

# CHISCHAY

**Revista de Investigación Musical**

Vol. 1 N° 1 enero - diciembre 2022



EDITORIAL  
UNSA



# CHISCHAY

**Revista de Investigación Musical**



EDITORIAL  
UNSA



# CHISCHAY

**Revista de Investigación Musical**



EDITORIAL  
UNSA

## **CHISCHAY**

### **Revista de Investigación Musical**

Vol. 1 N° 1, enero-diciembre 2022  
Publicación anual

**@Universidad Nacional de San Agustín**  
**Escuela Profesional de Artes**

Calle: Miguel Grau N° 509-511 Casa 15 Cayma-Arequipa

Teléfono: 054-215558  
E-mail: [editorial@unsa.edu.pe](mailto:editorial@unsa.edu.pe)  
Arequipa-Perú

#### **Edición, abril del 2023**

Hecho en el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°: 2023-03534  
ISSN: **2961-2454** (En línea)  
ISSN: **2961-2403** (Impreso)

Universidad Nacional de San Agustín, Editorial UNSA  
Calle Paucarpata, Puerta 2, Área de ingenierías, Arequipa-Perú

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

### **Comité editorial**

Dra. María Pilar Lopera Quintanilla, Departamento de Artes de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

Dra. Zoila Vega Salvatierra, Departamento de Artes de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

Dra. Alejandra Lopera Quintanilla, Departamento de Artes de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

Mag. Olivia Jaén Azpilcueta, Departamento de Artes de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

### **Colaboran en este número**

Zoila Vega Salvatierra, Departamento de Artes de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

Silvia Martínez García, Universitat Autònoma de Barcelona

Lizette Alegre González, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México

Julio Mendívil Trelles, Instituto de Música de la Universidad De Viena

María Pilar Lopera Quintanilla, Departamento de Artes de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

Alejandra Lopera Quintanilla, Departamento de Artes de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

Ramiro Miranda Paredes, Departamento de Artes de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa

### **Edición a cargo de:**

Martín Zúñiga Chávez





## INDICE

<i>Zoila Vega Salvatierra</i> <i>Dossier: Investigación musical y perspectiva de género</i> .....	13
<i>Zoila Vega Salvatierra</i> <i>“Maestra, no se vista de hombre”:</i> <i>Música, género y disidencias en la cotidianeidad de la música académica</i> .....	14
<i>Silvia Martínez García</i> <i>Música popular urbana y feminismos: mirando a Eurovisión con perspectiva de género</i> .....	25
<i>Lizette Alegre González</i> <i>Feminismo decolonial y etnomusicología</i> .....	40
<i>Julio Mendivil Trelles</i> <i>¿Por qué incomodan los estudios de género en la musicología peruana?</i> .....	64
<i>Dra. Pilar Lopera Quintanilla</i> <i>Sección Cadencia: documentos, reseñas, noticias y otros</i> .....	80
<i>Dra. Alejandra Lopera Quintanilla</i> <i>19 años del Festival Internacional de Música Antigua de la PUCP y el desarrollo</i> <i>de la ejecución histórica en el Perú</i> .....	82
<i>Mag. Ramiro Miranda Paredes</i> <i>El V Seminario internacional de dirección de bandas y lutheria para instrumentos de vientos</i> .....	85



## ***Editorial***

**C***hischay* es la primera revista académica de investigación musical que presenta la Escuela Profesional de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de San Agustín en formato de publicación digital y física, de difusión gratuita.

“Chischay” es un vocablo pukina, lengua prehispánica originaria del Altiplano, cuya traducción al español significa “*habla conmigo*” y está orientada a difundir información sobre temas de impacto en investigación musical. Los artículos científicos que se presentan se enmarcan en tres categorías: artículos de metodología, artículos de investigación y artículos de estado de cuestión. Además, se encontrarán reseñas de libros, ensayos y documentos académicos; considerando como principal objetivo la reflexión y visión particular del escritor. La revista está dividida en tres partes: la sección *Obertura* que introduce al lector, la sección *Concertante* que incluye los artículos académicos y la sección *Cadencia* que contiene reseñas, noticias y otros documentos.

La revista se inaugura con un número especial con la colaboración de reconocidos investigadores internacionales de musicología, en esta oportunidad de Perú, Austria, España y México. Se incluyen artículos de investigación musical y perspectiva de género; documentos que fueron presentados en las ponencias de las Jornadas Académicas de Investigación *Ars Vitae Est*, al celebrarse los 40 años de vida artística de la Escuela Profesional de Artes, cuya realización ha sido posible gracias al apoyo incondicional de nuestro decano, el doctor Hugo Cueto Vásquez.

Agradeciendo a nuestros colaboradores y al comité editorial, los invitamos a *hablar* con *Chischay*, estando seguros de que éste es un primer número de una revista que crecerá para difundir la reflexión y la investigación musical en nuestro medio.

Pilar Lopera Quintanilla



ZOILA VEGA SALVATIERRA  
COORDINADORA DEL DOSSIER

## DOSSIER: INVESTIGACIÓN MUSICAL Y PERSPECTIVA DE GÉNERO

En el marco del festival *Ars Vitae Est* organizado para celebrar el XL aniversario de la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, se organizaron entre el 18 y 22 de julio del año 2022 las Jornadas de Investigación Musical desde Enfoque de Género, con la participación de tres distinguidos investigadores de habla hispana: la doctora Lizette Alegre de la Universidad Nacional Autónoma de México, la doctora Silvia Martínez de la Universidad Autónoma de Barcelona y el doctor Julio Mendívil de la Universidad de Viena. El propósito era introducir una perspectiva de investigación novedosa que ha tenido muy pocos antecedentes en nuestra universidad, en general; y ninguno en el Programa de Estudios de Música, en particular. Además de otras actividades, como asesorías individualizadas y diálogos con los estudiantes, los investigadores ofrecieron sendas conferencias sobre teoría y estudios de casos con enfoque de género y cedieron amablemente para nuestra revista textos inéditos sobre sus trabajos en este campo que esperamos contribuyan a la literatura académica sobre el tema de por sí tan escasa en nuestro país.

ZOILA VEGA SALVATIERRA  
DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA UNAS

ENSAYO INTRODUCTORIO AL DOSSIER  
INVESTIGACIÓN MUSICAL Y GÉNERO

# “MAESTRA, NO SE VISTA DE HOMBRE”: MÚSICA, GÉNERO Y DISIDENCIAS EN LA COTIDIANEIDAD DE LA MÚSICA ACADÉMICA

## Resumen

En la cotidianeidad musical suceden realidades, situaciones y hasta conflictos generados por estructuras muchas veces invisibles pero potentes que afectan las vidas de músicas y músicos por igual. A menudo, no somos conscientes de estas armazones construidas culturalmente y que sin embargo a menudo defendemos sin entender plenamente qué significan y cómo operan. Este ensayo busca, con ejemplos extraídos de la experiencia de vida de músicos académicos, explicar cómo los enfoques de género pueden contribuir a observar una realidad musical desde perspectivas muy diferentes a las que tradicionalmente se han asumido en la investigación musical y cómo los músicos se convierten en objeto de estudio al igual que el arte que practica.

Palabras clave: *Feminismo, Queer, masculinidades, musicología, género, disidencias.*

## A modo de introducción: vidas musicales y género

He vivido en el mundo musical académico desde que tengo memoria. Aprendí a leer música antes que español y he tocado en grupos o como solista desde muy joven. Aun cuando completé la transición de violinista a directora y asumí otras visiones, el medio seguía siendo el mismo y como tal, estaba tan acostumbrada a él, que había dejado de cuestionarlo. Ahora, al volver la vista hacia ese pasado, descubro escenas que me llaman a la reflexión pero que en su momento eran tan naturales como un crepúsculo o un paisaje campestre. He planteado este ejercicio de la memoria revisora

a mis estudiantes de pre y posgrado y al tocar con ellos y ellas temas referidos al enfoque de género en sus estudios musicales, han surgido anécdotas, situaciones y recuerdos que aparentemente habían sido suprimidos por una pretendida banalidad, pero que cobraban pleno sentido a la luz de perspectivas alternativas que explicaban muchas situaciones que habíamos dado por sentadas y que no lo eran tanto. Para poder comprender cómo trabaja esta “normalización” de un sistema que no es normal en absoluto y que influye en las vidas y carreras de las personas no siempre de manera positiva, traeré a colación algunas de estas anécdotas para explicar la razón de ser del presente dossier.

Cuando trabajaba como directora de orquesta, solía usar un traje masculino, en parte por un impulso *fashionista* y en parte porque descubrí la enorme comodidad que proveía un conjunto con pantalón y saco que me abrigaba en los helados recintos teatrales de mi ciudad y la libertad de movimientos que me permitía al momento de dirigir una orquesta sinfónica. Mi atuendo llamaba la atención del público por inusual y provocaba sonrisas, pero alguna vez un veterano aficionado a la música sinfónica se acercó a felicitarme por el concierto y me dijo en voz baja, con la actitud de quien me hace un gran servicio: “todo está muy bien, pero, por favor, maestra, no se vista de hombre. Es muy guapa para salir vestida así, como marimacho”. El tono era severo, la mirada me reconvenía y el caballero en cuestión hizo un gesto enérgico esperando que su advertencia no solicitada fuera seriamente tomada en cuenta mientras pronunciaba la palabra fatal que a mi generación espantaba como estigma de lo antifemenino: “marimacho”. No fue la única ocasión en que recibí “correctivos” acerca de mi manera de vestir, pero me hizo reflexionar sobre las normas que obedecen hombres y mujeres en la ejecución musical ‘seria’ y por qué algunas personas creían que era necesario aconsejarme que no masculinizara mi aspecto y, sobre todo, pensaban que lo hacían “por mi bien”. Hablando con toda franqueza, ese resultaba ser el menor de mis problemas, puesto que, por ser mujer en un puesto de liderazgo, en una profesión casi monopolizada por varones, lidiaba ya con situaciones que un colega masculino no enfrentaría.

Mucho después tuve ocasión de pedirles a mis propios estudiantes de pre y posgrado que compartieran sus experiencias sobre cómo las construcciones de género habían afectado sus carreras académicas y profesionales y el resultado fue un recuento variopinto de anécdotas que cobraron importancia y significado conforme las verbalizaban. Desde el vestuario hasta las elecciones de instrumento y de carrera, los condicionantes del género y la influencia invisible del patriarcado como poder colectivo aparecía en cada historia como una constante subrepticia, disimulada pero inconfundible. Por ejemplo, las mujeres músicas se enfrentan en general con una presión intensa por el tema de su presencia en escena: su peinado, su maquillaje, su ropa y sus zapatos. Desde las miembros femeninos de mi orquesta, las integrantes de los ensambles de cámara con los que he trabajado, las coreutas de los muchos

coros que he dirigido y las solistas, todas llevaban la doble exigencia de su trabajo interpretativo y el reto de su apariencia. Mientras los varones encuentran soluciones relativamente sencillas, cómodas e incluso económicas, las mujeres siempre deben invertir el doble de tiempo y de dinero para prepararse antes de tocar, aunque la mitad de esos preparativos no tengan que ver con la música que ejecutan. Muy a menudo he escuchado críticas del público a los miembros femeninos de los elencos por el peinado austero o llamativo, por el maquillaje excesivo o ausente o por los zapatos con o sin taco dichos con mucha mayor acritud e insidia que si se tratase de una mala intérprete. Y peor, he escuchado críticas entre ellas mismas y no sobre sus competencias musicales, sino sobre las habilidades de maquillaje de tal o cual colega que “luce muy pálida sobre el escenario” o no “se arregla” lo suficiente. En casos extremos, he presenciado cierta violencia sobre las mujeres de un elenco al obligarlas a presentarse uniformadas en escenarios sin calefacción con vestidos escotados que dejan los hombros y el pecho al descubierto o con zapatos de cierta altura y modelo que no resultan cómodos para caminar, mucho menos para permanecer de pie o sentada largos períodos de tiempo con los pies en ángulos incómodos y hasta dañinos, mientras que sus contrapartes masculinos no padecen esas presiones, ya que su vestimenta está convenientemente estandarizada y les facilita el movimiento.

La elección vocacional se enfrenta también a los estereotipos de género de una manera que puede volverse angustiada y a veces trágica. “Me dijeron que una mujer no podía tocar cajón, trompeta, o percusión, porque esos instrumentos eran propios de varones. Tampoco podía tocar el violonchelo porque no es propio de una señorita abrir las piernas en público”. “Seguí estudios de piano desde muy pequeño, pero no me dejaron dedicarme profesionalmente a la música cuando terminé el colegio porque debía seguir una ‘profesión en serio’ ya que de la música ‘no se vive’, por lo que tuve que irme de casa”. “Se han burlado de mí toda la carrera por escoger como instrumento la flauta dulce. Debí escoger, al ser varón, un instrumento más ‘masculino’”. “Me sugirieron que, como varón, dedicarme a la música en este país sería condenar a mi familia al hambre y la inseguridad. Pero a mi hermana sí le aceptaron ser músico porque si encontraba un esposo que pagara las cuentas, lo que ganara como músico podía ser para ella”. “Mi profesor de instrumento me ha dicho que debo vestir de manera más femenina. No se ha percatado de mi identidad queer y que no tiene nada que ver lo que toco con cómo me visto, así que en cada examen me maquillo y me pongo vestido para que no me diga nada”. Y así hasta el infinito. No es baladí que los testimonios de miembros del colectivo LGTBIQ+ sean escasos en este recuento y es que aún no he podido generar en mis sesiones la confianza suficiente para que me confíen sus experiencias públicamente debido a que, en el Perú, y sobre todo en ciudades de provincia como la nuestra, estos temas aún son considerados tabú. Es frecuente que los jóvenes de identidades disidentes sean invisibilizados o prefieran el anonimato para protegerse y vivir vidas “normales”, dentro de lo posible.



Aquello que regula desde la vestimenta hasta las elecciones profesionales, pasando por qué instrumentos se pueden o no tocar en función del sexo biológico y por qué la música sigue siendo una elección vocacional delicada, es un conjunto de estructuras de pensamiento que están allí, invisibles, pero potentes y aunque es verdad que se transforman y desaparecen, muy frecuentemente son sustituidas por otras para prolongar construcciones de poder. Su carácter aparentemente inofensivo, su condición de ley no escrita las hace mucho más peligrosas, precisamente debido a su pretendida anomia y a su capacidad para pasar desapercibidas y porque tienen la habilidad de confundirse con las nociones de normalidad y corrección que impregnan los sistemas educativos.

Precisamente, el estudio de la música desde perspectivas de género puede ayudarnos a identificarlas, a destacarlas con un gran resaltador fosforescente para volvernos conscientes de su presencia sinuosa y cómo condicionan nuestras vidas y experiencias. Este nuevo cristal nos permite descubrir, en las realidades que enfrentamos los músicos, a visibilizar situaciones camufladas, inequidades e incluso violencia de género que a menudo tienden a ser normalizadas e ignoradas. Y como el enfoque de género en realidad es una cartera amplia, sus múltiples miradas teóricas como las perspectivas feministas, queer, estudios de las masculinidades y corporalidades -- que ya se abordan en otras disciplinas humanísticas pero que llegan tarde a nuestro campo y aún más tarde en el Perú--, nos permiten observar el fenómeno musical presente o pasado desde ángulos completamente nuevos y amplían nuestras fronteras del conocimiento cuando nos atrevemos a abandonar los convencionalismos y aplicar nuevas perspectivas. A eso le llamo yo “pensar fuera de caja”.

### **Algunos principios teóricos**

En 1991, Susan McClary había planteado ya la interconexión entre feminismo y música en la introducción de su polémico libro *Feminine Endings* al preguntarse a qué se parecería un criticismo musical feminista. ¿Podría desafiar miradas rígidas y proponer nuevos temas de investigación? De hecho, lo hizo. Desde su experiencia, enunció cinco posibles caminos: la construcción musical del género y la sexualidad donde la música no solo refleja la sociedad sino que las organizaciones de género se adoptan, responden y se negocian; aspectos del género en la teoría musical tradicional y las terminologías de género que se han utilizado para asignar descripciones relacionadas con lo masculino y femenino en la teoría musical; el género y sexualidad en la narrativa musical, donde la música descansa en una simulación metafórica de la actividad sexual; la música como discurso de género que se plantea una pregunta novedosa ¿Qué expresa el género a través de la música? ¿Cómo se construyen identidades de género? y estrategias discursivas de las músicas, tradicionalmente marginadas de la historia oficial e invisibilizadas en los múltiples roles de creadoras,

intérpretes, gestoras, docentes y agentes del ejercicio musical (McClary 2002, 7-19). Pero quizás lo que interpela más del texto de McClary es la invocación a las jóvenes mujeres en la música a desafiar las convenciones heredadas preguntando, planteando diferencias dentro de los discursos, visionando nuevas estructuras narrativas con fines femeninos.

En 1994, Susan Cusick proponía a su vez interesantes preguntas. “Desde el comienzo me llamó la atención el hincapié que hace el feminismo como ritual de autodescubrimiento”, señaló en su artículo *Feminism Theory, music theory and the mind/body problem* (Cusick, 1994,8). Y no únicamente para mujeres sino para quienes aborden en general temas relacionados al enfoque de género en la investigación musical. Significa, precisamente, autodefinirse desde miradas que nunca habían sido posibles, pero también identificar estrategias de control que hasta entonces habían sido consideradas como normales desde una estructura de poder. Por supuesto que el enfoque mencionado no solo ayuda a comprender la propia realidad, sino a construir epistemes sobre, para y desde diferentes disciplinas musicológicas. Cusick misma se pregunta cómo podrían interactuar feminismo y teorías de la música y ensaya algunos procedimientos que involucran el análisis musical, la historiografía de la música y también una interesante hipótesis que plantea la idea de que la música que estudiamos es un “libreto escrito para performances culturales que pueden constituir género -- Cusick alude a la definición del género como performance de Judith Butler-- para los intérpretes y que pueden reconocerse como metáforas del género para quienes los ven y oyen” (Cusick 1994, 12).

El artículo de Cusick es particularmente revelador, ya que menciona que el accionar de los cuerpos es algo que la teoría de la música y la musicología positivista niegan. Se considera que la composición musical es un diálogo entre mentes, la del creador y la del auditor. El compositor es masculino precisamente por ese carácter mental de la creación --recuérdese el concepto platónico de la mente como entidad racional, lógica, masculina en contraposición con el cuerpo pasional, emocional, femenino-- la cual ha sido largamente el centro de estudio de la musicología histórica, la cual ha eludido la dimensión corporal que hace posible que esa creación sonora sea posible. Para Cusick no hay manera de que una actividad mental no involucre actividad corporal y, por tanto, al negar el cuerpo en la música, la musicología ignora lo femenino y, metafóricamente, silencia la música ya que es lo corpóreo, lo físico, lo que en realidad la hace sonar y también lo que toma muchos años dominar y construir. Cusick opina que una teoría de la música debería considerar las prácticas performativas de los cuerpos, tanto como la actividad creadora de los mismos, ya que la antigua dicotomía de cuerpo y mente es inexistente. No se puede descorporeizar las mentes ni es posible tratarlas como entidades separadas de los cuerpos. Al plantear esta intersección entre feminismo y teoría de la música y proponer que tal conjunción pudiera abordar la dimensión corporal de la performance musical --área que la

musicología histórica había ignorado permanentemente— Cusick abrió la puerta a los estudios de corporalidad y performance en música que se han convertido en tendencia en los últimos quince años.

El feminismo, pues, dirige los reflectores a aquello a lo que antes se había pasado por alto. Como señala Pilar Ramos en *Música y feminismo*, la musicología feminista se ocupa de temas que han sido marginales en la musicología anterior: las mujeres compositoras, las representaciones de géneros, entre otras (Ramos 2003, 27). Es esta iluminación sobre lo que antes permaneció en penumbras lo que constituye su gran aporte.

Pero cada ola tiene su contra ola o, al menos, su consecuencia. El enfoque *queer* surge como una reacción ante los feminismos considerados como incompletos en su búsqueda de la igualdad. Si los feminismos de las décadas de 1960 y 1970 buscan el trato igualitario para las mujeres, ¿dónde quedan las otras minorías sometidas por el patriarcado heteronormativo? ¿Dónde quedan los múltiples “otros” marginados e invisibilizados, aquellos que no solo no se adscriben a la identidad heteronormativa si no a las prácticas sexuales blandas o ‘permitidas’ por la sociedad patriarcal? Precisamente las disidencias, las identidades negadas, invisibilizadas o marginadas son las que surgen para buscar no solo igualdad sino legitimidad.

Un par de años después de que McClary pusiera al feminismo en contacto con la pesquisa musical, Phillip Brett y Elizabeth Wood publicaron *Queering the Pitch*, una colección de ensayos que amplió el rango de estudios hacia la musicología gay y lesbiana. En su introducción, Phillip Brett plantea valientemente un paralelo entre homosexualidad y musicalidad al establecer cómo la etiqueta asignada a una conducta concebida como desviada sirve para describir perfectamente la cualidad por la que se considera músico a un individuo. Si bien la música no ha sido considerada tan peligrosa como la homosexualidad hay una larga tendencia en la cultura occidental que arranca en Platón y Aristóteles que la juzga como moralmente ambigua y se le ha mirado con sospecha por su naturaleza inasible, irracional. La sociedad patriarcal ha tenido una actitud ambivalente hacia la música, que se relaciona con el placer, que es incitadora de la danza e incapaz de ofrecer un significado preciso, que es espacio de expresión de emociones y por tanto refugio de lo femenino. Esta sociedad heteronormativa tiene por fuerza que considerar a la música como peligrosa por irracional e imprevisible. No obstante, han existido esfuerzos por controlarla, desfeminizarla y regularla, especialmente a través de las instituciones educativas musicales que se han vuelto centros de entrenamiento, control y dominio de esa “musicalidad”, de gestión del “talento”. Brett cita a Henry Kingsbur cuando dice que esta cualidad se construye en los conservatorios donde aquellos que lo poseen son especialmente entrenados para realizar una actividad ritualizada. Sin embargo, pese a los logros profesionales del músico, a pesar del extenuante control al que se someten estos artistas para lograr la

excelencia, la sociedad siempre los ve como “desviados”, seres que portan en sí una voz irracional, indescriptible que se ha convertido en una voz femenina que deben continuamente enmascarar con esfuerzos de masculinidad que explica en parte la extrema misoginia de la profesión. Un testimonio citado por Brett es especialmente revelador: Ned Norem decía que se sentía más discriminado como artista que como homosexual (Brett 2006).

Por supuesto que estos estudios no recibieron la admisión inmediata y entusiasta de las academias institucionalizadas que defendían el modelo formalista, analítico-positivista contra el que ya se había levantado Kerman en 1979 con su artículo *How to get into the analysis ns d how to get out* que dio origen a la *New Musicology* y donde se preguntaba si de verdad el análisis formal era el único camino para obtener conocimientos en el campo de la musicología (Kerman 1980). Las musicologías feministas y queer, una manera de responder a la pregunta de Kerman, inmediatamente recibieron críticas despiadadas y negaciones por igual, incluyendo aquellas que afirmaban que se estaba cambiando el objeto de estudio --en el caso de los estudios de mujeres compositoras en la historia-- pero no las estrategias para abordarlo. Pero con todo, estos estudios llegaron para quedarse y con el tiempo conocieron un éxito extraordinario y se difundieron rápidamente.

Por supuesto que, como toda corriente postmodernista, el enfoque de género también tenía sus puntos a debatir. Hooper ha listado una serie de críticas serias que se le han hecho a lo largo de los últimos treinta años y no solo por conservadores sino por intelectuales que han valorado los aportes que otorga a los estudios culturales pero que también encuentran algunas incongruencias en su discurso. Para Hooper, algunas estrategias del enfoque feminista usan los mismos procedimientos de la musicología tradicional, como es el caso del descubrimiento o redescubrimiento de música compuesta por mujeres donde se continúa el enfoque en la historia de la composición; es decir, cambian los protagonistas, pero no las estrategias de pesquisa. Lo mismo ocurre con otros roles musicales como la enseñanza, la interpretación y la producción en los que se busca la huella femenina. Igualmente, se critica el uso de códigos de género en la descripción y explicación técnica de la música que ha dado como resultado algunos análisis superficiales y a veces poco fundamentados en la evidencia y más en la subjetividad de los proponentes. Se necesita aún un marco teórico sólido, dentro del cual la función de tales códigos pueda relacionarse para identificar construcciones de género y que pueda mostrar cómo se refuerzan valores patriarcales a través de las estructuras musicales. También se necesita un mejor apoyo teórico en el estudio del rol que juega la significación musical en la formación, construcción y resistencia activa de formas particulares o nociones de identidad de género. Por otro lado, aún es inexacto asociar directamente marcos teóricos o epistemológicos con la exclusión disciplinaria de la música hecha por mujeres y también es impreciso asociar la inclusión de la música hecha por mujeres dentro

de una musicología postmodernista por el simple hecho de que sea una temática feminista (Hooper 2006).

De la misma manera, se ha redefinido el concepto de masculinidad y se ha aceptado que la masculinidad hegemónica, la que se presume debe ser heterosexual y expresarse a través de ciertos gestos que denoten poder, dominio, fuerza, resistencia y capacidad de proveer el sostén de una familia no posee universalidad ni invalida otras masculinidades. En resumen, esta masculinidad hegemónica se construye con todos los postulados que la sociedad utiliza para demostrar cómo debe ser un varón, pero como la homogeneidad es imposible entre los seres humanos y no todos son ni pueden ser iguales, aparecen otros tipos de masculinidades y que a menudo se constituyen en masculinidades subalternas o abyectas que son aquellas que no cumplen, de una u otra forma, el modelo hegemónico impuesto por la estructura patriarcal.

En idioma español, han sido España, Argentina y Chile algunos de los países que más han producido literatura tanto teórica como práctica desde estos enfoques dentro de la investigación musical, pero no se puede decir lo mismo de Perú. Si bien los estudios de género llevan ya algunos años en universidades de la capital, en nuestra universidad aún no se instalan. La ausencia de estas herramientas conceptuales para conocer nuestra realidad nos obliga a estar siempre pendientes de las publicaciones e interpretaciones provenientes de fuera, con los consecuentes desfases de contexto. Entonces, ¿no es posible ofrecer respuestas y alternativas a las realidades descritas por mis estudiantes y a mis propias experiencias, pese a que una misma estructura de poder atraviesa todas las situaciones que he descrito en la sección introductoria de este ensayo?

### **Viejas estructuras, nuevas miradas**

Regreso entonces a los ejemplos que iniciaron este texto para plantear preguntas inevitables: ¿por qué los cuerpos maquillados, convenientemente vestidos y permanentemente supervisados de las mujeres músicos son objeto de interés y por qué? ¿Qué regula la apariencia de los varones que visten para estar cómodos en lugar de ser atractivos? ¿Qué rol juega el género en elegir la carrera musical o determinado instrumento y cómo afecta este preconcepción las vidas profesionales de quienes se ciñen a él? ¿Qué significa feminizar la interpretación a través de movimientos o negar identidades en nombre de una heteronormatividad dominante? ¿Qué sucede con los colectivos LGTBIQ+ en el medio musical académico donde la heteronormatividad es el patrón dominante, existe una fuerte misoginia y ocurre la invisibilización de identidades disidentes? Y sobre todo ¿cómo pueden ayudarnos los estudios de género a comprender estas realidades? No únicamente a través de explicaciones distantes, sino de cambios de actitud que pueden transformar estas realidades y proporcionar agencia e iniciativa a quienes hasta ahora no la poseían.

Cuando un hombre no puede teñirse el pelo y debe cortárselo y una mujer debe “arreglarse más” para presentarse ante el público, se cubren aspectos que poco o nada tienen que ver con el ejercicio musical en sí. Como una vez escuché decir a un violinista muy hábil a quien sus compañeros dudaban en aceptar como concertino debido a su larga y teñida melena: “el pelo no toca”. Quiere decir que no hay una influencia directa entre el aspecto y la capacidad interpretativa. Lo que determina que una mujer duplique sus esfuerzos para presentarse y un hombre precise de lo mínimo indispensable para lo mismo tiene que ver precisamente con la asignación de roles para cada miembro en función de su sexo: los hombres no pueden feminizarse arreglándose demasiado y además no necesitan hacerlo. Ellos gustan de, no buscan gustar a. Las mujeres deben cuidar la apariencia pues están hechas para gustar, no para ser escuchadas, sin importar lo bien que toquen.

Los músicos hombres deben portarse y vestir de cierta manera, de lo contrario serán despojados del poder que ofrece la masculinidad heteronormada y sus innumerables ventajas. Se espera que escojan instrumentos musicales considerados “varoniles”, fuertes, sonoros de preferencia de gran tamaño que demuestre su poder físico, que refuerce el estereotipo de género sobre la fortaleza masculina y que no deje espacio a la duda sobre la orientación sexual del intérprete, en una profesión ya de por sí considerada femenina. La expresividad del intérprete hombre es otro campo delicado, pues la masculinidad hegemónica recibe un gran número de refuerzos negativos: el hombre no puede mostrarse emotivo, sensible, frágil o compasivo, ya que son condiciones asociadas a la debilidad y, por lo tanto, ajenas a su naturaleza. El juicio general dictamina que no deben dedicarse a una profesión considerada insuficientemente masculina que, según se cree, no les permitirá cumplir con el rol fundamental de proveedor y cabeza de familia que el patriarcado les ha asignado previamente.

Las mujeres, por el contrario, deben esmerarse en agradar, en ser femeninas, para ser “elegibles” por una pareja con quien puedan engendrar una prole y de esta manera cumplir los dos roles --madre y esposa-- que les son asignados al nacer. Pero a pesar de sus esfuerzos, su aspecto siempre será objeto de crítica. Siempre se esperará de ellas que “sean más” de lo que ya son y sus cuerpos pasarán a ser tema de debate e incluso burla. Por otra parte, se les recomienda instrumentos asociados con la delicadeza y la femineidad como la flauta, el violín y el arpa y no aquellos que “expongan” su sexualidad como el cajón o el chelo, pues podrían dar el mensaje equivocado de ser “fáciles” o “promiscuas” al emplear un hipotético lenguaje corporal indigno de su condición de “señoritas”. Si los hombres reciben muchas prohibiciones en el terreno afectivo y estímulos para actuar en el campo físico, con las mujeres ocurre exactamente lo contrario. De ellas se espera sensibilidad, proclividad al llanto, docilidad y asentimiento, pero también control de sus cuerpos, de su sexualidad y de su descendencia, especialmente en una sociedad patriarcal que requiere cerciorarse

de que los linajes de la prole provengan del jefe del clan. Ellas sí pueden asumir una profesión artística porque no se espera de ellas que provean una casa, mientras no las aparte de su rol de cuidadoras de la familia.

La estructura patriarcal también se expresa en cómo se considera la profesión musical. Los testimonios son aún más crudos en este punto pues los estudiantes de todos los niveles y procedencias han enfrentado en algún momento de su vida la desaprobación por la elección de carrera que los coloca como los extraños, los ajenos a la “normalidad”, los diferentes. Esto los convierte en los “otros”, los que son objeto de marginación y olvido. No importa que la población estudiantil de las escuelas de música se haya triplicado en los últimos veinte años en todo el país y que la profesión conozca una extraordinaria diversidad y encuentre campos de trabajo insospechados desde finales del siglo anterior con el boom de las industrias multimedia, de entretenimiento, tecnología y comunicaciones masivas. Aún persiste una mirada desconfiada ante la elección vocacional considerada en el mejor de los casos como excéntrica o completamente suicida en el peor de los mismos. No han sido pocas las ocasiones en que se ha aplicado violencia sobre los jóvenes que la han elegido para que cambien de parecer o cumplan destinos alternativos para gusto de sus familias. Porque tal como Brett describió, la carrera de música no solo se convierte en una desviación femenina en una sociedad patriarcal, sino que, en nuestro entorno, la misma carrera de música se convierte en una alteridad muchas veces condenada, invisibilizada, marginada. De esta manera, la profesión es una disidencia que debe luchar permanentemente por su reconocimiento y validación. Una disidencia que la perspectiva de género ayuda a comprender para que no sea perseguida, invisibilizada o violentada como tantas otras cosas en nuestra golpeada cotidianeidad. De esta manera, este nuevo cristal cumple su cometido: lanza los reflectores precisamente sobre aquello que no se sabía que existía, pero que nos contempla, aunque no hablemos sobre ello y nos proporciona nuevas herramientas de análisis y comprensión para el objeto de estudio que es nuestro campo de conocimiento: la música, y a quienes intervenimos para que ella sea posible: los músicos. Una no es posible sin los otros.

## Referencias

- Brett, Philip. 2006. Musicality, Essentialism, and the Closet. En *Queering the Pitch*, 2.<sup>a</sup> ed. Routledge.
- Cusick, Suzanne G. 1994. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music* 32 (1): 8-27. <https://doi.org/10.2307/833149>.
- Hooper, Giles. 2006. *The Discourse of Musicology*. Aldershot, England: Ashgate. <http://site.ebrary.com/id/10211218>.
- Kerman, Joseph. 1980. How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry* 7 (2): 311-31.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* Susan MacClary. [New ed.]. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Fundación INVESNES.



SÍLVIA MARTÍNEZ GARCÍA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA<sup>1</sup>

## MÚSICA POPULAR URBANA Y FEMINISMOS: MIRANDO A EUROVISIÓN CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

La jerarquía cultural asumida históricamente ha ido situando a la música clásica occidental en lo más alto de una escala de valores tan dudosa como incierta. Entre las muchas consecuencias de ello, se encuentran los reparos que la musicología ha tenido hasta tiempos muy recientes por considerar a la música popular urbana como un foco de igual interés académico a otras prácticas musicales<sup>2</sup>. Lo mismo ocurre con la perspectiva de género: los estudios sobre música han sido un campo más refractario a incluirla que algunas ciencias sociales y estudios humanísticos cercanos. De hecho, muchas de las primeras investigaciones que introducen esa mirada de género se centraron mayoritariamente en la presencia de mujeres en la música clásica<sup>3</sup>. Y la unión de esas dos lagunas, la perspectiva de género y el estudio académico de músicas populares urbanas, no comenzará a despuntar hasta finales de la década de 1970 con el trabajo de investigadoras pioneras como Simon Frith y Angela McRobbie (1978)<sup>4</sup>. Por otro lado, en un camino más cercano a la antropología, los estudios etnomusicológicos sí prestaron atención desde muy temprano a las mujeres en la actividad musical. Y lo hicieron tanto permitiendo a las mujeres a participar activamente en las actividades de investigación, como observando

- 1 Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2020-116455GB-I00, financiado por a la AEI10.13039/501100011033
- 2 Las dificultades sobre cómo referirse a las músicas populares de circulación masiva es una cuestión recurrente en la literatura académica y de imposible consenso. Únicamente quiero aclarar aquí que los conceptos "música popular" o "música popular urbana" se refieren en este texto de manera genérica a las músicas llamadas también "comerciales" o "masivas", en un intento fallido por describirlas al margen de las músicas tradicionales o la música de arte. Para profundizar en esta cuestión cfr. Julio Mendivil, "Las clasificaciones de la música", en *En contra de la música* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016), 49-53, y Laura Jordán y Douglas K. Smith, "How did popular music come to mean música popular?", *IASPM Journal* 2/1-2 (2011): 19-33.
- 3 Una introducción en castellano a la literatura académica sobre el tema se encuentra en Pilar Ramos, *Feminismo y música: introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003)
- 4 *Para un recorrido por las primeras décadas de este campo, vid. Eduardo Viñuela y Laura Viñuela "Música popular y género", en Género y cultura popular, coord. Isabel Clúa (Bellaterra: Ediciones UAB, 2008), 294-325.*

el papel de la mujer en las prácticas que estudiaban. Muy probablemente, como Bruno Nettl escribe con ironía en su clásico libro *The study of Ethnomusicology*, esto sucedió porque nadie se tomaba tan en serio la etnomusicología como la historia antigua, la filología latina u otros ámbitos del saber mucho más prestigiosos y de claro dominio masculino (Nettl 2015).

Continuando con el largo hilo que se ha tejido desde entonces, presento aquí un caso de estudio muy concreto que pretende servir de introducción a cómo observar con perspectiva de género un evento reciente, masivo y popular, en el que se entrecruzan diversas cuestiones relacionadas con la música y el género. Se trata de un caso que ocasionó una enorme polémica en España a inicios de 2022 y que, aun siendo un suceso muy local, está estrechamente relacionado con un acontecimiento musical de gran difusión como es el Festival de la Canción de Eurovisión. Además, el modo de abordarlo sugiere algunas pistas para trabajar sobre otros casos, escenarios y lugares.

Para realizar el análisis, se han utilizado entrevistas con eurofanos, publicaciones de varios grupos de WhatsApp sobre el evento, así como un seguimiento del relato expuesto por los medios de comunicación convencionales y las interacciones en redes sociales, fundamentalmente Tik Tok, Twitter e Instagram.

## Una selección polémica en la antesala de Eurovisión

El Festival de la Canción de Eurovisión es uno de los mayores acontecimientos musicales producidos en Europa y tiene también una gran repercusión fuera del continente. Se trata de un concurso de canciones organizado por la Unión Europea de Radiodifusión (UER), red que reúne a las televisiones públicas de casi todos los países del continente<sup>5</sup>. Pero el festival no es sólo un evento de interés musical: precisamente por su vinculación con los entes públicos de radiotelevisión de cada país, se dice del festival que tiene algo de encuentro de embajadores y que ha contribuido a construir una identidad común a la Unión Europea a partir de la memoria colectiva que suponen las canciones (Fricker and Gluhovic 2013, Vuletic 2018). El concurso involucra también intereses privados porque las canciones ganadoras aportarán pingües beneficios al mercado de la industria musical. Por ello, la canción seleccionada para participar en el concurso de Eurovisión es una ocasión para exhibirse ante el mundo y, al mismo tiempo, una buena ocasión de negocio para la empresa editora de la canción y para la discográfica que la comercializarán. Además, al tratarse de una selección que no se realiza solo con criterios comerciales, la elección del tema que

---

5 Desde su fundación en 1950, la UER incluye también, a pesar de su nombre, países de toda la cuenca mediterránea, muchos del norte de África y Asia occidental. Actualmente, cuenta con miembros asociados de los cinco continentes, aunque el Festival de Eurovisión sigue teniendo un carácter marcadamente eurocéntrico.

representará a cada país proporciona a menudo un espacio idóneo para estudiar la agenda política y cultural del momento a través de la música.

En este texto voy a centrarme en las canciones que llegaron a la selección final para representar a España en la edición del festival de 2022. Radiotelevisión Española<sup>6</sup> organizó un complejo proceso de preselección: reunió un gran número de propuestas por invitación, decididas por expertos de la industria musical; y aceptó también que grupos musicales de todo tipo se postularan como candidatos. Tras una criba que reducía las opciones a catorce canciones, se programaron dos semifinales eliminatorias y una final que consistía en un espectáculo televisado en horario de máxima audiencia al que bautizó como Benidorm Fest. Allí se presentaron los temas más votados previamente, defendiendo las canciones en directo. En su conjunto, el proceso fue un éxito puesto que supuso un proceso con mucha participación del público a lo largo de semanas y tuvo una gran repercusión mediática.

El análisis que propongo de estas canciones parte de la idea de que han actuado como catalizadores de algunos temas muy controvertidos de la agenda política local, concretamente aquellos relacionados con el feminismo, la diversidad étnica y el racismo. Las agrias polémicas que se desataron a favor y en contra de las tres canciones favoritas de la final generaron una gran bronca en el país. Al implicar a una audiencia tan amplia y movilizar sonadas discusiones en redes sociales, la final del Benidorm Fest fue *trending topic* durante días y los debates sobre las canciones llegaron incluso al Congreso de los Diputados. Por el contexto de este volumen temático, haré hincapié en el eje feminista de las discusiones y, como se verá más adelante, los conflictos étnicos y raciales estarán claramente entretejidos.

## El festival en un contexto de auge feminista

Para contextualizar lo sucedido, hay que tener en cuenta la creciente visibilización de las reivindicaciones feministas como uno de los fenómenos sociales más sobresalientes de los últimos años. Campañas como #MeToo, #Cuéntalo o #NiUnaMenos han tenido gran repercusión en muchos países de Iberoamérica. Las luchas por la igualdad de derechos han impactado en el debate público y en la política institucional, aunque sabemos también que ese avance no está exento de resistencias: no se trata de un proceso teleológico ni uniforme, sino que en cada país sigue su curso con inquietudes y objetivos propios<sup>7</sup>. En España, las movilizaciones han traspasado los círculos más militantes para ocupar una posición central en la agenda política. Ha habido manifestaciones y huelgas feministas multitudinarias desde 2014 y especialmente en

---

6 Nombre con el que se conoce popularmente a la Corporación de Radio y Televisión Española, Sociedad Anónima, S. M. E.

7 Puede verse una reciente recopilación de artículos sobre este tema en Mercedes Liska y Silvia Martínez "Al son de la marea feminista" *TRANS-Revista Transcultural de Música* 26 (2022)

2018, todas ellas con una gran resonancia tanto social como mediática. Actualmente, en el país hay una acción de gobierno muy comprometida con los derechos de las mujeres y los colectivos LGTBIQ+, aunque también las cuestiones de género son un eje central en los ataques y discursos de odio de la extrema derecha, ideología al alza en toda Europa.

En este contexto, ocurrió una situación inédita en la historia de la candidatura española al Festival de Eurovisión: desde que la representación se decide incluyendo participación popular, es la primera vez que las tres canciones favoritas estaban escritas y/o interpretadas por mujeres. Es más: el feminismo y la disidencia de género fueron ejes promocionales de otras candidaturas no finalistas. Por ejemplo, en los casos de la cantautora lesbiana Javiera Mena, Luna Ki –cantante no binaria– o el dúo de mujeres gitanas Azúcar Moreno. Ciertamente, en la preselección fue obligatorio contar con paridad de género y eso contribuyó sin duda a aumentar la presencia femenina. Pero mi hipótesis es que el incremento de la visibilidad musical de las mujeres está estrechamente relacionado con el momento de auge de las reivindicaciones feministas en el país.

Si bien todas ellas ponían a la mujer en el centro de un modo u otro, las tres canciones favoritas eran muy distintas en cuanto a su propuesta musical: una canción pop-indie, una pieza folklórica en forma de muiñeira y un tema cortado con el patrón del actual pop latino. Por ello, me propongo también explorar qué vínculos se establecen entre las distintas prácticas musicales específicas y los feminismos a los que se vinculan.

### ***Ay, mamá: reivindicar la maternidad***

La primera finalista era una canción pop que rinde homenaje a la maternidad, titulada *Ay, mamá*. Escrita por la propia intérprete, Rigoberta Bandini (nombre artístico de Paula Ribó), parecía ser la favorita del público antes de la final. Bandini presentó una canción cuya letra reivindica la exhibición no sexual de las tetas y en la que hacía referencia explícita a un tema muy poco habitual en un tema pop como es la menstruación<sup>8</sup>.

La canción ha sido celebrada por mujeres de todas las edades como una reivindicación de la maternidad ligada a los cuidados, pero también al dolor y con un potencial político inusitado, más allá de la figura tradicional de abnegación doméstica:

┆ Tú que podrías acabar con tantas guerras (...),  
┆ escúchame: ¡mamá, mamá, mamá! Paremos la ciudad,  
┆ sacando un pecho fuera al puro estilo Delacroix

---

8 El video de la actuación en el Benidorm Fest puede verse en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=K\\_WqBxwAbJY](https://www.youtube.com/watch?v=K_WqBxwAbJY)

Al mismo tiempo, con su directa alusión al pecho femenino defiende el desnudo gozoso de los senos sin que ello implique movilizar una mirada escoptoflica patriarcal. El uso de las tetas como metonimia de la maternidad es particularmente interesante en el contexto de la música popular, puesto que estas casi siempre cargan con una connotación sexualizada muy alejada de la percepción de la figura materna. La cantante insistía mucho en la intención de incluir una teta gigante desnuda en la escenografía, desafiando la censura de Facebook y de otras redes sociales que prohíben la exhibición del pecho femenino. No por casualidad, buena parte de la prensa conservadora se refirió en aquellos días a la cantante como una “feminista *woke*” (Olmos 2022)<sup>9</sup>.

A pesar de no ganar el concurso, *Ay, mamá* se convirtió en un himno festivo que todavía resuena en todo tipo de fiestas y verbenas. Parte de su éxito está en la factura musical que sostiene el texto: Paula Ribó creó una canción de estructura estrófica que comienza en un tempo muy pausado, lo que permite aumentar la inteligibilidad del texto, subrayando los primeros versos de las estrofas:

Tú que has sangrado tantos meses de tu vida  
 (...)
   
 A ti que tienes siempre caldo en la nevera.  
 (...)
   
 No sé por qué dan tanto miedo nuestras tetas Sin ellas no habría humanidad ni  
 habría belleza

La melodía está en un registro medio y se mueve en un rango de apenas una octava, con una línea melódica que asciende y desciende por grados conjuntos, resultando muy sencilla de cantar y recordar. Además, está construida sobre una sucesión armónica mínima (I-II-V-II) que permite acompañarla en un teclado o en una guitarra con muy poco entrenamiento. Contrastando con la melodía principal, el estribillo dobla la velocidad en un tono desenfadado y festivo sobre las sílabas “ma-ma-ma-ma” que invitan a corearlo colectivamente. Esta parte se construye sobre un par de notas pedal repetidas que incitan a bailar dando saltos en una apropiación muy espontánea. Finalmente, la coreografía presentada en la final del Benidorm Fest la formaban unos pasos de fácil ejecución que se multiplicaron rápidamente por redes sociales, especialmente en Tik Tok.

9 El término *woke* proviene de los movimientos antirracistas y se usa de modo despectivo en entornos conservadores para referirse a ideologías progresistas que “han despertado” para reivindicar una mayor justicia social.

En resumen, se trataba de una canción muy divertida, políticamente comprometida y muy sencilla de cantar, bailar y memorizar. Por eso, muchas feministas vieron en ella una proclama de sororidad, una ocasión para reivindicar la exposición del cuerpo sin presuponer una intención pornográfica y, además, enfatizando la importancia de los cuidados intrafamiliares.

Con ella se nos escapó la oportunidad de proponer algo distinto que incluye esa idea colectiva que vive su momento, con una representación femenina de sororidad, de grupo [...] y con una estética hermosa, singular, no sexualizada ni sexista. En Benidorm se nos escapó la ocasión de llevar a Europa un himno, un credo de estos tiempos, un nuevo *padrenuestro* del feminismo (Nebot 2022).

La canción cobra pleno sentido en el contexto de reivindicación de los derechos reproductivos: se ha tardado siglos en lograr el reconocimiento del derecho de las mujeres a controlar sus cuerpos y a regular su maternidad. En España, el uso de anticonceptivos y el acceso al aborto gratuito son derechos consolidados, a pesar de la ofensiva en contra de los partidos conservadores y de extrema derecha. No obstante, al mismo tiempo el peso de la estructura familiar tradicional heterosexual es fuerte en el país y conlleva todavía una carga muy desigual en los cuidados y en los roles de género. Por todo ello, esta canción surgida en un entorno lúdico como es el Festival de Eurovisión, además de ponernos a bailar, ha generado intensos debates sobre la maternidad que han trascendido los habituales círculos explícitamente feministas.

### **Terra: las mujeres de culturas minorizadas**

La segunda canción finalista fue *Terra*, escrita e interpretada por el grupo Tanxugueiras<sup>10</sup>. Este trío, formado por tres chicas jóvenes, procede de la escena folk de Galicia, una de las regiones españolas con mayor reconocimiento histórico de su diferencia étnica.

*Terra* fue presentada por sus autoras como un homenaje a la mujer rural en tanto que sostén de su cultura tradicional. La canción rinde homenaje a las *padereteiras*<sup>11</sup> y a la mujer gallega como figuras que mantienen la supervivencia del idioma, la cultura local, la sostenibilidad del territorio y los modos alternativos de relación a la sociabilidad urbana tardocapitalista. Para materializar este homenaje, Tanxugueiras escribió una pieza enmarcada en el *revival* folk, también llamado post-folk, riproposta o neofolklorismo en España<sup>12</sup>. La idea fundamental es la de crear composiciones

---

10 El video de la actuación en el Benidorm Fest puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=4uGN9efcACw>.

11 Mujeres que tocan la pandereta, pequeño membranófono con aros de metal, muy popular en España en el pasado.

12 Para más detalles sobre el post-folk y el contexto actual de la música de raíz en el norte de España, vid. Llorián García-Flórez y Sílvia Martínez, "Challenges through Cultural Heritage in the North-Spani-

nuevas siguiendo la estética de la música de raíz local, pero sin renunciar a introducir otras tecnologías o elementos performativos. Moverse en este marco estético implica *per se* un posicionamiento político de reivindicación de la música local que ha sido desplazada durante años a un segundo plano (Frechina 2011).

En este caso, la composición es una muiñeira, ritmo y danza muy populares y emblemáticas de Galicia. Se trata de una forma musical que sirve al objetivo fundamental de acompañar el baile. La estructura respeta la forma canónica, compuesta por coplas en cuartetos octosilábicos, incluyendo también el *retrouso* o estribillo en la segunda parte de la pieza. Si bien aquí no son coplas improvisadas, la composición sigue la rima habitual en los versos pares. Asimismo, convierten el remate de las coplas con unos versos libres sobre las sílabas “ay, lalala” en la parte más emblemática de la canción. Tanto en las muiñeiras tradicionales como en este caso, la retahíla de sílabas tiene como objetivo facilitar la participación colectiva en el canto<sup>13</sup>.

Como sucede siempre en la rearticulación del folklore en una creación nueva, la emisión vocal y la instrumentación combinan elementos tradicionales con otros extemporáneos. En este caso, la canción incluye tanto una base y batería electrónicas como el toque de panderetas, instrumento con una fuerte marca de género y emblema de las mujeres en la tradición gallega. Por otro lado, la puesta en escena de la canción incluyó numerosas referencias-homenaje a la mujer gallega: el uso de las panderetas en directo, la videoproyección de fondo, los detalles del vestuario y maquillaje, etc.

El idioma de la canción es asimismo importante porque toda ella está cantada en gallego, excepto la frase que se repite en los otros tres idiomas oficiales en el país: el euskera o vasco, el catalán y el castellano, en los cuales se emite, en forma de grito reivindicativo, la expresión: “¡No hai fronteiras!”. Si la canción de Tanxugueiras hubiese sido seleccionada para representar al país en el Festival de Eurovisión, hubiera sido la primera vez que España participase con un idioma distinto al castellano. En su conjunto, lo más significativo aquí es que tanto las panderetas, como el ritmo de muiñeira, así como el idioma de la canción, constituyen los principales elementos en la producción de la localidad (Appadurai 1996).

*Terra* fue la canción más votada por el público tras las actuaciones de la final. También fue la menos valorada por el jurado experto, integrado por profesionales de la industria musical y la televisión, responsables de que no fuera la ganadora. A pesar de que las bases eran transparentes al respecto, esta escisión en el voto desencadenó

---

sh Rural Musical Underground”, *Popular Music and Society* 43 (2020): 426-437.

13 Agradezco a Xulia Feixoo haber compartido conmigo su saber y su detallado análisis de la canción de Tanxugueiras, así como las múltiples referencias a la cultura local que se encuentran en la puesta en escena. Sin su ayuda, muchos detalles aquí expuestos me habrían pasado desapercibidos.

una furibunda reacción por el sentimiento de traición a la voluntad popular. La etiqueta #Tongo fue *trending topic* en Twitter durante días.

Es preciso apuntar aquí que las tensiones nacionalistas en España están recrudecidas en los últimos años y están cuestionando las principales estructuras del Estado: tanto el modelo territorial como la monarquía y las limitaciones de una transición democrática que han sido tabú político hasta el momento. En ese contexto, muchas vieron una oportunidad perdida para potenciar la representación de la diversidad cultural del país con una canción en un idioma cooficial (Muñoz 2021, Martínez Ribot 2022).

### **SloMo: la disputa por la sexualización**

La tercera canción entre las favoritas del concurso tenía un recorrido diferente a las dos propuestas anteriores. No fue escrita por la propia intérprete, sino por un grupo de compositores y productores de prestigio, entre los que se encuentran Leroy Sánchez y Keith Harris. Titulada *SloMo (Slow Motion)*, el tema había sido promovido por la multinacional discográfica BMG y consiste en una canción muy contundente rítmicamente, elaborada sobre una base de *dembow* y con un perfecto encaje en el pop latino *mainstream* actual<sup>14</sup>. Chanel Terreiro, la cantante y bailarina profesional que la interpretó es una mujer birracial cubano-española que sufrió un terrible acoso racista tras el concurso.

Esta fue la canción finalmente seleccionada para el Festival de Eurovisión y, por diversos motivos, tal decisión desató una gran polémica que incendió las redes sociales y los medios de comunicación. Incluso algunas feministas llegaron a alegar que la artista promovía la prostitución y el “sugardadismo” (Requejo 2022).

La letra presenta a una mujer con un “booty hypnotic” y “ready pa’romper caderas y romper corazones”, una mujer que exhibe su sexualidad y que reclama ser el centro de las miradas. La letra está escrita en un *espanglish* muy exportable que se alterna con repeticiones de juegos silábicos y onomatopeyas reforzando el carácter rítmico de la canción. Todo ello es muy coherente en el marco de la denominada “música urbana latina”, claramente orientada a la pista de baile. La canción tiene una composición y producción impecables, hasta el punto de recibir críticas por ser “un producto de laboratorio” detrás de la cual se hallaban “cerebros del marketing musical, profesionales acostumbrados a embotellar canciones ausentes de carácter” (Becerra 2022, Marcos 2022).

---

14 El video de la actuación en el Benidorm Fest puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=TO2yGXVQCfo>



En lo que respecta a la interpretación, Chanel es una cantante con una amplia trayectoria profesional en el teatro musical. Esa experiencia y una buena formación como bailarina fueron esenciales en su elección como defensora de la canción. Además, la coreografía firmada por Kyle Haganam era muy exigente y, sin duda, la destreza tanto vocal como corporal de Chanel fueron puntos decisivos para el triunfo de *SloMo*. De hecho, las críticas furibundas nunca negaron la calidad de la interpretación, sino que se centraron en el carácter sexualizado de la letra y del baile.

Esta no es una controversia nueva: reguetón, dancehall y otros géneros similares han sido repetidamente demonizados en el mismo sentido. El triunfo de la canción defendida por Chanel no ha hecho sino amplificar una polémica que lleva años sobre la mesa: el debate sobre la exhibición y la sexualización de los cuerpos femeninos en la música popular. Uno de los tuits más populares cuando se anunciaron los resultados de la selección final fue este de una eurofán furibunda: “El mensaje está claro: Mujer sexualizada sí, MUJERES EMPODERADAS NO. #TONGAZO #tongo”.<sup>15</sup>



Obviamente la cuestión es mucho más compleja de lo que expresa ese tuit y daría para otro artículo completo. Existe una extensa literatura académica sobre el tema y que da cuenta de cómo se desatan mecanismos de control patriarcal sobre los cuerpos de las mujeres, así como de las contradicciones sobre su apreciación dentro del propio feminismo. Desde las lecturas emancipadoras de la representación femenina explícitamente sexuada hasta las críticas de falso empoderamiento que Angela McRobbie denomina “falso feminismo” (2009). No obstante, a pesar de la enorme relevancia de esta cuestión, el triunfo de Chanel amplificó otra polémica que lleva años larvándose: el riesgo de emplear el feminismo para enmascarar actitudes racistas y clasistas<sup>16</sup>. Como escribía pocos días después del Benidorm Fest la jurista e investigadora antirracista Adilia de las Mercedes:

15 Tuit del 30 de enero de 2022 con 15,1 likes y 5232 retuits (<https://twitter.com/nievesflsoto/status/1487564458780155909>)

16 Esta idea, llamada en ocasiones “purple washing” o “lavado de cara violeta” la recojo del trabajo de Brigitte Vasallo, quien la expone en su artículo “Burkas en el ojo ajeno: El feminismo como exclusión”. *Pikara Magazine*, 2014

La persecución contra Chanel como símbolo de las mujeres racializadas a las que se niega autorización discursiva y de representación se camufla bajo el pretexto de perseguir un fraude (...). Porque el supremacismo blanco es eso también, un importante esfuerzo intelectual por hacer que los ataques parezcan siempre justos (Mercedes 2022)

## Música y feminismos diversos

No hay duda de que el enorme éxito de las tres canciones ha impulsado los debates feministas en el país, lo cual ha puesto a la música popular en el centro. Además, la gran participación en ellos de voces muy diversas ha arrojado luz sobre la polarización de los movimientos feministas en la actualidad, a veces amargamente enfrentados entre sí.

El himno del indie pop de Rigoberta Bandini, al presentar la maternidad como un espacio igualitario, parecería ser un punto de encuentro para el feminismo hegemónico blanco. No obstante, la maternidad como destino obligatorio para las mujeres y la presión social que invoca sigue presente en nuestro entorno social. Con un punto de apoyo en el ensayo de Betty Friedan, *La mística de la felicidad* (1963), una parte del feminismo ve contradictoria la emancipación de la mujer y su rol como madre (Miyares 2017). Y en el mundo de la música popular hay innumerables ejemplos de las dificultades para continuar con las carreras profesionales en el momento en que se decide ser madre. Pero otro aspecto valioso, amplificado por los debates sobre la canción, es el hecho de que contribuyera a aflorar otras miradas feministas sobre la maternidad que muchas veces permanecen ocultas o ignoradas. Por ejemplo, la efectividad de los derechos reproductivos (acceso a la planificación familiar, métodos anticonceptivos, etc.) cuestionada por los feminismos antirracistas. Puesto que muchas mujeres migrantes sufren los efectos de una Ley de Extranjería que dificulta su regularización administrativa, quedan prácticamente despojadas de sus derechos de ciudadanía y del acceso integral a la red pública de sanidad, lo que de facto implica que no puedan ejercer sus derechos reproductivos (Méndez Aristizábal 2021). También las organizaciones de mujeres migrantes están denunciando el sesgo racista de las quitas de custodia por parte de servicios sociales, dado que las situaciones de pobreza y desamparo no son leídas con la misma exigencia en el caso de familias blancas españolas que en las familias racializadas<sup>17</sup>. Asimismo, en relación con la maternidad, las feministas gitanas claman hace años contra la violencia obstétrica y las esterilizaciones no deseadas, denuncias que apenas tienen eco en el feminismo hegemónico (Filigrana 2020, Agüero Fernández 2022).

---

17 Para un seguimiento de esta cuestión, puede seguirse la acción del Colectivo Madrecitas-Madres en lucha contra las quitas de custodia <https://www.instagram.com/madresbcn/>

Por su lado, la reivindicación del papel de la mujer rural que promueve Tanxugueiras en su canción *Terra*, va más allá de la lucha por la salvaguarda de las minorías lingüísticas y culturales. Además de la nueva composición, el grupo invirtió mucho en la selección de cada detalle de su atuendo y de la puesta en escena: los adornos en el pelo y la frente en forma de encaje de pasamanería tradicional, los colgantes dorados con réplicas de piezas antiguas o la ropa de terciopelo con confección del traje de gala local. Como sucede en otros casos similares de la misma escena, son intérpretes que tratan de generar visibilidad y riqueza en el circuito de la economía de proximidad local, sosteniendo la vida en el territorio no únicamente de manera simbólica, sino atendiendo también a su costado material. A partir del folklore, Tanxugueiras reivindican una vivencia contemporánea que enlaza con un feminismo ligado a la localidad y a las culturas minorizadas. Esta es una actitud más cercana a los objetivos y estrategias de los feminismos comunitarios y al ecofeminismo, presentados a menudo como alternativa crítica al feminismo liberal (Vázquez Veiga et al. 2017).

Finalmente, la canción a base de latin-pop-dembow interpretada por Chanel ha reactivado el debate que surgió en España en 2017 cuando un gran escándalo sobre el reguetón abrumó a la opinión pública. La complejidad de aquel debate está recogida con detalle en otro texto (Martínez 2022), pero aquí querría destacar que, a diferencia de años atrás, hoy en día se escuchan sobre la misma cuestión opiniones mucho más diversas. A partir del éxito de canciones con una explícita carga sexual y en ocasiones con una misoginia evidente, el escándalo del reguetón se convirtió entonces prácticamente en un asunto de salud pública (Viñuela 2021). Sin embargo, el debate impulsado en aquel momento resultó harto tendencioso y en él prácticamente solo se nos invitaba a participar a mujeres blancas procedentes de entornos académicos. Actualmente, el debate es mucho más amplio y la discusión involucra a activistas antirracistas, feministas de diversas orientaciones, políticas, académicas, eurofáns, etc. Las reacciones generadas por *SloMo*, más allá del indignante racismo y del rechazo de quienes no esperaban que resultara vencedora, han sido mucho más ricas y variadas que el debate generado hace solo cinco años sobre el mismo tema. A nadie se le escapa el hecho de que el éxito de Chanel en Eurovisión reconcilió a muchos eurofáns con la canción y con la intérprete<sup>18</sup>. Pero más allá de las críticas, es interesante observar cómo las canciones están actuando aquí como un mediador desde el que negociar intereses, saberes y acuerdos entre agentes sociales muy distintos que difícilmente entrarían en diálogo de otro modo (Trompette y Vinck 2009).

---

18 La participación de Chanel con la canción *SloMo* alcanzó el tercer puesto en el Festival de Eurovisión 2022, posición inédita en décadas y considerada como un triunfo en España.

Sabemos que a menudo se desdeña la investigación sobre música enfocada en prácticas y canciones de circulación masiva, juzgándola desde posiciones de falsa superioridad intelectual. En nuestro caso, trabajamos desde la convicción de que es precisamente el éxito de estas canciones el que permite impulsar un debate social en torno a la música y al feminismo al que le queda mucho camino por recorrer.

## Referencias

- Agüero Fernández, Silvia. 2022. *Mi feminismo es gitano*. Bilbao: Pikara.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Becerra, Javier. 2022. Toda la maquinaria que hay detrás de ‘SloMo’ de Chanel. *La Voz de Galicia*, 1 de febrero, sección Sociedad, [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2022/02/01/producto-pop-laboratorio-fuerte-inversion-economicadetras/0003\\_202202G1P3\\_COPY995.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2022/02/01/producto-pop-laboratorio-fuerte-inversion-economicadetras/0003_202202G1P3_COPY995.htm) (consultado el 2 de junio de 2022).
- Filigrana, Pastora. 2020. El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista. Madrid: Akal.
- Frechina, Josep Vicent. 2011. La música de quan nosaltres érem nosaltres. El folk com a neofolklorisme. *Caramella. Revista de música i cultura popular* 25: 38-41.
- Fricker, Karen y Milija Gluhovic. 2013. *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Friedan, Betty. 2016 (1963). *La mística de la felicidad*. Madrid: Cátedra.
- Frith, Simon y Angela McRobbie. 1978. Rock and Sexuality. *Screen Education* 29: 13-19.
- García-Flórez y Martínez. 2020. Challenges through Cultural Heritage in the North-Spanish Rural Musical Underground. *Popular Music and Society* 43 (4): 426-437.
- Jordán, Laura y Douglas Smith. 2011. How did popular music come to mean música popular? *IASPM Journal* vol. 2 (1-2): 19-33.
- Liska, Mercedes y Martínez, Sílvia (coord.). 2022. Al son de la marea feminista. Dossier temático. *Trans-Revista Transcultural de Música* 26 <https://www.sibetrans.com/trans/> (consultado el 15 de diciembre de 2022).
- Marcos, Carlos. 2022. ‘SloMo’, una canción de laboratorio que no nos representa tanto. *El País*, 30 de enero, sección Opinión, <https://elpais.com/television/2022-01-30/slomo-una-cancion-de-laboratorio-que-no-nos-representa.html> (consultado el 2 de junio de 2022).
- Martínez, Sílvia. 2022. A vueltas con el reguetón: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España. *Trans-Revista Transcultural de Música* 26 <https://www.sibetrans.com/trans/> (consultado el 15 de diciembre de 2022).
- Martínez Ribot, Núria. 2022. Benidorm Fest. Tanxugueiras. *Público*, 26 de enero, <https://www.publico.es/entrevistas/tanxugueiras-queremos-transmitir->

eurovision-valores- feminismo-respeto-diversidad-lingueistica.html (consultado el 21 de mayo de 2022).

McRobbie, Angela. 2009. *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*.

London: SAGE.

Méndez Aristizábal, Dayana. 2021. Las mujeres migrantes y la violencia obstétrica en embarazo y aborto. *ElDiario.es*, 18 de octubre, sección Opinión-Zona Crítica, [https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/mujeres-migrantes-violencia-obstetrica-embarazo-aborto\\_129\\_8407332.html](https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/mujeres-migrantes-violencia-obstetrica-embarazo-aborto_129_8407332.html) (consultado el 9 de septiembre de 2022).

Mendívil, Julio. 2016. Las clasificaciones de la música. En *En contra de la música*, 49-53. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Mercedes, Adilia de las. 2022. Herejía y colonialismo: de tetas y sexo no reproductivo. *ElDiario.es*, 4 de febrero, sección Opinión-Tribuna Abierta, [https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/herejia-colonialismo-tetas-sexo-no-reproductivo\\_129\\_8719521.html](https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/herejia-colonialismo-tetas-sexo-no-reproductivo_129_8719521.html) (consultado el 17 de mayo de 2022).

Miyares, Alicia. 2017. La mística de la feminidad en el siglo XXI. *AmecoPress. Información para la igualdad*. <https://amecopress.net/La-mistica-de-la-feminidad-en-el-siglo-XXI> (consultado el 3 de abril de 2022).

Muñoz, Beatriz. 2021. Entrevista a Tanxugueiras. *ElDiario.es*, 14 de diciembre de 2021, sección Galicia. [https://www.eldiario.es/galicia/tanxugueiras-llevar-gallego-eurovision-repararia-episodio-serrat-occurrido-lenguas-cooficiales\\_128\\_8573769.html](https://www.eldiario.es/galicia/tanxugueiras-llevar-gallego-eurovision-repararia-episodio-serrat-occurrido-lenguas-cooficiales_128_8573769.html) (consultado el 21 de mayo de 2022).

Nebot, Marta. 2022. Chanel, ser y no ser. *Público*, 14 de mayo, sección Otras Miradas, <https://blogs.publico.es/otrasmiradas/59682/chanel-ser-y-no-ser/> (consultado el 17 de mayo de 2022).

Nettl, Bruno. 2015 (1983). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-three discussions*. Champaign: University of Illinois Press.

Olmos, Alberto. 2022. Indie para mamás: Rigoberta Bandini se saca una teta en Logroño y se prepara para ganar Eurovisión. *El Confidencial*, 12 de enero, sección Cultura, [https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2022-01-12/rigoberta-bandini-eurovision-teta\\_3356296/](https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2022-01-12/rigoberta-bandini-eurovision-teta_3356296/) (consultado el 17 de mayo de 2022).

Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Requejo, Marta. 2022. ‘Slomo’ y la polémica del ‘sugardadismo’: por qué peligró la canción de Eurovisión. *Cuore.es*, 25 de febrero, <https://www.elperiodico.com/es/cuore/entretenimiento/slomo-peligra-eurovision-sugardadismo-letra> (consultado el 17 de mayo de 2022).

- Vasallo, Brigitte. 2014. Burkas en el ojo ajeno: El feminismo como exclusion. *Pikara Magazine*, <http://www.pikaramagazine.com/2014/12/velo-integral-el-feminismo-como-exclusion/> (consultado el 3 de febrero de 2022).
- Vázquez Veiga, Adela et al. 2017. A través das marxes. Entrelazando feminismos, ruralidades e comúns. Santiago de Compostela: PEMAN.
- Viñuela, Eduardo y Laura Viñuela. 2008. Música popular y género. En *Género y cultura popular*, coord. Isabel Clúa, 294-325. Bellaterra: Ediciones UAB [descargable gratuitamente en [https://www.academia.edu/7252552/Género\\_y\\_cultura\\_popular](https://www.academia.edu/7252552/Género_y_cultura_popular)].
- Vuletic, Dean. 2018. *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London y New York: Bloomsbury.
- Viñuela, Laura. 2021. Si no puedo bailar, no es mi revolución. Tensiones de género en el reguetón en España. En *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*, coord. Mari Paz López- Peláez Casellas, 145-166. Jaén: Editorial Universidad de Jaén.

LIZETTE ALEGRE GONZÁLEZ  
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

## FEMINISMO DECOLONIAL Y ETNOMUSICOLOGÍA

Dentro del amplio abanico que actualmente conforman las prácticas y los discursos feministas, la corriente decolonial constituye un desplazamiento epistemológico en el análisis de la opresión al colocar en el centro de sus reflexiones las formas en que la colonialidad ha marcado los entornos, las vidas, los cuerpos e incluso los proyectos feministas en contextos poscoloniales. De manera particular, las luchas que mujeres indígenas han emprendido en las últimas décadas a lo largo y ancho de América Latina es doble, pues si bien al interior de sus comunidades trabajan por transformar los aspectos desiguales de las relaciones de género, al mismo tiempo se alían con sus pares varones para hacer un frente común ante el peligro de exterminio de sus pueblos. En este camino, su accionar no sólo ha desestabilizado el discurso homogeneizador del feminismo hegemónico que omite el modo en que la etnicidad y la clase marcan las identidades de las mujeres indígenas, sino que también pone en cuestión la dicotomía entre tradición y modernidad que sostienen los indigenismos oficiales en el ámbito de las políticas estatales como en buena parte de la producción académica.

El objetivo del presente artículo es mostrar el modo en que la articulación entre el feminismo decolonial y la investigación etnomusicológica contribuye a visibilizar el valor epistémico y político de las ideas y prácticas de las mujeres indígenas. Para tal finalidad, el argumento se estructura en dos apartados. En el primero, se abordan nociones generales que permiten centrar la pertinencia de la discusión en torno a la colonialidad, la decolonialidad y el feminismo decolonial. El segundo ilustra, a partir de un estudio de caso en torno a la danza de Inditas que realizan mujeres nahuas de la Huasteca (México), algunos aspectos relevantes para argumentar en torno al modo en que dicha danza se constituye como un acto enunciativo pleno de politicidad que desplaza los discursos y las prácticas culturales en torno a las relaciones de género, al mismo tiempo que crea comunidad para resistir los embates de la colonialidad.



## Diferencia colonial y pensamiento decolonial

### *Colonialidad y opción decolonial*

En un ensayo titulado *Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discurso colonial*, la socióloga Chandra Mohanty (2008) identificó los mecanismos que perpetúan las estrategias coloniales aun en el interior del movimiento feminista, al producir a la ‘mujer del tercer mundo’ como un sujeto monolítico mediante la colonización discursiva de su heterogeneidad y complejidad constitutivas. Los análisis de la ‘diferencia sexual’ desde una noción monolítica, singular y transcultural de la dominación masculina implican la premisa de que todos los miembros del género femenino, sin importar la clase social o la etnia, constituyen un grupo homogéneo con base en la opresión común de la que son sujeto. Por otra parte, el discurso feminista colonial define bajo parámetros occidentales estructuras legales, económicas, religiosas y familiares como ‘subdesarrolladas’, y coloca dentro de ellas a las mujeres, presentándolas como sujetos sin poder y como víctimas. Al homogeneizar y sistematizar las experiencias de grupos de mujeres que en realidad son heterogéneos por sus marcos de referencia de clase y étnicos, el discurso feminista occidental les extrae su agencia histórica y política, borrando la pluralidad de modos y experiencias marginales y de resistencia. Esta operación supone un error que limita el análisis teórico al mismo tiempo que refuerza el imperialismo cultural de Occidente.

El contexto en el que se inserta el colonialismo discursivo al que hace referencia Mohanty ha sido teorizado como ‘sistema-mundo moderno/colonial’ (Mignolo 2003) por el grupo Modernidad/Colonialidad, integrado por intelectuales de origen latinoamericano<sup>19</sup>. Esta conceptualización incorpora la noción de ‘colonialidad del poder’ elaborada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano, según la cual:

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de este patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. (Quijano 2000, 201).

---

19 Entre los que se encuentran Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Arturo Escobar, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel y Nelson Maldonado, entre otros.

La colonialidad del poder, entonces, es un fenómeno histórico que se extiende a la actualidad, en el que un patrón de poder opera mediante mecanismos de naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas. Desde esta perspectiva, la noción de *diferencia colonial*, propuesta por Walter D. Mignolo, alude al lugar y a las experiencias de quienes han sido subalternizados en la empresa colonial, es decir, a los territorios, poblaciones, conocimientos que han sido inferiorizados epistémica, ontológica y socialmente por la mirada colonialista. La diferencia colonial no preexiste sino que ha sido construida por el pensamiento hegemónico, desde el siglo XVI y en diferentes épocas, y consiste en clasificar grupos poblaciones, identificándolos en sus ‘faltas’ o ‘excesos’, “lo cual marca la *diferencia* e inferioridad con respecto a quién clasifica” (Mignolo 2003, 39). Así, para el referido autor, la colonialidad del poder constituye el lugar epistémico de enunciación desde el que se describe y legitima el poder, por lo que se constituye como el dispositivo que produce y reproduce la diferencia colonial. Mediante esta construcción, los pueblos no europeos fueron privados, entre otras cosas, de la posibilidad de producir pensamiento.

No obstante lo anterior, Mignolo también apunta que en toda situación colonial se producen respuestas contra-hegemónicas o de resistencia que configuran formas críticas de pensamiento analítico y de proyectos futuros asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad, es decir, que emergen en y desde las historias locales a las que se negó la posibilidad de razón, de pensamiento, de potencial epistémico y que, en el mejor de los casos, fueron calificadas como ‘conocimiento local’. Así, por ejemplo, los movimientos indígenas o las historias del colonialismo desde la visión de quienes lo vivieron en las colonias constituyen lugares epistémicos donde se genera pensamiento. Desde esta perspectiva, la inflexión decolonial busca ya no únicamente problematizar la colonialidad del saber eurocentrado y las narrativas moderno coloniales, sino visibilizar y hacer viables la diversidad de conocimientos y formas de ser generados desde la diferencia colonial, en oposición a los diseños globales y totalitarios que se instauran en nombre de la universalidad. Es decir, la *opción decolonial* constituye una analítica, en tanto comprensión del presente, y una formulación del futuro que vincula proyectos políticos críticos del eurocentrismo surgidos de la diversidad de historias locales que han debido enfrentar a lo largo de cinco siglos una única manera de leer la realidad, monopolizada por el pensamiento occidental (Mignolo 2007). A partir de estas consideraciones es que propongo pensar en una etnomusicología de opción decolonial.

### *Feminismo decolonial*

El feminismo decolonial, si bien reconoce el poder heurístico del término colonialidad del poder de Quijano, hace una crítica a la idea totalizante del concepto de raza como fundamento del que emerge la configuración moderna del poder y la explotación, a partir de la consideración de que el género es tanto constituido como constituyente de la colonialidad del poder<sup>20</sup>. Esta corriente del feminismo “representa el intento por articular varias tradiciones críticas y alternas a la modernidad occidental” (Espinosa, Gómez y Ochoa 2014, 32). Identifica la producción de feministas situadas entre los márgenes de la academia y el activismo político de movimientos indígenas, afrodescendientes, campesinos, trabajadores, etc., que han llevado a cabo desplazamientos político-epistémicos en sus análisis críticos al (hetero) patriarcado moderno en su articulación con el racismo, el capitalismo y la colonialidad.

El feminismo decolonial se asume como revisionista de la teoría y la política del feminismo de sesgo occidental, blanco y burgués. En esta tarea se alimenta, además de la teoría decolonial, de 1) el feminismo negro y de color<sup>21</sup>, 2) los movimientos indígenas y afrodescendientes<sup>22</sup>, 3) el feminismo materialista francés<sup>23</sup>, 4) la corriente

- 
- 20 Las personas que explícitamente caracterizan su quehacer como feminismo decolonial están preocupadas por reconocer los trabajos críticos que anteceden este posicionamiento epistemológico así como dialogar con lo que actualmente producen varias feministas en Latinoamérica. La identificación del pensamiento crítico a la modernidad y la colonialidad, por tanto, incluye la producción de teóricas, activistas y colectividades que no forzosamente se adscriben a la teoría decolonial e incluso al feminismo, pero cuyo quehacer se caracteriza por la reflexión y la lucha por dismantelar la desigualdad entre hombres y mujeres y por desplazamientos decoloniales. Por otra parte, aún entre aquéllas que sí han entreverado sus reflexiones con la teoría decolonial, existe una pluralidad que redundan en divergencias, por demás productivas, sobre el modo en que se comprenden las implicaciones de la colonización del continente y las consecuencias que ha tenido en la producción de un patriarcado moderno.
- 21 El feminismo decolonial se considera heredero de los aportes que las mujeres negras y de color en Estados Unidos han hecho al articular la opresión de clase, raza, género y sexualidad y al promover una epistemología que dé cuenta del modo inseparable que asumen estas formas de dominación. Sobre el feminismo negro y de color véase Crenshaw (1991), Hill (2012) y Hooks (2004), Anzaldúa (1987 y 2004) y Sandoval (2007), entre otras.
- 22 Acerca de los movimientos indígenas y afrodescendientes, el feminismo decolonial emprende una labor de revisión del papel que han desempeñado las mujeres en los procesos de resistencia de sus propias comunidades y retoma sus planteamientos en torno a la invisibilidad de la que han sido objeto tanto en los movimientos sociales como dentro del propio feminismo.
- 23 El feminismo decolonial recurre a la teoría feminista producida en el Norte, particularmente al feminismo materialista francés que ha cuestionado la idea de ‘naturaleza’, planteado la categoría de ‘mujeres’ como ‘clase de sexo’ y analizado la heterosexualidad como régimen político. Esto ha conducido a la crítica del esencialismo del sujeto mujer del feminismo y de la política de identidad que le era inherente.

feminista autónoma<sup>24</sup> y 5) el lesbianismo feminista radical<sup>25</sup> (Cfr. Espinosa, Gómez y Ochoa, *op.cit.*).

El revisionismo de la teoría y la política del feminismo hegemónico que lleva a cabo la corriente decolonial incorpora el papel que han desempeñado las mujeres indígenas en los procesos de resistencia de sus propias comunidades<sup>26</sup>. En este contexto, las mujeres indígenas han ido visibilizando las condiciones de desigualdad de género y han exigido reconocimiento de los varones en sus propias comunidades y en los movimientos de los que forman parte, con base en la certeza de que la lucha por los pueblos necesariamente está atravesada por la disminución de las diferencias y privilegios entre los miembros de las comunidades indígenas (Cfr. Marcos 2010; Rivera Zea 2008). Pero, al mismo tiempo, han realizado una crítica al feminismo que homogeniza a las mujeres (Paiva 2014) y a la idea de 'liberación' como acceso a la economía capitalista (Gargallo 2014b). Rechazan el rol de receptoras de un feminismo que les ha sido impuesto y evidencian la falta de diálogo y reconocimiento de las epistemes de los pueblos originarios, al tiempo que sostienen que sus visiones son una contribución a otras aproximaciones feministas. Estas críticas han sido enunciadas desde la academia, pero también desde movimientos y organizaciones cuya agenda política combina los reclamos autonómicos de los pueblos con demandas de género situadas culturalmente.

---

24 La corriente decolonial también se nutre del feminismo autónomo al incorporar la denuncia del proceso de institucionalización y tecnocratización que redundan en una dependencia político-ideológica y económica introducida por las políticas desarrollistas en los países 'tercermundistas'. Para una revisión de los principales temas de debate planteados por el feminismo autónomo, véase Álvarez et al. (2003) y Falquet (2014).

25 Pensar la heterosexualidad como régimen ha sido uno de los aportes del lesbianismo feminista radical. De hecho, para Curiel (2014), las primeras experiencias descolonizadoras en el feminismo se encuentran en las feministas racializadas y lesbianas que resistieron la dominación racista, patriarcal y heterosexista desde la subalternidad. El término 'heterosexualidad obligatoria' fue propuesto por Adrienne Rich (1996) para contrarrestar la obliteración de la lesbiana en la bibliografía feminista, al considerar que dicha obliteración tenía consecuencias no sólo antilesbianas sino antifeministas. Su intención era animar a las feministas a analizar la heterosexualidad como una institución política que debilita a las mujeres. Si bien el lesbianismo feminista al principio definió su accionar desde la identidad, la influencia de la corriente postestructuralista ayudó a repensar su política, a relativizar la identidad y a asumirla como estrategia y posicionamiento, y no como fin en sí mismo (véase Espinosa Miñoso, 2007).

26 Si bien la lucha por construir relaciones más equitativas entre hombres y mujeres se ha ido convirtiendo paulatinamente en un asunto medular para las mujeres indígenas organizadas, no todas reivindican el concepto de feminismo debido a que éste continúa siendo, para muchas, identificado con el feminismo liberal urbano, cuyas concepciones y prácticas suelen estar alejadas de la necesidad que ven las indígenas de luchar conjuntamente con sus compañeros. Paiva señala que: "El reto de nuestra diversidad está en la reivindicación de un 'feminismo paritario indígena' desarticulado por el colonialismo" (*apud* Gargallo 2007, 67). Para un examen de la relevancia y los rasgos que caracterizan el diálogo entre el pensamiento decolonial y los feminismos, véase Gómez Correal (2014).

Entre las contribuciones que las mujeres indígenas hacen se encuentra la apelación a las nociones de dualidad, equilibrio y paridad como forma de restablecer el lugar que las cosmovisiones indígenas otorga a las mujeres, cuya posición y estatus fue alterado por la intrusión de la modernidad colonial. La recuperación de sus saberes ancestrales está atravesada por un proceso selectivo que les permite también impugnar los aspectos de la cultura que constriñen sus espacios de acción, de modo que la lucha que emprenden es doble. Por una parte, conscientes del peligro de exterminio de sus pueblos debido a la opresión económica, la extracción de sus recursos, la apropiación de tierras, la judicialización de sus líderes, la guerra, el racismo y la discriminación y exclusión, se alían con sus pares varones para dar la batalla frente al Estado por el reconocimiento del carácter multicultural de la nación y por el respeto de los derechos colectivos de los pueblos. Por otra parte, trabajan al interior de sus comunidades para transformar los elementos de la tradición que atentan contra los derechos y la integridad de las mujeres (cfr. Hernández Castillo, 2014). Visibilizar el valor epistémico y político de las ideas y prácticas de las mujeres indígenas es imprescindible para tejer la realidad histórica del continente con los hilos de la diversidad y sumarse a los esfuerzos de decolonización que ellas realizan.

### **La danza de Inditas ‘señoras’ como instancia de un accionar político**

Se conoce como danza de Inditas a una expresión dancístico-musical que se lleva a cabo en comunidades nahuas de las huastecas hidalguense, veracruzana y potosina<sup>27</sup>. La música que acompaña a la coreografía es interpretada con la dotación instrumental del trío huasteco, integrada por un violín, una jarana y una huapanguera<sup>28</sup>, aunque es frecuente también encontrar conjuntos conformados únicamente por violín y jarana. El primero realiza la parte melódica, mientras que la jarana y la huapanguera hacen el acompañamiento armónico. Por su parte, las danzantes realizan el baile al tiempo que tañen unas sonajas<sup>29</sup> e interpretan cantos en náhuatl y/o castellano. Además de realizarse durante la fiesta de la Virgen de Guadalupe (11-12 de diciembre), la cual es considerada como la patrona de la danza, las Inditas hacen presencia en festividades vinculadas al ciclo navideño, así como en fiestas patronales dedicadas a santos tutelares y diversas advocaciones marianas.

27 La Huasteca es una región cultural pluriétnica que se ubica al nororiente de la república mexicana. Abarca porciones de los estados de Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Tamaulipas, Puebla y Querétaro.

28 Tanto la jarana como la huapanguera o guitarra quinta son instrumentos cordófonos de la familia de los laúdes. La primera posee cinco órdenes simples en su encordadura, con la siguiente afinación: sol, si, re, fa#, la. La huapanguera, por su parte, consta de cinco órdenes de cuerdas afinadas de la siguiente manera: sol, re, sol 8ava inferior, si y mi. Proporciona los registros graves de la armonía así como el respunteo de bajos.

29 Si bien desde la perspectiva de la clasificación organológica que desarrollaron Sachs y Hornbostel, los idiófonos en cuestión corresponden a maracas, en este trabajo se respeta la denominación que las propias danzantes y músicos utilizan: sonajas.

Tradicionalmente, sólo podían participar en la danza niñas y jovencitas que no hubieran contraído matrimonio o se hubieran unido en pareja, ya que se consideraba la virginidad como un atributo necesario para honrar a la Virgen. Quien encabezaba al grupo era un catequista o músico, cuya función consistía en proporcionar los cantos, enseñarlos, dirigir los ensayos y organizar la participación de la danza en las celebraciones. Sin embargo, a mediados de la primera década del siglo en curso aparecieron agrupaciones integradas por mujeres casadas o unidas en pareja, reconocidas socialmente con la categoría de ‘señoras’. Un aspecto destacado de las danzas de señoras es que ahora son ellas mismas quienes se organizan y eligen ser encabezadas por alguna de las danzantes a quien reconocen, además de experiencia y habilidad en la danza, capacidad de mediación, de negociación y de gestión. Como ellas mismas dicen: “ahora nosotras nos mandamos solas”. Esta aparición da cuenta de desplazamientos discursivos en el marco de las significaciones socio-culturales de los nahuas de la Huasteca. Uno de ellos tiene que ver con el lugar del significante ‘virgen’ dentro de los referentes simbólicos de la danza. El otro se refiere al reconocimiento que se hace de las danzantes como mujeres que ‘saben hablar’.

“Las inditas tenían que ser solteras porque era muy especial para la Virgen. Si tú bailas dicen que según es pecado, pero yo digo que no, porque estás bailando para la Virgen”. La expresión de Ema Escobedo, danzante de la comunidad de Oxtamal, Huejutla, resume la paradoja con la que me encontré cuando comenzaron a aparecer las danzas de señoras. La Virgen, como argumento para prescribir la ‘pureza’ de las jovencitas, funciona ahora como explicación para justificar la ausencia de ese mismo atributo en las señoras. Cuando la danza de señoras se hizo visible como fenómeno, yo llevaba ya varios años haciendo mis investigaciones en la Huasteca. En muchas ocasiones había presenciado esta expresión dancística pero realizada por agrupaciones de Inditas niñas y jovencitas; la exégesis nativa siempre relacionaba este hecho con la necesidad de que las participantes fueran ‘inmaculadas’ por tratarse de una danza dedicada a la Virgen: eso es, se decía, “lo que marca la Costumbre”. Escuchar y observar que las danzas de señoras proliferaban y que la justificación apelaba a lo mismo que antes hacía prohibitiva la participación de este sector parecía, motivaba mi curiosidad por comprender lo que esta paradoja entrañaba.

Por otra parte, las referencias al ‘saber hablar’ de las señoras de la danza exigían una indagación sobre aquello que las constituye como sujetos ‘hablantes’, toda vez que no podía ser obviado el modo en el que la intersección entre las categorías ‘indígena’ y ‘mujer’ hace emerger a un sujeto al que los procesos históricos han colocado en una posición de subalternidad tanto en el contexto de la sociedad nacional como frente a los varones de sus propias comunidades, como ha destacado el feminismo decolonial. El “saber hablar” reivindicado por las danzantes hacía resonar en mí los planteamientos que Spivak hizo en su clásico y polémico texto “¿Puede hablar el subalterno?” (2003). Como es bien sabido, la respuesta que ella misma ofrece es

que el subalterno no puede hablar, no porque no tenga la capacidad física de hacerlo sino porque su habla no tiene *locus* de enunciación, es decir, carece de estatus dialógico que le otorgue una posición discursiva desde la cual hablar; es decir, que la categoría eurocentrada del sujeto de derecho es incapaz de articular la forma de vida empobrecida, pues excluye la fuerza del capital global y sus formas variadas de explotación: en el marco de la conceptualización dominante de representatividad, la representatividad del subalterno es ilegible.

Tanto el desplazamiento de ‘lo que marca la Costumbre’ –mediante el desplazamiento de significación en torno a la Virgen– como el reconocimiento social del ‘habla’ de las danzantes permitían suponer procesos de agenciamiento en la danza de Inditas señoras. Dado que la danza parecía ser una de las encarnaciones del “saber hablar” de las danzantes, me pregunté si esta expresión dancístico-musical podía ser considerada como un acto enunciativo-corporal y cuál era el sentido de esta enunciación. En lo que sigue, intento mostrar, a manera de ejemplo, algunos aspectos relevantes que me permiten argumentar que la danza de Inditas señoras constituye como un acto enunciativo pleno de politicidad donde un ‘saber hablar-hacer’ desplaza los discursos y prácticas culturales de los nahuas de la Huasteca en torno a las relaciones de género al mismo tiempo que crea comunidad. De este modo, la danza instaaura sentidos de despatriarcalización y decolonización, revelando construcciones de subjetividad que entrañan un saber y un pensamiento críticos al proyecto de la modernidad colonial en su faceta neoliberal actual<sup>30</sup>.

### *El / la Costumbre*

En el intento por no repetir la colonización discursiva de la heterogeneidad, denunciada por Mohanty, partiendo de una noción homogénea y transcultural de “la mujer”, una tarea imprescindible fue examinar algunos de los aspectos fundamentales que otorgan singularidad al modo en que los nahuas de la Huasteca construyen la expectativa acerca de los roles de las mujeres y, en particular, de las denominadas ‘señoras.’ Con tal finalidad, a continuación, abordo muy brevemente ciertos

---

30 La información acerca de la danza de Inditas proporcionada en este apartado es producto de una investigación etnográfica realizada en momentos de estadia intermitente a lo largo de dos años (2011-2013). La mayor parte del trabajo fue realizado en la comunidad de Atotomoc, municipio de Atlapexco en la huasteca hidalguense, donde llevé a cabo observaciones y conversaciones, además de integrarme en la danza de Inditas “Virgen Morena” como aprendiz y eventualmente como participante. Las reflexiones que aparecen citadas en el texto provienen principalmente de las danzantes integrantes de dicha agrupación: Edith San Juan Bautista, Reyna Bautista Rodríguez, Virginia Moreno, Elodia Hernández, Florencia Bautista, Juana de la Cruz, Francisca San Juan, Alicia Rodríguez, Angelina Bautista, Martha Sánchez, Matilde Sánchez, Ángela Bautista e Isabel Bautista. No obstante, durante la investigación hice diversas incursiones en otras localidades que me permitieron comparar y precisar el alcance de los hallazgos, o más bien, del producto de las construcciones dialógicas con mis interlocutoras(es).

ordenamientos culturales englobados en la noción de *Costumbre*<sup>31</sup>, término que los nahuas de la Huasteca utilizan para referirse a lo que, sugiero, constituye su episteme.

Toda sociedad, dice la antropóloga Gayle Rubin, tiene un sistema de sexo-género, esto es, “un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin 1986, 97). De acuerdo con esta autora, el concepto de sistema de sexo- género permite distinguir entre la capacidad y la necesidad de los seres humanos de crear un mundo sexual y los modos concretos y empíricos opresivos en que los mundos sexuales se han organizado. A partir de estas consideraciones, Rubin apunta que los sistemas de parentesco están formados por y reproducen modos concretos de sexualidad organizada, es decir, son formas empíricas y observables de sistemas de sexo/género.

Ahora bien, de acuerdo con David Robichaux en los pueblos de matriz mesoamericana “la formación de los grupos domésticos constituye una de las bases de lo que realmente es la materia del parentesco” (2005, 191), y la residencia postmarital y la herencia de la tierra son parte integral del modo de perpetuación o reproducción social. Es así que los grupos domésticos constituyen una instancia que permite abordar aspectos importantes del sistema de sexo-género.

Entre los nahuas de la Huasteca, el ciclo de desarrollo del grupo doméstico, es decir, las transformaciones en la estructura familiar y su composición que se dan a medida que sus miembros atraviesan distintas etapas de la vida, genera grupos patrilineales localizados. La residencia postmarital es, al inicio, virilocal, lo que supone que la esposa se va a vivir a la casa de los padres de su pareja y comienza a trabajar en las tareas domésticas junto con su suegra, las hermanas del marido y las esposas de los hermanos de su pareja, si es que éstos no se han separado y construido su casa. La etapa de fisión, que crea un tipo de residencia patrineolocal, ocurre cuando los cónyuges han construido su propia casa, separan su presupuesto y su provisión de maíz y crean un nuevo grupo, aunque esto no significa que la cooperación entre los hermanos varones cese. Gran parte de las labores domésticas continúan recayendo en la mujer una vez que se lleva a cabo la fisión, pero esta vez principalmente en su propia casa.

Alan Sandstrom apunta que los nahuas “describen los arreglos del grupo doméstico como ‘se kosa tekilti’”, (Sandstrom 2005, 146) es decir, ‘trabajando por algo en común’. Es en virtud de este trabajo que cumplen con sus obligaciones hacia la comunidad, como la asunción de cargos de algunos de sus miembros, la participación en las faenas (trabajo por el bien colectivo sin remuneración) y las aportaciones para obras

---

31 Los nahuas de la Huasteca utilizan la expresión el *Costumbre* o la *Costumbre* para dar cuenta de dichos ordenamientos culturales.



comunales y para las fiestas. La comunidad, a cambio, a través de su ordenamiento político, que se estructura mediante el *sistema de cargos*, garantiza el cumplimiento de los derechos que los pobladores ganan mediante la consecución de sus obligaciones<sup>32</sup>. Entre dichos derechos ocupan un lugar fundamental el acceso a la tierra y al intercambio de trabajo.

Estos ordenamientos sociopolíticos y económicos generan y son generados por un sistema religioso y por una serie de prácticas ceremoniales y rituales. El conjunto de todo ello asume la denominación de *Costumbre*, es decir, la gente emplea este término tanto para referirse a la alianza matrimonial, como al sistema de cargos, el sistema ritual, los mitos, etcétera. Mi aproximación al *Costumbre* en su totalidad, por tanto, lo concibe como una estructura simbólica, concepción que incluye sus objetivaciones materiales. De modo que el *Costumbre*, como estructura simbólica, divide al mundo –divinidades, personas, cualidades, cosas y procesos– en categorías, clases, oposiciones y contrastes a partir de tabúes, mitos, códigos y prácticas consuetudinarias, de axiomas cosmológicos y de normas de conducta.

Entre las diferencias que codifica el *Costumbre*, se encuentran aquellas que hacen posible la producción reguladora de los efectos de identidad social, es decir, la forma en que son concebidas, definidas y construidas las personas. Los principios operantes en esta construcción están destinados a hacer de los individuos miembros plenos de su grupo. Las expectativas sociales en torno a lo que las mujeres deben ser, de acuerdo con su edad, están signadas, hasta cierto punto, por sus capacidades

---

32 Mediante el sistema de cargos las comunidades regulan internamente los diversos aspectos de la vida social, económica, cultural y religiosa. Los órganos internos de gobierno se autorregulan para vigilar, normar y concertar acciones, compromisos y tareas comunitarias. Se trata de una organización que funciona bajo el principio de reciprocidad entre gobernantes y gobernados, estructurando y reproduciendo formas de trabajo para el bien común, así como normas que rigen los cargos, requisitos, funciones y formas de elección. En la definición 'clásica' del sistema de cargos éste se entiende como un sistema jerarquizado de oficios que abarcan la administración pública, civil y religiosa de la localidad. Los oficios son adquiridos después de alguna elección y asumidos por un periodo corto de tiempo, a menudo de un año, de manera rotativa por todos o casi todos los hombres con estatus de miembros de la localidad. Los cargueros no reciben pago alguno por su servicio [...] Se supone que a lo largo de su vida, un hombre, alternando entre los puestos civiles, administrativos y religiosos, subirá toda la jerarquía hasta llegar al cargo supremo. Después de terminar el último recibirá el estatus de "pasado", lo que significa que ya cumplió con todas las funciones y, como tal, adquiere el derecho de retirarse de la vida pública. (Iciek 2013, 127).

La asamblea comunitaria se integra por todos los comuneros en pleno goce de sus derechos, los cuales, en gran parte de los casos, son varones adultos que han contraído matrimonio. En la asamblea se discuten y se toman acuerdos acerca de los asuntos más relevantes de la vida comunitaria. Por debajo de la asamblea, la máxima jerarquía recae en el juez o delegado, el comisario o presidente de bienes comunales y el consejo de ancianos o 'pasados'. En niveles inferiores del sistema existe una serie de comités que también son elegidos por asamblea y que se encargan de aspectos muy particulares, como el de capilla, que tiene a su cargo el cuidado de la iglesia y todo lo que se refiere a asuntos religiosos; el de obras y mejoras, que supervisa las faenas; y el comité escolar, entre otros.

fisiológicas de reproducción. Son éstas las que marcan el momento a partir del cual pueden contraer matrimonio, y esto, a su vez, conlleva su trayecto del grupo doméstico de origen al del marido, lo que las convierte en ‘señoras’ y las diferencia de las niñas y jovencitas. Posteriormente, es sobre todo cuando pierde las capacidades y obligaciones reproductoras que adquiere otras capacidades sociales y deviene ‘abuela’. Aunque no es una regla, esto suele coincidir con el momento de expansión de su grupo doméstico, momento en que sus hijos han crecido y se han casado, y ella se convierte en cabeza de familia y articuladora de la unidad doméstica, además de que puede asumir ciertas obligaciones rituales.

### *La tachadura de las señoras en el sistema dancístico-musical*

Ahora bien, si los efectos de identidad social se encuentran entre las diferencias que codifica el *Costumbre*, y si las normas de esta estructura simbólica no sólo guían la acción ritual sino que son producidas por dichas acciones, el sistema dancístico-musical, en tanto estructura que organiza y dispone los fenómenos musicales y dancísticos en ocasiones performativas, puede pensarse también como una instancia que posibilita la producción reguladora de efectos de identidad. Entre los nahuas de la Huasteca, el sistema dancístico musical está conformado por ocasiones performativas que se disponen en dos grandes ámbitos: el de lo divino y el de lo humano. Pero además ocurre que las ceremonias vinculadas al ámbito de lo divino se corresponden con la esfera de lo público, mientras que aquellas del ámbito de lo humano caen dentro del espacio de lo doméstico, familiar y privado.

Una característica de las ceremonias del ámbito de lo divino y del espacio de lo público es que sus preparativos y su realización requieren de la movilización de diversas instancias organizativas que forman parte de y se estructuran mediante el sistema de cargos, esto es, mediante la organización política. Este aspecto, sumado al carácter formal y ritualizado de dichas ceremonias, me conduce a concebirlas como textos, instancias o formaciones discursivas que operan como metadescripciones de la cultura y del ‘nosotros’ comunitario. Pues bien, al analizar los géneros musicales y dancísticos propios de cada una de las ceremonias del sistema se evidencio que éste daba cabida, dependiendo de la ocasión performativa en cuestión, a niñas, niños, jóvenes varones y mujeres, hombres adultos, abuelos y abuelas, sea como músicos o como danzantes. El grupo social ‘señoras’ quedaba excluido del espacio público de las fiestas, en términos de un quehacer dancístico o musical. Mary Douglas (1973) señala que los mismos contornos del cuerpo son determinados mediante marcas cuyo objetivo es establecer códigos de coherencia cultural. En el caso que nos ocupa, los cuerpos de las ‘señoras’ estaban marcados mediante una tachadura por el modo en que los ordenamientos culturales establecían sus límites e instituían tabúes y prohibiciones que los naturalizaban.

Las señoras (tendencialmente mujeres casadas en edad reproductiva) quedaban, así, excluidas del espacio público de las fiestas. Ahora bien, resulta significativo que esa metadescripción del nosotros haya excluido hasta hace muy poco a las ‘señoras’, a esos cuerpos culturalmente marcados. Mary Douglas (1973) señala que los mismos contornos del cuerpo son determinados mediante marcas cuyo objetivo es establecer códigos de coherencia cultural. En el caso que nos ocupa, habría que pensar no sólo en los contornos del cuerpo sino en los espacios que éste puede ocupar, que no es sino una forma de entender dichos contornos. A partir de ello, se puede observar el modo en que los discursos establecen sus límites e instituyen tabúes y prohibiciones que los naturalizaban.

La exclusión de las señoras del sistema dancístico-musical resulta muy significativa a la luz de su importancia para la reproducción de la propia comunidad, pues la conformación y reproducción de los grupos domésticos, base de la organización comunal, se sustenta en la norma de residencia postmarital patrilocal y en las labores de reproducción de la fuerza de trabajo. El traslado de la mujer desde su grupo de origen al del marido, que implica el desempeño de su rol fundamental en la reproducción biológica y el usufructo de su trabajo por el grupo, realizan la sintaxis de la continuidad de las patrilíneas localizadas, de las unidades domésticas y, en última instancia, de la comunidad misma. Todo parece indicar que la prohibición se instituyó como una forma de control sobre ese cuerpo garante de la reproducción. Por ello, la comprensión del modo en que las señoras de la danza de Inditas devienen mujeres que saben hablar mediante su práctica dancística, conduce al examen de los procesos por los cuales se reconocen y constituyen como sujeto, generando respuestas ante las formaciones discursivas que las producen, regulan y emplazan. Aquello que fue excluido es susceptible de producirse como un retorno que rearticula el horizonte simbólico que pone límites a los cuerpos y define las expectativas en torno a las categorías de personas. Es aquí donde, vista a la luz de la danza, se localiza la agencia de las señoras, su capacidad para intervenir en los procesos que transforman su realidad, pues se revela el significado profundamente transgresor detrás de la sola aparición de los cuerpos de las señoras en la esfera pública de la fiesta y del sistema dancístico-musical, abriendo así un espacio para ellas dentro de la estructura que les negaba su presencia y participación.

### *Quitarse la pena y el miedo: la desnaturalización de la norma*

De acuerdo con información recogida en campo, las primeras señoras que se organizaron para formar un grupo de Inditas son de la comunidad de Tamoyón II, municipio de Huautla. Tuve la oportunidad de entrevistar a la señora Estela Estrada Osorio, una de las iniciadoras, quien me relató lo siguiente:

Nosotras trabajábamos en la milpa, escardábamos. Un día, no sé por qué, cómo salió, se venía la fiesta de los elotes y platicamos entre nosotras: “todo está triste, la fiesta, no hay danzas, las muchachas ya no quieren bailar”. Entonces pensamos, “si no quieren las muchachas, nosotras bailamos”, pero así nomás, como que ni pensamos lo que dijimos. Nos quedamos viendo, “¡noooo!,

¿cómo vamos a bailar? ¿qué van a decir de nosotras? que nomás estamos relajando”. Unas como que se animaban, “pues sí, dicen, no es pecado”, pero otras no porque sus esposos no las iban a dejar. “Vamos a ranchar, a ver quiénes quieren”. Y así, más se fueron animando. Hicimos asamblea con el juez y nuestros esposos. Unas hasta llevaban a sus bebés. Allí pedimos autorización. Hasta eso que la comunidad estuvo abierta. Mi esposo me decía: “No, dice, ensaya porque es la fiesta del elote”. Así ya luego empezamos a organizarnos, a ensayar. Había unos esposos que hasta bajaban a ver los ensayos. Todas ‘tábamos bien emocionadas. Ni hambre da. Unas no les importó si su marido tiene hambre. Bailamos en la fiesta del elote, y así hemos seguido. Por eso aquí, llueva o lo que pase, siempre hay elote. Con eso tenemos pa’ comer medio año. Ya después también bailamos en la fiesta de la Virgen, porque hacíamos así cuando niñas. Pero aquí nomás, aquí se hacía la danza con señoras, porque en otros lados nomás las muchachas. Un día quisimos ir al municipio, a Huautla. Nos organizamos. Teníamos hartos miedos de lo que nos iban a decir. Y sí, ¡uyyyy, allí sí nos ofendieron! ¡No, ni te digo lo que nos dijeron, bien feo! Pero ya estábamos ahí, qué íbamos a hacer. Nos quitamos la vergüenza y a bailar. ‘Orita ya hasta nos imitaron, las mismas señoras que nos ofendieron ahorita andan bailando. Ya no les dicen nada. Aquí esta comunidad fue ejemplo. Primero un grupo y cada vez, pa’ que agarren el ejemplo otras señoras.

Y, efectivamente, ‘agarraron ejemplo’, pues la danza de Inditas de señoras rápidamente fue replicada y difundida en la región.

Antes de la aparición de la danza de Inditas señoras en la región, esta expresión dancística generaba significantes o remisiones que encadenaban danza–niñas–pureza–Virgen. Este encadenamiento formaba parte de las codificaciones que producían las expectativas de lo que las niñas y púberes debían ser, al mismo tiempo que, por oposición, por diferencia, excluían a las señoras de su posibilidad de realizar la danza. Sin embargo, la visión de señoras ejecutando la danza de Inditas ponía de manifiesto la ruptura de la cadena de remisiones instituida: no eran niñas sino mujeres adultas las que estaban bailando.

En Atotomoc fueron Isabel y Ángela las que tuvieron la iniciativa de formar una danza de Inditas señoras. Isabel recuerda: “Como lo vi a las señoras, bueno, más me gustó es señoras que bailaron. Pues nosotros también dijimos ¿por qué no bailamos nosotros también?, así, como las señoras que están bailando, no tienen pena que están bailando, también vamos a bailar, a ver si no nos da pena, dijimos. Ya entramos así,

por la danza, ya no, ya no nos da pena”. Y Ángela también comenta: “No, entonces dije ‘aquí bailan señoras, ¿nosotras por qué no lo hacemos también? Tons también se puede ¿por qué no también lo hacemos?’”.

“No tienen pena”: consideración vinculada al gesto transgresor que implicó la aparición en el espacio público de la fiesta y a la desnaturalización de los significados instituidos. “Tons también se puede”, dijeron. Y ese decir, enunció el reconocimiento de un deseo que ya no pudo contenerse; un deseo que desafió la fuerza descriptiva de las categorías sociales que atribuía a las señoras un rol particular y alteró la ficción reguladora de la coherencia cultural que las construía. En ese proceso, el carácter de supuesta inviolabilidad de la prescripción que negaba a las señoras su posibilidad de bailar con base en la pérdida de su pureza, ha debido apelar a la reformulación de los significados en torno a la Virgen para legitimar ahora, recurriendo a la propia divinidad, el derecho a bailar. Como explica Maty: “Aquí, como dicen, para agradecer la Virgen no importa, no se mide. Seas como seas te tiene que escuchar. No importa si no eres virgen”.

### *La danza como curación*

Uno de los aspectos más significativos de lo que ha implicado la aparición de la danza de Inditas señoras tiene que ver con el poder que tiene para sanar, en la medida en que lo que se pone en juego es la vida misma. Las danzantes constantemente se refieren al modo en que bailar se traduce en sanación por intermediación de la Virgen, a la que se le atribuye la capacidad para operar milagros. Todas relatan haber padecido una enfermedad a la que nombran como miedo, tristeza o angustia, y el modo en que la danza operó su sanación. Acerca de esta enfermedad, Elodia, por ejemplo, enuncia su efecto paralizante; Juana se refiere a las palpitaciones del corazón, al sudor frío y al deseo fracasado de gritar; Francisca habla de la inminencia de la muerte.

Los dichos de las señoras danzantes acerca del poder curativo de la danza permitió el despliegue de las estructuras conceptuales que ellas tienen a su disposición en el marco de su propia cultura. Las transacciones entre el lenguaje y el cuerpo dan cuenta del modo en que la superación del sufrimiento por la enfermedad constituye una recreación de las danzantes y de su mundo. Los relatos pusieron de manifiesto cadenas significantes a partir de las cuales fue posible observar las asociaciones que develaron nodos de producción de sentido.

¿Por qué la danza las cura? Porque la Virgen opera ese milagro mediante la donación de fuerza. En torno a la noción de fuerza orbita una serie de significantes que permiten trazar el sentido de la sanación en oposición al de la enfermedad. Las danzantes expresan de manera reiterada el gusto, la alegría, la felicidad que les proporciona

bailar; dicen que “sienten bonito”, que “el ánimo se [les] viene encima”. “Sientes bonito que estás bailando, que estás bien contenta con la Virgen. Se te quita hasta el sueño, a veces he aguantado hasta cuatro noches. Es por el mismo gusto de bailar, de moverse”, comenta Ema. Vicky, además, localiza esa alegría del baile y del movimiento en el cuerpo: “No sé, yo siento que me da alegría al bailar. No sé, como que mis piecitos sienten... se sienten alegres cuando yo hago los pasos”. Esa felicidad es asociada a la fuerza que posibilita el baile, el movimiento, y que es proporcionada por la Virgen. “Se siente feliz bailando. Felicidad porque nos da la fuerza la Virgencita. Usted siente que puede bailar porque la Virgen le da esa fuerza para bailar”, asegura Ángela.

La felicidad deriva de la fuerza que brinda la Virgen y que produce el movimiento del cuerpo para bailar. Es interesante hacer notar aquí que el concepto de fuerza entraña los sentidos atribuidos al concepto nahua de *chicahualiztli*, la energía o fuerza vital que hace posible el andar, hablar, pensar y trabajar. En el pensamiento nahua, los seres humanos son parte del universo sagrado y cada uno contiene en el cuerpo un destello de la energía divina que hace al mundo vivir. Dicha energía deriva fundamentalmente del sol; entra en el cuerpo en forma de calor, donde se transforma en *chicahualiztli*, es decir, en la fuerza que otorga el vigor y el poder para actuar, para moverse. La fuerza se lleva en la sangre y es renovada al consumir alimentos, principalmente maíz (Sandstrom, 1991). Estas nociones, decía, están presentes en la forma en que son relacionadas la Virgen y la fuerza, por último, la vida. Sobre la divinidad, Reyna comenta: “Solamente ella nos está dando de comer y todos sin ella no vamos a caminar”. Y Ángela asocia la fuerza que le da bailar con la energía proporcionada por la comida: “Se siente que está fuerte cuando baila, así también cuando comemos tortilla”.

Por contraste, las mujeres constantemente expresan sentir tristeza, y algunas incluso dolores físicos, si por alguna razón no pueden bailar: “Yo siempre voy los ensayos, pero a veces no se puede porque el niño se enferma o el trabajo. Entonces ya nomás estoy pensando, siento feo mi corazón, me da tristeza que no puedo ir”, explica Francisca. “Me siento bonito porque cuando, la verdad yo digo, aunque sea aquí estoy, me viene tristeza, me duele todo mi cuerpo, mi cabeza, dondequiera me duele. Y ya cuando me voy parece que me quita ese dolor”, señala Isabel.

Una buena parte de los comentarios acerca de la tristeza producida por no bailar se refiere al momento en sus biografías marcado por el matrimonio y la prescripción que les impedía participar. Florencia recuerda: “Extrañaba bailar. Cuando escuchaba la música de Inditas también quería ir, pero como antes no se podía que bailáramos, así, como era aquí antes ¿verdad?, ni modo, ya me venía una tristeza. Sentía aquí como que me lo apretaba, éste, el corazón”. Asimismo, Edith comenta: “Nosotras cuando nos juntamos no podíamos bailar. Cuando te juntas no te imaginas la tristeza

que te va a dar de que no participes, lo ves fácil. Pero ya luego cuando veías a las niñas pensabas ‘¿para qué me junté? ya no puedo participar’”.

Si la fuerza es energía vital, se comprende entonces la asociación que las danzantes hacen entre ésta y el movimiento del cuerpo danzante, así como entre la ausencia de éste y la muerte. Dice Isabel: “Yo le digo a mi esposo, yo voy a bailar, aunque no bailé cuando estuve muchacha. Todavía mi cuerpo lo muevo bien. No cuando yo ya me morí. Todavía sirve”. Y Florencia también comenta que su esposo opina: “Yo no quiero que te salgas de esta danza, mientras estás joven, mientras tienes vida, vete a participar”. Pero, además, en las explicaciones se establece una relación entre la vida del cuerpo en movimiento y la posibilidad de salir del hogar, por un lado, y el cuerpo inerte, sin vida y la imposibilidad de participar en el espacio público, por otra parte. Así, Isabel señala: “Cuando se mueve el cuerpo es porque la Virgen está dando vida. Es muy importante cuando alabamos, que si tenemos un poco más de espacio hasta podemos bailar para alabar, así, hacer unos movimientos [...] La Virgen quiere que todavía el cuerpo lo movamos, y todavía vamos a mover, vamos a ir a la iglesia y vamos a bailar”.

Ahora bien, es profundamente significativo el modo como las asociaciones de las danzantes remiten al lugar que su cultura asigna a la categoría social de “señora”. La lógica del parentesco y la conformación de los grupos domésticos establece que la mujer debe habitar en el espacio de la familia del esposo y, hasta hace poco, el matrimonio implicaba para ella la prohibición de participar en la fiesta danzando. De modo que la unión o casamiento operaba una separación entre un cuerpo en movimiento, un cuerpo danzante y su presencia en el espacio público de la fiesta, y un cuerpo inerte, sin posibilidad de bailar, en el espacio doméstico. De aquí que el cuerpo inerte se asocie al confinamiento doméstico. La sanación exige su presencia en la esfera pública, en la fiesta. Aunque la enfermedad no sea consecuencia directa de no bailar, los estados somáticos emergen en un espacio caracterizado por la inmovilidad (en el sentido de bailar) y excluido del dispositivo metadescriptor del ‘nosotros’ constituido por el ámbito público del sistema dancístico-musical. Se comprende entonces, también, la asociación entre el cuerpo inerte y la muerte. No es que el matrimonio implique una suerte de ‘muerte social’; es que el mundo postmarital de las mujeres, tal como lo prescribía la *Costumbre*, ya no les resulta habitable.

Al asociar no danza / cuerpo inerte / muerte / tristeza / enfermedad / espacio privado y oponer esos términos a danza / cuerpo en movimiento / vida / felicidad / curación / espacio público, se manifiesta el modo en que el cuerpo se constituye en mediación que objetiva el sufrimiento de la enfermedad y atestigua la ruptura de complacencia con el mundo privado y/o social de las danzantes, resistiendo su asimilación e incorporación total. Pero también se hace visible el encadenamiento de significantes que dan cuenta del trayecto discursivo de las mujeres para inscribir

el sentido de la sanación. Desde esta perspectiva, se establece el vínculo entre las estructuras sociales y la experiencia fenomenológica de la enfermedad, y se pone de manifiesto que el mundo personal y privado, atravesado por la sensación de tristeza, de miedo y de amargura tiene una historia que no puede desligarse del ordenamiento social y político de la comunidad.

La apelación tanto a la noción de fuerza, que, como he apuntado, corresponde al concepto de *chicahualiztli*, de energía vital que hace posible el andar, hablar, pensar, trabajar y en este caso, fundamentalmente, bailar, así como a la Virgen en tanto divinidad que otorga dicha fuerza, pone de manifiesto el recurso a significantes de la cultura. Mediante la elaboración de estos recursos culturales se legitima un proceso de transformación de vidas, abriendo el espacio para un nuevo reclamo que permita articular nuevas formas de habitar el mundo. La Ley, el *Costumbre*, el lenguaje de la cultura, constituye la fuente de significantes que proporcionan los fragmentos del discurso que articulan las danzantes y estructuran su deseo.

“La Virgen me dio fuerza, milagro”, dice Reyna. Y en el milagro que las ha sanado se encuentra el impulso para afirmar la vida, la existencia. No por nada la gente señala que las Inditas señoras “vinieron a bailar para que se sepa que todavía existen”. Las danzantes irrumpen así para instalar su habla, un enunciado que asume la forma del cuerpo en movimiento, y de esta manera indican su presencia en el mundo e interpelan al otro. Su presencia emerge como una posición en el discurso, en la estructura de relaciones que sustentan lo simbólico, desde donde hacen su entrada en la interlocución y apelan al otro indicando “estamos vivas”.

### *La producción afectiva de la comunidad*

Las señoras Inditas, así como la mayoría de las personas de las comunidades nahuas de la Huasteca, realizan una serie de reflexiones que ponen de manifiesto el lugar central de la fiesta como congregación de la comunidad. En estas reflexiones surgen afirmaciones que asocian tristeza –e incluso muerte– y ausencia de danzas. Así, por ejemplo, Martha recuerda que en una época en que se interrumpieron las mayordomías en la comunidad: “Se veía triste. Los días festivos no había nada, nada, nada”, aludiendo a la ausencia de música y danza. Igualmente, Reyna señala: “Es que si no hay danzas ¿qué va a pasar cuando una fiesta? Pues se queda bien callado, ¡como un muerto!”. Las danzantes de la comunidad de Tamoyón II, por su parte, al narrar el modo en que se plantearon organizar una danza, recuerdan que se acercaba la fiesta de los elotes y pensaban: “Todo está triste, no hay danzas”. Por contraste, Maty afirma que ahora, tras haber recuperado las mayordomías y la celebración patronal, nuevamente hay alegría: “Sí ‘orita vez está bonito, alegre, pues las danzas, la banda. ‘Orita otra vez se ha empezado con las tradiciones que hay”.



La tristeza producida por la ausencia de danzas se vincula, a la vez, al hecho de que sin éstas la gente no se congrega. “Es solamente que haya danzas que hay gente, porque si no hay danzas no hay gente”, comenta Reyna. Asimismo, Maty explica: “Las danzas son más que nada para que se vea bonita la iglesia, que hay fiesta. Porque si no hay nada pues se ve solitario, triste toda la comunidad. Y ‘orita no, ‘orita ves que hay el 6 de enero, el 24 de diciembre, el 11 hay fiesta, el 31 hay fiesta. Ahí están las danzas. Y antes no, antes era solitario y triste”. Vicky también señala: “Me gusta de la fiesta que esté la comunidad contenta, que va la iglesia. Te sientes emocionada”. Y hasta las pequeñas reparan en ello, como Rita, la hija de Ema Escobedo, que dice: “Tal vez en las comunidades inventaron que se formaran las Inditas porque en la iglesia hacían fiesta y era triste. Sin Inditas la gente no se reúne en la fiesta”.

Reyna comenta que hay algunas personas que piensan que no es importante la danza: “Dicen que en balde estamos bailando, que no es importante, que lo importante es que tengan fe en cada santo”. Pero ella insiste en que la fe se expresa mejor si toda la comunidad se reúne. Por su parte, Mary, la madre de Edith, explica que cuando se hace velación y toca la banda y participan las danzas, todos deben convivir felices, deben “estar limpios” de no enojarse ni separarse. Al contrario, cuando la gente se pelea hay una gran tristeza. Y abunda: “Aquí nosotros somos pobres, porque para tener algo se necesita trabajar en la milpa. Y si no trabajamos no vamos a comer. Si las personas se pelean, no podemos trabajar igual, fracasamos.”

Las asociaciones arriba referidas evidencian que la fiesta y las expresiones dancísticas constituyen un mecanismo de congregación de la colectividad. Aquí quiero argumentar un poco más lejos al plantear que la danza no sólo reúne a la comunidad, sino que la crea. Las danzantes se refieren a la danza como un trabajo que se hace ‘de corazón’, pues se ofrece como faena. El producto de este trabajo no es material. Lo que se produce en el momento mismo de la danza en el contexto festivo es afecto, expresado como alegría y felicidad; y éste es, en sí mismo la constitución de comunidad en la medida en que las prácticas dancísticas producen subjetividades colectivas y, finalmente, a la propia comunidad. Ahora bien, si la danza produce afecto y si esta afectividad a su vez produce socialidad, comunidad y vida, el trabajo que se hace ‘de corazón’, el trabajo que las señoras realizan a través de su baile, participa de una biopolítica<sup>33</sup> desde abajo.

---

33 Michael Hardt propone reconocer el potencial biopolítico del trabajo, entendiendo el biopoder de un modo que tanto adopta como invierte el uso foucaultiano del término. La discusión de Foucault sobre el biopoder ve en él algo que surge desde arriba; es el poder de manejar las vidas, de las fuerzas que emergen de la gubernamentalidad para crear y controlar poblaciones. No obstante, si se aborda la situación desde la mirada puesta en el trabajo involucrado en la producción biopolítica se puede comenzar a reconocer el biopoder desde abajo. Así, Hardt entiende por biopoder el potencial del trabajo afectivo, el poder de creación de vida, mediante la producción de subjetividades y socialidad: “El foco en los afectos y en las redes de producción de afectos revela estos procesos de constitución social. Lo que es creado en las redes del trabajo afectivo es una forma-de-vida” (1999, 98).

Dado que la comunidad indígena, con todas sus implicaciones de territorialidad, estructura política y derecho consuetudinario, enfrenta y ha enfrentado grandes retos ante las políticas estatales y globales que sistemáticamente han atentado contra su reproducción, una biopolítica desde abajo que crea y articula comunidad mediante la apelación afectiva a sus miembros, constituye un importante mecanismo de resistencia.

Los pueblos indígenas de la Huasteca enfrentan y resisten cotidianamente el avance del frente moderno-colonial que amenaza con su exterminio mediante la apropiación de sus tierras, la extracción de sus recursos, la guerra de baja intensidad, el racismo y, en general, la exclusión. La defensa de sus derechos requiere una comunidad fuerte pues, por razones históricas, es en la comunidad donde se sostiene una forma de gobierno propia con capacidad para constituirse como sujeto interlocutor y como actor.

La comunidad, como sujeto colectivo, al ser una categoría de representatividad es también una categoría política, y, en este sentido, es imposible que personifique las demandas y los deseos particulares de todos aquellos a los que pretende representar. Por lo tanto, su contenido no es ni estático ni un *a priori* dado; su plenitud es, en realidad, una sucesión de contenidos contingentes que surgen de reclamos y demandas histórica y contextualmente situadas. Dicha sucesión de contenidos contingentes constituye el fundamento mismo de un historicismo radical.

A partir de lo anterior, hago eco del planteamiento de Segato acerca de que el argumento relativista debe ceder lugar al argumento histórico, proponiendo, así, lo que denomina *pluralismo histórico*, que no es sino una variante no culturalista del relativismo, pero que rechaza la tendencia fundamentalista del culturalismo. La autora apunta:

Más que un horizonte fijo de cultura, cada pueblo trama su historia por el camino del debate y la deliberación interna, cavando en las brechas de inconsistencia de su propio discurso cultural, haciendo rendir sus contradicciones y eligiendo entre alternativas que ya se encuentran presentes y que son activadas por la circulación de ideas provenientes del mundo circundante [...] (2011, 26).

En esta concepción, los sujetos colectivos de dicha pluralidad de historias son los pueblos “con autonomía deliberativa para producir su proceso histórico, aun cuando en contacto, como siempre ha sido, con la experiencia y los procesos de otros pueblos” (*Ibidem*, 24). Así, cuando las danzantes afirman que bailan “para que la *Costumbre* se mantenga”, esta enunciación no puede ser tomada como una interpretación esencialista de lo que es su cultura pues, para comenzar, la *Costumbre*, de hecho, no les permitía danzar. Detrás de una frase como ésta está implicada, en realidad, una *Costumbre* que se transforma. Lo que la sustenta no es un patrimonio cultural estable,

sino la percepción común –aunque en situaciones de disenso y conflictividad– de compartir una historia; pero sobre todo la voluntad de construir un propio proyecto histórico por el camino de la deliberación y del debate, verbalizado, pero también y, tal vez, sobre todo, puesto en acto, corporizado.

Es por todo lo anterior que considero que las señoras, al mismo tiempo que emprenden el camino hacia una mayor igualdad entre los géneros, se insertan en la lucha silenciosa y no explícita de la comunidad por preservarse y mantener la autonomía comunitaria y el territorio que la reproduce. Ahí donde su cultura les impedía participar, las mujeres construyen alianzas con la propia comunidad, refundando sus relaciones entre sí y con los demás para instalar su cuerpo, para decolonizar y despatriarcalizar la palabra, subvirtiéndola con una política en acto, en movimiento danzario.

### **Consideraciones finales**

Como apunté en la primera parte de este artículo, la opción decolonial implica resistir el hábito epistemológico de borrar la diferencia colonial, identificando el pensamiento que surge desde la subalternidad colonial. Por su parte, el feminismo decolonial sostiene que el género no puede ser visto como un ‘aspecto’ de la dominación en el patrón de la colonialidad ni como un tema más de la crítica decolonial sino como una categoría teórica central que puede develar la lógica opresiva de la modernidad colonial impuesta en la vida de las comunidades.

La opción decolonial se vuelca hacia el sujeto enunciante sobre la base de que los lugares de enunciación son lugares de producción epistémica; y la etnomusicología por su parte, al hacer uso del método etnográfico asume la ‘escucha’ como parte importante de su quehacer. Sin embargo, colocarme en la posición de escucha no era algo que debiera dar por sentado. Y me refiero no sólo al hecho de asumir que no existe una escucha única, más veraz y privilegiada pues ésta siempre supone una construcción de parte de los interlocutores. Desde ese reconocimiento, se hacía necesario también resaltar el papel activo de mis interlocutoras como sujetos de saber y atender al encadenamiento de significantes por las danzantes planteado. Al escuchar, observar y analizar en sus usos cotidianos los sentidos asociados al saber hablar de las ‘señoras’ se fueron delineando dos dimensiones que ponen de manifiesto la necesidad de no perder de vista la geopolítica y la corpopolítica del conocimiento que surge de su lugar de enunciación: un habla asociada tanto los procesos de reconfiguración del estatus de las señoras en el interior de sus comunidades como a la afirmación de la comunidad y del sujeto colectivo.

Las señoras de la danza de Inditas no conforman algo parecido a lo que comúnmente se identifica como movimiento social. Por otra parte, su hablar-hacer se expresa por fuera de las instancias de la política institucional y de su lógica. Si bien el acceso a lo que configura su saber hablar estuvo, en buena parte, mediado por las enunciaciones verbales y las cadenas de significantes que las señoras articulaban en las conversaciones, dichas enunciaciones siempre indicaron que el saber hablar incluía pero trascendía lo verbal. De modo que ver en las voces instrumentos de agenciamiento implicó comprender que dichas voces eran también y sobre todo acciones, conocimiento que se construye en el hacer, en el danzar. Reconocer en estos actos saberes, lecturas claras y precisas del mundo y discursividades de carácter político, significa restituir a los actos corporales el estatus de enunciación susceptible de ser ‘escuchada’ y desplazar el privilegio logocéntrico de la palabra. Desde esta perspectiva, una etnomusicología que asume a la música y la danza no como algo *en* la cultura o la sociedad, sino *como* cultura y *como* producto y constructor de relaciones sociales y de poder en un devenir histórico, se instaure como un lugar particularmente productivo para visibilizar la dimensión de lo corporal y de la acción de la enunciación. De modo que un análisis etnomusicológico con perspectiva decolonial contribuye poniendo el foco en el modo como la música y la danza se instalan como actos enunciativos que dan cuenta de formas de socialización y de trabajo que producen subjetividades resistentes. Esto conduce a problematizar y llevar más lejos la noción de ‘hablar’ tanto como la de ‘escuchar’. También contribuye a contestar la idea de que la música y la danza de los pueblos indígenas son expresiones inscritas en formas de acción pre-políticas vinculadas a los mal denominados ‘usos y costumbres’, reforzando, más bien, el valor epistémico y político de las ideas y prácticas de las mujeres de la danza, en este caso.

A partir de lo expuesto en este artículo es posible ver que las mujeres de la danza, al comenzar a desplazar las significaciones de la persona social que les asignan(ban) una posición de subordinación, al afirmar la comunidad y al apelar a los significantes propios de la cultura para provocar una reconfiguración de las relaciones de género y del nosotros comunitario, habilitan y recrean un conjunto de conocimientos y prácticas que desafían desde un lugar geopolíticamente localizado la episteme moderna/colonial y patriarcal. La identificación y visibilización de los conocimientos y estrategias así habilitados por ellas se suman a los esfuerzos del feminismo que piensa dentro de la apuesta decolonial.

## Referencias

- Álvarez, Sonia et al. 2003. Encontrando os feminismos latino-americanos e caribenhos. *Revista Estudos Feministas* 11 (2): 541-575.
- Anzaldúa, Gloria. 2004. Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan. En *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Bell Hooks et al., 71-80. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Crenshaw, Kimberlé. 1991. Mapping the Margins: Inerseccionalidad, Identity Politics and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43 (6): 1241-1299.
- Curiel Pichardo, Ochy. 2014. Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. En *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz, 325-334. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Douglas, Mary. 1973. Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Espinosa, Yuderkys, Gómez, Diana y Ochoa, Karina. (2014). Introducción. En *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz, 13-40. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2007. Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina. Buenos Aires-Lima: En la frontera.
- Falquet, Jules. 2014. Las 'feministas autónomas' latinoamericanas y caribeñas: veinte años de disidencias. *Universitas humanística* (78): 39-63.
- Gargallo, Francesca. 2007. Feminismo Latinoamericano. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 12 (28): 17-34.
- Gargallo, Francesca. 2014b. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en Nuestra América*. México: Editorial Corte y Confección.
- Gómez Correal, Diana. 2014. Feminismo y modernidad / colonialidad: entre retos de mundos posibles y otras palabras. En *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz, 353-369. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Hardt, Michael. 1999. Affective Labor. *Boundary 2*, 26 (2), 89-100.
- Hernández Castillo, Rosalva Aída. 2014. Entre el etnocentrismo feminista y

- el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y sus demandas de género. En *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz, 279- 293) Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Hill Collins, Patricia. 2012. Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En *Feminismos negros. Una antología*, Mercedes Fabardo (ed.), 99-134. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hooks, Bell. 2004. Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista. En *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Bell Hooks et al., 33-50. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Iciek, Aleksandra. 2013. 'Servir, organizar y vigilar, sufrir e ir por delante'. El concepto de autoridad en una comunidad nahua en el contexto de la globalización y la interlegalidad. En *La terca realidad. La Huasteca como espejo cultural*, Jesús Ruvalcaba Mercado, 125-180. México: CIESAS, Secretaría del Estado de San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- Marcos, Silvia. 2010. Cruzando fronteras: Mujeres indígenas y feminismos abajo y a la izquierda. Chiapas, Méxco: CIDECEI, Universidad de la Tierra.
- Mignolo, Walter. 2003. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Editorial Akal.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Mohanty, Chandra T. 2008. Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discurso colonial. En *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes*, Liliana Suárez Navaz y Rosalva Aída Hernández, 112-161. Madrid: Editorial Cátedra.
- Paiva, Rosalía. 2014. Feminismo paritario indígena andino. En *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz, 295-308. Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Quijano, Anibal. 2000. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas* Edgardo Lander, 201-245. Caracas: CLACSO.
- Rich, Adrienne. 1996. Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana 1980. *DUODA. Revista d'Estudis Feministes* (10): 15-45.
- Rivera Zea, Tarcila. 2008. Mujeres indígenas americanas luchando por sus derechos. En *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes*, Liliana Suárez Navaz y Rosalva Aída Hernández, 329-349. Madrid:

Cátedra.

Robichaux, David. 2005. Principios patrilineales en un sistema bilateral de parentesco: residencia, herencia y el sistema familiar mesoamericano. Familia y parentesco en México y Mesoamérica, David Robichaux (comp) 167-272. México: Universidad Iberoamericana.

Rubin, Gayle. 1986. El tráfico de mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo. Revista Nueva Antropología, VIII (30): 95-145.

Sandoval, Chela. 2007. Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. En Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras, Bell Hooks et al., 81-106. Madrid: Traficantes de sueños.

Sandstrom, Alan. 2005. Grupos toponímicos y organización de casas entre los nahuas del norte de Veracruz. En Familia y parentesco en México y Mesoamérica, David Robichaux (comp), 139-166. México: Universidad Iberoamericana.

Sandstrom, Alan. 1991. Corn is Our Blood: Culture and Ethnic Identity in a Contemporary Aztec Indian Village. Norman: University of Oklahoma Press.

Segato, Rita Laura. 2011. Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina, Karina Bidaseca y Vanesa Vázquez Laba (comps.), 17-48. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. ¿Puede hablar el subalterno? Revista colombiana de antropología, 39, 297-364.

JULIO MENDÍVIL TRELLES  
INSTITUTO DE MUSICOLOGÍA DE  
LA UNIVERSIDAD DE VIENA

## ¿POR QUÉ INCOMODAN LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN LA MUSICOLOGÍA PERUANA?<sup>34</sup>

### Introducción

Primera escena: Estoy en una universidad nacional de música en un departamento de la sierra peruana presentando una ponencia sobre violencia sexual simbólica para los docentes y hablo sobre el caso de la desaparecida cantante de música huanca Flor Pucarina. Refiero los ataques a su persona en la prensa escrita treinta años después de su muerte por el mero hecho de haber tenido una sexualidad libre como mujer, así como la forma en que diversos colegas de la escena de la música andina justificaban esos ataques aduciendo culpa por parte de la cantante debido a su, para ellos, censurable comportamiento<sup>35</sup>. Al momento de la discusión, hay un silencio absoluto. Mi anfitrión anima a los docentes a participar. “Señores, este es un tema importante, pueden manifestarse si tienen inquietudes”. Finalmente, una de las docentes se anima a plantear una pregunta: “Profesor”, me dice: “¿qué significa ayrapito?”<sup>36</sup>.

Segunda escena: Otra institución superior dedicada a la enseñanza de música me contacta al saber que voy a pasar meses en el Perú. Me invita a dar dos conferencias sobre temas actuales de la etnomusicología internacional. Puesto que vengo trabajando sobre masculinidades y corporalidades en la música andina, le propongo una conferencia sobre música y género. “Claro, hermano”, me responde el responsable de contactarme. “Sería buenísimo, pero el nivel aquí es muy precario, ¿no sería mejor que hagas algo sobre metodología de la investigación? Es que esos temas son bastante polémicos”. A regañadientes, acepto dar una introducción en etnomusicología.

---

34 El presente texto es una versión ampliada de la conferencia sostenida el 15 de julio de 2022 en la ciudad de Arequipa en el marco de las jornadas investigativas del festival *Ars Vita Est*, organizado por la Escuela Profesional de Arte de la Universidad San Agustín de Arequipa.

35 Para una detallada versión de ese escándalo en torno a Flor Pucarina véase Mendivil (2022).

36 “Ayrapito” es el nombre de un huayno compuesto por Emilio Alanya y Tomás Palacios, grabado el año 1965 por Flor Pucarina.



Durante la conferencia comento que uno de los pilares de mi disciplina es el relativismo cultural e indico que este defiende la diferencia y el respeto a la alteridad. Pese a que ni siquiera menciono la palabra género, al momento de las preguntas, el director de dicha institución me interpela: “Ideologías como el relativismo o el humanismo”, sostiene, “vienen al Perú como modas y, en el fondo, tratan de imponernos ideas y comportamientos que no son afines a nuestra idiosincrasia. Nosotros lo que queremos es investigar música”. El mensaje subliminal de su comentario me resulta claro: “Julio, no me vengas con mariconadas”.

Tercera escena: Un colega peruano me visita en Viena. Cuando le comento que estoy trabajando sobre Flor Pucarina y violencia sexual simbólica, su reacción es contundente: “Ah, pero la tía sí que era brava”. Yo argumento que ningún comportamiento por parte de Flor Pucarina puede justificar las agresiones en su contra. “Claro, claro”. Me responde, sin mayor convicción. Surge entonces el tema de Riber Oré, el guitarrista que compartió videos íntimos con exparejas en Whatsapp y en redes pornográficas. Mi interlocutor lo disculpa. “Él no es el único”, me dice. “Varios lo hacen. El problema es que a Riber lo han chapado”. Le hago ver que se trata de un delito y me responde que eso es ahora, pero que, en verdad, más es una palomillada. La discusión entre nosotros se vuelve tensa. Mi colega, visiblemente ofuscado, me dice: “¿Y a ti por qué te preocupa tanto eso si tú eres hombre?”. Le respondo que las cifras de violaciones y feminicidios en el país son sumamente altas y nosotros los hombres los perpetradores. Él arguye que no todas las denuncias sobre violaciones son reales. Cambiamos de tema para no ahondar en las diferencias. Meses después, este colega será acusado de violación en Facebook por una cantante hispano-peruana. Numerosas personas, entre ellas muchas mujeres de la escena musical andina, le envían mensajes de solidaridad y posteriormente graban videos para las redes del músico dando fe de su buena conducta como garantía de su inocencia. Consternado, me pregunto si esta gente ha visto el video con el testimonio de la agraviada, en el cual enlista una serie de indicios comprometedores para el músico.

He querido empezar refiriendo estas tres escenas porque ellas dan cuenta del malestar que provoca el tema del género en el ámbito de los estudios de música en el Perú. Salta la siguiente interrogante: ¿Por qué incomodan tanto estos estudios? Como un primer acercamiento voy a proponer que esto se debe a dos razones: 1) a una visión esencialista de la música como fenómeno universal heredada del idealismo alemán y 2) la falta de una tradición democrática en la sociedad peruana que ignora y, por tanto, no valora los derechos de las poblaciones vulnerables.

En lo que sigue, voy a desarrollar estos ambos aspectos.

## La música como un fenómeno universal

La idea de la música como un fenómeno universal y espiritual tomó cuerpo en la Europa del siglo XIX, impulsada por una corriente de pensamiento predominante en la filosofía occidental de entonces: el idealismo alemán hegeliano. Este diferenciaba entre una filosofía natural, preocupada por la idea en su forma negativa, y otra, más avanzada, concentrada en la idea en su forma pura y más elevada, es decir, en el ámbito mismo del espíritu. Mientras que, para Hegel, conceptos como “río” o “árbol” hallaban una correspondencia en el mundo real, o sea, en no ser solo ideas debido a su vínculo con el entorno exterior al sujeto, nociones como “libertad”, “ética” o “derecho” existían para el filósofo alemán solo como pensamiento y, al carecer de referentes reales, como expresiones del espíritu en su forma más pura y absoluta (Mendivil 2020, 26).

La idea del espíritu absoluto llegó a la música a través de uno de los fundadores de la disciplina musicológica: Eduard Hanslick. Ya años antes, 1814, E.T.A. Hoffmann había sostenido, al referirse a la obra de Ludwig van Beethoven, que la única música que alcanzaba el nivel de autonomía total era la instrumental por ser exclusivamente musical y “sin injerencia alguna de otra arte” (Hoffmann 1965:44). Pero, con la publicación de *De lo bello en música* en 1854, del austríaco Eduard Hanslick, se sentó un paradigma que separaba la música de su práctica social y la colocaba en una dimensión autoreferencial y abstracta. Para Hanslick, la música carente de texto era “pura” y digna del epíteto de absoluta: “La música —nos dice— quiere ser entendida como música y sólo puede ser entendida desde sí misma, disfrutada en sí misma” (Hanslick 1989, 62)<sup>37</sup>. Despedida de los cuerpos, el arte de las musas pasó entonces a imaginarse como una expresión del espíritu del compositor —efectivamente, así en masculino—, como algo intangible que tomaba materialidad apenas en su representación gráfica en la partitura y no en la práctica musical misma.

Una de las consecuencias de esta visión fue que incluso las personas que la practicaban dejaron de percibir que el ejercicio de la música se fundaba en la manipulación del propio cuerpo. La división cuerpo/mente ya ocupaba un papel central en el logos europeo y desde ahí había sido importada a todas las regiones anexadas al Viejo Mundo. Es por eso que nosotros, las peruanas y los peruanos, pensamos la música de modo europeo, pues, como afirma Aníbal Quijano, el proceso de colonización no solo dominó cuerpos en su calidad de fuerza de trabajo, sino también los esquemas cognitivos de los grupos conquistados (Quijano 2020, 326-327). También en la música tuvo lugar la colonialidad del saber. Si durante el virreinato la educación musical pasó a manos de la iglesia católica, luego, en la era republicana, el Estado peruano y la elite intelectual optaron por la importación de instituciones europeas que debían impulsar

---

37 Para una revisión del concepto de música absoluta véase Carl Dahlhaus (1978).

el desarrollo de la música en el país (Iturriaga y Estenssoro 1987, 115). Es innegable que los conservatorios, las casas editoras de música y espectáculos como la ópera o la zarzuela enriquecieron el quehacer musical en tierras peruanas. Pero al mismo tiempo contribuyeron a fundar jerarquías entre las tradiciones musicales nacionales, dependiendo de su lejanía o cercanía a los patrones musicales creados de allende los mares.

La noción idealista de la música impidió por mucho tiempo que reconozcamos que ella está directamente relacionada con nuestros organismos y que, al estarlo, produce y reproduce estereotipos de género. Cuando digo estereotipos de género hago mía la definición de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH) que los concibe como opiniones y prejuicios generalizados al interior de un grupo humano acerca de atributos y características que hombres y mujeres u homosexuales poseen o deberían poseer o de las funciones sociales que estas y estos desempeñan o deberían desempeñar y que, por tanto, limitan las capacidades personales de las y los sujetos sociales<sup>38</sup>. Todas las sociedades, nos dice

R. W. Connell, tienen un relato cultural sobre el género (2005, 67). Y siendo este el caso, es lógico que esos sistemas de relación intergenérica se vean reflejados en la práctica cultural que es la música, pues la producimos valiéndonos de cuerpos socialmente construidos e interpretados.

Hoy en día es abundante la literatura que demuestra que las músicas han sido desde siempre un factor decisivo para constituir o resignificar identidades de género. Como afirma la teórica feminista Gayle Rubin, todo sistema sexo/género —el conjunto de disposiciones mediante el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en un producto cultural de la actividad humana— implica una división del trabajo (1975, 178). Esto también es cierto en la música: ella se desprende de una división del trabajo musical. Sabemos gracias a trabajos en etnomusicología que las prácticas musicales de todas las culturas dividen competencias según criterios de género: los hombres tocan, mientras que las mujeres cantan o bailan (Koskoff 2014, 37; Doubleday 2008, 17). Puesto que esta constante no tiene una explicación biológica, se ha asumido que la instauración de un sistema patriarcal tuvo consecuencias inmediatas para determinar roles en las prácticas musicales. En algunos casos esas divisiones del trabajo musical son altamente excluyentes y restrictivas. Los desana del Vaupés brasileño, por ejemplo, poseen flautas sagradas relacionadas con una deidad masculina que están prohibidas a las mujeres (Barros 2012: 54.55). En otras sociedades —comunidades judías en diferentes partes del mundo u otras en Afganistán— existen cantos exclusivamente femeninos debido a que se hallan relacionados con prácticas propias de mujeres como

---

38 Véase: <https://www.ohchr.org/sp/issues/women/wrgs/pages/genderstereotypes.aspx>.

el cuidado de los niños o la prostitución (Koskoff 2014: 34-35). Qué música pertenece a quien o quién está permitido de ejecutar ciertos repertorios se revela como parte de un sistema de reproducción de estructuras de género que avala, legitima, por un lado, o excluye y condena, por el otro.

También los instrumentos musicales están vinculados a relatos culturales sobre el género. Las connotaciones de género que estos reciben se construyen dentro de relaciones, transformaciones y configuraciones entre humanos y no humanos, a través de complejos procesos de interacción social. Así, tanto el instrumento como el ser humano pueden tener género. Además, otros parámetros como la edad, la clase, el estatus social, el grupo étnico, las ideas morales pueden influir en esas relaciones considerablemente. El violoncello, por ejemplo, fue durante mucho tiempo de acceso restringido a las mujeres por la simbología sexual que resultaba de tomar un instrumento entre las piernas (Hoffmann 1991, 197). Dice la etnomusicóloga británica Veronica Doubleday: “Algunos instrumentos tienen una connotación de género más fuerte y clara que otros, y en algunos casos las implicancias de género no son inmediatamente obvias, siendo encubiertas y esotéricas” (Doubleday 2008, 6). Doubleday se refiere a la imagen de una mano humana pintada en un tambor de marco marroquí representando la “mano de Fátima”, la hija del profeta Mahoma, lo que imprime al instrumento asociaciones femeninas no evidentes para una persona ajena a la cultura de marras. No se trata de adscripciones inamovibles. El arpa, un instrumento connotado como masculino durante siglos, vivió un proceso de feminización desde la segunda mitad del XVIII tan efectivo que hoy se le considera el más “femenino” de los instrumentos en la orquesta occidental (Hoffmann 1991, 132-133). Asimismo, en la actualidad, varios grupos de mujeres en América del Sur se apropian de un instrumento antes exclusivo de los hombres —los sikuris—, para construir nuevas nociones de femineidad (García Jarufe y Vega Salvatierra 2020, Podhajcer y Vega 2021).

Según Doubleday, las connotaciones de género de los instrumentos a menudo se originan en los relatos míticos sobre las dotes musicales de deidades entendidas como masculinas, femeninas o andróginas. Como en el caso de las flautas sagradas de los desana brasileños, las imágenes de ángeles tocando cordófonos en la iconografía de iglesias cristianas del Viejo Mundo reproducen estereotipos de género de la vida real, legitimando relaciones de poder existentes entre hombres y mujeres como en el caso de las trompetas como símbolo de poder masculino (Winternitz 1967, 137-149). Queda evidenciado que no es casual que las connotaciones de género derivadas de la división del trabajo con instrumentos musicales son producto de tensiones en las relaciones de poder entre los géneros.<sup>39</sup>

---

39 Desde la pedagogía musical se ha mostrado que los prejuicios de género de los padres son un factor relevante para la elección de un instrumento para los hijos. Si bien las connotaciones de género de

La música es pues un elemento preponderante para la construcción de identidades de género. No solo porque se adjudique a los instrumentos musicales alguna identidad con respecto al género, sino también porque los mismos discursos musicales suelen valerse de un lenguaje cargado de connotaciones de género o sexuales. Cadencias, estructuras armónicas o melódicas, timbres y hasta funciones musicales se clasifican siguiendo estereotipos que representen ideas — la bravura masculina o la seducción femenina—, generando una semiótica musical de género. Dice Susan McClary:

“...los teóricos y analistas de la música suelen recurrir explícitamente a metáforas de género (‘masculinidad’ frente a ‘feminidad’) y sexualidad en sus formulaciones. La más venerable de ellas —porque tiene sus raíces en la poética tradicional— implica la clasificación de los tipos de cadencia o finales según el género” (McClary 2002 [1991], 9)

La práctica musical ha sido a menudo valorada en términos de identidad de género. La sospecha de que los intérpretes musicales o los bailarines son “afeminados” da cuenta de vínculos entre música y cuerpo, por un lado, y subjetividades, por el otro, que validan o invalidan comportamientos según estereotipos de género, lo que, así lo insinúa McClary en la introducción de *Feminine Endings*, ha llevado a músicos masculinos a reforzar su virilidad reivindicando la dimensión racional, objetiva, trascendental y universal de sus performances como virtudes supuestamente masculinas (McClary 2002 [1991], 17). La música deviene entonces en un campo para distanciarse de posicionamientos que peligran la sexualidad o la identificación propia.

La voz humana tampoco escapa a clasificaciones derivadas de un sistema género/sexo y no solo por la nomenclatura de las voces, según el sistema europeo del bel canto. Según Suzanne Cusick “la voz y la actitud hacia el canto son un lugar primordial para las representaciones de sexo, género y sobre sexualidad.” (Cusick 1999). Para Cusick las voces representan de forma auditiva los límites del cuerpo y al hacerlo construyen identidades que permiten —o no— relaciones con representantes de otros géneros al construir cuerpos a través de los timbres. Un buen ejemplo de ello es el caso del cambio de voz en los adolescentes varones, quienes se ven forzados a demostrar su adultez acústicamente, a diferencia de las mujeres, pese a que sus órganos vocales también se modifican en la pubertad: “En ausencia de una ideología de ‘cambio’ vocal que obligue a aprender una nueva ‘voz’ —dice Cusick—, las chicas suelen seguir cantando como siempre lo han hecho” (Cusick 1999, 33). La voz así contribuye a

---

los instrumentos vienen cambiando, los estudiosos cuantitativos muestran la persistencia de cierto tipo de prejuicios, sobre todo para el caso de instrumentos altamente connotados como masculinos como la guitarra o la batería, o femeninos como el arpa o la flauta dulce (véase Abeles & Porta 1978) y Abeles (2009).

que nuestros cuerpos sean leídos de una u otra forma y a la vez a conectarlos con estereotipos de género sobre lo que es o debe ser una mujer o un hombre.

Pero la música no solo produce y reproduce categorías binarias, sino también las pone en tela de juicio. Desde tiempos remotos, prácticas rituales han sido espacio vital para transgredir identidades heteronormativas, aunque la musicología y la etnomusicología hayan silenciado por mucho tiempo esas voces. Trabajos recientes sobre travestismo, sobre comunidades homosexuales o colectivos LGBTQI (Amico 200, Liska 2009, 2016) han devuelto a la superficie el rol de la música para subvertir categorías de género o convenciones sexuales, ya sea en contextos llamados tradicionales o en las músicas populares de difusión mediática en todo el mundo. Por supuesto, las identidades queer que pueblan el campo no son solo las de las, los o les informantes, sino también las de las personas que investigan. Así, el volumen *Queering the Field, Sounding Out Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz y William Cheng, recoge las voces de académicas, académicos y académiques que “estaban deseosos de contar sus experiencias, reflexiones y análisis sobre la identidad queer en la investigación de campo etnomusicológica” (2020, 22). Quiero decir con esto que incluso la investigación musical no está exenta de construcciones de género, como bien anota Fred Maus cuando atestigua una aspiración a construir masculinidad en el lenguaje aparentemente neutral de la teoría musical occidental (1993, 267).

Resumiendo lo anteriormente dicho, puedo ahora afirmar que resulta imposible pensar las prácticas y las investigaciones musicales sin pensar al mismo tiempo en los cuerpos que las producen y las transforman. Y si este es el caso, resulta igualmente obvio que esos cuerpos están inmersos en un sistema sexo/género que se reproduce en la realización de la música como sistema comunicativo social. ¿Por qué entonces nos negamos a vincular el género a nuestros estudios musicales?

### **La falta de tradición democrática en el Perú**

El Perú vive un dramático retroceso en cuanto a libertades democráticas. El racismo, el sexismo y el clasismo son pan de cada día en la sociedad peruana, pese a que en los últimos años las políticas de inclusión en el mundo entero se han incrementado. Esta situación aparentemente favorable —así lo confirman Arruza, Bhattacharya y Frazer para el mundo (2019, 27) y Angélica Motta para el Perú (2020, 31)—, ha llevado a grupos conservadores a atacar dichas políticas para conservar o recuperar sus privilegios. En el Perú, grupos como ConMisHijosNoTeMetas o La Resistencia violentan comunidades vulnerables, seguros de que gozan de absoluta impunidad por falta de una consciencia de género. Incluso para muchas personas que se consideran progresistas políticamente, defender los derechos de la comunidad de la comunidad LGBTIQ no pasa de ser una “niñería” burguesa que distrae al pueblo de los “verdaderos” objetivos de lucha, lo cual terminaría por beneficiar al sistema

imperante<sup>40</sup>. ¿Es reaccionaria la lucha contra la violencia de género? Quienes se oponen a este tipo de luchas suelen tildarlas de inadecuadas para el contexto peruano y argumentan que nuestra cultura es reacia a este tipo de ideas foráneas. ¿Somos realmente una sociedad incapaz de asumir la igualdad de género o quién se beneficia con mantener el orden de las cosas imperante?

Ya he dicho que la música es un campo de producción y reproducción de estereotipos de género. Pero es importante también observar las reacciones que desencadenan las dinámicas de lucha por los derechos de las mujeres o grupos de personas no binarias. Para ello voy a recurrir a dos conceptos provenientes de teóricos de los estudios de género: la performance de la filósofa estadounidense Judith Butler (2002) y la violencia simbólica del sociólogo francés Pierre Bourdieu (2013). Judith Butler habla de la performance como una escenificación de lo social, de la forma cómo a través de la repetición de comportamientos socialmente adquiridos materializamos concepciones de género y las perpetuamos (2002, 76). Aprendemos a caminar como mujeres u hombres siguiendo una matriz semiótica del poder que otorga significado a nuestras acciones. Pero esta performance genera a la vez un discurso que, como el acto de enunciación: “es una niña, es un niño”, produce y naturaliza realidades. Es así que lo no binario se repele como abyecto, pese a no ser menos natural que cualquier otra identidad de género. Bourdieu, por su parte, nos propone el concepto de “violencia simbólica”, para referirse a las formas con que el “dominador” ejerce violencia no física sobre los sujetos sociales subalternos cuando se desbordan (2013, 49). El hecho de que esta violencia no sea física, no significa que sus consecuencias sean menos perjudiciales, pues, como afirma Bourdieu, esta violencia incluso lleva a las personas dominadas a actuar inconscientemente en contra de sus propios intereses para fortalecer las relaciones de poder existentes.

Siendo el Perú un país clasista, sexista y racista, es obvio que todos esos males se ven reflejados en las prácticas musicales, ya sea como expresión afirmativa de los mismos o como una forma de resistencia. La música, por lo general, reproduce y reafirma los estereotipos de género que se proyectan en la sociedad desde el poder, repite concepciones sobre masculinidad y feminidad impulsadas por la colonialidad del poder y del saber que nos menciona Quijano (2020). Esto no sucede porque los músicos o las intérpretes sean malos individuos, sino porque dichas estructuras de dominación los llevan a repetir comportamientos y concepciones a través de pedagogías de género y raza aprendidas. Es imposible no mencionar aquí el rol de lo que Louis Althusser, acertadamente, tilda de aparatos ideológicos del Estado,

---

40 Cito aquí, como ejemplo, el ideario de Perú Libre, partido de izquierda que proclama la necesidad de un cambio cultural y económico, pero que rechaza la lucha por la igualdad de género. Dice: “el problema de la libertad de la mujer no radica en la diferencia sexual, sino en el modelo social al que pertenece” (Cerrón Rojas 2020, 55). Según Cerrón la lucha por la igualdad de género sería impulsada por ONGs extranjeras con el afán de alejarlos de la lucha de liberación social y económica.

instituciones como los colegios y las universidades que reproducen estructuras de opresión (2014, 13). Bastaría dar una ojeada a el currículum de estudios de cualquier universidad de música peruana para cerciorar esto.

¿Cuántos compositores nacionales conforman el canon de la enseñanza superior de música?

¿Cuántas compositoras son interpretadas o son motivo de estudio en la academia peruana? La Música, así con mayúsculas, sigue siendo en nuestro país espiritual, blanca, europea y masculina.

La performance musical también repite estructuras de poder atravesadas por estereotipos de género y el racismo. Al estar frente al público, la o el cantante transmiten a otros y de manera masiva patrones de comportamiento. Personajes como Tony Rosado, por ejemplo, reproduce discursos misóginos presentes en nuestra sociedad incitando, incluso, a la violencia contra la mujer al describirla en su canción “Ya te olvidé concha a tu mare” como un ente por naturaleza traicionero. Rosado basa su rechazo a la mujer en aspectos supuestamente fácticos —biográficos en el caso de la canción en cuestión—, de este modo su discurso genera una realidad que se acepta como objetiva, pese a que es un punto de vista altamente subjetivo. Es obvio que una canción o un video no genera violencia, pero sí es cierto que ellos ayudan a naturalizarla.

Puede pensarse que expresiones misóginas como las de Tony Rosado son propias de la música popular, de géneros como la cumbia villera argentina, el reggae jamaicano o el reguetón latino. Pero como lo demuestra el caso de la Orquesta Filarmónica de Viena, el sexismo está presente también en la música llamada de arte. Cuando vemos una orquesta compuesta exclusivamente por hombres, internalizamos inconscientemente que los hombres son musicalmente hablando más aptos que las mujeres para tocar esta música tenida por compleja o excelsa. Un dato para avergonzarse: recién en 1997 la Filarmónica de Viena aceptó incluir en su planilla a la arpista Anna Lekles, después de haber trabajado ella veinte años con contratos temporales<sup>41</sup>. Es significativo que se trate de una arpista, pues ello también refuerza estereotipos de género, ya que, como sabemos, en el ámbito de esta música el arpa es un instrumento inminentemente femenino. La violencia simbólica también puede darse de una manera punitiva. Para el caso de Flor Pucarina, he estudiado las estrategias de sanción desarrolladas por sujetos masculinos para llamarla al orden, incluso después de muerta (Mendivil 2022).

---

41 Véase <https://www.wienerphilharmoniker.at/de/orchester/geschichte>.



Pero sería inadecuado pensar que la violencia sexual en el campo de la música es solo simbólica. Las denuncias por violación contra personajes como el pianista y musicólogo alemán Sigfried Mauser en Alemania (Grotjahn 2019) y del tenor español Plácido Domingo<sup>42</sup> demuestran que la violencia sexual física está presente incluso en los marcos de lo que llamamos alta cultura. Tampoco la academia musical está exenta de sexismo en nuestro país. Una visita a la página de Facebook “Profesores acosadores peruanos” basta para darse cuenta de la dimensión del asunto, un problema del que no se escapa la academia musical, donde ya han mellado algunas denuncias. Por otro lado, numerosos testimonios de colegas y estudiantes demuestran que muchas personas en los estudios musicales se sienten invisibilizadas por ser mujeres o por pertenecer a la comunidad LGTBIQ. Las denuncias ponen de manifiesto que muchas y muchos docentes en el Perú discriminan de manera inconsciente a partir de premisas sexistas o clasistas. Si tengo prejuicios contra personas racializadas, contra mujeres o identidades de género no binarias, por ejemplo, entonces preferiré apoyar a alumnos que correspondan con lo que yo considero importante para el desarrollo de las capacidades musicales. ¿Qué caja de pandora abriríamos si aplicáramos enfoques de género a las estructuras de nuestra academia?

La música, por su carácter inminentemente performativo, es también un espacio de resistencia. Artistas de diversa procedencia se valen de ella para crear espacios en los cuales minar los estereotipos de género e impulsar nuevas feminidades y masculinidades u otras identidades de género. En su ponencia, Silvia Martínez nos habló de artistas como David Bowie, Conchita Wurst de Austria o Fredy Mercuri que utilizaban su arte para cuestionar estereotipos de género. Lizette Alegre, por su parte, nos narró cómo las mujeres huastecas reformulaban estereotipos de género al apropiarse de una danza para jóvenes solteras para romper estructuras patriarcales en su comunidad (Alegre 2015: 68). A esa lista yo podría añadir otros nombres: Astrid Hadad o Juan Gabriel en México, Flor Pucarina o María T-ta en el Perú (Bazo 2017a). En muchos casos, ya sea de manera consciente o no, la práctica musical se convierte en un espacio de activismo. Tal es el caso de la cantante nacional Eme. A través de composiciones como “Corazón resiste” o “Ser el grito” Eme visibiliza la comunidad LGTBIQ en el Perú, nos muestra el dolor que sufre, pero también las esperanzas que van forjando con sus prácticas alternativas (Montero 2022).

Es necesario que nosotros como investigadores e intérpretes de música prestemos atención a los fenómenos que vinculan género y música, que saquemos a la luz las connotaciones de género que se afirman o que son trasgredidas en las prácticas musicales, las tradicionales, las académicas o las populares y que analicemos, además, cómo nuestra propia práctica musicológica produce o reproduce las relaciones de

---

42 Véase [https://www.niusdiario.es/sociedad/igualdad/placido-domingo-acoso-sexual-celebra-aplausos-auditorio-nacional\\_18\\_3152371218.html](https://www.niusdiario.es/sociedad/igualdad/placido-domingo-acoso-sexual-celebra-aplausos-auditorio-nacional_18_3152371218.html)

género existentes en el país. Hasta el día de hoy son escasos los trabajos que se han dedicado al tema de la construcción de género en la música peruana. Fabiola Bazo ha estudiado el papel trasgresor de la cantante subterránea Patricia Roncal, conocida como María T-ta. El caso de la cantante de rock peruana es emblemático porque muestra la intolerancia frente a la mujer existente incluso en las escenas musicales alternativas, cuyos miembros reclamaban el que se le dé demasiado espacio a una intérprete que ellos, desde su visión masculina hegemónica, consideraban irrelevante para el movimiento por no cumplir con los cánones de virilidad que ellos habían impuesto como norma (Bazo 2017b, 16-17). Al igual que Bazo, Sara Yrivarren ha explorado la presencia de mujeres en la escena metalera peruana, destacando la ardua lucha de estas para no ser sexualizadas o menospreciadas por sus pares del otro sexo. Yrivarren parte de premisas de Bourdieu y Füller y muestra que los miembros masculinos de la escena agreden simbólicamente a las mujeres al sentirse amenazados en su virilidad por la presencia femenina (Yrivarren 2017, 140 y 2022: 49). Aquí dejo las referencias bibliográficas de los dos textos: 1) Yrivarren, S. (2017). Construcción y representación de los discursos de feminidad en la escena metal peruana. J.P. Gonzales (Ed.). Música y mujer en Iberoamérica: Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. (134-147). Santiago, Chile: Ibermúsicas. Fiorella Montero-Díaz, por su parte, ha comenzado a registrar y analizar la producción musical de la escena LGBTIQ en el país, sobre todo en el caso de artivismos, estudiando a artistas novedosos como el ya mencionado Eme o Valeria Negra (Montero 2022). Y yo me he ocupado en otro trabajo en mostrar que la misma labor musicológica establece diferenciaciones valorativas a través de discursos con connotaciones de género, feminizando o virilizando músicas o musicólogos como en el caso de Policarpo Caballero Farfán del Cusco o Segundo Luis Moreno de Quito (Mendivil 2017, 11). Pero todo esto no es suficiente. Necesitamos más trabajos con un enfoque de género en la musicología. Incluso necesitamos preguntarnos en qué medida nuestra práctica profesional contribuye a reproducir estereotipos de género o a combatirlos. ¿No lo hacemos cuando cerramos los ojos a las connotaciones de género que albergan las prácticas musicales que estudiamos? En consecuencia, insisto en que es necesario observar nuestro objeto de estudio, la música, desde un enfoque de género y esto en relación a todos los lenguajes musicales que se producen en el país. No necesitamos de mucho para hacerlo. Solo tener los ojos abiertos, pues no hay práctica musical que no se remite a cuerpos, a cuerpos que se reconocen como masculinos, femeninos o no binario o transexuales.

## Conclusiones

Hasta aquí he mostrado cómo la idealización de la música como expresión meramente intelectual y espiritual, unida al conservadurismo en la sociedad peruana ha llevado a que se invisibilice el tema de la construcción de género en la música y en la musicología. También he dicho que hay un evidente rechazo al tema por parte de sectores de nuestra sociedad. ¿Por qué incomodan tanto los estudios de género en la musicología y en la sociedad peruanas? Hay una serie de preguntas complementarias que nos pueden ayudar a responder más cabalmente esta interrogante:

¿A quién incomodan? ¿Quiénes pierden privilegios con el avance de posturas con enfoque de género? ¿qué estructuras de poder peligran si damos cabida a las demandas de igualdad de género en nuestra musicología? ¿en qué medida el enfoque de género nos permite democratizar el campo social en el que actuamos? ¿cómo se entremezclan mandatos de raza, clase, de capacidades corporales con nuestras nociones de género en la música? Y, por último, ¿qué tarea nos corresponde entonces a quienes ejercemos la etnomusicología? Catherine Appert & Sidra Lawrence, en un artículo reciente, han llamado a la consolidación de una nueva etnomusicología después de #MeToo, que sea sensible a la violencia sexual en la disciplina y en el trabajo de campo, así como en sus formas de representación (2020, 235). También en el Perú necesitamos construir una etnomusicología y una musicología afines a movimientos como #MeToo, #Ni una Menos o #BlackLiveMatters que nos permiten, de manera sensible, reflexiva y consciente problematizar la violencia sexual que existe en nuestros trabajos de campo y en nuestros objetos de estudio, así como en nuestras instituciones, como una forma decidida de combatirlos. Callar siempre beneficia a los opresores. Aunque soy consciente de que no siempre es fácil, es de vital importancia visibilizar las connotaciones de género de la música y denunciar las prácticas que refuerzan estructuras que reproducen desigualdad entre nosotros.

Personalmente sueño con una mayor diversidad de género en los puestos de dirección de las instituciones de educación e investigación musical en el Perú. Cuando digo que necesitamos más diversidad no me refiero a que necesitemos mujeres o colegas queer, sino mujeres y colegas queer que puedan impulsar políticas feministas y queer en nuestros departamentos como forma de descentralizar las estructuras patriarcales que rigen nuestras universidades. Es cierto que en la actualidad la academia es más inclusiva que antes. Pero también es cierto que la inclusión de la diversidad no ha logrado socavar las estructuras conservadoras y patriarcales de nuestras universidades, por lo que las políticas antidiscriminación suelen ser más rentables para la imagen de las universidades que para lograr la igualdad de las mujeres y las personas queer. Es realmente indispensable pensar el género en la música y hacerlo sin descuidar sus connotaciones interseccionales, es decir, sin descuidar la forma como el género se configura en concordancia con nociones como raza y clase, pues solo teniendo en

cuenta estas coordenadas podemos desarrollar estrategias de resistencia e impulsar nuevas realidades.

Decía Jean Nicolas Arthur Rimbaud que él perdía la vida por delicadeza. Tal vez ahora sea tiempo de dejar de serlo y pasar a ser impertinentes, trasgresores. Tal vez ahora sea tiempo de que incomodemos a quienes no quieren ceder sus privilegios. No pensemos la música de manera idealizada como un lenguaje universal —un lugar común por lo demás insostenible— o como un jardín de rosas. Veamos la música y la musicología como campos de lucha desde los cuales podamos contribuir a hacer de nuestro país un lugar más inclusivo, más humano y más justo.

## Bibliografía

- Abeles, Hal. 2009. Are Musical Instrument Gender Associations Changing? *Journal of Research in Music Education* 57 (2), 127-139.
- Abeles, Harold F., and Susan Yank Porter. 1978. The Sex-Stereotyping of Musical Instruments. *Journal of Research in Music Education* 26 (2), 65-75.
- Alegre, Lizette. 2015. *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la Huasteca*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Música/ Etnomusicología. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amico, Stephen. 2001. 'I Want Muscles': House Music, Homosexuality and Masculine Signification". En *Popular Music* 20 (3), 359-378.
- Appert, Catherine M. & Sidra Lawrence. 2020. Ethnomusicology beyond #MeToo: Listening for Violence of the Field. *Ethnomusicology* 64 (2), 225-253.
- Althusser, Louis. 2014. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Práctica teórica y lucha ideológica*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Arruzza, Cinzia, Tithi Bhattacharya, Nancy Frazer. 2019. *Feminism for the 99%. A Manifesto*. London & New York: Verso.
- Barros, Lílíam Cristina da Silva. 2012. O Kapiwayá e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em um clã Desana, alto rio Negro, Amazonas. *Boletín do Museu Paraense Emilio Goeldi - Ciências Humanas* 7 (2), 51-65.
- Bazo, Fabiola. 2017a. *Desborde subterráneo. 1983-1992*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.
- Bazo, Fabiola. 2017b. Transgredir a los transgresores: Ser joven, 'subte' y mujer en los ochenta. *Revista Argumentos* 1 (11), 10-18.
- Bourdieu, Pierre. 2013 [1998]. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 2018 [1990]. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Cerrón Rojas, Vladimir Roy. 2020. *Ideario y programa*. Huancayo: Perú Libre.
- Connell, R.W. 2005 [1995]. *Masculinities*. Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999. On Musical Performances of Gender and Sex. En *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, Elaine Barkin & Lydia Hamessley (ed.). Zurich: Carciofoli Verlagshaus. 25-49.
- Dahlhaus, Carl. 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel; Basel; Tours; London; München: Bärenreiter-Verlag, Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Doubleday, Veronica. 2008. *Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender*.

*Ethnomusicological Forum* 17 (1), 3-39.

García Jarufe, Verónica y Zoila Vega Salvatierra. 2020. Discursos y estrategias en los grupos sikuris femeninos en el sur peruano: La experiencia de Warmi Sikuri Awka Sisa en Arequipa, Perú (2018-2019). *Diálogo Andino* vol. 63, 151-160.

Grotjahn, Rebecca. 2019. Festschrift Mauser. Alles nur Ironie? Was wirklich in der Mauser-Festschrift steht. En: Musicconn.Kontrovers. Url: <https://kontrovers.musicconn.de/2019/12/14/festschrift-mauser-alles-nur-ironie/> Visualizado el 09.10.2022.

Hoffmann, Freia. 1991. *Instrument und Körper*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.  
Hanslick, Eduard. 1989. *Vom musikalischen Schönen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Hoffmann, E.T.A. 1965. Beethovens Instrumentalmusik. *Gesammelte Werke*. Hamburg: Band V. Standard Verlag, 44-52.

Iturriaga, Enrique y Juan Carlos Estenssoro. 1987. Emancipación y república: Siglo XIX. En *La música en el Perú*, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica (ed.). Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 103-124

Koskoff, Ellen. 2014. *A Feminist Ethnomusicology*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Liska, Mercedes. 2009. El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. En *Trans Revista Transcultural de Música* 13, 1-11.

Liska, Mercedes. 2016. "The Geopolitics of Queer Tango: From Buenos Aires to a Community of Translocal Practice". En *Made in Latin America. Studies in Popular Music* Julio Mendívil & Christian Spencer (ed.). New York: Routledge, 125-134.

Maus, Fred Everett. 1993. Masculine Discourse in Music Theory. *Perspectives of New Music* 31 (2): 264- 293.

McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mendívil, Julio. 2017. Cosa de hombres. Sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes. En *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1 (2), 1-33.

Mendívil, Julio. 2020. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Mendívil, Julio. (en prensa). El cuerpo de Flor Pucarina: huayno, estereotipos de género y las estructuras elementales de la violencia en el Perú". En *Identidades, liderazgos, trasgresiones en la musicología peruana* Julio Mendívil y Raúl Romero (ed.). Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Montero-Díaz, Fiorella. (en prensa). Identidades transgresoras: Resistencias musicales y activismo LGBTI en Lima, Perú. En *Identidades, liderazgos, trasgresiones en la musicología peruana*, Julio Mendivil y Raúl Romero (ed.). Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mota, Angélica. 2020. *La biología del sexo. Retóricas fundamentalistas y otras violencias de género*. Lima: La Siniestra Ensayos.
- Podhajcer, Adil Paola y Alejandra Vega. 2021. Entre el 'Buen Vivir' y los feminismos. Agencia y pensamiento comunitario en los grupos. *Revista de Musicología Argentina* vol. 22 (2), 189-217.
- Quijano, Aníbal. 2020. Colonialidad del Poder y clasificación social. En *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Aníbal Quijano. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Clacso, 325-369.
- Rubin, Gayle. 1975. The Traffic in Women. Notes on the Political Economy of Sex. En *Toward an Anthropology of Women*. Rayna R. Reiter (ed.), New York: Monthly Review Press. 157-210.
- Winternitz, Emanuel. 1967. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. New York: W. W. Norton & Company.
- Yrivarren, Sara. 2022. Construcción de los discursos de feminidad en la escena metalera limeña. Caso de la banda Strogena. Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Antropología. PUCP. Lima

DRA. PILAR LOPERA QUINTANILLA

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE ARTES DE LA UNSA

## SECCIÓN CADENCIA: DOCUMENTOS, RESEÑAS, NOTICIAS Y OTROS

### *ARS VITA EST*

*Ars Vita est* es el nombre elegido para el Festival Internacional y Jornadas Académicas realizado por los cuarenta años de la Escuela Profesional de Artes. El arte es vida y vive a través de su práctica y la única manera de perfeccionarlo es haciendo arte. Desde hace varias décadas, la organización de festivales y encuentros artísticos se ha hecho una constante en varios países del mundo: son espacios de encuentro entre artistas destacados, donde jóvenes estudiantes se reúnen para compartir experiencias y conocimientos. Las lecciones y huella que deja un evento de tal magnitud equivalen muchas veces a años de aprendizaje y dan luces a los estudiantes sobre su futuro y sobre el quehacer artístico a nivel mundial.

El Festival Ast Vita Est tuvo lugar del 11 al 15 de julio del año 2022 y contó con la presencia de maestros internacionales que ofrecieron talleres, clases maestras, conciertos y, en las jornadas académicas, conferencias y una mesa redonda. En la Especialidad de Música fue muy importante la presencia de docentes de la Universidad Nacional de Música e instrumentistas de la Orquesta Sinfónica Nacional; el trabajar con ellos ha sido vital para la reflexión sobre el nivel que debemos aspirar para nuestros estudiantes de manera que puedan desenvolverse en el medio nacional e internacional. Una de las clases más emotivas fue sin duda la ofrecida por el gran pianista peruano Carlos Rivera Aguilar, quien, con cariño, didáctica y gran conocimiento en una sola mañana dejó profunda huella en los estudiantes de piano.

Se tuvo la participación de la destacada soprano María del Carmen Rondón Málaga, egresada de la Escuela Profesional de Artes de nuestra universidad, actual integrante del Coro Nacional y con trayectoria solística internacional. También asistieron destacados solistas y docentes de la UNM, como la violoncellista Sammanda Sigueñas, el clarinetista Jorge Luis Vargas y el percusionista Alonso Acosta; así como músicos de la OSN, entre ellos el excelente trompetista Franco Carranza. Además, se contó con la participación de la violinista Faridde Caparo, el saxofonista David Peña y el tubista Víctor Delgado; y algunos músicos de la ciudad, entre ellos el flautista



y director del Núcleo de Sinfonía por el Perú en nuestra ciudad, el flautista Raúl Pimentel; el destacado maestro Carlos Villalba, el contrabajista David Ruiz, el oboísta Aldo Zegarra y el violista Eduardo Solís.

En la especialidad de plásticas llegaron reconocidos artistas peruanos residentes en el extranjero y de exitosa carrera que supieron motivar a través de talleres prácticos a los estudiantes para acercarlos a nuevas técnicas y visiones, y se resaltó la importancia del dibujo y la pintura como fundamento de las artes plásticas, ya que, a pesar de los avances de la tecnología, ésta como arte, está vigente en el mundo y la mano del pintor no puede ser reemplazada por la máquina. Se tuvo la participación del maestro Víctor Sanjinéz, diseñador gráfico y dibujante, quien tuvo a su cargo un taller de ilustración dirigido a la promoción de primer año; la artista Nereida Apaza se lució con el taller de bordado artístico; el reconocido pintor peruano, egresado de la Escuela de Artes, actualmente reconocido internacionalmente, Darío Ccallo, ofreció un taller de paisajes en acuarela; el reconocido pintor peruano, también egresado de nuestra escuela, Cristhian Flores, ofreció un taller de figura humana en acuarela; el maestro José Luis Carranza, artista plástico de trayectoria internacional, tuvo a su cargo el taller de creatividad denominado *La pintura y el rastro vital*, junto a la promoción que este año egresa; también se contó con la participación de nuestro egresado Juan Carlos Zeballos Moscairo, actualmente residente en Francia, ganador de más de 40 premios y reconocido internacionalmente, dictando el taller de pintura *Entre el expresionismo abstracto y la fragmentación*.

Las Jornadas de Investigación tuvieron como fruto esta revista, *Chischay*, cuyas actas se encuentran en estas páginas con las valiosas contribuciones de los investigadores Julio Mendivil, Zoila Vega Salvatierra, Lizette Alegre y Silvia Martínez; gracias a quienes podemos sacar en esta primera edición de una revista que espera en el futuro ser indexada. Sus autores despertaron en nuestros estudiantes el interés y el encanto por la investigación artística, actividad que va de la mano con nuestro quehacer.

Este primer festival ha sido de vital importancia para que nuestros docentes y estudiantes se acerquen al mundo sin tener que viajar y ha sembrado en ellos el deseo de viajar, conocer y continuar perfeccionándose. El arte se nutre de arte, no podemos crear sin conocer lo que se hizo antes y lo que se hace hoy, por ello ha sido una verdadera inyección de energía creadora, el poder, por una semana, sin hacer ninguna otra actividad, volcarse a aprender y compartir. ¡Por muchos festivales más, *Ars Vita Est!*

DRA. ALEJANDRA LOPERA QUINTANILLA

DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA UNSA

## 19 AÑOS DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA ANTIGUA DE LA PUCP Y EL DESARROLLO DE LA EJECUCIÓN HISTÓRICA EN EL PERÚ

La organización de un festival de música no es tarea fácil, mucho menos su supervivencia en el tiempo y su crecimiento. Mucho más difícil cuando se dedica a un género musical selecto y poco popular. El Festival Internacional de Música Antigua organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú se acerca ya a su vigésima edición, logro de la constancia, eficiencia, esfuerzo y amor por la música antigua de sus organizadores.

El festival fue ideado por los integrantes del Conjunto de Música Antigua de la PUCP, que se había iniciado en 1995 con la finalidad de difundir el repertorio barroco europeo y latinoamericano con solo cuatro integrantes. Éste fue acogido como uno de los elencos del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana que dirigía en ese entonces el maestro Armando Sánchez Málaga. Su primera edición tuvo lugar el año 2003. Los objetivos del festival fueron desde entonces difundir la música antigua, dando especial énfasis a la música colonial latinoamericana y promover a los conjuntos nacionales dedicados a la interpretación de ésta, así como invitar a conjuntos y solistas extranjeros. Con la participación de otras instituciones como el entonces Conservatorio Nacional de Música, en subsiguientes ediciones se comenzaron a ofrecer clases maestras y conferencias sobre música antigua y ejecución de instrumentos históricos. El festival llegó a las aulas para quedarse y así surgió el interés de los estudiantes de música del mismo conservatorio. Los conciertos se han realizado en distintas sedes como en el auditorio o pinacoteca del ICPNA de Miraflores, el Instituto Goethe, el Museo de Antropología e Historia, la Iglesia Luterana, la Iglesia de San Pedro, entre varios otros, a los que acude un público cada vez más interesado.

He tenido la experiencia de participar en más de diez ediciones de este festival, desde la primera en el año 2003, pasando por la edición virtual del año 2021, hasta la XIX edición en octubre de este año, tanto como solista, directora del Ensamble Barroco de Arequipa y junto al Ensamble de Música Antigua de la UNSA, el año 2019. En estos 19 años han pasado por las salas de concierto prestigiosos solistas, directores y conjuntos nacionales como el director y musicólogo Aurelio Tello, Ana Savaraín (clavecín), Javier Echeopar (guitarra barroca), Coro Nacional de Niños, Coro Madrigalista de la PUCP, Carmina Nova, Ensamble Artifex, entre varios otros; así como artistas internacionales como Syntagma Musicum (Costa Rica), Trio Maresienne (Francia-Cuba), Música Ficta (Colombia-USA), Les Carillons (Chile), Concilium Musicum Wien (Austria), Egidius Kwartet (Reino de los Países Bajos), la Capilla del Valle de La Asunción (Guatemala), Ars Antiqua de Paris (Francia), Musica Ficta (España), Aula Harmoniae (Corea- USA), Como era en un principio (Colombia), Chatham Baroque (USA), Trio Redfield / Rietman

/ McIntosh (USA), Dúo de solistas La Folía (España), Esfera Armoniosa (Colombia), Castalia Ensamble (México), La Ritirata (España), As Flautas de Sao Paulo (Brasil), Musica Fiorita (Suiza), Les Passions (Francia), Tembembe Ensamble Continuo (México), Don Gil de las Calzas Verdes (Argentina), Forma Antiqua (España), Fantasmí (USA), Los Temperamentos (Alemania), entre muchos otros. En varias ediciones del festival se han integrado los músicos de distintas agrupaciones para formar una orquesta barroca e interpretar obras de gran formato como la Opera La Purpura de la Rosa, bajo la dirección del maestro Aurelio Tello, en la que tuve el honor de participar.

La llegada de solistas, grupos y directores tuvo un efecto multiplicador en el interés por la música antigua y la ejecución histórica. Los solistas de estos conjuntos a lo largo de estos años han venido ofreciendo clases maestras y conferencias que han despertado en los jóvenes músicos el gusto por la música antigua por lo que hoy la Universidad Nacional de Música (UNM) cuenta con docentes de flauta dulce, viola da gamba, clavecín y se ha formado el Taller de Música Antigua dirigido por el maestro Sergio Portilla Arriola, también docente de flauta dulce. En la actualidad, se hallan matriculados catorce estudiantes de la especialidad de flauta dulce en esta institución. No creo equivocarme al afirmar que el FIMA es el responsable de la creación de estas cátedras y de la adquisición de varios instrumentos como consorts de flautas, clavecines e incluso un hermoso órgano positivo con los que los estudiantes pueden tener un aprendizaje de calidad. Recientemente, la Escuela de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP ha abierto la cátedra de viola da gamba, a cargo de la maestra María Eugenia Codina

Este año, después de dos años de ausencia de los escenarios por la pandemia, el festival volvió a los escenarios y tuve el honor de ofrecer un recital como solista junto a la clavecinista rusa Yana Piachonkina y la violagambista peruana María Eugenia Codina, ambas docentes de la Universidad Nacional de Música y talentosas músicas profesionales con un programa dedicado a la música barroca inglesa. Participar en el FIMA es siempre una experiencia renovadora, caracterizada por una impecable organización de los diferentes eventos académicos y musicales, donde la oportunidad de relacionarse con músicos del extranjero es muy importante. En varias ocasiones, he tenido la oportunidad de ofrecer conferencias y clases maestras sobre interpretación de la música barroca en las que siempre ha sido una alegría y un gusto trabajar con los jóvenes estudiantes de la UNM que muestran cada vez más interés por la especialidad de ejecución histórica de la música barroca. He visto de cerca el esfuerzo de personas e instituciones por hacer crecer este importante encuentro que hoy se halla posicionado dentro de los festivales de música antigua más importantes de Latinoamérica.

Desde un punto de vista personal, los últimos diecinueve años he tenido una estrecha relación con el festival y sus organizadores. Participar ha sido siempre motivo de alegría, por la calidad de la música que se hace, por la camaradería y las amistades que surgen con músicos de distintos países, por la deferencia y el trato hacia los músicos, la organización impecable y por experiencias musicales inigualables. Prepararse para tocar en un festival en que otros músicos serán parte de la audiencia y presentarse en un escenario internacional conlleva una gran responsabilidad: conciencia de la propia interpretación y búsqueda de la calidad interpretativa. Significa también que cada concierto se hace una propuesta integral y original que involucra una búsqueda bibliográfica, musical e histórica, un viaje por el tiempo, el país y el estilo que se ha elegido como tema y es por tanto enriquecedor académica y musicalmente hablando.

Alas y buen viento a la esperada vigésima edición del FIMA, para que el amor por la música antigua, en un país como el nuestro que tiene un gran patrimonio de música barroca, siga creciendo en el afán de difundir las joyas musicales de nuestros antepasados y que los músicos que se forman en las especialidades de música antigua tengan cada vez más competitividad a nivel internacional.

MAG. RAMIRO MIRANDA PAREDES  
DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA UNSA

## EL V SEMINARIO INTERNACIONAL DE DIRECCIÓN DE BANDAS Y LUTHERIA PARA INSTRUMENTOS DE VIENTOS

En el marco del cuadragésimo aniversario de la Escuela Profesional de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades, se llevó a cabo el V Seminario internacional de dirección de bandas y lutheria para instrumentos de vientos, teniendo como escenario principal el auditorio del Programa de Estudios de Artes, en donde se pudo contar con más de setenta directores de bandas escolares, juveniles e infantiles de Arequipa y otros, provenientes de la macro región sur.

En unión con múltiples marcas de instrumentos y accesorios, se contó con la participación de diversos ponentes de la capital peruana como Luis Vargas y Eduardo Mognaschi. De Colombia, llegaron maestros de la talla de César Cano, Cristian Delgado y el luthier Dilson Mejía; mientras que de Argentina el maestro Martin D'Auria, quienes expusieron a lo largo de tres días de ponencia y un concierto de clausura en la Plaza de Armas, sus puntos de vista y experiencias en torno al desarrollo y conformación de las bandas de nivel infantil.

La Banda Sinfónica de la Universidad Nacional de San Agustín estuvo presente como modelo para las exposiciones de los diversos ponentes, los cuales desarrollaron aspectos de afinación, empaste y sonoridad con base en la implementación de una banda infantil. Los maestros percibieron, de manera grata y admirable, el alto nivel de la Banda Sinfónica de la casa agustina, debido a que su desempeño se encuentra alineada a los paradigmas de la Wasbe (Asociación Mundial de Bandas y Ensamblés por sus siglas en inglés).

El evento inició con las palabras de inauguración del decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades, el doctor Víctor Hugo Cueto Vásquez; seguido de la directora de la Escuela Profesional de Artes, la doctora María del Pilar Lopera Quintanilla; y del director de la Banda Sinfónica de la UNSA, el magister Ramiro Miranda Paredes. En esta apertura se expuso la problemática de las bandas a nivel nacional al resaltar que,

si bien es cierto nuestros egresados concluyen con un alto nivel profesional, no existe ninguna banda sinfónica profesional en el suelo peruano, lo que desafortunadamente contrasta con el factor socioeconómico de nuestros países vecinos como Colombia y Brasil, en donde las políticas de Estado sí apuestan por un empoderamiento social e identitario a través del movimiento generado por las bandas sinfónicas profesionales.

En el transcurso del seminario se tocaron temas sobre la iniciación de una banda infantil, a cargo del maestro César Cano quien, además, abarcó los primeros sonidos y métodos de dirección. La otra ponencia, a cargo del maestro Cristian Delgado, mencionó la mejora de la banda a través del repertorio. El tema de balance, sonoridad y color en la banda sinfónica estuvo magistralmente expuesto por el maestro Luis Vargas. En referencia a la práctica instrumental a través de los ensayos, estuvo a cargo de los maestros César Cano, Cristian Delgado y Ramiro Miranda.

En el taller de lutheria, a cargo del maestro Dilson Mejía, se realizaron actividades como exposición, revisión y reparación de los instrumentos pertenecientes a los estudiantes de la Escuela Profesional de Artes. Paralelamente, los maestros Martin d'Auria y Eduardo Mognhaschi mostraron las diversas marcas y garantías que auspiciaban en parte el evento.

En el concierto final en la Plaza de Armas se interpretaron las obras académicas como *Appalachian Overture* y *Rise of Firebird*, que fueron ampliamente ovacionadas por un público acostumbrado a otra concepción de bandas populares o de verbenas. En la parte final de la presentación, se unieron otras bandas escolares del medio local, que llegaron a congregarse a más de trescientos músicos.

Se pudo notar el talento y aptitudes de todos los participantes. Es de suma importancia continuar con la realización de este tipo de eventos y promover la creación de espacios profesionales en donde nuestros egresados puedan laborar en función del alto nivel interpretativo en conjunto para el cual se están formando.





**UNSA**  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN AGUSTÍN DE AREQUIPA

 **UNSA**  
**Investiga**  
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN

