

Mamá toca esta noche. Algunos aspectos de la vida musical en Neuquén desde una perspectiva de género

Mummy plays tonight. A look on the Neuquen musical life from a gender's perspective

Marta Flores

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

El presente artículo aborda la actividad musical en Neuquén desde una perspectiva de género. En este sentido, hemos explorado diversos ámbitos en los que se desarrolla dicha actividad, indagando acerca de los significados y representaciones construidos por mujeres y varones acerca del papel de las primeras en la música tanto popular como académica. La perspectiva de género, surge a comienzos de la década de 1980, (por lo tanto, relativamente reciente en la teoría musicológica), ha sufrido la influencia de las corrientes postmodernas y de sus críticas a los postulados vanguardistas de autonomía y asemantividad musicales. En el plano metodológico, hemos privilegiado el método etnográfico con técnicas de observación participante y entrevistas semi estructuradas. Estas han sido realizadas a mujeres intérpretes profesionales o semiprofesionales de la música de la ciudad de Neuquén, teniendo como tales quienes realizan con cierta periodicidad una ejecución pública musical, aún cuando, como pasa en la mayoría de los músicos (varones y mujeres) neuquinos, no sea ese trabajo único o principal

Palabras clave: Música popular y académica; Mujer y actividades musicales.

Abstract

This article focalizes the musical activity in Neuquén from a gender perspective. In this sense, we have explored diverse scopes in which this activity is developed, investigating about the meaning and representations constructed by women and men about the paper of first in both popular an academic music.. The gender perspective, relatively recent in the musicological theory, has been influenced by of the postmodern philosophies and their critics to the vanguardistas postulates of musical autonomy. In the methodologic plane, we have privileged the ethnographic method and with techniques of participant observation and structured interviews semi. These have been made to women professional interpreters or semiprofessional of the music of the city of Neuquén, having like such that makes with certain regularity a musical public execution, even though, as it happens in most of the musicians and neuquinos musics, it is not that unique or main work.

KEY WORDS: Popular and academic music; Woman and music activities.

1- Introducción:

El presente artículo resume un informe de avance de una investigación en curso. Nuestro enfoque se centró en la producción musical femenina en Neuquén tanto en lo que concierne a la composición como a la ejecución. Si bien en otros trabajos nos hemos ocupado de la formación de la mujer música en el área, en el presente artículo, nos interesa mostrar la vida pública de estas profesionales, en relación a los conciertos y recitales y a la participación en algunos tipos de formaciones profesionales. En cuanto al recorte temporal, el terreno de la historia reciente, ha implicado la utilización de técnicas de investigación de campo.

2- Los roles femeninos en la diversidad de la actividad musical:

En una indagación preliminar, llamó nuestra atención la participación desigual de la mujer en la vida musical local, con presencias notorias en algunos ámbitos y notorias ausencias en otros. Sin embargo, si la presencia/ausencia, es un hecho de por sí relevante, no resulta suficiente a la hora de explicar un fenómeno complejo como las relaciones de género en un ámbito de exteriorización de la subjetividad como es el musical. Es así que, en la búsqueda de una explicación para la situación citada, optamos por el análisis de la construcción de los significados que rodean a la música en sus diversas especialidades y que pudieran referirse a la construcción de lo femenino y lo masculino en la ciudad de Neuquén.

Una indagación preliminar nos condujo a la elaboración de una primera clasificación que luego demostraría ser operativa y que nos mostraría la forma de desenvolverse de las mujeres músicos que clasificaríamos en a) ámbitos, b) actividades y c) repertorios, en ese orden.

a) **Ámbito:** Nos estamos refiriendo a la dicotomía privado/público. En este sentido, vale aclarar que la importancia capital de la delimitación el ámbito, se debe a que nuestro interés se centró en la mujer profesional o semi profesional de la música, esto es, aquella que se presenta ante el público.

b) **Actividades:** Aquí hemos precisado las diversas especialidades musicales (instrumentistas, cantantes, arregladoras, compositoras).

c) **Repertorios:** En cuanto a este tópico, en directa relación con el ámbito, aparejó la indagación de las categorías construidas por las y los informantes acerca de la música ejecutada.

Quisiéramos subrayar que hemos enfatizado la actividad docente como parte del quehacer musical, porque constatamos que, en el área, los músicos (mujeres y varones) trabajan como docentes bien sea en los niveles obligatorios de la educación pública, en cualquiera de los niveles de la Escuela Superior de Música o en institutos privados. Debemos decir que, en los dos primeros casos, la misma tarea de educador musical tiene en Neuquén un carácter militante y es así que muchos docentes de la especialidad, asumen un doble rol de artistas y de militantes gremiales docentes.

Por otra parte, a lo largo de los años, la Escuela Superior de Música se ha constituido en un lugar de reunión de los músicos (varones y mujeres) de diversos intereses y especialidades, lo mismo que de las asociaciones que los nuclea.¹ Son escasos aquellos profesionales que *tocan* o *cantan* todas las semanas tanto en pubs como en locales de baile o en los casinos de la región. En el caso de la música académica, ha sido fundamental la presencia de la Orquesta de la Fundación del Banco Provincia del Neuquén, creada hace unos pocos años y de la que hablaremos más adelante. Aquí, no queremos dejar de lado un mal que aqueja por igual a todos los artistas, del área y que va más allá de la presencia o ausencia de la mujer en la escena musical neuquina, y es la actitud por lo menos prescindente que ejerce el poder político cualquiera sea la facción de turno frente a toda la producción artística de la ciudad. Es así que las diversas asociaciones artísticas, entre las que se encuadra la Asociación de Músicos Independientes (a la que pertenecen algunas de nuestras entrevistadas), reclaman constantemente un lugar de mayor reconocimiento en la escena cultural provincial y local. Ahora, es importante destacar que las mujeres que hemos entrevistado se hallan ajenas a esta problemática sino que, por el contrario, el compromiso con las asociaciones es importante. Pero, por otra parte, también debemos anotar que, en las reuniones de la Asociación de las que hemos participado y en los espectáculos que hemos observado, la desigualdad entre la participación de mujeres y varones nos muestra el medio musical neuquino como un ámbito masculino. Pero tengamos en cuenta de que, en el presente trabajo, no es el punto la existencia o no de *una rapera* en la ciudad del Neuquén, sino los condicionantes simbólicos que se ponen en juego para que el *hip hop* no sea una elección para las mujeres músicos. En todo caso, nuestros interrogantes se dirigen al terreno de las concepciones acerca de la música y de los músicos/as profesionales y semiprofesionales en el área.

Quisiera mencionar también, que, a pesar de ser esta una investigación en curso, hemos detectado ya un elemento

recurrente, al menos en el área, y es la invisibilización de la desigualdad a la que hacíamos alusión en los párrafos precedentes. Diría que las preguntas de esta investigadora, han sido a veces recibidas como comentarios de *mal gusto*. Al parecer *no queda bien* hablar, en música, acerca de diferencias o desigualdades entre varones y mujeres. Como señalamos más abajo, los músicos (no sólo varones) señalan una sola dicotomía: *O toca o no toca* y, aunque las músicas mujeres ven algunos matices en su propio trabajo, no dejan de señalar que su propia eficiencia en el terreno profesional no tiene nada que ver con cuestiones de género. En todo caso, la convicción de la existencia de una cabal igualdad de géneros, sobre todo en el terreno de la interpretación musical, conduce a la invisibilización completa de la ausencia de mujeres en algunos terrenos (en particular en el de la música popular) y en la sorprendente prescindencia de las mujeres de algunos roles o actividades (como la improvisación, la composición o la ejecución de algunos instrumentos)².

Nos hemos planteado las siguientes hipótesis de trabajo:

- 1) La actividad musical, asociada a la diversión, pone de manifiesto las desigualdades derivadas de las relaciones genéricas, en particular, en cuanto a la disponibilidad respecto del *tiempo libre*.
- 2) Dichas desigualdades se observan sobre todo en las especializaciones instrumentales de las ejecutantes y en su alejamiento de algunos repertorios.

3- Marcos referenciales

Si consideramos *género* como una categoría construida social, histórica y culturalmente, admitimos que, a diferencia de *mujer y varón, feminidad y masculinidad* no son el producto de predeterminaciones biológicas. En todo caso, veremos la división genérica como la institucionalización social de la diferencia de sexos antes apuntada que, desde un punto de vista antropológico, forma parte de un sistema conceptual devenido en principio organizador. Es decir, nos hallamos frente a un código de conductas por el cual se espera que las personas estructuren sus vidas, sean femeninas o masculinas y se comporten femenina o masculinamente. A partir de allí, podríamos incluso afirmar que *género* no sólo es una categoría descriptiva sino básicamente normativa pues determina la percepción y auto percepción social de las mujeres y de los varones. Hay, por supuesto, diferencias biológicas innegables entre ambos, pero, lo determinante en la organización social no es la diferencia misma, sino el sistema de valores y significados construidos en su torno, vale decir, un conjunto en el que se la interpreta y se la vive. (Vílchez Faría, 2003)³

En la teoría musicológica, la perspectiva de género es relativamente reciente, pues surge a comienzos de la década de 1980, fuertemente influida por las corrientes postmodernas y sus críticas a la pretendida autonomía y asemantividad de la música.⁴ Tal como sostiene la investigadora española Pilar Ramos López debemos realizar una correcta contextualización del surgimiento de la musicología feminista en cuanto a su deuda con el pensamiento posmoderno. (Ramos López, 2003)

La musicología feminista, nacida sobre todo a partir del estudio del pasado musical europeo, se volcó en un principio a la recuperación de las compositoras y sus obras.⁵ En tanto, los estudios acerca de la música popular actual se volcaron al análisis de las relaciones de género que se produce en el seno de dichos repertorios.

Aquí debemos recordar con Joseph Martí que la configuración de la etnomusicología como disciplina musicológica desde sus mismos inicios, la sencilla idea de las dos oposiciones: música culta *versus* música popular y música occidental *versus* música no occidental ha jugado un papel determinante. Confiado el estudio de la música culta europea a la musicología histórica, la etnomusicología se creyó responsable por todas las otras músicas que quedaban fuera de este ámbito. (Martí, 1998)

Como señala la musicóloga venezolana Carolina Santamaría Delgado

Al desmoronarse el ideal de pureza absoluta de la objetividad científica heredado de la Ilustración, los viejos paradigmas de análisis cultural han tenido que ser nuevamente replanteados. Los estudios musicales, cuyas disciplinas de investigación (...) operan no pocas veces con metodologías derivadas de las ciencias sociales no han estado ajenos a estos cambios (...) La caída en desuso del musicólogo/observador científico como un ser neutral y objetivo se ha convertido en una preocupación, no solamente para los investigadores (...) sino también para aquellos que manipulan e interpretan partituras y documentos históricos. (Santamaría Delgado, 2007: 195)

En el contexto de las prácticas musicales, debemos hacer hincapié que aún hoy, las músicas llamadas populares son más conservadoras respecto de los roles de género que las llamadas cultas. En efecto, la música académica del siglo XX ha ganado en compositoras meritorias y la presencia de violinistas, oboístas o flautistas en las orquestas sinfónicas no es novedad. Sin embargo, los repertorios populares siguen restringiendo casi siempre la presencia femenina al rol de cantante o vocalista. Desde este ángulo vamos a considerar la música en el área estudiada pues, más que descubrir mujeres músicos, nos volcaremos a los significados construidos en torno de su condición de tales y los condicionamientos que sufren en tanto artistas.

Aquí debemos hacer referencia a uno de los problemas más abordados por la musicología, en particular la especializada en la música popular, y es el análisis de los significados culturales del cuerpo femenino, expuesto en la situación de concierto. El análisis de Kate Mc Carthy se vuelca a los roles de género en la música de rock, mundo predominantemente masculino. Destaca la investigadora norteamericana que en ese repertorio se asocia desde habitualmente a las mujeres con la música comercial, sobre todo con el pop vocal y a los varones con el rock guitarrístico, muchas veces virtuosístico. (Mc Carthy, 2006)

La preocupación por los roles musicales en un comienzo el centro de las investigaciones de la perspectiva de género en la musicología, cedió paso a la indagación acerca de los modelos buscados por las mujeres en su labor musical particular. La cuestión de base era: ¿existe una forma femenina de tocar la música?

En un clásico trabajo, Lucy Green sostiene que

La mujer instrumentista se exhibe y lo hace hasta el punto de participar en el mismo discurso que la cantante (...) la interpretación instrumental de las mujeres es potencialmente interruptora de dos maneras: puede interrumpir nuestras construcciones patriarcales de la feminidad, de sentido común, implantando unos perfiles nuevos y abrasivos de la exhibición, y puede interrumpir nuestra percepción de los significados musicales intrínsecos insertando esos perfiles en el filtro de la masculinidad a través del cual solemos escucharlos. La presencia de los perfiles incluirá en nuestra percepción de los significados intrínsecos, de tal manera que no sólo parezca que aprobamos al feminidad porque sepamos que una mujer está tocando ni porque veamos a la que interprete, es decir, no sólo por los perfiles de la música, por los significados intrínsecos o por lo que consideramos que es la música misma. (Green, 2001)

Cuestiones como el desconocimiento o desestimación de la contribución de la mujer en la historia de la música, la consideración de su presencia en ciertos ámbitos musicales como reafirmación de su feminidad, o la delimitación de su ejercicio profesional a la práctica de determinados instrumentos, no hace sino contribuir a reproducir discursos de género que desde la escuela hemos de intentar superar. Este tipo de prejuicios son mucho más habituales de lo deseable, y se transmiten de muy diversas formas: a veces, por el lenguaje asociado a la música y el tipo de discurso pedagógico, pero en otras muchas ocasiones, a través de libros de texto que muestran una información sesgada sobre las mujeres, por la poca consideración que dan a sus aportaciones musicales, o por los juicios de valor que se emiten sobre éstas. (Díaz Mohedo, 2005)

Hemos utilizados para nuestro análisis el concepto de Barrera de Cristal, en tanto categoría de análisis en general a la vida de las mujeres profesionales. Se trata de una valla invisible con la que se tropiezan las mujeres en determinado

punto en su carrera profesional. Lo importante de esta barrera de cristal es que en teoría no existe o entra en franca contradicción con la legislación vigente que proclama la igualdad de oportunidades sin distinción de género, raza o religión. Es que este techo de cristal, como lo refiere Amalia Valcárcel, sirve para designar todo el conjunto de prácticas y maniobras que dan como resultado que las mujeres sean desestimadas por los sistemas de cooptación...⁶

Sin embargo, preferimos pensar en barreras de cristal, lo que nos habla de la horizontalidad de los impedimentos. En efecto, en los casos aquí analizados, la ausencia no es en puestos jerárquicos, o en comisiones directivas de las asociaciones de músicos, sino, simplemente en algunas actividades que tienen que ver con la ejecución pública musical. Al decir de Beatriz Garrido, podemos distinguir entre por un lado, las barreras internas relacionadas con la imagen que las mujeres perciben de sí mismas y con los límites que imponen a sus propias capacidades y, por otro, las barreras externas que la sociedad impone a las mujeres. Las barreras que socialmente se imponen a las mujeres son incorporadas por éstas y transformadas en barreras internas; es precisamente esta interiorización la que hace posible que las barreras externas se mantengan y perpetúen. (Garrido, 2007)

Esta clasificación ha resultado operativa al analizar las entrevistas porque revela la internalización de los múltiples y complejos elementos intervinientes, particularmente en una actividad como la musical, asociada a la diversión y donde la individualidad se pone en juego de manera descarnada.

4- Metodología:

Nuestra metodología ha privilegiado el método etnográfico con técnicas de observación participante y entrevistas semi estructuradas. Estas han sido realizadas a mujeres intérpretes profesionales o semiprofesionales de la música de la ciudad de Neuquén, teniendo como tales quienes cumplen tareas en la ejecución pública musical, aún cuando, como pasa en la mayoría de los músicos y músicas neuquinos, no sea ese trabajo único o principal.

Las y los informantes nos han mirado con sospecha, en un comienzo: algunos habían sido estudiantes de esta musicóloga en la ESM, otros, simplemente compañeros/as de trabajo en la misma institución. Por ello, no fue necesaria, entonces, ninguna presentación, pero, a la vez, sí debimos, las informantes y yo, desnaturalizar nuestra relación laboral cotidiana.

Con buen humor trata la antropóloga argentina Liliana Bergesio los problemas que presenta el trabajo de campo

cuando el campo está cerca o, incluso, como en el presente caso, forma parte del universo cotidiano de la investigadora:

...cuando sentí que mis informantes me fastidiaban, confundían mi rol de investigador con el de una amiga-oreja (...) pensar el campo en forma reflexiva me mostró (...) que el investigador es un sujeto social que observa y es observado, conoce y es conocido en el campo como en su vida cotidiana, porque el campo pasa a ser parte de la vida cotidiana de los/as investigadores e informantes (Bergesio, 2002)

Pero, concluye la investigadora, pensar el campo en forma reflexiva muestra que la persona del investigador no se despoja de su género y sus subjetividades al acceder a él, aunque lo intente. Que el investigador es un sujeto social que observa y es observado, conoce y es conocido en el campo como en su vida cotidiana, porque el campo pasa a ser parte de la vida cotidiana de los/as investigadores e informantes. Pero a la vez en los incidentes del trabajo de campo se pueden ver los propios términos teóricos de la investigación si se piensa a éste como un proceso de conocimiento reflexivo de la realidad social objeto de la investigación. (Ibíd.)

Es así que debí estar constantemente alerta frente a implícitos manejados tanto por esta investigadora como por sus informantes, en tanto ambas se situaban en algún lugar del campo musical neuquino. Las reflexiones sobre la situación política y político-educativa provincial y la de la Escuela Superior de Música en este contexto, siempre estuvieron presentes en las entrevistas, pero también fueron analizadas desde una perspectiva de género, enriqueciendo el panorama del universo investigador.

Otras categorías se pusieron en juego, esta vez netamente técnico-musicales. Se trata de la división entre popular y académica, división que integra los a priori de los músicos (en cuanto en un factor que condicionaría su desempeño como artistas) y que estuvieron presentes en nuestras entrevistas pero que no fueron un condicionante en la elección de los y las informantes.

Al respecto, el etnomusicólogo catalán Joseph Martí sostiene que para el ámbito de la música culta, el punto de referencia principal es la academia entendida como el conjunto de diversos componentes de tipo ideacional (una particular visión de la historia musical, significaciones, valores, normas), de representación (nivel de las acciones) y de productos concretos (las obras catalogables). La manera más evidente de entender la relevancia social de este referente es observar la disposición de las diferentes secciones de los comercios de discos. El ámbito de música clásica es el que aparece siempre más claramente delimitado.

En tanto, lo popular, definido muchas veces por la negación,

tendrá como referente principal idea de pueblo, pero, más que como idea mística unitaria, como el conjunto fragmentado y no siempre compatible de diferentes significaciones atribuidas a lo popular; es decir, con toda la polivalencia semántica que implica el término actualmente: como algo que atañe a la totalidad de los miembros de una cultura, algo propio de las masas, algo que se halla en oposición a "lo culto", a la élite, algo que implica no profesionalización o bien lo comercializable. (Martí, 1997)

A partir de los códigos comunes compartidos con los y las informantes, no me sorprendió, darme cuenta de que la posibilidad de que mujeres varones pudieran ser diferentes en la actividad, no era bien recibida. La tradición musical (tanto académica como popular) tacha de femeninas las ejecuciones amaneradas y de poca calidad técnica. Incluso, al respecto, algunos varones se permitieron bromas (por otra parte, tradicionales en el oficio de la música), que citaremos más adelante. Por ello, tuve la precaución de llevar las conversaciones hacia cuestiones técnico-musicales con la finalidad de demostrar a las entrevistadas que, de ninguna manera, existía de mi parte un menoscabo de su capacidad como artistas.

Al demostrar mi respeto para con estas profesionales músicas, pude dirigir las entrevistas hacia su propia percepción del estudio y del trabajo musicales. A partir de allí, también la construcción que realizan de su propia carrera en una disciplina que tradicionalmente reserva sólo algunas cuestiones para las mujeres.

La observación participante nos permitió detectar presencias y ausencias que caracterizan a la actividad musical en la zona estudiada, ya sea en shows o en conciertos, como público o como integrante de un coro de larga trayectoria en la zona a cargo de la vice directora de la Escuela Superior de Música, otra de nuestras entrevistadas.

Aquí, hemos podido determinar que los roles más frecuentados por las mujeres en las bandas de música popular son el canto o, menos, la ejecución de la flauta travesa. Otro rol frecuentado es el de arregladora, en aquellos grupos en los que existe el rol. Son menos frecuentes los de guitarrista, tecladistas, percussionistas o bajista de jazz, rock o blues. No hemos detectado ninguna trompetista o vientista de jazz.⁷ En algunos casos, la cantante es la que lleva adelante el proyecto de la banda (es mi proyecto). Desde ese lugar, suele participar activamente en la elección del repertorio y en los arreglos instrumentales y vocales. Estos normalmente no están escritos sino que son aprendidos de memoria por músicos y músicas

5- La actividad musical en Neuquén desde una perspectiva de género.

El trabajo de los/as músicos/as se realiza en el escenario del concierto (donde es apreciado por el público) y en los ensayos o en las prácticas cotidianas (a solas, con la banda o con la guía de un/a profesor/a). Ambos ámbitos forman una unidad y cada uno de ellos tiene sus particularidades y sus dificultades. La elección que el/la instrumentista hacen de su instrumento y la relación que mantienen con él, tiene que ver con la construcción y socialización de la música y se halla inserta en una cadena de transmisión de los saberes, las estructuras y valores, las prácticas musicales y sociales y los discursos asociados a ella y, en todo caso, al conjunto de artefactos, utensilios o instrumentos musicales que sirven en su construcción. A través del estudio de la simbolización musical y sus prácticas, es posible llegar a la comprensión del complejo entramado de lo social (Vílchez Faría, 2003)^B

A los efectos de esta investigación, hemos dividido el escenario musical neuquino en cuanto a ámbitos, en público/privado. En cuanto a actividad, en docencia/interpretación/composición. Y, finalmente, en cuanto a repertorios, en popular/académico. Quisiéramos anotar que, aunque somos conscientes de la precariedad de esta división, es la más corriente entre nuestros/as informantes y muchos/as músicos/as pasan de un repertorio al otro cotidianamente. En este sentido, nos hemos volcado a la indagación de las características de la participación femenina en el área de la música, en todas sus especialidades tanto de composición, arreglos, interpretación como docentes, sin dejar de lado el estudio de la presencia/ausencia de la mujer en formaciones de profesionales de ese arte.

De todas formas, hay ámbitos que no se tocan: no es frecuente que músicos académicos, "serios", "de formación" trabajen en lugares de baile, discotecas o bailantas. En cambio, si es frecuente verlos en pubs, donde abordan repertorios de jazz, rock o folklore.

Quiero aclarar que he tomado el término "folklore" en el sentido que le dan habitualmente los músicos entrevistados: un repertorio compuesto por zambas, chacareras, algún gato o alguna tonada, esto es, la música tradicional del Noroeste argentino. Suele aparecer, como una especialización, la "música latinoamericana", también presente en el área que agrega sones, pasillos y, lo más frecuente, candombes uruguayos. De toda esta música está sospechosamente ausente el repertorio tradicional campesino de la zona: valeses, chamamés, corridos y cuecas neuquinas que se tocan y se bailan en otros lugares de la ciudad, sobre todo en los empobrecidos barrios del Oeste, donde las mujeres participan sólo como público, o, a veces, como gerentes de locales en los que se ejecutan dichos repertorios.

Cabe aclarar que hay repertorios en los que la ausencia femenina es casi total, por ejemplo, la música tropical y el hip

hop,⁹ que cuentan en los barrios el Oeste de la ciudad, empobrecidos trágicamente a lo largo de las últimas décadas, con representantes masculinos locales bastante populares (como San Lorenzo City en el caso del Hip hop, o Los cumbiancheros del Oeste, en el caso de la música tropical). La mujer se sitúa frente a estos repertorios en calidad de público o de acompañante, pero no forma parte de la banda. Por ello, ha quedado fuera del recorte efectuado para el presente artículo pero no podíamos dejar de señalarlo.¹⁰ En tanto, las mujeres parecen frecuentar el repertorio académico, lo que se percibe en la conformación de la orquesta de la Fundación del Banco de la Provincia de Neuquén donde la participación femenina es mayor que la masculina, en particular en cuerdas y maderas. También observamos la presencia femenina en las concertistas solistas, sobre todo de piano que de tanto en tanto ofrecen recitales solistas o de cámara en la Escuela Superior de Música.¹¹ También es perceptible en la participación en los coros, tanto como coreutas como en la dirección coral. Estas vertientes de la actividad musical suele estar acompañada por el ejercicio de la docencia especializada. Por ello, más que un simple recuento estadístico, nuestro interés ha sido indagar acerca de la construcción social de los conceptos de la música como quehacer y, dentro de ella, de las representaciones del rol femenino en la actividad. La división tradicional entre música popular y música académica, aún cuando poco feliz y frecuentemente denostada, se halla instalada en la concepción de los músicos y músicas entrevistados/as que se sitúan a sí mismos en una u otra categoría. Ante un cuestionamiento responderán que no se sabe qué es música académica o qué es música popular porque un tipo como Piazzolla por ejemplo...

Sin embargo, en reuniones o conversaciones e, incluso en la currícula de las instituciones educativas especializadas (no sólo neuquinas), la división persiste y puede llegar a ser el vehículo de escisiones más profundas que, incluso, llega a cuestiones ideológicas acerca de las políticas gubernamentales en cuestiones educativas o culturales. Muchas veces se trata de la capacidad para ser músico, tenida como la habilidad para tocar o improvisar. Ha sido frecuente este tipo de apreciaciones: ...músico es el que toca y el músico clásico muchas veces no toca. Entonces, mirá, no es músico...no tiene nada que ver si es hombre o mujer... O, la única reivindicación que acepto es la de clase... O Podríamos preguntarnos si realmente existen hoy diferencias entre un músico académico, uno popular. Pero esta cuestión, que no es en absoluto privativa del universo musical neuquino, excede los límites y la intención del presente trabajo y abarca la práctica de la música en la llamada

cultura occidental moderna. En rigor, lo que nos interesa es enfocar cómo este contexto ideológico musical sirve de marco para una notoria desigualdad genérica, siempre en el caso particular de la realidad neuquina.

En efecto, la presencia femenina en la Orquesta de la Fundación del Banco Provincia del Neuquén, única orquesta sinfónica de la provincia, es particularmente notable.¹² Una sus integrantes, oboísta, señalaba que el único problema es que los metales que

son cerrados...Pero es una cuestión de esos instrumentos, no de todos (enumera la cantidad de roles en los que hay mujeres). Incluso si hace falta un reemplazo o alguien (algún metal) más por la obra que se va a tocar, por ejemplo, la vez pasada, no buscan una mujer, contratan un hombre... hay muy pocas trompetistas o cornistas. Creo que el tema con los metales, ponele la tuba, es que se necesita mucha fuerza, que nosotras no tenemos...Pero si no, no hay preferencias entre uno y otra...

La orquesta sinfónica es una orquesta profesional, cuyos integrantes perciben un sueldo y deben ensayar durante varias horas los días señalados de la semana. No se trata entonces de una actividad del ámbito privado, sino público y exigente desde el punto de vista del instrumentista. Por otra parte, no pocas de las integrantes de la orquesta trabajan como docentes tanto en la Escuela Superior de Música como en la escuela común, lo que hace de ellas trabajadoras exigidas.

Respecto de los y las estudiantes del profesorado de Educación Musical de la Escuela Superior de Música, hemos detectado un avance significativo de la matrícula femenina. En cuanto a la actividad musical extracurricular es variada y en general consiste en la participación en bandas de rock, folklore argentino o latinoamericano y, en menor medida, jazz o blues y coros. El canto coral, lo mismo que la ejecución instrumental en la iglesia parecen ser actividades sobre todo femeninas.

Cabe aclarar que el 25 % de los estudiantes indagados respondieron no tener ninguna actividad musical extracurricular profesional o semiprofesional contra el 50% de las estudiantes que sí la tienen. En este contexto, las respuestas como "toco para mí" o "me reúno con amigos en casa" o "toco en clase" se tomaron como actuaciones en el espacio íntimo, privilegiado para el desenvolvimiento femenino.

Una de las egresadas, docente en la escuela común y miembro de una murga declaró:

No he tenido dificultades por el hecho de ser chica para encarar esta carrera... sí por el hecho de ser mamá...Sí, había que ir a estudiar y dejar el pibe con alguien...las juntadas con mis compañeras para estudiar y hacer los trabajos era una dando la teta, la otra preparando la comida...

La raíz de la desigualdad femenina en la actividad pública musical (tanto en el show como en los ensayos, frecuentemente incomprendidos por quienes son ajenos a la actividad musical) debe relacionarse en primer término con la construcción social del concepto música como diversión nocturna, por lo tanto en relación con el consumo de alcohol o, eventualmente, drogas y por lo tanto no propia de la identidad femenina.¹³ Es interesante que la carrera de músico también esté teñida de estos prejuicios: Esto está bien ahora que sos joven, pero cuando tengas familia... Esto es: el rol de varón proveedor, debería alejar al músico de la actividad. Pero no sucede así. Los músicos varones siguen siendo tales, aún en condición de aficionados y actuando en lugares públicos, luego de reiterados ensayos que les han consumido la mayor parte de su tiempo libre.

6- Estudiar y ensayar: ¿tiempo libre?

Como dijimos una buena cantidad de músicos (varones y mujeres) neuquinos trabajan como docentes de música.¹⁴ Ello implica su inserción en el empleo público pero también una gran movilidad en el cargo pues los puestos de trabajo como docente de Educación Musical abundan tanto en la capital como en el resto de la provincia. Sin embargo, las tareas en la escuela aparentemente no favorecería el desempeño de los músicos varones y mujeres en los escenarios y una de las dificultades planteadas ha sido justamente el tiempo que exigen los ensayos.¹⁵ Frecuentemente dejado de lado, aún para las etnografías de la música, el momento del ensayo es ineludible en el camino hacia el concierto y, en el caso de las mujeres, es un momento que se quita a la vida privada. El punto es hasta dónde la familia o la pareja apoyan las actividades artísticas de quien no puede vivir sin tocar. Se percibe una constante en el intento, no siempre exitoso, de unir vida privada y desempeño profesional.

En palabras de una de nuestras informantes:

Yo toco todas las noches. Trabajo en dos grupos. Soy divorciada y vivo con mis dos nenas. Están en la primaria. Ellas vienen a los ensayos (les gusta venir) y saben que mamá trabaja de docente y que de noche "toca" en el casino o en otros lugares. (Nora)

En tanto otra artista, también integrante de la Asociación de Músicos Independientes nos cuenta que:

... Cuando empecé a poder trabajar como música... mi nene me acompañaba o de la murga se pintaba, él se pintaba y escuchaba pintado... (Emilia)

En cuanto a la construcción histórica y social del ámbito femenino, limitado a lo privado que restringe la utilización del tiempo libre. Este es utilizado por las mujeres para ir de visita, tomar mate, o reunirse para realizar artesanías. La actividad musical profesional, normalmente asociada al tiempo libre y no tenida como trabajo, cae fuera de la órbita femenina.¹⁶

Aquí debemos hacer algunas salvedades. En todo caso, hay ensayos y ensayos. La presencia femenina en los coros de aficionados o de semiprofesionales siempre ha sido más fuerte que la de los hombres.¹⁷ Los ensayos de los coros, situados en Neuquén en general un día de semana a la noche.

En el caso de la orquesta sinfónica, el ensayo es parte de la carga horaria de la trabajadora, además de los tiempos asignados a los conciertos o giras. Pero, vale mencionar que aquellas mujeres volcadas al repertorio académico (dentro o fuera de la orquesta), nos hablaron de la necesidad de disponer de tiempo para estudiar. Este tiempo, no remunerado, es vital para el/la profesional y requiere, incluso tomar clases. Aparece así la figura de mi maestro o de mi profesora que, usualmente residen en Buenos Aires, por lo que las clases implican el traslado, siempre a cuenta del músico.

Las mujeres siempre tenemos que hacer cosas en la casa, por eso "estudiar" es tan difícil. En mi caso, además, el oboe, cansa porque el trabajo respiratorio es difícil. Entonces, ponele, uno estudia una hora pero en esa hora te parás tres veces, o para poner la ropa en el lavarropas, o para atender uno de los chicos, qué sé yo. Los hombres son distintos. Yo no puedo estudiar si está desordenado, vos viste cómo somos las mujeres... Yo no me puedo sentar... Cuando se van todos y estoy sola, entonces es otra cosa, avanzo realmente... (Patricia)

Cabría citar aquí algunas observaciones realizadas en reuniones de la Asociación de Músicos Independientes, a las que asisten músicos y músicas profesionales o semiprofesionales de Neuquén y en las que la presencia infantil es notable. En efecto, los chicos (algunos de ellos estudian música) acompañan a sus padres o a sus madres músicos a dichas reuniones y se adaptan a las actividades que se realizan.

7- El recital:

El recital nos lleva de lleno al ámbito público. Sin embargo, aún este último ofrece a músicos y músicas una valoración desigual, pues, en imaginario corriente, la noche del músico popular no es la misma noche que la del músico académico y, de hecho, en el primer caso, se asocia mucho más con la diversión que con el trabajo. Vale decir que, para quienes asisten a un show, los músicos y músicas no están

cumpliendo con una tarea remunerada, sino que se están divirtiendo y disfrutando tanto como él. Por otra parte, es muy difícil encontrar músicos que vivan de tocar y, de hecho, la condición profesional del músico (sobre todo del popular) es una cuestión debatida frecuentemente en las reuniones de la Asociación de Músicos Independientes en Neuquén. En el área, el músico popular, hombre o mujer, con título especializado o sin él, debe vivir de la docencia, tanto en la escuela común como en institutos privados de enseñanza especializada o, aún en la misma Escuela Superior de Música, que depende del Consejo Provincial de Educación. Muchos de ellos han cursado o cursan una carrera terciaria especializada en Educación Musical.¹⁸ Es así que los y las docentes suelen dar clase a la mañana y/o a la tarde en la escuela común y tocar algunas noches en pubs y otros lugares disponibles, de acuerdo al estilo abordado.¹⁹ En el caso de las músicas entrevistadas, se observó la misma versatilidad.

Como dijimos más arriba, nuestro interés se dirigió hacia las instrumentistas que, reiteramos ofrecen una interesante disparidad numérica, ya sea en la música popular o académica. Vale señalar las afirmaciones de Lucy Green (2001) al analizar, justamente la particular situación de la instrumentista sus diferencias con la cantante pues la primera se exhibe hasta el punto de participar en el mismo discurso que esta última. Sin embargo, esta exhibición tendría connotaciones diferentes que variarían de acuerdo al contexto, el instrumento y la posición del oyente.

Es linda la noche, pero peligrosa...El tema del recital también...porque estás muy expuesta... no es lo mismo un chico tocando que una chica... te miran la ropa... te miran... (el bajista de la banda) me carga... cuando un tema nos sale mal... pero en ese chiste está incluida toda una cultura... me dice cuando un tema sale mal "bueno ese día te ponés un escote y listo". Y hay mucho público para eso... sin querer y queriendo...(Lo que pasa es que) estás muy expuesta... si te pintás... si te vestís... te van a mirar...de arriba abajo y después del quinto tema te van a escuchar (Emilia)

La diferencia entre las instrumentistas y las cantantes se hace patente también en la preparación del look a la hora de pensar el espectáculo:

Yo me visto como para salir y así voy a tocar. No tengo un look especial como (nombre de una cantante local) que se produce,(todo bien con ella!) pero es que el espectáculo gira alrededor de ella. A veces tengo que ir a tocar enseguida de dar clase, entonces me traigo la ropa en el auto y me cambio a las chapas antes de salir al escenario...Yo no me produzco mucho...hay otras compañeras que sí se producen mucho y el espectáculo tiene mucho que ver con su propia imagen, pero claro, ella es cantante...yo no, yo toco. (Nora)

Antes que nada quisiera recalcar el término compañera, recurrente en el discurso de Nora, que participa desde muy temprano en las actividades de la Asociación de Músicos Independientes que tiene un carácter reivindicativo de las actividades musicales, sobre todo locales.

Respecto de las instrumentistas, para Lucy Green en torno de ellas se engendran perfiles de exhibición cualitativa diferentes de las cantantes y se convierte en parte del repertorio que ejecuta. En realidad, el perfil de la interpretación relacionado con el género surge con independencia de que la persona que ejecuta sea varón o mujer pero opera de forma diferente en uno u otro caso. En efecto, si en la mujer, interrumpe la exhibición de su feminidad, por el contrario, en el hombre, la misma exhibición afirma su masculinidad. (Green, 2001)

Por lo que hemos visto y oído, sobre todo en la música popular, asumen dos formas: En primer lugar, de índole técnico estética: prejuicio respecto a la comprensión cabal de la mujer acerca de determinados repertorios populares.

Siempre toqué pero siempre era la única mujer. Nunca tuve problemas de relación con mis compañeros. Yo iba y hacía mi trabajo. Cuando me integré a una orquesta de tango tuve problemas al principio. Ellos decían que la flauta traviesa no tenía nada que ver, imagínate... Pero una vez me salí del arreglo y le improvisé una segunda voz a los violines y a partir de ahí tuve la aceptación de los músicos, sobre todo de uno que me vino a felicitar. Después dejé pero de vez en cuando me invitan y voy porque me gusta tocar con ellos... (Nora)

Las informantes coincidieron en que la continuación de su carrera como instrumentista al margen de su trabajo docente y de su tarea materna se ve influida por el apoyo o la ausencia de apoyo de sus parejas. Ambas detallaron la participación de sus hijos e hijas en los ensayos y explicaron a la investigadora las estrategias utilizadas para que los chicos entiendan las características del trabajo materno. En la música académica, los conciertos de la orquesta nos hablan de dos cuestiones: por un lado la exigencia de la eficiencia en determinados cargos orquestales, por ejemplo el/la guía de la fila que, en llegado el caso, deberá optar entre su rol de esposa-madre y su rol de integrante de una agrupación musical profesional.

Es difícil para la mujer ser guía de fila, porque la guía tiene que estar. Ponele, a la primera violín o a la primera flauta, no le puede pasar nada, no se le puede enfermar un chico, nada...entonces yo pienso que tal vez es por eso que las mujeres no tienen esos roles. (Patricia)

Esto es, en la visión de nuestra informante, como dijimos, oboísta de la orquesta y docente de la Escuela Superior de Música, una vez más el peso de los roles del ámbito privado de alguna manera atentan contra el compromiso profesional

de las instrumentistas.

Sin embargo, enumera nuestra informante

Vos fijate que en la Orquesta (Sinfónica de la Fundación del Banco Provincia del Neuquén) hay una primera violín, una primera segunda violín, violas, cellos y contrabajos... las maderas están ocupadas por mujeres. (Sólo) la dirección de la orquesta, los metales y la percusión están a cargo de hombres...²⁰ (PATRICIA)

Por otro lado, las actitudes corporales y la relación con la apariencia personal que rodean a la ejecución de determinados instrumentos.

Una vez me fui con una pollera tubo, no podía respirar. Volví a mi casa con un dolor en la ingle! Porque para tocar el oboe tenés que hacer fuerza, en cambio las flautistas pueden ir de minifalda que no pasa nada... Ahora la cellista se tiene que abrir de piernas, pero la violinista, no. Y la contrabajista tiene que hacer fuerza, lo mismo que los metales... (Patricia)

8- En síntesis

a) Musicología y género: Desde la Musicología, la perspectiva de género descubre, más allá de ausencias/presencias en determinados campos culturales, diferencias y desigualdades determinadas por la asignación de roles frecuentemente determinados por una visión autónoma y asexuada de la música que enmascara una tradición androcéntrica.

b) Yo soy músico: La construcción identitaria se construye en torno de la profesión de músico y no de música. El genérico en el terreno musical es, entonces, masculino y las informantes se identifican con él. Esta identificación implica compartir con sus colegas varones las dificultades y problemas de la actividad musical local. En todo caso, la desigualdad de la apropiación femenina de los patrimonios musicales se inscribe en el área en una red de relaciones que abarcan una oposición música popular/música académica y la desigualdad música local/ música nacional o extranjera, ambas relacionadas tanto con el campo musical nacional como con el campo social global.

c) Mamá toca esta noche: A lo largo de las entrevistas, las mujeres músicos entrevistadas nos han comunicado una peculiar forma de encarar su tarea y, si bien se asumen como mujeres, no dejan de reivindicar su identidad como músicos, lo que, para esta investigadora podría tener que ver con la identificación de lo femenino en música como lo débil y falta de calidad musical.

Los repertorios condicionan la actividad musical de la mujer de una forma diferente a la de los hombres. En efecto, la actividad profesional o semi profesional tanto en el repertorio académico como en el popular, exige de las mujeres un

desafío de ciertas normas muy antiguas respecto de la exposición en el escenario y de la vida nocturna. De allí que el título del presente artículo reúna los tres elementos y a la vez los tres condicionantes genéricos a superar: en primer lugar, los roles familiares, en segundo lugar la solvencia artística y en tercer lugar, no menos importante, la actividad nocturna del músico y su relación con la diversión.

Notas

¹Por ejemplo algunas asociaciones corales de aficionados, la Asociación Coros de la Confluencia, la Asociación de Músicos Independientes, diversas bandas de rock o música latinoamericana, conjuntos de música de cámara, etc.

²En tanto los arreglos instrumentales pueden estar a cargo de las cantantes de la banda.

³Desde la antropología, la definición de género o de perspectiva de género alude al orden simbólico con que una cultura dada elabora la diferencia sexual (...) El sujeto social es producido por las representaciones simbólicas (...) Los hombres y las mujeres (baruyas, occidentales, orientales, etc.) no son reflejo de una realidad "natural" sino el resultado de una producción histórica y cultural. La cultura marca a los seres humanos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano (...) La lógica del género es una lógica de poder, de dominación (...) Una discusión rigurosa sobre género implica abordar la complejidad y variedad de las articulaciones entre diferencia sexual y cultura. Las prácticas sociales con que el sujeto expresará su deseo están marcadas por el género, pero también por su inconsciente (...) (LAMAS, Marta <http://www.udg.mx/laventana/libr1/lamas.html>.)

⁴ la relativización del canon vanguardista que proclamaba una sola línea evolutiva en la historia de la música y la puesta en valor de las tradiciones no europeas y socavó no poco los mandatos estéticos de la producción musical. (RAMOS LÓPEZ, 2003)

⁵es un punto central en el debate sobre la creación artística de varones y mujeres pues concentra la antigua oposición entre creación y procreación todavía no dejada totalmente de lado. La "hipoteca cultural" con la que carga la compositora implica un conjunto de dificultades que se le han presentado a todas las mujeres que pretendieron componer y debieron luchar contra sus propias dudas y auto restricciones, además de buscar denodadamente intérpretes, público y reconocimiento para sus obras. (PRÉVOST-THOMAS y RAVET, 2007 trad. Propia del francés)

⁶Para Salvatierra, los efectos son patentes: es como si realmente existiera una barrera invisible sobre las cabezas femeninas en una pirámide jerárquica, barrera que no puede traspasarse mediante esfuerzos individuales (SALVATIERRA, 2006:106).

⁷Por otra parte, la ausencia de la mujer en la ejecución pública del repertorio popular contrasta con la presencia femenina en las aulas de los talleres de música popular de la ESM.

⁸*El musicólogo John Rink señala los condicionantes de la elección y práctica instrumental entre los músicos aficionados británicos hacia mediados del siglo XIX. . Hacia 1851, en Inglaterra y Gales había 2800 varones y 2300 mujeres enseñando música aun vasto número de estudiantes. Los muchachos se volcaban al estudio de piano, cuerdas, viento y percusión, en tanto las chicas preferían el piano, arpa, flauta y canto. Las familias más ricas trataban de contratar a los músicos famosos, cuyos exitosos conciertos a beneficio generaban tanto interés como ganancias y a los que podían llegar fácilmente gracias a sus contactos... Curiosamente. Muchos compositores profesionales fueron mujeres (por ejemplo Katharine Ellis) y tendieron a concentrarse a la música de salón, romances y otros géneros "menores", lejos del "paradigma del compositor virtuoso" que siguió reservado a los hombres. (RINK, 2002 55-87, trad. propia del inglés. Comillas en el original)*

⁹*Aunque la palabra rap, es seguramente más conocida por el lector, hip hop es la expresión considerada correcta por los músicos.*

¹⁰*No podemos dejar de hacer referencia a Sistem, seudónimo de Mariana música neuquina de hip hop cuya semblanza fue ofrecida por el diario Río Negro el 30 de diciembre del 2008, pero a la que aún no hemos podido entrevistar. De todas formas, no se trata de una presencia masiva o grupal sino un caso aislado.*

¹¹*En cuanto a la formación de profesores de música de la escuela común, en Neuquén esta se realiza en la Escuela Superior de Música que depende del Consejo Provincial de Educación. Muchos de los músicos y músicas de repertorios populares han estudiado el profesorado en educación musical en una búsqueda de trabajo estable como profesores/as de música en la escuela común Existen también institutos privados donde se forma a los ejecutantes de diversos instrumentos pero, para acceder a un puesto docente, el trabajo más usual para un músico, el o la ejecutante deberán cursar el Profesorado de Educación Musical de la citada escuela de Música.*

¹²*Incluso el primer violín está en manos de una mujer joven.*

¹³*No estamos aquí en la misma división entre señoras y chichís que Gustavo Blázquez advierte en el mundo del cuarteto. (BLÁSQUEZ, 2006) Las chichís, lo mismo que otros muchos casos de grupos masculinos en el repertorio musical, no son tenidas en cuenta como músicas, sino como imágenes. (FLORES, 1992) En el caso presente, estamos hablando de músicas con formación musical que dejan de lado toda actividad pública en la música popular.*

¹⁴*y no pocos son militantes gremiales de la Asociación de Trabajadores de la Educación de Neuquén (ATEN)*

¹⁵*Otra de las dificultades señaladas ha sido la escasez de lugares "para tocar" y los impedimentos económicos (la contratación del sonido y la movilidad de los equipos agregan costos a un espectáculo que no reditúa).*

¹⁶*La participación en la Asociación de Músicos Independientes también es desigual: en las observaciones realizadas en algunas reuniones de la Asociación de Músicos Independientes he observado una franca minoría de mujeres respecto de hombres. A la vez, los roles que implican recepción, nutrición (organización de la reunión de fin de año, preparación de las ensaladas, las galletitas consumidas en las reuniones,*

etc) son más frecuentemente ocupados por las mujeres (a veces las parejas de los músicos) que por los hombres.

¹⁷La directora del Coro de la Confluencia informaba a comienzos del ciclo 2009 acerca de una "crisis de tenores que también podía ser una crisis de tenores y de bajos". Esta crisis se solucionó de forma parcial mediante el ingreso de dos cantantes para cada cuerda. Aún así, las cuerdas femeninas son al menos un 50% y hasta un 100% más numerosas que las masculinas, lo que se equilibra debido al mayor cuerpo de las voces graves.

¹⁸La Escuela Superior de Música ha llevado a cabo una labor importante en cuanto a la formación docente de los músicos populares que posteriormente integran la planta especializada del Consejo Provincial de Educación, aunque en la provincia aún se ve un gran número de docentes de música con escasa o nula formación especializada

¹⁹es frecuente que un mismo instrumentista actúe a la vez en grupos de rock, de tango y folklore, aunque se identifique a sí mismo con un repertorio determinado.

²⁰Esta presencia femenina en la orquesta neuquina no es frecuente ni mucho menos en el mundo de la música académica: Citan Gisela Ecker y Jutta Brückner el ejemplo de la Orquesta Filarmónica de Berlín que aún en la década de 1986, no aceptaba músicos mujeres (ECKER Y BRÜCKNER, 1986)

Bibliografía

1. BERGESIO, L. (2002) «Informantes y antropólogos/as ¿quién es qué? Ensayo reflexivo sobre las relaciones personales y el trabajo de campo», en CONGRESO VIRTUAL Noticias de Arqueología y Antropología. http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/liliana_bergesio.htm
[[Links](#)]
2. CASTAÑEDA SALGADO, M. (2006), «La Antropología feminista hoy, algunos énfasis claves», en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Nº 197, México, UNAM, (pp. 35-47). [[Links](#)]
3. CRUZ MELLO, M.I. (2007), "Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro", en Revista electrónica de musicología, Volume XI Paraná, URPR,. <http://www.rem.ufpr.br/REMV11/14/14-mello-genero.html#mig> [[Links](#)]
4. DÍAZ MOHEDO, M. (2005) "La Perspectiva De Género En La Formación Del Profesorado De Música REICE - Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación Vol. 3, No. 1. (pp. 570 - 577). http://www.ice.deusto.es/rinace/reice/vol3n1_e/Diaz.pdf [[Links](#)]
5. FLORES, M. (2007), «Música y roles de género. Neuquén 2007», en La Aljaba 2ª. Época. Nº 11, Universidad Nacional de La Pampa. [[Links](#)]
6. GARNETT, L. (1996), "Musical Meaning Revisited: Thoughts on an Epic Critical Musicology», en Critical Musicology Journal, A Virtual

Journal on the Internet, Leeds University on line,
<http://www.leed.ac.uk/music/>, [[Links](#)]

7. GARRIDO, H. (2007) «Revisitando a Emma Goldman, Notas sobre su contribución a la construcción de una historia feminista del género», en *Temas De Mujeres Revista del CEHIM*, Año 3 - Nº 3, Tucumán, (pp. 67-87). [[Links](#)]

8. GREEN, L. (2001), *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata. [[Links](#)]

9. LAMAS, M. (1995) «Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género», en *La Ventana*, .Revista de estudios de género, Nº 1. México, Universidad de Guadalajara. (pp.10- 60), [[Links](#)]

10. MARTÍ J. (1997), «¿Existe una identidad etnomusicológica?» En *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología*, Benicàssim (<http://www.rhul.ac.uk/music/golden-pages/Conferences/1997/97-5-sib.html>) [[Links](#)]

11. McCARTHY K. (2006) «Not Pretty Girls?: Sexuality, Spirituality, and Gender Construction in Women's Rock Music», en *The Journal of Popular Culture*, Vol. 39, No. 1, [[Links](#)]

12. MÖHRMANN, R. (1986), «Profesión: artista. Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la profesión artística» en ECKER Gisela Y BRÜCKNER Jutta. (editoras), *Estética Feminista*, Icaria Editorial, Barcelona. [[Links](#)]

13. PRÉVOST-THOMAS, C. y RAVET, H. (2007), «Musique et genre en Sociologie, Actualité de la recherche». en FINE Agrès y DUBESSET, M., *Musiciennes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, , pág. 195-207. [[Links](#)]

14. RAMOS LÓPEZ, P. (2003), *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Nancea. [[Links](#)]

15. RINK, J. (2002) «The profession of music» en SAMSON, J. (editor), *The Cambridge History Of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press. [[Links](#)]

16. SALVATIERRA G. (2006) «Un abordaje desde el género a la militancia estudiantil de mujeres en colegios secundarios. San Miguel de Tucumán (1980/1985)», en *Temas De Mujeres Revista del CEHIM*, Año 2 - Nº 2, Tucumán, (pp. 94-120). [[Links](#)]

17. SANTAMARÍA DELGADO, C. , (2007) «El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos», en CASTRO-GÓMEZ y GROSFUGUEL, (comp.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores: Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. [[Links](#)]

18. VÍLCHEZ FARÍA J. (2003) «Taliraai: Música, género y parentesco en la cultura wayúu» en *Revista de Ciencias Humanas y Sociales* v.19n.42. Universidad del Zulia Maracaibo. [[Links](#)]

19. YANNOULAS, S. y VALLEJOS, A. (1998) «Élite de mujeres. Elementos para la comprensión de una expresión particular de discriminación», en *La Aljaba, Segunda Época*, Vol. 3, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, (pp. 73 - 93). [[Links](#)]

© 2010 *Universidades Nacionales de Luján, La Pampa y del Comahue*

**Cruce Ruta 5 y 7
(6700) - Luján - Buenos Aires
República Argentina
Tel.: (+54 2323) 42-0380 Int. 360
Fax: (+54 2323) 42-5795**

e-Mail

aljaba@mail.unlu.edu.ar