a Don José, se mató a la tragedia». Dijo que se podría cambiar muchos libretos de ópera porque las mujeres siempre son representadas en el papel de histéricas, asquerosas, débiles, inconsecuentes; siempre tienen el peor papel.

PROYECTOS ESPECIALES

La cuarta mesa del primer día comenzó con la intervención de la argentina **Andrea Merenzon**, quien reflexionó sobre la música como herramienta de transformación cultural. Con base en su experiencia, observó que el denominador común en las orquestas fue relegar a las mujeres a la esfera doméstica y que ha tenido que escuchar frases del tenor de «callate la boca y andá a lavar los platos», aunque reconoció que lentamente esto se está modificando, sobre todo debido a la formación. Vinculó la ausencia o escasa participación de mujeres en puestos de dirección de orquesta con la persistencia de barreras en sus trayectorias, que van desde el trato cotidiano hasta la falta de previsión de suplencias durante el embarazo. Al igual que otras directoras, enfatizó que la formación, el trabajo, la resistencia y la perseverancia aún son necesarias para que las mujeres puedan lograr los puestos que merecen en el ámbito de la música. Como herramientas para la transformación de las desigualdades propuso compartir, generar espacios de diálogo sobre los dilemas cotidianos, y estimular el desarrollo de las inteligencias. En este sentido, insistió en que el trabajo, el estudio, la formación y la calidad son herramientas de defensa en el mercado laboral. En el caso de las mujeres, dijo que se puede hacer una carrera, pero hay que pagar costos: una empleada doméstica, niñera, etcétera,⁴ así como hay que saber a dónde llegar: en su caso, bajo el convencimiento de que la música es una herramienta de transformación social. Ha dirigido una orquesta de 40 jóvenes de contextos de vulnerabilidad económica, en busca de abrazar la diferencia tan temida en contextos conservadores. Así, su posición sobre la necesidad de la formación y la

4. Nota de la relatora:

Si bien es cierto que para el desarrollo de las mujeres en carreras profesionales en algunos casos se requiere suplantar el trabajo doméstico y de cuidados porque no existen procesos de corresponsabilidad entre varones y mujeres ni entre Estado, mercado, comunidad y familia, esta forma de operar no soluciona los problemas que para las mujeres devienen del no reconocimiento y la no valoración del trabajo doméstico y de cuidados. Por lo tanto, la transferencia de la carga de cuidados y doméstica de una mujer a otra puede suponer un riesgo en la redistribución del trabajo no remunerado y una perpetuación de la desvalorización del trabajo doméstico y de cuidados.

capacitación, y la posibilidad de ofrecer productos de calidad es llevada a los contextos más críticos, algo que propone para el caso de las mujeres en el medio musical.

En segundo lugar expuso **Bracha Waldman**, quien habló sobre *La orquesta sinfónica juvenil como herramienta para el futuro músico profesional*. Comenzó con una serie de preguntas acerca de cómo se concibe la preparación de un futuro músico ¿Qué se espera de un futuro músico profesional? ¿Que sepa música? ¿Que sea educado, amable? ¿Que se preocupe por su entorno? La preocupación por el entorno es una de las formas básicas de la armonía. Está en nuestra música, está en la dirección; la conducción de voces es perfectamente aplicable en este aspecto. Consideró que renovar sobre la base de antiguas formas sigue siendo crear, sin disipar con eso la idea y el gusto del término *vintage* y su esencia. Dijo que cada nueva versión de las personas surge a partir de las distintas experiencias y que los sujetos son modificados por los contextos. La complejidad de las situaciones se transforma en una *multiple choice* difícil de acertar cuando se tiene delante más de 40 o 50 jóvenes, lo que requiere nuevas formas y fórmulas de remitir a la sabiduría del pasado, compatibilizando con el entorno y la población con la que se trabaja. En relación con los contextos, se preguntó si la dirección es una figura maternal, a lo que respondió que esto depende de las personalidades, pero que desde su experiencia puede señalar que las mujeres supieron construir más que destruir y por eso la familia como institución se ha preservado desde los albores de la humanidad hasta nuestros días. Afirmó que desde su punto de vista un rol tan noble como el de madre no puede ser insignificante, no debe ser borrado del inconsciente colectivo ni individual, ni tampoco debe ser borrado, día a día, en el trabajo como directoras de orquesta. Por eso propuso capitalizarlo y apostar a lo maternal en el sentido noble de la palabra, sin importar realmente cuántos jóvenes o no sean nuestros músicos. Continuó afirmando que la mejor forma de liderazgo es aquella en la que el orden surge del interés mutuo, del saber por el saber, por el arte, y aunque el arte es para todos, afirmó:

«No todos podemos acceder al mismo nivel de expresión de ese arte, pero podemos acceder al arte mismo. Es un orden más circular que cuadrado; en mi opinión, es más sinfónico».

En ese contexto destacó que la directora o el director de orquesta debe ser alguien que promueva el bienestar y que mediante la autoridad recibida logre retribuir a su orquesta con cariño, atención, dedicación y palabras que denoten amor. Por último, se preguntó si la dirección orquestal es un ámbito masculino y contestó que sí, proponiendo que al reconocerse como minoría⁵ pero capaces de ser músicas es posible ir abriendo caminos en la búsqueda de la igualdad y del crecimiento personal.

A continuación, **Sarah Hijinio** presentó el proyecto *Volta redonda a cidade da música*, ponencia en la que puso en dimensión el escenario referencial de la sociedad contemporánea, con el quehacer musical orquestal como medio de integración y educación. Contó que participan 4.600 jóvenes y que busca generar modelos posibles de subjetividad en los niños y niñas en las escuelas municipales y públicas en Brasil, donde existen una diversidad y diferencias sociales cada vez mayores. En ese marco el trabajo como maestras y educadoras por medio del proyecto trata de fomentar en los niños un ser más armónico a través de la música y de su poder transformador para ellos, sus familias y la comunidad.

La cuarta exposición estuvo a cargo de **Denise Marques**, quien habló sobre *La educación sociomusical como herramienta efectiva de enriquecimiento cultural, social, técnico y curricular para niños y niñas en situación de vulnerabilidad socioeconómica*. La dimensión de género no fue central, sino que se trató más del relato de los proyectos de educación sociomusical que llevan a cabo. El segundo programa busca la multiplicación de proyectos mediante el apoyo a instituciones sociales, religiosas y educativas públicas y privadas. Abren oficinas gratuitas para el entorno y para los niños y las niñas de las instituciones, a los que acercan cursos de sonorización de ambientes para la producción cultural, capacitación en el transporte correcto de instrumentos, cursos de audio, video, sonorización, iluminación artística, registro fotográfico, *website* y tecnología

5. Nota de la relatora: Si bien en los ámbitos de dirección de orquesta lo son, porque están excluidas de su participación, es importante recordar que las mujeres, en términos generales, no son una minoría.

aplicada a la música, utilización de programas para escribir partituras en la computadora, edición de canciones, mezcla de partituras y de música. Se trata de proyectos de difusión cultural que también tienen como objetivo la formación de público y de turismo cultural, y que trabajan en centros culturales, dan conciertos didácticos, desarrollan experiencias sonoras en hospitales, asilos, etcétera. Destacó la existencia del proyecto *Música a la carta*, en el que el público hace un pedido de lo que quiere oír y la orquesta toca.

La quinta presentación estuvo a cargo de **Raquel Maldonado**, de Bolivia, quien habló sobre *La mujer en la tradición musical moxeña y su papel actual en la escuela de música*. Comenzó señalando que el papel de la mujer en la historia de la humanidad ha estado siempre silenciado, aunque es innegable su protagonismo en el desarrollo y la construcción de una identidad cultural, unido a su empoderamiento gracias a proyectos con enfoque de género, que han visibilizado y potenciado esta labor. En San Ignacio de Moxos, antigua construcción jesuítica en la Amazonía boliviana, dirige desde hace 15 años una escuela de música y un ensamble especializado en música patrimonial, llamado Ensamble Moxos. Este proyecto le ha dado la posibilidad de ser testigo de una cultura indígena de gran riqueza en sus manifestaciones artísticas y en su manera de ver la vida, así como del papel de la mujer en la sociedad indígena y de cómo en los últimos años ha ido ocupando espacios históricamente negados que aun en estos tiempos se discuten en estratos de poder tradicionales, pero que ya se han ido ocupando *de facto*, es decir, sin pedir permiso a nadie. Desde la llegada de los jesuitas al territorio americano, en los siglos XVII y XVIII, se ha establecido una organización política, totalmente regida por hombres, en espacios políticos y artísticos con estructuras patriarcales que se conservan en honor a la tradición y a una cultura en la que los roles de poder siguen en manos masculinas. Sin embargo, en los últimos años las mujeres han obtenido mayor reconocimiento, al ser quienes se encargan de mantener, desarrollar y traspasar los rasgos de identidad cultural desde, por ejemplo, la vestimenta tradicional que llevan a diario, la comida, la espiritualidad y las expresiones más importantes de identificación de la cultura moxeña.

En este contexto, el proyecto de la Escuela de Música en San Ignacio de Moxos, fundado por una monja, es definido como un espacio de deconstrucción de prejuicios raciales, económicos y de género. Trabajan con la base de la pirámide: con la población más vulnerable y discriminada. En esa población, ser mujer es un rasgo de desventaja; hasta hace 15 años en la escuela había una división muy concreta de varones y mujeres. Los violinistas y los chelistas eran ellos y en la orquesta había solo una mujer. Las mujeres tocaban el piano y eran parte del coro, y se les asignaban roles de menor responsabilidad y exigencia.

Pese a la presión que ejerció para motivar a las mujeres a asumir mayores responsabilidades, era difícil y se dio cuenta de que en general ellas eran las menos constantes en clase, las que alcanzaban menor rendimiento y las que desertaban en mayor medida. Constató que esto se debía a la asignación de responsabilidades domésticas: dedicaban desde muy niñas mucho tiempo a cuidar de sus hermanos pequeños, a cocinar, a limpiar y a hacerse cargo de tareas que conllevan una gran responsabilidad, eficiencia y rigor. Se preguntó por qué esa eficiencia y ese rigor no los veía en el aula: porque desde niñas cumplen un rol de género muy hermético, el de futura esposa y ama de casa. En sus palabras, de no hacerlo, la sociedad se lo echa en cara culpabilizándolas y castigándolas. A partir de ser consciente de esta situación comenzó a diseñar estrategias de trabajo con las familias y con las niñas, a mostrar modelos alternativos y a enseñarles mujeres músicas y bailarinas. Tomaron esos ejemplos como inspiración y trabajaron con las niñas, que poco a poco se hicieron esposas, madres y aprendieron a conciliar⁶ su día a día de ser mujeres-madres con su vida de artistas.

6. Nota de la relatora:
Si bien esto significa un avance, conciliar sigue colocando a las mujeres en el lugar de las responsables exclusivas por lo doméstico y los cuidados.

El empoderamiento de estas niñas surgió, según relató, de la mano del canto como herramienta de expresión natural. Las mujeres empezaron a cantar con confianza y solvencia por su facilidad inicial, se sintieron cómodas y cobraron rápidamente protagonismo en el escenario como solistas. Esto permitió que luego aprendieran a tocar instrumentos, guiadas por su instinto y sus gustos personales. Poco a poco ocuparon espacios, pasando de unas filas a otras y logrando un equilibrio de género.

Con los años, y con mucho esfuerzo junto con maestros y profesores, consiguieron su titulación a nivel nacional. Unas pocas se encontraron frente al reto de ser profesionales y trabajar. El proyecto les permitió hacerlo y tener un sueldo digno, lo cual repercutió en su autonomía económica. Hicieron todo esto a pesar de que las familias se oponían a su carrera, que requería giras internacionales, viajar junto a hombres que no son sus esposos, etcétera. Esto las llevó a enfrentarse a sus esposos, que les recriminaron el abandono de los hijos y del hogar, juicio al que se sumaron sus padres y toda la sociedad, ensañados con ellas por haber conseguido lo que deseaban. Muchas mujeres han dejado su carrera por el sentimiento de culpa, por eso se suele calificar de sobrevivientes a las que lograron salir adelante con su carrera artística. Por eso, cree que el dinero ha sido un factor determinante para no claudicar y para mantener a raya a toda la sociedad. Finalmente, señaló que queda mucho por hacer, que hay muchas mujeres que aún quedan por el camino y que falta mucho trabajo para revertir los daños. Y subrayó que deconstruir estos prejuicios es tarea de varones y de mujeres, es tarea de todos. Recogió la frase de Virginia Woolf: «una mujer debe tener dinero y una habitación propia si va a escribir ficción». La sexta ponente fue la brasileña **Renata Jaffé**, quien contó su experiencia trabajando con el método Jaffé, que comenzaron a aplicar sus padres en la década de 1970 en su país. Desde 1999 trabaja en GPA, una gran empresa de supermercados en todo el territorio brasileño, y desde hace 20 años lleva adelante este proyecto de música totalmente financiado por esa empresa. Respecto de la experiencia, relató que al principio era difícil porque las niñas no hablaban: era un monólogo con su voz. Se trataba de una experiencia muy distinta a la de las orquestas integradas por varones. Estaban muy sujetadas, calladas, pero con el tiempo y la confianza fueron comenzando a practicar y desarrollarse tocando instrumentos. El proceso resultó ser una experiencia de empoderamiento para todas las mujeres que participaron, no sólo en relación con lo musical, sino en general y en el vínculo con sus familias. Por último, sostuvo que la mayor enseñanza de esta experiencia es que fueron capaces de buscar la igualdad sin guerras, con calma, y lograron hacer todo, sin ningún impedimento.

DIRECCIÓN CORAL Y SUS PECULIARIDADES

La primera mesa del segundo día del II Simposio fue iniciada por **Cristina García Banegas**, de Uruguay, que habló sobre la mujer directora a partir de Hildegard von Bingen, quien, según su visión, tenía que estar presente en el simposio. Santa Hildegard von Bingen nació en 1098 y falleció en 1179, fue una monja benedictina y una de las primeras mujeres a las que se les permitió componer. Su trabajo no fue considerado una ciencia en el momento, sino una actividad vinculada a sus visiones y a la religión; fue una de las primeras mujeres en componer y sus composiciones se han conservado hasta nuestros días. En el afán de visibilizar a las mujeres en la música, García Banegas también mencionó a Sor Juana Inés de la Cruz y Teresa de Ávila, que fueron compositoras y directoras; también a Francesca Caccini, Claudia Francesca Rusca, Bárbara Strozzi, Chiara Margarita Cozzolani, Lucrezia Orsina Vizzana, Caterina Alessandra e Isabella Leonarda. Sostuvo que muchas de estas mujeres eran directoras pero no podían exponer sus obras en la iglesia (sí en los conventos), por lo que comenzaron a hacerlo en los teatros y las óperas. Cantaban a cuatro o seis voces (tenor y bajo) y las subían una octava. En el clasicismo y en el romanticismo aparecieron más mujeres con el rol de directoras; por ejemplo, Fanny Mendelssohn, hermana de Felix Mendelssohn, quien se acompañaba y dirigía desde el órgano. Al finalizar este recorrido, García Banegas cerró la exposición con música de Von Bingen.

En segundo lugar, **Chiara Daniele Schol**, también de Uruguay, habló sobre su experiencia como mujer directora de un coro de varones, en una ponencia titulada *El deseo en la búsqueda de su objetivo: la sonoridad de las voces masculinas*. Partió de la pregunta de qué es lo que tiene de desafiante,

de atrapante, ser una mujer dirigiendo un coro masculino. Para ella es una foto, una imagen, quizá porque es algo que tiene completamente integrado; se cuestionó, entonces, acerca de cuáles son las figuras que hay en el imaginario colectivo en torno a una mujer que dirige y, en particular, que dirige un coro masculino. Definió «imaginario colectivo» como formas de pensar, de sentir y de delimitar aquello que es verdad de aquello que no lo es, lo que está bien de lo que está mal, lo que es realidad de lo que es ilusorio, lo que es una inteligencia de lo que es una desinteligencia, lo simbólico, las configuraciones de las imágenes que la cultura ha dejado como impronta. Lo imaginario es del orden de lo inobservable, puede ser engañoso y oculta estructuras subyacentes con las que se ha encontrado muchas veces durante el diálogo con el público después de los conciertos. La han interpelado con preguntas como: ¿cómo hacés con tantos hombres?, ¿te hacen caso? A lo que suelen agregar: «Aparte, tan jovencita».

Reflexionó: «¿Por qué motivo no me harían caso? ¿Qué es lo que me hace diferente en estos aspectos tan lejanos a la creación, a la exigencia académica, a la formación, de una figura masculina al frente del colectivo? ¿Por qué dentro del imaginario social cabe la pregunta ¿cómo es posible que una mujer dirija un coro masculino? ¿Por qué no? ¿Cómo en el imaginario colectivo está institucionalizada la dificultad? ¿Por qué?».

Señaló que la profesionalidad y el respeto no tienen género, y de eso se ha ocupado toda su vida. Dado que los imaginarios no son inocuos pero sí inestables, manipulables, azarosos en la acción del colectivo, como directora mujer siente responsabilidad por la construcción de material simbólico nuevo que articule nuevas posibilidades de representación y de resignificación, que recreen el sujeto «mujer directora» en ese proceso dinámico de atribución de significados y de significaciones compartidas, dotándonos de otras posibilidades de existencia.

La tercera exposición estuvo a cargo de la brasileña **Márcia Hentschel**. Habló sobre el *Empoderamiento de la voz femenina en el Programa de Extensión de la Universidad de San Pablo*. Desde hace 34 años es la directora del coro

de esa universidad. Trabaja junto con un equipo de siete directores, cinco profesores de canto, dos de estructuración y teoría y 12 administrativos. Los coros están integrados por 560 cantantes distribuidos en 15 grupos. Mencionó tres proyectos. El primero es un coro femenino dirigido por Paola Montero, planificado a cuatro años desde 2018, que tiene como objetivo artístico llevar a las mujeres a un universo femenino — por ejemplo, a la sección de los hospitales destinada a mujeres, al tratamiento de cáncer de mama — y se plantea llevar la voz de la mujer a otro universo más allá del artístico. En el marco de la persecución política a la ex presidenta Dilma Rousseff, actuaron en la calle con un grupo de percusión integrado por mujeres, en lo que consideraron una manifestación de paz. Otro proyecto, que lleva adelante desde hace tres años, es el coro Voz Propia en la prisión femenina de San Pablo. Durante el trabajo encontró que sólo cinco mujeres del coro eran brasileñas. Los ensayos fueron en inglés: las que hablaban portugués aprendieron inglés y a partir del encuentro por medio de la música pudieron comunicarse entre ellas de una manera distinta. Sólo pueden cantar dentro de la prisión, por lo que organizaron conciertos internos y consiguieron donaciones de ropa y de equipos de iluminación para su realización. Destacó que se trata de un trabajo artístico que mostró la valentía mediante el vínculo con la música, la valentía de animarse a hacer música y a dialogar. Destacó que participar en el coro no disminuye la pena, sino que significa un trueque con el tiempo de trabajo. Mencionó también un proyecto con mujeres libres, principalmente con las migrantes que, al salir de prisión, no quieren retornar al país. Muchas de las participantes trabajan como músicas y reciben apoyo para reinserirse en la sociedad mediante fondos y formación en canto y danza folclórica. Por último, destacó que por medio de estos proyectos siente que colabora con el empoderamiento de las mujeres a través de la creación de empleo y la conexión con el arte.

La cuarta ponencia estuvo a cargo de la argentina **Estela Salomone**, quien habló sobre el coro y su proyección social. Comenzó leyendo el saludo de la Asociación de Directoras de Coro de la República Argentina, para luego centrarse en las problemáticas de las mujeres directoras de coro y en la proyección social de su trabajo. Señaló que tanto directoras como

directores de coro atraviesan problemas comunes: la oferta de trabajo, la restricción en las oportunidades laborales en la dirección de agrupaciones institucionales, en conservatorios, en municipios, en el ámbito privado, y que muchas veces su trabajo termina por ser realizado de manera no remunerada. Además de esta problemática común, las mujeres están más relegadas en la dirección de coros profesionales en el ámbito oficial. En Argentina, nunca hubo una mujer directora en el Coro Polifónico Nacional ni en el Coro Polifónico Nacional de Ciegos, aunque en el Coro Nacional de Niños hubo dos directoras mujeres; esto se vincula con el rol de cuidadoras y en la maternidad que suele asociarse a las mujeres. Por otra parte, señaló que dirigir un coro de niños es una tarea ardua por demás, en particular si se pretende que los coreutas estén capacitados en la lectoescritura musical, en la técnica vocal y en el abordaje de obras complejas, tanto en la interpretación como en su abordaje. Recordó al director de una escuela donde trabajaba, que irrumpió en un ensayo y, en una conversación de carácter informal, equiparó la dirección de coros de niños y jóvenes a una tarea similar a una clase de lenguaje musical en cursos iniciales —sin desmerecer las clases de lenguaje musical—, aunque él estaba al tanto de que con el coro de niños Salomone ensayaba obras muy complejas de Guillermo Graetzer y canciones de Francis Poulenc. A continuación, mencionó un ejemplo de agresión directa a su maestra y ex directora del coro de niños en uno de los ensayos generales de la ópera *Carmen*, en el foyer del Teatro Colón. Ella no estaba de acuerdo con el director de orquesta en el estilo de interpretación de la obra que tenían que cantar los niños, y el director la agredió verbalmente: le dijo que se fuera «a lavar los platos». Salomone recuerda a su maestra como una mujer de gran temperamento y gran fortaleza, que luchó mucho por su propia visibilidad.

También puso como ejemplo que en el País Vasco en abril se lleva a cabo el Festival de Coros de Voces Femeninas María Luisa Ozaita, que busca visibilizar a las mujeres compositoras e intérpretes. En contraste, tanto el coro de niños de Viena (fundado por Maximiliano en el siglo XV) como el coro de la Escolanía Monserrat, que data del siglo XIII, han estado integrados exclusivamente por varones, incluso en la época actual, y no se considera seriamente que se trate de un rasgo machista, sino que

se argumenta que es una forma de continuar con la «tradición». Señaló que precisamente una de las cosas que afectan en mayor medida a las mujeres en la actualidad es la tradición, a la que define como la transmisión, de generación en generación, de noticias, literatura popular, ritos y costumbres. Como ejemplo de tradición citó una de las canciones de la infancia de gran popularidad en Argentina y Uruguay, «Arroz con leche», cuya letra dice: «Arroz con leche, me quiero casar con una señorita de San Nicolás que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar». Claramente, el contenido encierra una asignación estricta de roles femeninos vinculados a la esfera doméstica, el cuidado y el matrimonio. Relacionó esto con las dificultades que las mujeres atraviesan para participar en la esfera pública y de la cultura. Sin embargo, en internet encontró una reciente versión disidente que dice:

«Arroz con leche, me quiero casar con una compañera que quiera soñar, que crea en sí misma y salga a luchar por conquistar sus sueños de más libertad».

Mencionó también una canción tradicional mexicana que, al ser reconvertida, dice:

«Al pasar la barca me dijo el barquero: —Las niñas bonitas no pagan dinero. La chica dice: —Yo no soy bonita, ni lo quiero ser, yo pago el dinero como cualquier mujer».

A partir de estas revisiones de la realidad se preguntó por qué en los coros de niños de Viena y en la Escolanía de Monserrat aún hoy proyectan una realidad social de los siglos XV y XIII.

Finalmente, expresó que su visión sobre los coros y agrupaciones orquestales es que no son meros espejos sobre los que se proyecta la realidad social, sino que se trata de recursos para la transformación social, y destaca al canto como una actividad con un fuerte potencial transformador. Una forma de construir esta visión es por medio de la dirección de Vocal Femenino Las Disonantes, coro que lleva ese título no sólo por el placer

del canto disonante, sino por la conciencia social y por el trabajo social que se hace desde el coro de mujeres jóvenes. Para terminar, señaló que es necesario que los medios de comunicación visibilicen la situación de opresión de las mujeres y que presionen para que las políticas culturales disuelvan las brechas de género existentes, y culminó llamando a la acción y a la movilización para lograrlo.

La brasileña **Nailse Machado Cruz** estuvo a cargo de la quinta presentación, que llevó como título *La dirección coral y sus peculiaridades*, con la que expuso otro panorama del prejuicio. Comenzó poniendo de manifiesto que el hecho de que haya muchas mujeres directoras de coro no implica que no existan desigualdades de género. Relató algunas formas de discriminación en los ámbitos laborales en los que se desempeña —la abogacía y la música— e hizo énfasis en que muchas veces la discriminación surge a partir de los elogios o connota una emocionalidad particular acerca de una supuesta esencia de las mujeres: «ella es muy nerviosa» o «ella está en uno de esos días». Sostuvo que muchas veces el prejuicio es que no existen desigualdades de género, o que «paridad» es sinónimo de «igualdad». Sin embargo, observó que los lugares más habilitados para las mujeres en la música están asociados a la educación, ámbito que se vincula con la maternidad y los cuidados. El trabajo coral, en el que hay mayor presencia de mujeres en relación con las orquestas, se asocia con un estatus menor. La figura de directora de coro cuenta con un prestigio menor que el de la dirección de orquesta, que se visualiza en algunos detalles como el podio de la dirección de orquesta, que coloca a la persona a una altura en la que todos pueden ser vistos, que en el coro no está. Según su visión, las mujeres tienen problemas para acceder a cualquier lugar destacado. Mencionó el libro *Mujeres y poder: un manifiesto*. Historió cómo las mujeres han sido silenciadas desde la Antigüedad hasta ahora. Mostró los mecanismos que hacen que las mujeres no accedan al poder y señaló que los ámbitos en los que son más escuchadas y su participación es más frecuente son el educativo y el sanitario, mientras que en cuanto a las decisiones económicas, políticas y culturales, en sentido amplio, su opinión es minimizada. También hizo mención de la individualización de las mujeres y de poder pasar a hablar del prestigio individual, además del

colectivo. Compartió, además, que a partir del I Simposio incorporó con mayor fuerza la dimensión de género en su trabajo. Dirige un coro de varones que ejercieron violencia de género y están en grupos de rehabilitación; sobre esa base, señaló que la instancia del II Simposio puede conducir a acciones similares.

La sexta exposición de la mesa estuvo a cargo de la argentina **Marina Prá**, quien habló sobre «Musicar» en Yupana: una experiencia colaborativa, un espacio para la deconstrucción de todes entre todes. Planteó que las experiencias cotidianas, aquellas que no parecen trascendentes, habría que escribirlas y contarlas para comunicarlas. Hizo referencia a su trabajo en Yupana, una asociación social sin fines de lucro que lleva adelante junto con su compañero desde hace tres años y que está integrada por cuatro coros: el Coro de Niños (aunque la intención inicial era que lo integraran niños a partir de seis años, llegó a tener niños de dos a diez años de contextos de vulnerabilidad socioeconómica), Vocal Macedonia, Arpegios y el Coro de las Personas Mayores. La propuesta es aprender música partiendo de la base de que todos podemos hacerlo, todos tenemos el potencial, todos somos dotados. Por eso nombran el trabajo que se hace en este marco como «musicar» —hacer música con el otro— y plantean formas de trabajo horizontales. Invitó a reflexionar sobre el abandono de las estructuras piramidales y jerárquicas y a cuestionarse qué es lo que se modifica cuando hay movimiento, cuando no hay podio, cuando hay un lenguaje común, una construcción común de la música, cuando aparece el multilinguaje artístico: arreglar, adaptar y opinar.

ROMPIENDO ESTEREOTIPOS DE GÉNERO: DIRECCIÓN DE BANDA, TRANSVERSALIDADES: CANDOMBE, POP Y ROCK

La primera ponencia estuvo a cargo de **Natalia Sanabria**, de Uruguay, que contó sobre su trayectoria como directora al frente de la banda de parada de la Armada Nacional. Comenzó en 1993 como trombonista y era la única mujer. Sanabria llegó a la dirección por su formación; el director anterior se retiraba y le ofrecieron el puesto. Tenía avanzados estudios en Licenciatura de Trombón, en la Escuela Universitaria de Música, pero no tenía experiencia de dirección ni el grado militar exigido para asumir el puesto, por lo que el jefe solicitó al Ejército que pudiera asistir a un curso de maestro de banda que imparte esa institución, del que egresó en el primer lugar. Señaló que esto significó un cambio muy importante para ella y que preferiría no recordar los primeros tiempos en la banda. Le llevó trabajo adaptarse a su rol, y sentía que la banda se iba remodelando en un proceso de adaptación mutua. También destacó que el trabajo conlleva múltiples responsabilidades, además de la estrictamente musical: administradora, jefa de personal, coordina los distintos eventos deportivos, tanto oficiales como civiles, se encarga de elegir el repertorio según la ocasión, entre otras.

En segundo lugar, **Crispine Orellano dall'Oglio**, también de Uruguay, habló del desarrollo de las bandas en el interior del país. Dijo que la sociedad rionegrense, en particular la fraybentina, no fue ajena a esta actividad musical; se trata de sociedades de inmigrantes, pueblos determinados por la explotación de los recursos naturales, cuyos orígenes están fuertemente ligados a los movimientos desde otros lados del mundo. La primera escuela de música (que luego fue banda) en Río Negro fue creada por la Sociedad La Estrella. Eran en su mayoría jóvenes, aunque también había personas mayores. Todos ellos eran obreros de la compañía Liebig's, que posteriormente fue llamada «la cocina del mundo». Estuvo desarmada un tiempo y se volvió a refundar en 1995 por iniciativa del gobierno departamental. Orellano ingresó cuando tenía 15 años y permaneció en ella casi toda su vida. Tocó la trompeta y fue bastonera, dirigió la banda por primera vez en 2007. Viajó a Montevideo para estudiar profesorado de Música en el Instituto de Profesores Artigas, del que egresó en 2012. Contó que actualmente hay seis mujeres entre los integrantes de la banda, que funciona de manera horizontal.

La tercera ponencia fue la de la argentina **Eva Irene Lopszyc**, quien habló sobre *Mujeres directoras en el siglo XXI: desafío, maestría y presencia*. Recordó sus orígenes familiares, en los que había músicos, y la pasión que sintió cuando vio por primera vez a alguien dirigir una orquesta. Consultó a su tío abuelo, nacido en 1886, a quien le decían «Maestro»:

«¿Usted piensa que yo puedo ser *director* de orquesta?», y él le contestó: «Sí, ¿por qué no? Hay mujeres en el ejército, abogadas, ingenieras, médicas».

A partir de esta habilitación comenzó sus estudios en música, en particular en dirección orquestal. Recordó su formación en el Conservatorio, donde estudió contrapunto con Alicia Terzian, la primera mujer compositora y directora a la que conoció, y esto resultó una inspiración para comenzar a componer. En cuarto año de su formación fue invitada a dirigir por primera vez una banda y uno de los músicos le dijo:

«Señorita, ¿usted sabe que es la primera mujer que dirige la banda?», y ella le contestó: «No, pero yo vengo acá como música, no quiero en este momento hacer diferencias».

Ha tratado de llevar a la composición la voz de las mujeres que han sido invisibilizadas y silenciadas en otros tiempos. Ha tratado de reivindicar a las mujeres trovadoras en la poesía provenzal, y ahora está trabajando sobre las hermanas Brontë. Con respecto a las mujeres del siglo XXI, señaló que hay mucho camino transitado y mucho por transitar, con la convicción clara del camino que queremos seguir. En cuanto a la maestría, destacó la formación como elemento de defensa ante la sobreexigencia que impone un contexto masculinizado:

«La presencia: es lo que nos hace estar en el aquí y en el ahora. Este es nuestro momento porque estamos presentes en él, conscientes de todo lo que nos sucede».

Al hablar de género y de romper estereotipos de género, dijo que para ella hay dos polos del ser humano: femenino o masculino, y que no es importante si se trata de varones o de mujeres, sino que «todos los seres humanos necesitamos la misma oportunidad».

Adriana Soto, uruguaya radicada en México, presentó una ponencia a la que puso como título *El arte de bracear como ser humano sensible y musical en un océano político y burocrático con sus juegos de poder, sus conveniencias, mafias, élites y el infaltable cardumen de tiburones*. Contó lo difícil que es tener una carrera de dirección orquestal y relató una serie de obstáculos relacionados con el hecho de que es mujer y con las dinámicas instaladas en las instituciones de la cultura. Comenzó puntualizando que culminó sus estudios de dirección orquestal dos años antes de lo previsto en la carrera, circunstancia que generó recelos en un compañero que solicitó que pospusieran su examen, para el que se estudia durante todo el año con un pianista, pero a la hora de rendirlo se hace junto con 90 músicos. Esperó el resultado hasta entrada la noche, pero se lo dieron a la mañana siguiente. La maestra le preguntó: «Querida, ¿qué estás haciendo

aquí a esta hora?». Le contó que la estaban haciendo esperar y la respuesta que obtuvo de la maestra fue contundente: «Mirá, querida, si no aguantás esto, mejor dedícate a otra cosa, porque así va a ser siempre». Más adelante, en un curso en La Plata, Argentina, con el maestro Calderón, estaba indignada porque no había hablado de música, había usado todas las horas para explicar que la carrera era primordialmente política y que muchos directores se quedaban en el camino por esa razón y no por cuestiones musicales. Luis Herrera de la Fuente, quien fue su maestro, le advirtió que no tomara como una cuestión personal las malas voluntades en el terreno y que tuviera en cuenta que, por el contrario, están dirigidas a la figura de poder que representa. Otro colega le pidió: «nunca permitas que te alejen del terreno musical». Compartió que su historia personal es que siempre ha sido extranjera en todos lados; explicó que esto no quiere decir que no entienda que hay privilegiados, ya sea por un excelentísimo nivel, por sus dones o por cuestiones económicas, de conexiones o de posibilidades. Señaló, indignada, el sentimiento de privilegio que tienen las personas que ocupan puestos de poder en el ámbito de la música, y la desigualdad que existe en el acceso a ese trabajo. Destacó la frialdad y los malos modos que se emplean con los postulantes a concursos y trabajos. También hizo referencia a los mecanismos para generar distinciones en los concursos, como bajar la edad de presentación. Habló de la presencia de acoso sexual y discriminación hacia las mujeres cuando ocupan lugares de poder, y de que buena parte del trabajo que hacen no es remunerado. Cerró sosteniendo que su manera de sobrevivir en este contexto es conocerse a sí misma, saber qué desea y necesita en la búsqueda de su propia felicidad, sin traicionar a su ética.

Yanella Bia, uruguaya, estuvo a cargo de la quinta presentación, *Cruzando el límite entre lo académico y lo popular. Puntos de encuentro y códigos distintos*. Relató dos experiencias que vivió: una masiva, al frente de la Orquesta Filarmónica de Montevideo; y otra de música de cámara. Tras esto, hizo algunas reflexiones. En primer lugar, contó que fue convocada por la Filarmónica de Montevideo para hacer un solo con la banda La Triple Nelson. Dieron un concierto en el Teatro de Verano, al que asistieron 5.000 espectadores, una experiencia probablemente nueva para muchos

de ellos, puesto que se combinaba lo sinfónico con una banda de rock. El concierto fue filmado en un DVD, pero en los créditos no aparece su nombre. En segunda lugar, mencionó un proyecto para hacer *Pedro y el lobo*, de Serguéi Prokofiev, con títeres, en lugares con vulnerabilidad socioeconómica, que contó con el apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo. Se contrató a una titiritera y a un locutor, pero fue difícil llevarlo a cabo porque no encontraban quién los llevara a esos barrios. No había un espacio público donde hacer el espectáculo, por lo que tocaron en una casa a la que accedieron gracias a una maestra que conocía la zona. En tercer lugar, señaló que la invisibilidad de las mujeres, así como de las personas, en particular de los niños, en contextos de alta vulnerabilidad socioeconómica es un impedimento para el desarrollo de la cultura.

La también uruguaya **Fernanda Bértola** compartió la ponencia *Trayectoria y experiencia de La Melaza (comparsa de mujeres) desde sus inicios hasta nuestros días*. Comenzó agradeciendo a sus compañeras de la comparsa, que existe desde hace 13 años, y a las mujeres que abrieron camino a otras mujeres como tamboreras; mencionó a Berta Pereira y Las Comadres, a Chabela Ramírez y a Lupita, primera mujer que, en las décadas de 1950 y 1960, salió tocando el tambor en la comparsa Llamarada Colonial. La comparsa es un grupo de personas que se reúne a tocar el tambor y a bailar candombe, expresión artística de origen afro que nos identifica en Uruguay. La Melaza trabaja de forma cooperativa (no hay jefas ni directoras), mediante comisiones: música, estética, vestuario, producción, baile, etcétera, en grupos de trabajo donde se toman las decisiones por consenso. El primer gran toque fue el 8 de marzo de 2005: junto con el coro de mujeres afro Afrogama lograron que se cerrara la calle, y salieron más de 80 tambores. Creyeron que era utópico juntar a tantas mujeres y cerrar 18 de Julio, la principal avenida de Montevideo, pero lo lograron. A medida que el colectivo se fue consolidando como comparsa, se sumaron amigos, hermanos, novios, compañeros, y se reunían cada domingo en el barrio Parque Rodó. En un momento, debido a la incorporación de los varones, empezó a cambiar el diálogo entre los tambores y la comparsa comenzó a sonar más fuerte. Al constatar que la participación de los varones modificaba la sonoridad de la comparsa, tomaron la decisión de juntarse sólo mujeres

para explorar el toque entre ellas y que los varones fueran una vez al mes. Les proponían a ellos que escucharan, porque la sonoridad y la dinámica eran distintas. Sin dejar a los varones afuera, exploraron la forma de tocar de las mujeres y apelaron a eso, a conocerse tocando. Fue un proceso de autoconocimiento. Debido a que el grupo era heterogéneo en cuanto a la formación musical, asistieron y generaron talleres con referentes del candombe que enseñan las bases de los diálogos: los toques. También hicieron un homenaje a las mujeres indias, afro y criollas, lo que implicó un trabajo de investigación que les permitió indagar en sus propios orígenes, en un trabajo con musicólogos e historiadores que ayudaron a la reflexión sobre su identidad, la música y el lugar social de las mujeres en ese ámbito. Por último, Bértola contó algunas experiencias que vivieron como grupo de mujeres:

«Ha sido difícil, con muchos desafíos. Hemos sentido y vivido situaciones de violencia. En la calle uno está muy expuesto, con hombres agresivos, y algunas veces fue necesario terminar en el juzgado haciendo denuncias».

Agradeció que por medio del tambor, la lucha y la música conoció cada vez más mujeres que tocan en Uruguay y en Argentina, y destacó que hay muchas cuerdas y comparsas de mujeres que se están animando a hacerse oír.

Isabel Chabela Ramírez fue la encargada de la séptima presentación, *El canto como resistencia Afrogama*, desde su posición como activista en la música. Chabela es una mujer negra que nació en 1958 en el barrio Palermo, cuna de uno de los toques madre del candombe. Es cantante y tecladista, y en su desempeño laboral aprendió que los derechos no son ejercidos de la misma manera entre mujeres y varones. Si bien ella siempre tocaba con varones, bailaba de mama vieja y cantaba, «a la hora de la foto» sólo aparecían los varones, algo que entendió como discriminación. En la década de 1990 participó en Mundo Afro⁷ y comenzó a trabajar sobre las problemáticas de género y raciales, aunque incluso dentro de la asociación costó generar los espacios, incluso físicos: no fue sencillo conseguir un

7. Asociación que trabaja en la promoción de los derechos y en aumentar la visibilidad de la población afrodescendiente en Uruguay.

lugar donde reunirse entre mujeres para pensar sobre el tema. Recordó que en 1985 en una comparsa cantaba una canción feminista y los compañeros ofrecían resistencia a que las mujeres tocaran el tambor. Señaló que eso tiene que ver con la burla —el patriarcado no tiene etnia—:

«Nosotras tuvimos que hacer frente a críticas muy jodidas: “Ustedes, a lavar los pisos y a la cocina”. Ese era el lugar que querían seguir asignándonos a las mujeres negras en este país. La trata esclavista sólo nos dio esos espacios para trabajar».

En 1995 comenzó con la murga candombe y participó en la creación del primer coro de mujeres afro, Afrogama, conformado por mujeres feministas. Es un coro que está en las fronteras, ya que según ella las voces en el candombe son invisibilizadas, trabajan y vienen de lugares carenciados: asentamientos, cárceles, cooperativas de vivienda en construcción, entre otros. Los varones a veces son incluidos en el toque del tambor y las mujeres cantan, ya que el objetivo del colectivo también tiene que ver con que las voces de las mujeres en el candombe tengan un lugar.

Ramírez hizo referencia a que las comparsas se han nutrido históricamente de mujeres que han sido invisibilizadas o colocadas en lugares que podrían ser considerados de «cosificación», principalmente como bailarinas o vedettes. Considera que están muy expuestas y que con frecuencia esto no se entiende debido al carácter sexualizado de la época en que vivimos.

«Cuando salgo a cantar jamás se me ocurre ponerme una tanga. Eso es lo que hay que trabajar, desde donde llegamos a la música también. No me empodero poniéndome una tanga y zapatos de taco», expresó.

Planteó que los derechos de las mujeres tienen que ver con salir de la sexualización de la danza, ámbito en el que, en el caso del carnaval y, en particular, de las comparsas, se reproduce un lugar de cosificación de la mujer. También señala que los concursos y las competencias son herramientas

estatales que generan que varios colectivos trabajen en torno a la invisibilidad y la cosificación. Señaló que en carnaval las mujeres son premiadas por ese lugar, no por lo que hacen.

Finalmente, en su exposición *Sonoridad murguera y murga de mujeres*, **Victoria Gutiérrez**, de Uruguay, habló de uno de los temas más polémicos en el carnaval actual: la exclusión de las mujeres de las murgas. Desde 2008 se desempeña como directora musical y escénica de murga: a partir de 2010 en Sophie Jones y desde 2011 en Cero Bola, que tienen la particularidad de estar integradas exclusivamente por mujeres. Abordó el tema de la murga de mujeres, sus circunstancias y singularidades a partir de la sonoridad murguera y, en particular, de la murga de mujeres. Se preguntó: «¿De qué hablamos cuando hablamos de sonoridad murguera?». Tradicionalmente, cuando se habla de murga uruguaya se toma como referencia a una agrupación artística con énfasis en el texto, conformada por un coro de hombres, un director hombre y tres instrumentistas en la batería típica de murga, también hombres. Originalmente, las características expresivo-musicales de este estilo son la utilización de música de canciones preexistentes, cuyas letras se modifican para criticar hechos de actualidad.

El coro se divide en voces o «cuerdas», con distintos registros, pero la emisión del coro, la colocación, el gesto, la actitud corporal y la intención de canto, y, en definitiva, la sonoridad que resulta de todos estos elementos, es muy particular. Este hecho tan singular y representativo de la murga, junto con el bombo, el platillo y el redoblante, a los que posteriormente se sumó la guitarra, conforman lo que se conoce como «sonoridad murguera».

¿Qué sucede en la murga de mujeres? Por razones anatómicas y físicas, existen diferencias claramente audibles entre un coro de mujeres y uno de varones, referidas a registros de altura, intensidad, características tímbricas y textura.

El canto, el uso del humor y la parodia para generar humor y crítica, junto con los personajes, son elementos que permanecen como fundamentos esenciales del género, que el Concurso Oficial de Carnaval considera necesarios por

ser característicos del género. Con el transcurso del tiempo, la murga se fue adaptando a los diferentes contextos históricos y sus demandas como medio de expresión popular.

8. Murga Joven es una categoría que surgió en un concurso que abarca otras disciplinas, la Moviada Joven, un evento cultural organizado desde 2002 por la Secretaría de Infancia, Adolescencia y Juventud de la IM.

A principios de siglo XXI surgió el movimiento Murga Joven⁸ y la murga dejó de ser un género propio de los sectores populares para convertirse en un evento masivo que incluyó fundamentalmente a jóvenes universitarios. En este evento abundan las murgas integradas por mujeres; aunque el lenguaje, la integración, la forma de decir las cosas y el movimiento de la murga cambian, sigue siendo murga. Gutiérrez se preguntó: «¿Se puede discutir que la sonoridad de la murga en estos tres casos se transforma?». Respondió que no, pero aun así sigue siendo murga porque mantiene sus características esenciales.

A fines de 2014, Cero Bola dio la prueba de admisión en carnaval en la categoría murga. Dicha prueba de admisión se lleva a cabo para poder asegurar cierto nivel artístico en el concurso e incluir determinada cantidad de murgas: de lo contrario sería eterno, porque participaría un número bastante más elevado de agrupaciones. Ese año no pasaron la prueba de admisión y solicitaron una devolución del jurado, a fin de poder mejorar el desempeño artístico para próximos años. Sólo podían concurrir a la instancia de devolución dos técnicas integrantes de Cero Bola y Gutiérrez fue una de ellas por ser la directora escénica y artística del grupo. Les dijeron que el coro de Cero Bola tenía desventajas respecto de los otros coros de murgas y luego aclararon: «respecto del coro de murga masculino». En su ponencia Gutiérrez citó una de las declaraciones del jurado:

«El coro y las voces solistas, si bien no presentan dificultades en su extensión vocal, no así en su tesitura, donde sí debemos tomar en cuenta la extensión vocal: timbre, volumen, colocación, altura, a los efectos de coro de murga arreglos y afinación no presentan desajustes». Cuando las murguistas solicitaron el desarrollo de las críticas, les plantearon intentar «compensar desventajas del coro femenino»

mediante la incorporación a los arreglos de otro tipo de escalas o intervalos, hasta que finalmente aceptaron que se trata de un tema de gustos y que no consideran por igual desde el punto de vista artístico la murga de hombres y la murga de mujeres; incluso uno de los jurados manifestó que «la murga indefectiblemente tiene que tener un coro masculino».

Gutiérrez señaló que en su experiencia como directora de murga de mujeres los desafíos y las ventajas tienen que ver con la identidad sonora, sin abandonar la tradición sino enriqueciéndola. Una de las formas es proponer nuevas sonoridades y formas de escucha. No hay costumbre, ni escuelas de formación, ni hábitos de escucha.

Colocó a las desigualdades de género en la producción de la cultura cuando recordó que el gusto es una construcción cultural condicionada por cada época y su contexto. Finalmente, mencionó la preparación del Encuentro de Murga de Mujeres y Mujeres Murguistas,⁹ cuya finalidad es reunir a las mujeres en las murgas y en las murgas de mujeres, y generar un espacio de reflexión sobre algunos de estos estereotipos que refuerzan la noción de que la murga de mujeres no es murga.

9. Este encuentro tuvo su segunda edición los días 15 y 16 de marzo de 2019 y contó con el apoyo del Teatro de Verano, la División Asesoría para la Igualdad de Género y el Departamento de Cultura de la IM.

ACTUACIÓN DE LAS DIRECTORAS EN ARGENTINA

María Laura Muñiz expuso sobre *La enseñanza de la dirección orquestal y de la responsabilidad que los educadores tienen en los nuevos directores de orquesta*, a partir de la presentación de desafíos y propuestas en las que trabaja desde hace varios años en las cátedras de Dirección Orquestal de la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina. Sostuvo que el primer desafío es superar el modelo de enseñanza igualitaria, ya que el sistema educativo tradicional estaba diseñado para igualarnos en la normativa, donde había ganadores y perdedores. Propuso adaptar los contenidos a cada estudiante, a fin de potenciar su riqueza y los aspectos en que cada uno se destaca. Si se logra avanzar en la construcción del aprendizaje en la diferencia, se obtendrá una realidad transformadora y diversa. Mencionó como segundo desafío vencer los prejuicios y estereotipos que conducen a la discriminación. Es necesario evitar encasillar a los alumnos en estereotipos como «el que no puede mantener un pulso» o «el que no entona», así como manejarse a partir de prejuicios como «es demasiado alto o demasiado bajo para ser director de orquesta» o «es mujer y no puede liderar o estar a cargo de una programación de una orquesta profesional». Propuso poner énfasis en las individualizaciones, en un marco de respeto y tolerancia. El tercer desafío que plantea la docencia es el de abordar el problema de la objetividad y la subjetividad en la interpretación musical. Este punto se extiende a nivel institucional. Es importante contar con un equipo de profesores que acompañe curricularmente el aprendizaje. El cuarto desafío refiere a vincular la interpretación con la gestualidad; Muñiz sostuvo que cada director debe ir construyendo un lenguaje gestual que se extiende a su propio lenguaje expresivo. El quinto

desafío implica abordar la dirección orquestal en tanto comunicación interpersonal, para lo que planteó la necesidad de desarrollar la inteligencia interpersonal, hacer prácticas de este tipo de comunicación y entender la inevitable construcción conjunta de la música. Por último, el sexto desafío que mencionó es la proyección de la carrera en el ámbito profesional.

En segundo lugar, **Laura Cmet** habló de *La búsqueda de una gestualidad femenina en la dirección orquestal*. Dio un panorama de distintas etapas referidas a la gestualidad y cómo había que dirigir. Contó que la primera etapa, la de formación, fue tortuosa: si bien sus primeras maestras fueron mujeres, los maestros de dirección eran hombres y los modelos a seguir eran hombres, lo cual le presentaba una primera dicotomía porque al observar a los maestros y a ella misma se veía muy diferente, muy lejos del modelo. En una segunda etapa, que llamó «probar distintas vestimentas», quedó fascinada con la economía del gesto —concepto que adopta de Pierre Boulez— y luego pasó al otro extremo al seguir como modelo a Carlos Kleiber; percibía en este último una fuerza en los brazos que no tenía ella al dirigir. En ese momento no podía ver que él medía dos metros y tenía brazos grandes, mientras que ella era menuda y usaba tacos, y que los brazos son diferentes; le llevó tiempo darse cuenta de eso, y los músicos en el medio «sufrían» el proceso. Mencionó como una tercera etapa la de «soltar mochilas» y madurar, al darse cuenta de que eran muchas mochilas, y muy pesadas. En particular, se refirió a los prejuicios de las personas hacia la tarea que ella desempeñaba:

«Vos con tu físico y siendo mujer nunca vas a poder dirigir una orquesta» o «Venís de los coros, no sos violinista, entonces no vas a poder dirigir una orquesta sinfónica».

Fue así hasta que tuvo la oportunidad de ser subdirectora de la Orquesta Nacional de Córdoba y comenzó a trabajar junto con el director titular. En aquel momento se propuso tomar una decisión; sentía que tenía que animarse a hacerlo seriamente y comenzó a reflexionar sobre la gestualidad: ¿existe una gestualidad femenina?

Planteó que el arte de dirigir es un largo camino de autoconocimiento que lleva a entender que el gesto es una herramienta para hacer reaccionar al otro de determinada manera, única y personal. La gestualidad tiene que ver con qué se quiere pedir y cómo, con el tipo de liderazgo que se lleva a cabo, con lo que se espera de la obra, con lo que se conoce del compositor, con cómo se quiere que suene en ese momento, pero sobre todo con la capacidad de pedirle al otro que haga una u otra cosa. En este punto surgieron dos preguntas:

«¿Existe una gestualidad femenina?»; «Si existe, ¿para qué serviría reconocerla?». Cmet respondió que existe una gestualidad femenina y, a su vez, se preguntó: «¿Por qué a las mujeres nos cuesta tanto percibirlo?».

A partir de esa base, afirmó que sirve reconocer esa diferencia para avanzar sobre esa gestualidad de la mujer, buscando no modificarla al imitar la de los hombres. No se trata de negarla, sino de potenciarla, por ejemplo, buscando «el gesto fuerte». Finalmente, propuso la seriedad, la reflexión, el estudio y la búsqueda de identidad para poder transmitir la música de la mejor manera posible.

En tercer lugar, **María Clara Parodi** desarrolló la ponencia *Las problemáticas y deseos en la integración de las orquestas en sectores periféricos*. Identificó dos problemas sobre los cuales propuso reflexionar. El primero es que las orquestas jóvenes carecen casi completamente de infraestructura edilicia y de presupuesto: sostener una orquesta con un instrumental más limitado o sin instrumental idóneo reduce las posibilidades en el repertorio. El segundo son los prejuicios visibles desde el nombre «orquestas periféricas». Propuso generar infraestructura y conciencia en las autoridades para demandar el sostén de los espacios, como las orquestas en los barrios, con todo lo que conlleva una orquesta. Basó esta propuesta en su convicción de que la música es un agente cultural —no sólo las orquestas, sino también los coros y las bandas— para promover en todos los espacios, en todos los barrios y para todos los públicos.

En cuarto lugar, **Marta Ruiz** presentó *Experiencia como directora de orquesta de ayer a hoy*. Comenzó explicando que con «ayer» se refería a las mujeres que trabajaron como directoras de orquesta en el siglo XX y a todas las evoluciones y variantes que ha habido desde entonces hasta el siglo XXI, es decir, el hoy. Cuando comenzó su formación no tenía noticias de que ni en su país ni en ningún otro hubiese mujeres dirigiendo orquestas sinfónicas. Ante sus ganas de dirigir se preguntó: «¿Será posible que me acepten estudiar dirección orquestal? ¿Los maestros, los músicos, los profesores lo aceptarán? ¿Querrán que una mujer los dirija?». Dejó de lado la idea y siguió su carrera como solista, pianista y música de cámara. Trabajó en tríos, dúos, cuartetos, pero el deseo de conducir el instrumento orquesta, de conocerlo y estudiarlo, la condujo a tomar la decisión de comenzar la carrera de directora de orquesta. Estudió Dirección Orquestal en la Universidad Nacional de La Plata —la única de Latinoamérica—, que era muy exigente porque no contaba con las condiciones de la gestualidad exigidas. Había 36 materias además de la formación general, por lo que las y los estudiantes abandonaban los cursos. «Al tercer año llegamos sólo dos de los diez iniciales. Pero de esos dos una era mujer, algo que no había sucedido jamás», señaló.

Recibió y escuchó muchos prejuicios e insultos en relación con ser una mujer al frente de una orquesta, pero eso no le impidió seguir adelante: por el contrario, le sirvieron de estímulo para decir que una mujer puede, que tiene que demostrar que sabe, que es capaz. A pesar de haber transitado este pequeño espacio en el que la mujer se acercaba a la dirección orquestal, veía y sentía las diferencias:

«no era lo mismo para mis compañeros varones que para mí». Los profesores le exigían mucho más estudio que a los varones; algunos se justificaban diciendo: «Ruiz, usted tiene condiciones, tiene que dar más». Pero «mis compañeros tenían las mismas condiciones», sostuvo.

Al terminar la carrera se convirtió en la primera mujer argentina en recibir el título de Dirección Orquestal. Se presentó al concurso para la dirección de la Orquesta Sinfónica de la provincia de Corrientes. Compitió con 14 varones en los antecedentes y con 10 varones en la oposición. El titular de la orquesta, que integraba el jurado, le dijo:

«¿Qué hacés acá, piba? ¿Vas a concursar? No te hagas problema», y la palmeó. «Yo te voy a dar un concierto en el futuro y, si querés, también te doy horas de cátedra en la Escuela de Música», agregó, dando por descontado que esa joven mujer no iba a ganar el concurso, pero se equivocó. «Porque se lo ganó. Se lo ganó con el aplauso de la orquesta», recordó Ruiz.

Cerró su exposición afirmando que, aunque estaba preparada para pararse frente a la orquesta, aún se les exige más a las mujeres que a los varones. Sugirió que hay que demostrar la capacidad, no ir a competir por la sexualidad:

«Hay que competir por el talento y la inteligencia. Hay que competir por la preparación, mis queridas directoras. Y entonces nadie puede decir palabra alguna ni despreciar a ninguna mujer porque quiera ocupar el cargo de dirección de orquesta».

Culminó diciendo que ninguna profesión tiene género; la dirección orquestal tampoco.

Natalia Salinas habló en quinto lugar sobre *La propagación de directoras mujeres al podio en los siglos XX y XXI en Latinoamérica: pioneras y nuevas generaciones*. En su exposición se dedicó principalmente a reconstruir historia y memoria a partir de la mención de Celia Torrá como ejemplo de una mujer que permitió que otras pudieran desempeñarse como directoras de orquestas y en el ámbito musical.

Finalizó **Patricia Pouchulu** con su presentación *The Cup of Tea*, centrada principalmente en mostrar que actualmente los prejuicios y la discriminación explícita hacia las mujeres en los puestos de dirección son frecuentes. Lo hizo citando una entrevista a un afamado director de orquesta, Mariss Janson, en el periódico *The Telegraph*,¹⁰ bajo el título «Mariss Jansons: “Women on the podium are not my cup of tea”». «Is he enthused by the biggest change in the conducting scene, the rise of young women to positions of prominence in the orchestral world? “Hmm, well...” Jansons pulls an embarrassed face, knowing he’s about to say something deeply politically incorrect. “Well, I don’t want to give offence, and I am not against it, that would be very wrong. I understand the world has changed, and there is now no profession that can be confined to this or that gender. It’s a question of what one is used to. I grew up in a different world, and for me seeing a woman on the podium... well, let’s just say it’s not my cup of tea”». La expresión «somebody is not my cup of tea» significa que no es del agrado de la persona, que no le gusta. Eso quiere decir que lo que señala es negativo. Pouchulu señaló que esos prejuicios son terribles porque muestran la fuerza de la tradición machista: los acuerdos preestablecidos, un sectarismo feroz y una expresión al negativo como una sutileza al no herir. Es una actitud hipócrita con la que se convive cotidianamente. Finaliza preguntándose:

10. <https://www.telegraph.co.uk/music/concerts/mariss-jansons-women-podium-arent-cup-tea/>

«¿Cuántas mujeres son titulares de las orquestas en Argentina? ¿Cuántas son invitadas? ¿Las mujeres estamos aún en “otro nivel” (¿secundario?)?».

Sin embargo, señala la hipocresía: los directores no dicen en la cara que no prefieren a las mujeres.

JÓVENES DIRECTORAS Y LOS DESAFÍOS DE LA FORMACIÓN Y DE LA CARRERA

La argentina **Alicia Pouzo**, que dirige la Orquesta Académica de Mendoza, habló sobre *Directoras jóvenes: cómo armar un espacio propio y construir un camino*. Contó su experiencia de autogestión y emprendimiento de proyectos propios y propuso lograr dos objetivos a partir de su intervención: incentivar a armar proyectos propios —se ofreció a ayudar en lo que sea necesario, por su experiencia, a las que no lo han hecho o no saben bien cómo hacerlo—, ya que hay muchas mujeres que pueden ayudar y compartir la experiencia con las colegas más jóvenes; incentivar el intercambio y la colaboración entre mujeres. Por otra parte, ofreció la orquesta a la que quiera dirigir, armar un taller, un curso, a quien necesite ampliar su currículum o armar un concierto:

«Sepan que hay una orquesta que está abierta para ustedes. No contamos con un financiamiento propio, es una orquesta autogestionada que no les puede asegurar un hotel o una paga, pero ofrece el espacio, su casa, ameno, cordial, con personas que no les van a poner trabas de ningún tipo, gente que es muy cálida y que está dispuesta a trabajar».

La brasileña **Natalia de Souza Larangeira** expuso sobre *Cómo pensar en un plan de carrera, crear nuevas oportunidades y adquirir nuevas competencias además del estudio musical*. Es integrante del Movimiento de Mujeres Directoras y en su relato sobre aspectos que hay que tener en cuenta a la hora de la carrera incluyó la maternidad y los cuidados. Relató que tuvo que dejar de lado su carrera cuando fue madre, y no había previsto ningún mecanismo para que no se discontinuara. Observó que esto pone de manifiesto que la dirección orquestal se ha construido de espaldas a la vida de las mujeres y a la responsabilización por los cuidados y la esfera doméstica. Vinculado con la maternidad, tuvo que hacer reposo durante el embarazo y no se recuperó de un día para el otro, por lo que tanto ella como las personas que la rodeaban consideraron que su carrera estaba acabada: «Ahora debés ser madre». Discrepó con esto y comenzó a trabajar llevando a su hijo a los ensayos, a los congresos y a los festivales. Para llevar adelante su carrera tuvo que autogestionar sus proyectos y generarse su propio empleo, algo que propuso como alternativa cuando las carreras quedan truncas o son «escaleras rotas» por motivos vinculados a desigualdades de género. Para finalizar, resaltó que salir de la zona de confort, mixturar ideas y probar cosas nuevas puede inspirar a las personas, salir de una forma de trabajar, cuestionarse las cosas y salir del protocolo.

María Noel Abella Aiscar, de Uruguay, fue la tercera expositora con su ponencia *La orquesta juvenil como herramienta educativa para la formación integral. Rupturas posibles*. A partir del relato sobre la orquesta que creó, ideó, presentó y lleva adelante desde abril de 2017 hizo referencia a rupturas posibles como posibilidades nuevas para probar. Señaló que el proyecto de la Orquesta Juvenil se lleva adelante en base a tres ideas: cambiar la propuesta de orgánico y repertorio; intercambiar los saberes de manera multidireccional y horizontal; y cambiar la forma de relación interna por medio de la mezcla de niveles y edades. Llamó la atención sobre la falta de recursos económicos y mencionó que una forma de salir de ese dilema es intentar generarlos mediante los proyectos, sin perder los objetivos de estos. Afirmó que a veces el único camino posible para las directoras jóvenes, si no cuentan con capital social o alguna oportunidad concreta, es crear y generar los espacios propios a partir de cero.

Estuvo de acuerdo con la idea de que las mujeres ejercen el liderazgo de una forma particular, entendiendo que la empatía y el afecto son características de las mujeres al liderar un coro, una orquesta o un aula. Finalizó recordando que la formación mediante la música no puede ser elitista y que tiene que llegar a toda la ciudadanía, ya que de esa forma habrá personas que incidirán en sociedades futuras y en otras personas que les sucederán. Por último, dijo que las directoras y los directores de música deben animarse a imaginar y deconstruir las formas de enseñanza y de vínculo que traemos aprendidas.

Sandra Bárbara Vepero, de Cuba y México, estuvo a cargo de la cuarta presentación, en la que habló de *El papel de las orquestas juveniles en el desarrollo de la carrera de un director de orquesta. Experiencia con las orquestas Esperanza Azteca*. Esperanza Azteca se basa en un proyecto venezolano y trabaja en la inclusión social de niños en situación de vulnerabilidad socioeconómica por medio de la música. Vepero comenzó a trabajar en México como directora adjunta de la Orquesta Fundadora y a compartir tiempo con las y los chicos que iniciaron el proyecto y fueron creciendo. Sus niveles de formación fueron en aumento y las demandas hicieron que se abriera una Licenciatura en Música en el marco del Instituto Nacional de Música Esperanza Azteca. En la licenciatura da clases de Dirección Coral y de Orquesta. La expositora incentivó a crear proyectos de este tipo, que cambian la sociedad, el mundo y el futuro: se trata, en un principio, de un proyecto social y musical de niños, niñas y jóvenes de escasos recursos.

La argentina **Carolina Ceriani Navonni** habló en su exposición sobre *La falta de interpretación de obras compuestas por mujeres*. Dijo que es una problemática que requiere atención, porque hay mucho repertorio maravilloso compuesto por mujeres que no está siendo tocado en su país. Planteó que el repertorio de los siglos XX y XXI siempre ronda en torno a las mismas composiciones, que son maravillosas, pero hay muchas obras que quedan por fuera y no se tocan, por lo que nos estaríamos privando del gran patrimonio que se ha construido. En el repertorio que habitualmente se presenta en las salas de concierto argentinas, la interpretación

de algunas obras de los siglos XX y XXI compuestas por mujeres aún resulta un acontecimiento especial. Ceriani llamó a la construcción real de la igualdad de género en el ámbito artístico y al reconocimiento que las compositoras merecen.

Finalmente, la chilena **Ninoska Carla Medel Soazo** presentó la ponencia *Música en espacios de lucha: ola feminista universitaria*, en la que colocó como temas centrales el abuso sexual durante la formación y la discriminación de género. Contó que a principios de 2018 en Chile surgió un movimiento universitario muy fuerte que tuvo que ver con que las mujeres de prácticamente todas las universidades —estatales, privadas, de todas las facultades a nivel nacional— se hartaron de ser acosadas y abusadas por los profesores e iniciaron una movilización que paralizó las actividades. Esto comenzó en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile y se propagó al resto de las facultades de su casa de estudio, así como a otras universidades. Ante los oídos sordos y, prácticamente, el encubrimiento de las autoridades, se hicieron tomas (ocupaciones) de las sedes, al comienzo con el apoyo de todo el estudiantado, y hubo tomas de las universidades. Sin embargo, en ese proceso las mujeres se dieron cuenta de que entre sus compañeros también había abusadores y entonces terminaron siendo tomas separatistas, debido a la necesidad de cuidar a las compañeras al estar en contacto con estos supuestos aliados. Las demandas que hacían eran bastante básicas: la suspensión inmediata de alguien que fuese acusado y el comienzo de un proceso de investigación por abuso, por ejemplo. Era necesaria la protección de la víctima, porque si un compañero te violaba, la universidad iba a cuidar el derecho del abusador a estudiar y tener clases por sobre tu salud mental. Entonces, si a la mujer le era difícil compartir la sala con el abusador, se le recomendaba amablemente que se cambiara de curso y, si seguía siendo molestada, se le sugería que dejara la carrera.

Contó que en el marco de Chile Instrumentista, el Conservatorio está lleno de mujeres. Por eso se hizo una Orquesta del Conservatorio en la que la gran mayoría eran mujeres, a excepción de los instrumentos de bronce, el timbal y el director. En este punto, destacó que en la Orquesta

de Aysén (Patagonia de Chile), que ella dirige, 70% de las integrantes son mujeres y es impensable que no puedan concebir ser directoras porque están acostumbradas a verla dirigir y a ser dirigidas por ella. Sin embargo, se desempeñan en un contexto en el que conviven con la discriminación. Citó como ejemplos algunos comentarios misóginos que las estudiantes de Composición sufrieron en la Facultad de Artes:

«Las mujeres no necesitan componer porque ellas ya tienen la capacidad de embarazarse y parir»; «¿Por qué no te dedicas a la música infantil?»; «Las obras de compositoras se tocan sólo porque son mujeres, no porque sean buenas».

En cuanto a la dirección de orquesta, contó que ha tomado cursos desde los 15 años. Cuando iba de oyente a ver a directores que trabajaban a lo largo de Chile, los directores solían decirle:

«No hagas ese movimiento maricón con la batuta»; «Cuidado con eso, va a sonar amariconado»; «Eso es medio maricón, pero en ti no importa porque eres mujer»; «Tienes que estudiar el doble y rendir el triple porque eres mujer y te van a exigir más»; «Eso te salió muy bien, felicidades: ya nadie va a decir que diriges como mujer».

Además de la desactualización conceptual, que calificó de horrorosa, señaló que en su facultad hay algunos músicos que siguen insistiendo en darles género a las terminaciones de frase en donde la terminación masculina es la terminación fuerte y la terminación femenina es la terminación débil. Desde hace por lo menos 15 años, gracias a los aportes de la musicóloga Susana McLarty, estos conceptos deberían haber quedado obsoletos por referirse a una concepción sexista, misógina y machista, y, sin embargo, siguen apareciendo.

Contó que con la orquesta de mujeres y junto con otras mujeres en la universidad han hecho manifestaciones y movilizaciones masivas ante casos de feminicidios y situaciones de acoso, entre otros. Finalizó diciendo que ojalá las mujeres pronto puedan decir, junto a Violeta Parra, «gracias a la vida» y nunca más «gracias por sobrevivir».

PROPUESTAS Y ACCIONES PARA PROFUNDIZAR CAMBIOS EN LA ACTUAL COYUNTURA

En la mesa final del tercer día del II Simposio participó la directora del Departamento de Cultura de la IM, **Mariana Percovich**, quien extendió un saludo de bienvenida al país a todas esas mujeres fuertes y maravillosas. Agradeció a Antel por la transmisión en vivo que permitió seguir la realización del II Simposio. Se definió como feminista y activista por los derechos de la mujer, lugar desde el que ocupó un cargo en política. Dijo que su cargo —es una de las directoras del gabinete de gobierno de la ciudad de Montevideo— implica una enorme responsabilidad y la colocó en el difícil lugar de tener que dejar por cinco años su actividad artística. No obstante, como feminista y luego de haber luchado tantos años por el lugar para las mujeres en la política, cuando el intendente electo le ofreció el cargo de directora, no le podía decir que no. Por lo tanto, se alejó de su carrera artística por cinco años para que Ligia Amadio pudiera ser la directora de la Orquesta Filarmónica de Montevideo, por ejemplo. Fue importante tomar la decisión de que una mujer, por primera vez en la historia, fuera la directora de una orquesta que en la ciudad ha sido referencia:

«Álvaro Méndez no me deja mentir. Ha sido un cimbronazo en el buen sentido: trabajo, ideas, proyectos. Cuando esto es realizado por una mujer parece que es distinto a cuando lo hace un hombre: parece que es más problemático, que hace más ruido, que molesta más. Si viene un hombre con su ímpetu, su fuerza, y dice: “Vamos a hacer esto. Y vos hacés esto y te callás”, nadie dice nada porque es el director. Pero si es una mujer “es una histérica”, “¿por qué no se tranquiliza un poco?”, “¿qué le habrá pasado anoche?”. Estas cosas las menciono porque hemos hecho otras actividades con mujeres del teatro —por ejemplo, en el simposio «Las hermanas de Shakespeare»: Desigualdades de género en el teatro—. Lo que he escuchado en sus historias, en el relato de las dificultades, en el reconocimiento de las mujeres que han permitido allanar el camino; esto está sucediendo en el arte en general y en varios países del mundo: las mujeres no estamos permitiendo más la invisibilidad, la negación de que podemos hacer los mismos trabajos que los hombres», sostuvo.

«Nosotras, en general, pertenecemos a una clase media, media-alta, educada, en donde hay pocas mujeres afro o indígenas, hay poca gente con discapacidad, y el problema es que muchas veces, cuando digo que soy feminista, me encuentro con que muchas mujeres dicen: “Yo no soy feminista”, pero cuando escucho las ponencias que hablan de la discriminación, eso es feminismo. No hay que tenerle miedo a la palabra “feminismo”, porque el feminismo ha tenido, a lo largo de la historia, un rol clave a la hora de pensarnos frente al androcentrismo de la cultura, de pensarnos frente al hombre como el centro de todo. El Maestro es el hombre”, agregó.

«Se preguntarán cómo es que ocurren estas cosas que ustedes han escrito, que han vivido y compartido. Yo vi a Adriana Soto enfrentar tiburones en el podio en un concierto», dijo en referencia a que fue testigo del maltrato a una directora en público. «Nunca había visto algo así, es difícil de perdonar. Puede pasarle a una directora joven, que tendrá las características de la personalidad que tenga, pero eso le sucedió por ser mujer. Le pasó por ser mujer»,

afirmó. Percovich, que presencié esa situación, remarcó que es una de las cosas contra las cuales la política tiene que trabajar. Desde el Departamento de Cultura de la IM se trabaja frente a este tipo de situaciones al llevar adelante acciones políticas concretas para la modificación de las desigualdades de género.

Recientemente, en Ciudad de México, en el marco de la Agenda XXI de la Cultura,¹¹ Montevideo recibió una mención por el proyecto *Políticas culturales con perspectiva de género*, en la tercera edición del Premio Internacional CGLU-Ciudad de México-Cultura 21, junto a Dublín (Irlanda) por *La cultura conecta*, Hamilton (Ontario, Canadá) por *Ame su ciudad: la transformación de Hamilton a través de la cultura*, Nablus (Palestina) por *Cómo salvar la identidad cultural durante la ocupación*, Novosibirsky (Rusia) por *Convirtamos a la ciudad en un museo* y a Saha-gu (República de Corea) por *Pueblo de la cultura gamcheon*, mientras que las ciudades ganadoras fueron Lyon y Seongbuk. «Eso significa que Montevideo está siendo reconocida por la Agenda XXI de la Cultura por la igualdad de género», dijo Percovich, e hizo referencia a las palabras del jurado: «Este programa se ha discutido con los colectivos culturales que reciben apoyo de dineros públicos y se ha estructurado con propuestas y proyectos muy concretos. El impacto del programa demuestra cómo, si existen voluntad política y rigor técnico, la perspectiva de género en las políticas culturales redundará en la ampliación de las libertades para toda la ciudadanía». «Es decir que es muy importante el rigor técnico, no sólo en la producción misma del arte, sino también en la producción de políticas culturales. El diseño de políticas públicas y acciones concretas como este II Simposio, que es parte de una política pública: es una política pública», señaló la jerarca.

11. <http://www.agenda21culture.net/es/premio/ediciones-del-premio/3a-edicion-2017-2018>

Al respecto, desarrolló:

«La realización de este II Simposio genera preguntas e ideas: qué podemos hacer para que la música tenga un acceso más democrático, qué podemos hacer para ayudar a las mujeres a que accedan a la carrera de dirección para que esta tenga, por ejemplo en Uruguay, más mujeres en la Escuela Universitaria de Música. Estas preguntas

que existen en el ámbito de la música pueden extenderse a todas las disciplinas artísticas y a otros ámbitos de trabajo. La información que se genera a partir de este tipo de eventos es de relevancia para diseminar los cuestionamientos sobre las desigualdades de género en el arte, al tiempo que permite que se diseñen políticas públicas pensando en las problemáticas que han sido planteadas aquí, para en el futuro extenderlas a otros países. Cuando las ciudades son distinguidas por nuestro hacer, es bueno tener presente que encontrarse en la construcción de este tipo de políticas es de relevancia en un mundo cada vez más global, en el que ya no pueden con las mujeres. Las feministas dicen: “La revolución será feminista o no será”, y yo agregó: “Sin las mujeres en los podios, la música no puede continuar; sin las mujeres en la composición, la música no puede continuar”».

En *El silencio de Yocasta*, obra teatral escrita por Percovich, la autora sostiene: «Yo soy un hombre», porque todo lo que he estudiado, leído y aprendido ha sido creado por varones: los filósofos, los historiadores, los escritores. La no presencia de las mujeres en su formación la lleva a decir eso. «Es por este motivo que hay que seguir trabajando», finalizó.

Elida Gencarelli, actual vicepresidenta del Sodre, contó que tenía pensado decir que nunca se había sentido discriminada en su trabajo, pero a partir de lo expuesto en el II Simposio reflexionó al respecto y llegó a la conclusión de que no era así. Puso como ejemplo que en la Escuela Municipal de Música percibía que había muchas mujeres independientes, que trabajaban bien, pero también había casos graves. Señaló que no pudo lograr que un profesor fuese procesado porque no la ayudaron las circunstancias, pero había abuso en la escuela de un par de profesores hacia las mujeres. Las niñas de 16 años, 15 años, cuando sufren abuso suelen ser exhortadas bajo amenazas a no hablar de esa situación: «Fuiste vos la que provocó esa situación». Contó que las chicas de la escuela no decían nada hasta que un día, de pura casualidad, averiguó e hizo las denuncias e hizo todos los procedimientos legales correspondientes. A uno de los profesores lo pudo echar, pero a otro no. Esta también es una manera de decir «no», sostuvo: estar en lugares de dirección y no ser cómplices de ocultamientos

que perpetúan el abuso sobre los cuerpos de las mujeres. Respecto de la actividad que desempeña en el Sodre, señaló que es un ámbito en el que hay mucho trabajo para hacer, y si es con pasión, más. En el organismo hay cuerpos estables integrados por mujeres y varones. Mencionó a Claudia Rieiro como la mejor directora académica de la Orquesta Juvenil del Sodre. Señaló que la concertina también es una mujer. Agregó que en la construcción de espacios para las mujeres en la música no hay otra opción que tener voluntad de trabajar, talento y el temperamento para no cerrar la boca, pelear, contar lo que sucede y denunciar las situaciones de abuso.

Por su parte, **Raquel Piero**, directora de la Escuela Nacional de Ópera, reconoció que el género es un tema sobre el que no suele trabajar o pensar, pero que a raíz del II Simposio comenzó a tener algunas ideas respecto de las desigualdades de género en la música. Mencionó que la carrera de cantante es muy competitiva y solitaria, y que nunca sintió discriminación por su género porque ella tenía muy claras sus metas y sus objetivos. Acotó que quizá no le sucedió porque no lo permitió y en ese marco no fue víctima de discriminación ni sufrió intimidación sexual. Llamó la atención sobre la necesidad de buscar formas de desarrollar el trabajo en puestos de poder que no imiten al de los varones y marcó que el modelo autoritario no es bueno. Cree que es un desafío llegar a esos lugares con empatía, con comprensión, sin dejar que eso signifique que otros puedan abusar de las mujeres o manipularlas, porque, indicó, con la empatía a veces las personas se ven envueltas en vínculos de manipulación.

La encargada de cerrar la mesa fue **Ligia Amadio**, la directora de la Orquesta Filarmónica de Montevideo, quien se refirió a la invisibilidad de la mujer, un tema que toda su vida le ha llamado la atención. Comenzó citando a Virginia Woolf: «Las mujeres no han tenido el protagonismo creativo que les corresponde» y a Sandra Soler Campo, que en *Mujeres y música: obstáculos vencidos y caminos por recorrer* señala: «La historia de las mujeres se ha centrado fundamentalmente en hacer visible lo que se había ocultado durante años dando voz a dicho silencio». Destacó que la problemática de la invisibilidad de la mujer se plantea en numerosas áreas y que los problemas que nos atraviesan son transversales a varias disciplinas.

Contó cómo surgió la idea del II Simposio a partir de la realización de uno similar en Islandia en 2015 y de conversaciones con sus colegas sobre la necesidad de generar espacios para hablar de estos asuntos que no suelen ser tratados respecto de una profesión de características solitarias (son pocos quienes se dedican a la dirección orquestal y no suele haber espacios para el intercambio de experiencias). Por eso se propuso organizar una instancia en la que se pudiera hacer públicos esos dilemas, y a partir de esta idea y de mucho trabajo se llevó a cabo el I Simposio Internacional de Mujeres Directoras de Orquestas.

Contó que lo que la llevó a generar este tipo de espacios es su propia historia, así como el vínculo que estableció con la invisibilidad, y relató ejemplos a lo largo de su vida. A pesar de los inconvenientes, destacó que logró llevar adelante una carrera internacional de relevancia y que las cualidades más importantes que se lo permitieron fueron la paciencia, la tolerancia y la construcción conjunta para modificar las situaciones de desigualdad.

Luego retomó el tema de la invisibilidad al observar que en las noticias las mujeres no son nombradas. Ha sido portada de varios medios en los que las notas se titulaban «Una mujer dirige» y mencionó el caso de una nota publicada en Chile en la que la llamaron «Garota de Ipanema». Señaló los procesos de desidentificación que esto genera, así como la negación de la persona con una carrera sólida. Se manifestó de acuerdo en reconocer que se trata de un problema del colectivo de las mujeres, pero también señaló que es necesario que sean tenidas en cuenta las identidades en la lucha por el reconocimiento. Concluyó instando a la reflexión sobre cómo es posible incluir a más mujeres en las orquestas y en los puestos de dirección, y a pensar en cómo las instituciones pueden incorporar estas problemáticas.

REFLEXIONES FINALES

Los techos de cristal que impiden que las mujeres ocupen puestos de liderazgo en el mercado laboral no excluyen a las músicas, que con grandes dificultades logran ocupar unos pocos lugares. Los datos de la Encuesta Continua de Hogares en Uruguay muestran que apenas 15,5% de las mujeres tienen como ocupación principal o secundaria ser músicas, mientras que un porcentaje bastante más elevado se dedica a la enseñanza de esta materia.¹²

Tanto la segregación vertical como la horizontal fueron temas recurrentes. La primera está asociada a la falta de mujeres en los puestos de poder en el ámbito musical. La segunda, a la asociación de las mujeres a ciertas tareas dentro de la música, como cantar o tocar el piano —lo que hacían a principios del siglo XX para entretener en el ámbito doméstico—, así como su papel como bailarinas en las comparsas. Esto no sólo tiene que ver con la división sexual del trabajo (las mujeres suelen estar relacionadas con la educación y el ámbito doméstico), sino también con la idea de la mujer objeto que apareció representada en metáforas como «ser floreros» y con anécdotas que ilustraron cómo la prensa suele hacer referencia, en mayor medida, a la ornamentación del cuerpo de las mujeres cuando dirigen o tocan, en lugar de centrarse en su labor artística.

12. IM, RDM (2018), «Las mujeres DJ en la música uruguaya». Algo no mucho más auspicioso sucede en las murgas, en donde sólo 3,6% de las integrantes eran mujeres en 2017 y 5,9% en 2018 (datos de elaboración propia), sin contar en ninguno de los dos años con directoras escénicas mujeres (concurso oficial de Carnaval).

Otro de los temas que aparecieron en forma recurrente fueron el acoso sexual y la discriminación de género —comentarios del tipo de «Si te ponés ese vestido no puedo concentrarme en la batuta, me distrae para tocar»—, herencia de un ámbito masculinizado y patriarcal que encuentra aún hoy formas de reeditarse en la vida cotidiana. Otros relatos de discriminación laboral, vinculados a la maternidad y el embarazo, provocaron escalofríos en el público.

También surgió en la discusión el tema de la producción de sonoridad, así como las sonoridades exclusivamente masculinas y la necesidad de que la difusión de los colectivos en los que participan mujeres permita una legitimidad nueva y alternativa de los estilos. Lo mismo sucedió con las formas y gestualidad en la dirección. En un ámbito en el que durante décadas sólo participaron varones es inevitable reconocer que los parámetros de referencia son masculinos, que en ese sentido son construcciones socioculturales y que, por ende, pueden ser modificados.

Las directoras y músicas más jóvenes reconocieron que haber visto mujeres dirigiendo y tocando había generado una habilitación subjetiva que les permitió imaginarse como músicas. Esto puso de manifiesto que la participación de las mujeres en la música no solamente debe aumentar porque es un derecho participar activamente en la vida cultural, sino porque supone la naturalización de las mujeres en roles extradomésticos para las futuras generaciones.

A lo largo de las jornadas, las mujeres participantes se fueron reconociendo en sus labores y demandas en el ámbito musical. A su vez, en los discursos pudieron identificarse algunas formas de argumentación basadas en formas de pensamiento revisitadas por las reflexiones de género y su contrastación empírica. A continuación se ejemplifican algunas de esas formas de argumentación.

NATURALIZACIÓN DE LAS DESIGUALDADES

Si bien algunas de las expositoras pudieron desnaturalizar las desigualdades y dejar de asignar a lo biológico las diferencias por las que se producen posiciones diferentes a nivel social, otras se afirmaron en esta diferencia para explicar algunas de sus ideas. Esto se observó, por ejemplo, en el desarrollo de las capacidades que los estudios muestran como diferencial entre varones y mujeres, o en las afirmaciones de que las mujeres se interesan más en lo democrático, en la participación, en la creatividad y la comprensión, sin preguntar cuánto de lo cultural incide en el desarrollo de habilidades y potencialidades.

ESENCIALIZACIÓN

En varios discursos se ha podido observar, muy ligada a la naturalización, la asignación de ciertas características a las mujeres que las esencializan como «buenas por naturaleza» o conceden determinadas aptitudes para la educación por su propensión a la empatía, en contraposición a los varones. Esta idea impide pensar en que las mujeres ejercen poder entre las mujeres, así como en la idea de que existen diferentes mujeres, con diversas formas de ser: algunas son más proclives al cuidado y otras no; unas son enfáticas y otras suaves, agresivas, etcétera. Tampoco permite pensar que todas esas emociones conviven en una misma persona y se activan en diferentes situaciones por diferentes motivos. Por momentos se menciona a la familia como un concepto homogéneo y un ideal de bienestar, sin definirla o presentar evidencia acerca de cómo funciona esa institución. Por momentos, al esencializar a las mujeres se olvida integrar a los varones en las discusiones sobre el cuidado, las responsabilidades domésticas, la maternidad, etcétera.

ARGUMENTOS QUE RESPONSABILIZAN A LOS INDIVIDUOS (AUN CUANDO ESTOS YA ESTÁN INSERTOS EN SISTEMAS DE DESIGUALDAD SOCIAL)

El género es una relación estructural que actúa produciendo y reproduciendo relaciones de poder en las que, en buena parte de la historia, los varones tienen más poder que las mujeres, a las que se les asigna un rol social para la realización del trabajo reproductivo, sexual y cotidiano, cuando no son necesarias en otros ámbitos o por la competencia que establecerían si participaran en ellos. Una de las formas de desdibujar esta dimensión estructural y de un vector de dirección muy clara es sostener que las mujeres y los varones que logran o no ciertas metas lo hacen en virtud de sus propias habilidades o limitaciones: ha sido recurrente esta idea de «hay que hacer el esfuerzo: yo hice el esfuerzo y por eso estoy acá, mientras que las que no están se esforzaron poco o se autolimitaron».

Es importante destacar el agradecimiento de las y los participantes a la generación del espacio de intercambio. Señalaron que el II Simposio fue una instancia de diálogo y de unión entre las mujeres directoras y músicas, que se reconocieron no sólo invisibles para el afuera (en la prensa no son mencionadas, muchas veces no se sabe que existen ni dónde trabajan), sino entre ellas. Además de generar un espacio para la reflexión, el II Simposio fue un espacio de reconocimiento mutuo.

En ese sentido, el 21 de octubre, luego de ocho mesas de intercambio, las y los participantes dedicaron la mañana del domingo a pensar futuras acciones para modificar las barreras (a veces más implícitas que explícitas) que hacen que las mujeres tengan escasa participación en el ámbito musical. El espacio fue explícitamente diseñado con ese fin, bajo la consigna «Propuestas y acciones para profundizar cambios en la actual coyuntura», y se definió como una mesa redonda en la que participaron directoras representantes de todos los países asistentes. Lo que podría haber sido un espacio de sugerencias para la política terminó convirtiéndose en un espacio de activismo y organización social.

Algunas de las principales propuestas que emergieron son las que se enumeran a continuación.

1. Creación de la Asociación Internacional de Mujeres Directoras.
 - A. Adquirir compromisos entre las mujeres directoras: tener un manifiesto que incluya las principales demandas para que quienes deciden en las políticas culturales puedan considerarlas.
 - B. Crear comisiones de Género para generar políticas en el marco de la sociedad intermedia (organizaciones sociales) en cada uno de los países, y pensar acciones específicas para la modificación en la vida cotidiana según los contextos específicos.
 - C. Crear una Red Interna de Mujeres Directoras en cada país donde sea posible. Difundir en las redes sociales y en internet que existe este movimiento.
 - D. En el área de la dirección coral y orquestal, crear un núcleo de directoras y estudiantes para poder tener un peso en el país y en el entorno musical.
 - E. Utilizar el sello Movimiento de Mujeres Directoras.
 - F. Comprometerse a mencionar en los currículum vitae que son «miembro de la Asociación de Mujeres Directoras».
2. Creación de una plataforma web de la Asociación Internacional de Mujeres Directoras.
 - A. Armar una página web de las mujeres directoras de orquestas que incluya los currículum vitae de sus integrantes y una agenda de espectáculos y programa (divulgar conciertos dirigidos por mujeres) para derribar argumentos como «no existen, por eso no convocamos a mujeres».
 - B. Crear en la web un foro de intercambio de información permanente.
 - C. Contar con asesoría de imagen y comunicación.

3. Crear una fundación para contar con recursos para la asociación y las acciones que se propone.
 - A. Discutir políticas de cuotas de género en la música.
 - B. Fortalecer la formación entre mujeres y de género para músicas.
 - Fortalecimiento de la formación entre las mujeres. Dejar de depender de la formación por parte de los varones y ser solidarias con las mujeres más jóvenes.
 - Cambiar los estereotipos musicales y de género en la formación de los niños y las niñas.
 - Incorporar talleres de Género en los simposios y encuentros, dictados por sociólogas u otras especialistas en el área, con el propósito de contar con mayor información.
 - Educar desde una perspectiva de género a las nuevas generaciones, ya que además de músicas muchas son formadoras y pedagogas.
 - Realizar seminarios y cursos de dirección dirigidos a futuras maestras o a maestras más jóvenes.
 - Organizar simposios como el II Simposio de Mujeres Directoras, pero en los ámbitos de enseñanza.
 - C. Visibilizar a las mujeres compositoras en la selección de repertorio.
 - Incluir en el repertorio de las orquestas las composiciones cuyas autoras son mujeres.
 - Evitar hacer programas absolutamente masculinizados.
 - Elaborar un catálogo de composiciones de mujeres, en el marco de la Asociación de Mujeres Directoras.
 - D. Generar información.
 - Aumentar la investigación sobre las directoras de orquesta y compositoras.
 - Hacer encuestas y tener registros de la cantidad de mujeres músicas y estudiantes de música según los distintos roles o carreras que elijan.

Intendencia de Montevideo
Cultura

Edificio sede, 18 de Julio 1360
Piso 3, puerta 3157
Tel.: 1950 2905