

CUANDO LO PRIVADO SE TRANSFORMA EN PÚBLICO.

NOTAS SOBRE UNA ACTIVIDAD MUSICAL FEMENINA EN LA HISTORIA RECIENTE DE NEUQUÉN

Marta Flores

Universidad Nacional del Comahue

El presente trabajo es una comunicación de una investigación en curso que indaga acerca de la presencia/ausencia de las mujeres en la actividad musical de la historia reciente de la ciudad de Neuquén.

Nuestros sujetos de estudio serán las mujeres que tengan una actuación en la actividad musical pública neuquina, en lo concerniente a la ejecución musical, tanto vocal como instrumental, de los diversos repertorios académicos y populares como además en las actividades de producción, difusión y el lugar de las mujeres en los locales de ejecución y consumo musicales. Debemos tener en cuenta que los repertorios aparecen como fuertes condicionantes de la participación femenina. Así, tanto en las instituciones educativas como entre los músicos académicos, la presencia de la mujer es notable y bastante diversificada pues abarca liderazgos y ejecución musical. En tanto, en las músicas populares, más conservadoras y consideradas por los informantes *más riesgosas* incluyen a la mujer en roles específicos y menos diversos (MacDonald, 2003 y McKeage, 2002).

Pero si las presencias son tan significativas como las ausencias, una presencia solitaria sólo confirma la regla. De allí que nos ha parecido interesante el estudio de este caso en particular en razón del modo en que nuestra informante aborda su irrupción en la vida musical neuquina, no desde la ejecución musical, sino desde el gerenciamiento de un local que resulta el ámbito adecuado para el desarrollo de determinados repertorios. En particular, nos referiremos a la actividad desarrollada por *Arpillera Cultural*, proyecto que ya hace ocho años está presente en la escena musical neuquina.

Arpillera Cultural, excepcional en el panorama musical de Neuquén, nació, como veremos más adelante, a partir de un concepto muy femenino de relación entre lo público y lo privado. Así, el *abrir la casa a los amigos*

ha sido para nuestra informante, propietaria del lugar, quien le ha dado su fisonomía tan particular, una forma de trasladar al exterior los tradicionales roles femeninos de recibir, de proveer y de establecer normativas inapelables dentro del ámbito hogareño¹. Joan Kelly (1999) reflexiona que cuando las actividades privadas coinciden con las públicas o sociales la posición de la mujer es comparable e incluso superior a la de los hombres. En este sentido la posición de nuestra informante es una *posición de ejercicio de poder*, en un ámbito que hace coincidir lo privado con lo público.

Actividad musical

El estudio de los ámbitos en los que se desarrolla y ha desarrollado la actividad musical no ha ocupado demasiadas páginas en la Historia de la Música académica². En cambio, los y las especialistas en historia de la música popular han dado cuenta, por ejemplo, de la estructura edilicia e institucional de las bailantas, pubs o clubes barriales que influyeron como establecimientos en el desarrollo de repertorios populares³.

Por otra parte, la música en tanto actividad social es un gran estímulo para las personas que suelen centrar su interés menos en la ejecución misma de la música que en las prácticas con las que se asocia. Esta actividad *extra-musical* es todo aquello que *no suena* pero que rodea a *lo que suena* como un entramado de relaciones. La actividad musical, concluye Blacking, no podría nunca desarrollarse si no tuviese la ayuda de la motivación extramusical. (Blacking, 2003).

Christopher Small, por su parte, pone el acento en *lo que no suena* y señala que la naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente. Es así, que sólo entendiendo lo que hace la gente cuando toma parte en un acto musical podemos empezar a comprender la naturaleza de la música y su función en la vida humana (Small, 1999).

La expresión del investigador neozelandés es *musicar (to music)*. Este acto, como el del habla, no se agotaría en la ejecución instrumental o vocal,

-
- 1 Cita Joan Scott a Michelle Rosaldo “*En la actualidad me parece que el lugar de las mujeres en la vida social humana no es un producto directo de las cosas que hacen sino el significado que adquieren sus actividades en la interacción social concreta*” (Scott, 2004:60).
 - 2 Recientemente, estudiosos de otras disciplinas han encarado, por ejemplo, la relación entre la música romántica, el teatro y la ciudad del siglo XIX. En parte la visión etnomusicológica de la historia de la música ha enriquecido la literatura especializada, por ejemplo con el estudio de las danzas cortesanías del siglo XVIII.
 - 3 Ver Pujol (1999), o de alguna forma también nuestro trabajo sobre la música popular en el Gran Buenos Aires (1992).

sino que abarcaría múltiples actividades en una cadena comunicativa que se complejiza cada vez más en razón de la integración del fenómeno musical al mercado de la cultura. Desde este punto de vista, sugiere el investigador, los y las ejecutantes y compositores/as, centro del fenómeno *musicar*, tendría tanta relevancia para el investigador como quienes producen los espectáculos, gerencian los locales y hasta acarrean los equipos (op. cit, 1999).

En cuanto a la actividad musical, las musicólogas feministas han indagado acerca de las prácticas musicales y los roles de género existentes en tales prácticas. Al ser su objetivo, sin embargo, reivindicar a las creadoras e instrumentistas prominentes de la historia de la música, han dejado de lado el ámbito empresarial o la presencia femenina en la organización del ámbito musical⁴.

Metodología

Para nuestra investigación hemos recurrido fuentes orales. Al respecto quisiéramos citar a Mercedes Vilanova que alerta acerca de la actitud a ser adoptada por parte del historiador hacia dichas fuentes, pues “*debemos escucharlas en estéreo, como la música, con registros diferentes para cada oído. Por un lado escuchamos lo que se nos dice y por otro oímos lo que no se nos dice (...)*” (Vilanova, 1998:64).

En cuanto a la observación etnográfica, la antropóloga argentina Rosana Guber llama la atención sobre el proceso de extrañamiento que desnaturaliza la realidad cotidiana y exige un control permanente para que el investigador reconozca el origen de los supuestos y relaciones implícitas entre los informantes (Guber, 1991) o, como diría Pierre Bourdieu, vencer los *obstáculos epistemológicos* que entraña toda observación en el campo de lo social. (Bourdieu y otros, 1975).

Arpillera Cultural

En el presente caso, una descripción del lugar será inevitable, pues se trata del *living* de la casa de nuestra informante y los músicos y músicas que allí se dan cita no entran a un lugar cualquiera sino a la casa de Diana, o más familiarmente, *a lo de la Flaca*. Es decir que es el lugar mismo el que informa la actividad desarrollada y las relaciones que se tejen en torno a ella.

Hemos realizado varias observaciones y de nuestro cuaderno de notas hemos tomado algunos apuntes. Es la una de la mañana de un sábado. Entramos por una puerta de doble hoja con paneles de vidrio. Aunque el local

4 Ver MCleary (1993), McKeage (2002), Scott, Britain, Harrassowitz, Christiane (2004).

está casi repleto, todavía llegará público a lo largo de la noche y habrá algún recambio. Nos ubicamos en una mesa que, por lo conspicua (al lado de la cocina y frente a los músicos) parece haber sido abandonada. Los asistentes (unas 40 personas) son hombres y mujeres mayores de 35 años. Hemos observado que a veces se ve algún o alguna adolescente obligados a salir con sus padres. Se consumen cerveza, tragos largos, o gaseosas.

La mayoría del público de *Arpillera* está integrado por habitués, muchos de ellos músicos profesionales o semiprofesionales que llegan “*a tomar un trago*”, “*a visitar a la Flaca*” o “*a encontrarse con la gente*”. Unos y otras van en pareja o en grupos de amigos. A veces se ven hombres solos y, las menos, mujeres solas. Muchos llaman por teléfono a Diana ese mismo día para avisar de su visita. A veces reservan una mesa pero el encanto parece residir en ser recibido por Diana con su “*Hola mi amorrrr!*” seguido de un sonoro beso y eventualmente un abrazo, de acuerdo al lazo que una a la propietaria con el o la visitante. Luego la publicidad del número musical de turno: “*Vos no sabés lo lindo que va a estar hoy. Estos chicos tocan bien. Va a estar bueno. Te quedás, ¿no?*”

Las mesas son pequeñas y los y las asistentes se arremolinan en su entorno. Están cubiertas con manteles de arpillera sobre los que se han colocado manteles blancos. Sobre estos, como centro de mesa hay una vela en un porta-velas de vidrio. Las cortinas son de arpillera.

“Se llama *Arpillera* porque lo único que tenía yo era arpillera. Después me enteré que la arpillera tiene un montón de significados porque es una tela noble” (Diana, entrevista 22-3-2007).

Arpillera ofrece sus paredes para los y las artistas que quieran exponer. Contrariamente a los artistas músicos (como veremos más adelante, sobre todo hombres) es frecuente que artistas plásticas expongan. Los cuadros tienen un cartelito al costado con un número de teléfono para comunicarse con la autora, en el caso de querer adquirirlo. Como este lugar es el living de la casa de Diana, algunas columnas o desniveles lo hacen poco adecuado para un local público. De todas formas, no se escuchan protestas. Al parecer, el encanto de *Arpillera* es justamente ése: ser un living de una amiga. Un armario para copas y una barra separa el lugar para el público de la cocina.

Esta es una típica cocina hogareña, sin más diferencia que una heladera demasiado grande para los habitantes normales de la casa: Diana y su padre. El día de la entrevista, Diana estaba en la cocina preparando un guiso de lentejas, parte para el consumo de su familia y parte para cualquier requerimiento de asistentes de *Arpillera*.

Junto a la barra hay un espacio de unos seis metros cuadrados para los músicos donde se ven dos micrófonos, amplificador con ecualizador y par-

lante. El repertorio que se aborda en *Arpillera* va del folklore, tango, hasta la salsa o el rock (muy pocas veces) y baladas. Los músicos llevan sus propios instrumentos y el tecladista es el que se sitúa más cerca del ecualizador y oficia de sonidista. El diálogo de los músicos con el público es constante. En la noche a la que hacemos referencia, el cantante de folklore, de menos de 25 años, fue saludado calurosamente por quienes lo conocían, al parecer la mayoría de los asistentes y, a su vez, dedicó un intervalo del show para acercarse a las mesas a saludar. En otras ocasiones hemos observado actitudes similares.

En síntesis

La presencia femenina en la actividad musical neuquina es desigual y está atravesada por relaciones genéricas que por un lado limitan algunas performances y por el otro facilitan aquellas que se juzgan adecuadas al lugar tradicional de la mujer. En el caso que nos ha ocupado, la perspectiva de género nos revela una presencia y es el antiguo rol de la dama que abre su casa a la actividad musical y literaria.

En esta historia mínima pero significativa de la historia reciente de la música neuquina, existe una particular manera de hacer público un ámbito privado como el living de la propia casa. Así, el recibir y el proveer, actividades tradicionales de la *dueña de casa burguesa* tienen continuidad en el proyecto personal de nuestra informante.

Bibliografía

- AMAT Y LEÓN, Patricia (2003), "De lo cotidiano a lo público: visibilidad y demandas de género", en: LEÓN, Magdalena (comp.), *Mujeres y trabajo: cambios impostergables*. Porto Alegre, Brasil: Veraz Comunicação.
- BLACKING, John (2003), "How musical is the man?", *Desacato*, otoño (trad. de Brigitte Sanabria), pp. 149-162.
- BOURDIEU, Pierre y otros (1975), *El Oficio de Sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FLORES, Marta (1992), *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: CEAL.
- GUBER, Rosana (1991), *El salvaje metropolitano*, Buenos Aires, Editorial Legasa.
- LAMAS, Marta (1995), "La antropología feminista y la categoría género", *Nueva Antropología, Revista de Ciencias Sociales*, N° 30. México.
- MCCLEARY, Susan (1993), "Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s", *Feminist Studies*, Vol. 19, Fascículo 2, Summer. Base de datos: Academic Search Premier.
- KELLY, J. (1999), "La relación social entre los sexos: implicaciones metodológicas de la historia de las mujeres", en: NAVARRO y STIMPSON (comps.), *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- MACDONALD, Claudia (2003), "Are we there? Women's Studies in a Professional Music Program", *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*.
- MCKEAGE, Kathleen (2002), "Where are all the Girls? Women in Collegiate Instrumental Jazz", *Gender, Education, Music, and Society*, N° 1. Kingston; Ontario, Canada: School of Music, Queen's University, Sponsored by Grime International. <http://www.queensu.ca/music/links/gems/past>.
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge (2001), "La Etnomusicología y las premisas para la investigación científica de un campo unitario musicológico", *Revista Musical Chilena*, septiembre. Universidad de Chile.
- PUJOL, Sergio (1999), *De la bailanta a la disco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SCOTT, BRITAIN, HARRASSOWITZ, CHRISTIANE (2004), "Beyond Beethoven and the Boyz: Women's Music in Relation to History and Culture", *Music Educators Journal*, Vol. 90, Fascículo 4.
- SMALL, Christopher (1999), "El Musicar: Un ritual en el Espacio Social". Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim, 25 de mayo de 1997, en: *Trans, Revista Transcultural de Música*, enero. Sociedad Ibérica de Etnomusicología. ISSN:1697-0101.
- VILANOVA, Mercedes (1998), "La historia presente y la historia oral", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, N° 20. Madrid: Universidad Complutense.
-