

## Construcciones identitarias en el pensamiento de compositores y compositoras de Latinoamérica

Marta María de los Ángeles Flores  
Musicóloga-Historiadora  
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales.  
Universidad Nacional del Comahue, Neuquén. Argentina

**Resumen.** El presente artículo (parte de una investigación mayor) aborda la construcción de la identidad musical en un grupo de compositores y compositoras latinoamericanos, en un análisis que toma en cuenta sobre todo el discurso que dichos creadores y creadoras realizan acerca de su propia obra. Se trata de una cuestión polémica y candente no sólo para el músico argentino sino también para el latinoamericano, en tanto que problematiza la propia práctica y pone en tela de juicio las ideas centrales del canon modernista, como la autonomía de la música. Nuestro trabajo nos llevó a la constatación de la construcción de un sujeto colectivo: la *mujer-compositora* o, mejor *mujer-música* que participa activamente de asociaciones de músicos de diversas tendencias populares y académicas. Desde una perspectiva de género, nos preguntamos cómo se construye este sujeto y cuáles son sus expectativas y aportes.

El mundo globalizado facilita los movimientos demográficos hacia polos de desarrollo en busca de trabajo o de perfeccionamiento profesional en universidades prestigiosas. El migrante construye una identidad a partir del diálogo con la comunidad receptora y este diálogo lo conducirá, por ejemplo a la elaboración de criterios lógicos identitarios compartidos con el otro que deberá reconocerlo como tal. En este sentido, los compositores argentinos, chilenos y otros de raigambre iberoamericana, se agrupan bajo la denominación de “latinos” o “latinoamericanos”.

**Palabras clave.** Compositor, música contemporánea, identidad, migración, género, Latinoamérica.

**Abstract.** This article (part of a larger research) is focused on the construction of the musical identity in a group of Latin American male and female composers. In a work that takes into account the opinion that these creators have about their own work. This is a controversial and trendy issue not only for the Argentine musician but also for the Latin American one, since it judges their practice and casts a doubt on the central ideas of the modernist model, such as the autonomy of music. Our work took us to the finding of a collective subject construction: the female-composer or, even better, the female-musician who participates in an active way in many academic or popular musicians' associations. From a gender perspective, the question is how this subject is built and what are its expectations and contributions.

The globalised world provides population movements towards developed areas in search of work or professional improvement in famous universities.

The migrant builds an identity as a result of the dialogue with the receiving community and this dialogue will lead the person, for example, to the elaboration of logical identity criteria with others who are to recognize him/her as such. In this sense, the Argentine, Chilean and other composers with Latin American roots, are put together under the heading of "Latins" or "Latin Americans".

**Keywords.** Composer, contemporary music, identity, migration, gender, Latin America.

---

### **Introducción**

El presente artículo (parte de una investigación mayor) aborda la construcción de la identidad musical en un grupo de compositores y compositoras latinoamericanos, en un análisis que toma en cuenta sobre todo el discurso que dichos creadores y creadoras realizan acerca de su propia obra. Se trata de una cuestión polémica y candente no sólo para el músico argentino sino también para el latinoamericano, en tanto problematiza la propia práctica y pone en tela de juicio las ideas centrales del canon modernista, como la autonomía de la música. Por otro lado, se vuelca a la elaboración de un arte musical no centrado en rupturas sino volcado a búsquedas individuales y colectivas de afirmación identitaria y de recuperación del pasado musical inmediato o mediato.

Como contexto de este rescate, el horizonte contemporáneo se nos presenta atravesado por una constante lucha entre construcciones identitarias variadas pero en una lucha desigual con los polos desarrollados, productores de una cultura que se pretende única y cabal exponente del capitalismo tardío. En consecuencia, el resurgimiento de las particularidades nacionales y regionales, se ve obstaculizado por un capitalismo excluyente que afirma el poder económico y simbólico de los países centrales.

La realidad actual nos muestra que la relación entre el compositor contemporáneo y su medio es compleja y contradictoria, pues se encuentra inmerso en un mundo globalizado en el que las identidades nacionales se relativizan, en tanto las regionales o grupales (siempre pasadas por el tamiz de lo individual) adquieren una mayor fuerza. Así, ser un compositor *latinoamericano*, frecuentemente, será reivindicado (al menos desde lo discursivo), lo mismo que la expresión de identidades provinciales o locales<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El intercambio entre los compositores de los diversos países de Latinoamérica parece ser bastante fluido. Se han fundado, además, diversas organizaciones que reúnen a los creadores de música contemporánea, electroacústica o música *nueva*, tales como el Colegio de Compositores Latinoamericanos o la Red de Arte Sonoro Latinoamericano, que proclaman su voluntad de difusión de la música-arte latinoamericana a través de sus páginas de Internet.

La reflexión acerca de la construcción de esta *otredad* es recurrente en algunos pensadores del arte latinoamericano que, como el historiador paraguayo Ticio Escobar, revalorizan los caminos seguidos por las artes en sus propios países. El eje central de la pregunta acerca de la identidad se sitúa en el cuestionamiento de *Yo* narrador de las historias del arte pretendidamente universal. Este *Yo* narrador que ha implicado también un *Yo creador* ¿Quién es el *otro*? y ¿de qué *Yo* es el *otro*? ¿Cómo pensar la diferencia y cómo construir un camino propio a partir de ella? En todo caso, dice: “El **otro** representa no la diferencia que debe ser asumida sin la discrepancia que debe ser *enmendada*; *no actúa como un Yo ajeno que interpela equitativamente al Yo* enunciador: se mueve como el revés subalterno y necesario de éste. Su contrafacta fatal”<sup>2</sup>.

En consecuencia, el relato debería dar cuenta primero de la pregunta acerca de quién es el *Yo* que lo enuncia. En segunda instancia, acerca de cuál es el *nosotros* al que se referirá. Al reconocer a ambos, quedará delimitado el *otro* y los *otros*, en tanto *Uno* y *Otro* o, dicho de otro modo, constituyen una relación compleja entre un principio de identidad y un principio de alteridad.

La construcción de la memoria personal o colectiva tiene como consecuencia la organización y reorganización del pasado. Es una tarea definitivamente social que se realiza interrogando la identidad y por ello, la valoración de lo que debemos recordar dependerá de la pregunta quiénes somos<sup>3</sup>. La relación entre identidad y memoria es entonces señalada por el antropólogo francés Joel Candau y nos lleva a las reflexiones del musicólogo chileno Gabriel Castillo Fadic (1998), que en su trabajo acerca de la relación entre Epistemología y la construcción identitaria en el relato musicológico americano, concluye:

[...] la identidad de un fenómeno musical -su estructura, su textura, sus límites- está determinada, en la base, por la identidad que le ha asignado previamente el relato musicológico; por el nombre que le otorga, pero también por la manera de nombrar. Relato musicológico y expresión musical están entonces situados en una relación de perfecta reciprocidad.<sup>4</sup>

En tanto un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significativa, efecto de sentido, en la música se presenta, en definitiva, como el punto de intersección entre el plano individual y el imaginario social. Se trata, entonces, de procesos subjetivos pero “culturalmente conscientes” y, por lo tanto, alejados del puro individualismo. El lazo que la música establece entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el receptor, formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> ESCOBAR, Ticio: *El arte fuera de sí*, CAV-FONDEC, Asunción, 2004, p. 72. Resaltado en el original.

<sup>3</sup> Véase CANDAU, Joel: *Antropología de la memoria*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

<sup>4</sup> Véase CASTILLO FADIC, Gabriel: “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”, en *Revista Musical Chilena* vol. 52 número 190, Santiago de Chile, 1998, pp. 15-35.

<sup>5</sup> ADELL-PITARCH: “La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología”, en RUESGA BONO Julián (edición): *Intersecciones, La*

Nuestro proceso de investigación nos llevó a la constatación de la construcción de un sujeto colectivo: la *mujer-compositora* o, mejor *mujer-música*, que participa activamente en asociaciones de músicos de diversas tendencias populares y académicas. Desde una perspectiva de género, nos preguntamos cómo se construye este sujeto y cuáles son sus expectativas y aportes. Pero, si la Musicología feminista ha implicado por un lado el enriquecimiento de la disciplina, al indagar acerca la historia de las compositoras, por otro, ha resultado de enorme utilidad al sacar a la luz los impedimentos invisibles, barreras de cristal, que aún hoy enfrentan aquellas mujeres que encaran algunos de los diversos roles en la pluralidad de posibilidades que ofrece la música.

Hemos trabajado tanto con escritos (publicaciones), como con entrevistas o comunicaciones personales electrónicas a algunos compositores y compositoras argentinos, en su mayoría migrantes, ya sea al exterior o dentro de las fronteras del mismo país. La selección de los entrevistados y entrevistadas se ha realizado en una primera instancia, a partir de su enrolamiento en la llamada *música contemporánea* y, en una segunda, por su condición de migrantes, tanto en un contexto de estudio como de búsqueda laboral. En cuanto a la perspectiva de género, resulta perceptible en las conceptualizaciones que las compositoras han elaborado en torno a su propia práctica. En este contexto, detectamos que el debate acerca del pensamiento autónomo de la música (al que era inherente la discusión sobre el material musical), ha perdido su lugar central para ceder paso a la preocupación por la producción de una música que contribuye a la construcción de diversas autopercepciones identitarias.

### **Metodología**

Desde las ciencias de la música, nuestra tarea es la elaboración tanto de un marco teórico como de un marco metodológico que resulte operativo para el análisis e interpretación de los significados construidos por los compositores argentinos en torno de su propia práctica, pero también en relación con su propio pasado como comunidad de creadores, en un universo fragmentado como es el presente.

El diálogo con los informantes apeló a recobrar una memoria, teniendo en cuenta que la necesidad de repensar la relación de la experiencia con la formación de la propia identidad y de considerar a la experiencia como una forma de auto-invencción y como una práctica social activa: el recordar y el olvidar deben ser considerados como actividades intersubjetivas<sup>6</sup>.

En todo caso, refiriéndonos a los significados construidos en torno al propio quehacer musical y a su relación con el pensamiento vanguardista, nuestro marco de referencia metodológico ha sido la *perspectiva del actor*, definida por Rosana Guber como: “aquel universo de referencia compartido (...) que subyace

---

*música en la cultura electro-digital*, Edita arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, 1997.

<sup>6</sup> GORLIER, Juan Carlos: *¿Confiar en el relato? Análisis narrativo en las ciencias sociales*, EUDEM, Mar del Plata, 2008.

y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos”<sup>7</sup>.

Este marco de referencia se hace palpable en la entrevista donde el entrevistado construye su memoria y explicita su punto de vista *con* el entrevistador de una forma dialógica. Pero, si “el entrevistador es en una medida no secundaria co-autor”<sup>8</sup>, deberá proceder con el máximo rigor, a la hora tanto de efectuar la entrevista como de efectuar su análisis, para no volcar en ella su carga subjetiva.

Coherentes con nuestro objetivo de descubrir en y con los entrevistados y entrevistadas los diferentes significados en torno a su propio quehacer compositivo, nuestra metodología se volcó a una etnografía naturalista, llevada a cabo a través de entrevistas semiestructuradas con la finalidad de obtener respuestas homologables. Al margen de nuestra propuesta, surgieron reflexiones acerca de la vida cotidiana del propio creador y creadora, situados en un mundo percibido como agresivo y desordenado, hostil a la actividad artística, pero en el que los músicos y músicas deben insertarse laboralmente.

Nuestro trabajo se nutrió también del análisis de textos producidos por la misma comunidad de compositores y compositoras. Estos textos problematizan la actividad compositiva, tanto en relación al presente como en relación al pasado y se trata de una selección tanto de artículos como de manifiestos de grupos y asociaciones de compositores, publicados en revistas especializadas en papel y on line durante los últimos veinte años.

Hemos trabajado desde el análisis de contenido que, desde el punto de vista operacional, parte de una literatura de primer plano para alcanzar un nivel más profundo: aquel que supera los significados manifiestos. Para esto, el análisis de contenido en términos generales relaciona estructuras semánticas (significantes) con estructuras sociológicas (significados) de los enunciados. Articula la superficie de los textos descrita y analizada con los factores que determinan sus características: variables psicosociales, contexto y proceso de producción del mensaje<sup>9</sup>.

Es pertinente aquí mencionar que, como campo etnográfico, el nuestro nos plantea condicionantes severos, en tanto esta investigadora participa en él como actora, ya sea desde su rol de musicóloga, de docente o de público. Así, el extrañamiento etnográfico aparece como la actitud propia del investigador, al indagar las diversas dinámicas a las que está sometida la música de su país, pues el *otro* etnográfico no es ni más ni menos que el *nosotros* musical, propio

---

<sup>7</sup> GUBER, Roxana: *El salvaje metropolitano*, Legasa, Buenos Aires, 1991, p. 75.

<sup>8</sup> PORTELLI, Alessandro: “El uso de la entrevista en la historia oral”, en *Anuario N° 20*, (2ª época), 2003/2004, *Historia, Memoria y Pasado Reciente*, Homo Sapiens Editores, Rosario, 2005, pp. 35-50, p. 45.

<sup>9</sup> Véase DE SOUZA MINAYO, María Cecilia: *Investigación cualitativa en salud*, Lugar Editorial, Buenos Aires, 2004.

de las particulares condiciones de producción y usufructo de la música en Argentina y América Latina.

En el contexto de las entrevistas (pero también en la lectura de los textos) debí estar constantemente alerta frente a implícitos manejados tanto por esta investigadora como por sus informantes, en tanto que ambos se situaban en algún lugar del campo musical argentino o regional. Las reflexiones sobre la situación política y/o universitaria estuvieron presentes en las entrevistas y en los textos, lo que llevó a tenerlas en cuenta en el momento del análisis, enriqueciendo el panorama del universo investigado. Otras categorías se pusieron en juego, esta vez netamente *técnico-musicales*. Por un lado, la división entre *popular* y *académica*, división que integra los *a priori* de los músicos y, por el otro, las referencias al pasado común en tanto *gente de la música* argentinos y latinoamericanos.

## **Construcciones identitarias**

### **1) Identidad y globalización**

La cultura globalizada presenta un capitalismo llevado a sus últimas consecuencias y portador de una cultura única. En consecuencia, estamos frente a un único modelo vital que desmantela las particularidades nacionales y regionales, haciendo tabla rasa de todo lo anterior, instalando, también en el plano económico como en el simbólico, los cánones de los países centrales. Por otra parte, la nueva situación en la que confluyen el cambio tecnológico y el debilitamiento de las instituciones del Estado Nación, permite a esas mismas culturas regionales mostrar sus creaciones, manifestarse. Es decir, se trata de “un mundo esquizofrénico: por una parte, posmoderno, infinitamente multifacético; y por otra, uniforme, siempre idéntico”<sup>10</sup>.

La construcción de las identidades colectivas se realiza durante un proceso en el que los sujetos reconstruyen su pasado a partir de una autopercepción de pertenencia a un colectivo. Tanto el *nosotros* como el *los otros* implica la selección y restitución de los hechos del pasado, que son reinterpretados en el presente y que sirven para sustentar una u otra identidad. Los numerosos criterios que pueden llevar a la construcción identitaria, la hacen un fenómeno difícil de analizar porque se trata de un fenómeno siempre diverso, ajustado sólo a las particulares circunstancias que le dan nacimiento. Por otra parte, se trata de construcciones colectivas, sociales y por lo tanto dinámicas, entrecruzadas entre sí y que, por lo tanto, ofrecen muchas zonas grises. Ahora, en tanto que representación individual de un *nosotros*, no podemos hablar de una *identidad idéntica a sí misma*, porque no hay una identidad *dada* sino que sólo hay una identificación construida socialmente, pero percibida individualmente. Esta complejidad no permite calificar a toda identidad como un fenómeno fundamentalmente ambiguo en el que confluyen Psicología y Antropología<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> ORTIZ, Ramón: “Diversidad cultural y cosmopolitismo”, en *Nueva Sociedad* No. 155, 1998, pp. 23-36, pp. 23 y ss.

<sup>11</sup> Véase BALIBAR, Étienne: *Violencias, Identidades y Civilidad*, Gedisa, Barcelona, 2005.

Si la identidad es una representación individual de un *nosotros*, o *nosotras*, vale mencionar aquí el debilitamiento del estado nación como principal criterio para la construcción de identidades artísticas, tal y como había sido en el siglo XIX y buena parte del XX. En efecto, aun cuando ciudadanos y ciudadanas de diversos estados nación, estos artistas eluden frecuentemente el compromiso con una ideología nacionalista, para buscar una identidad no apoyada desde instituciones estatales sino construida a partir de una elección individual, en el que aparece un proceso de apropiación particular del pasado, un ejercicio de la memoria que prescinde del relato histórico nacional.

Queda claro que dicho colectivo asume diversas y distintas modalidades que no se excluyen entre sí sino que, más bien, se construyen de manera solidaria. Por ejemplo, las identidades de género se insertan en identidades regionales o nacionales, lo que recuerda la metáfora ya clásica de Denys Cuché, que asocia las construcciones identitarias a las tradicionales muñecas “mamuchkas”, en tanto que es posible participar de varias a la vez, aunque, necesariamente, prime alguna sobre las otras<sup>12</sup>. En el contexto de un mundo globalizado, el *nosotros* cultural-musical y el *otro* cultural-musical han adquirido, desde Latinoamérica, una nueva significación, tanto desde la teoría del arte, en particular de la musicológica, como desde la práctica compositiva. En efecto, la construcción de la *otredad*, necesariamente enunciada desde un *nosotros*, ha sufrido modificaciones en tanto que el *nosotros* ha cambiado de lugar.

En síntesis, desde las ciencias de la música, la mirada debe ser desde *lo particular* que, aunque denostada por el pensamiento científico moderno, permite el descubrimiento y valoración de la emergencia de una *multiplicidad de sendas* en la que se manifiestan los significados elaborados por los compositores argentinos en torno de su propia práctica y de su propio pasado como comunidad de creadores.

Este *nosotros* se hace presente en no pocas composiciones, a través de la revalorización del *sonido* como elemento signifiante (en detrimento del ritmo o de las melodías), a veces reprocesado y otras, utilizado en un proceso sincrético. En los compositores que analizaremos más adelante, el timbre se ha convertido en un elemento esencial para organizar la producción simbólica que refiera a su propia pertenencia a una comunidad que trasciende el estado nación, ya sea para confundirse con América o para unirlo con la historia de su comunidad o ciudad de origen.

En el terreno de los debates en torno a lo musical, cabe mencionar que la Revista Musical Chilena publica en su número de enero de 1997 una tribuna en la que participan compositores latinoamericanos como, por ejemplo, el compositor peruano Celso Garrido-Lecca, y donde se analizan los diversos problemas de los compositores latinoamericanos en relación con las políticas neoliberales aplicadas por los gobiernos del momento. Esta tribuna resume, de

---

<sup>12</sup> Véase CUCHÉ, Denys: *La noción de cultura en las Ciencias Sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

alguna manera, la posición que hemos tomado respecto a la desprotección del compositor y, en general, del músico durante la década.

Señala Celso Garrido-Lecca que entre los lineamientos de una política neoliberal, los estados en la mayoría de los casos desatienden o soslayan sus obligaciones de prestar los servicios culturales indispensables, aduciendo que la acción en una economía de libre mercado los exime de reglamentar los vaivenes del mercado del arte. Señala Garrido-Lecca la ausencia de los medios de comunicación en la difusión y promoción del arte, que se encuentra sumida en una visión deformada del ser humano y cuyo interés supremo es el mercantilismo. Por lo tanto, “la música esta liberada a su propia suerte en la demanda del mercado, que por desgracia en nuestros países, por la situación de inestabilidad económico-social endémica, sólo llega a ciertos sectores de la población”<sup>13</sup>.

El resurgimiento de las identidades culturales regionales en un contexto globalizado aparece como otra de las características de la creación musical de las últimas décadas. Lo acompaña la idea de que las tradicionales instituciones artísticas de los países centrales habrían perdido su preponderancia absoluta, lo que permitiría una pluralidad de manifestaciones.

La definición del *nosotros* portadores de una *memoria* se constituiría en problemática y se relacionaría con la posibilidad de elegir una tradición en la que entroncarse. A diferencia del ideario vanguardista y más relacionado con el romántico, los compositores y compositoras entrevistados buscan, eligen una tradición particular, no impuesta por el Estado Nación o por una nación cualquiera, sino elegida en un abanico de posibilidades.

El vocablo *tradición* se torna particularmente espinoso y abarca un campo semántico que transita por a) *música académica europea, tonal o no*; en general, parece referirse a la música del siglo XX, b) *conjunto de rasgos culturales propios de Latinoamérica* (sobre todo en el caso de compositores no argentinos) o c) *rasgos culturales propios de la Argentina* (en el caso de compositores de nuestro país) y d) a veces abarca los tres aspectos, sintetizando, simplemente, el *pasado musical*.

En este contexto de revalorización de las tradiciones y particularismos, los significados de los términos clave de la vanguardia como *tradición/progreso* adquieren nuevos significados para los músicos contemporáneos. En efecto, resulta relevante destacar la relación que algunos compositores establecen con la *tradición*, vista ahora no sólo como una pluralidad de elementos, sino también como un conjunto de fuerzas vivificantes, que deben ser utilizadas en la construcción de la otredad, frente a una tradición europea que ha sido impuesta a lo largo de la historia latinoamericana.

---

<sup>13</sup> Véase GARRIDO-LECCA, Celso: “Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores” en *Revista Musical Chilena*, No. 196, Santiago de Chile, Año 2001.

El compositor argentino Carmelo Saitta, por su parte, sostiene que: “cada día se vuelve más claro el lugar que debe asumir un compositor en América Latina, no solo en lo que atañe a lo social, sino también en lo que debería ser individual, en aquellos aspectos del universo musical propio.(...) es inevitable el tomar conciencia de nuestra realidad. Esto, necesariamente, nos lleva a relativizar los principios que constituyeron las grandes utopías de la primera mitad de nuestro siglo; debemos descreer de ellas para fundar nuestro propio horizonte, para experimentar nuestro propio imaginario”<sup>14</sup>.

Sin embargo, esta *otredad* aparece mucho más ligada a lo individual que a la reivindicación de identidades nacionales. Lo importante sería, en todo caso, la reinterpretación del compositor de los elementos musicales de su ambiente pasado o presente que revisten importancia hoy para él. En ese sentido, lo nacional o regional no aparece con un sentido individual, a partir del cual podría construirse un sentido colectivo, pero que no aparece explícito, al menos en los textos y entrevistas analizados.

Paralelamente y al contrario de lo acontecido en el movimiento romántico, el pensamiento en torno a la construcción de una música nacional se debilita, en la medida en que el Estado Nación, sostén de esa idea, también se debilita en el marco de la globalización económica y se fortalecen vínculos regionales, por ejemplo, desde lo económico, el MERCOSUR. Las tradiciones regionales influyen en los compositores que de alguna manera pretenden hacer saber cuáles son sus raíces. Pero estas raíces nos llegan a partir de una evocación del entorno sonoro de cada compositor, fuera de una construcción como lo fue el Estado Nación, pero no ajena a la construcción política, por ejemplo de una región que, como Latinoamérica, incide fuertemente en la ideología de los compositores.

Para la compositora argentina Alicia Terzián, el arte actual presenta una particularidad que se traduce en

[...] un lenguaje nuevo. (...) Para mí estamos viviendo un regreso al romanticismo. Para mí, el gran clasicismo terminó en 1900 y el gran romanticismo terminará en el 2050. Nunca se ve como en estos años la diversidad de lenguajes que se utilizan: lo más loco que puede existir hasta un Arvo Part que escribe modal y un Bartok que escribe sobre una especie e esencia folklórica. Creo que estamos viviendo una etapa muy rica en la que, en general, y lo reconocen los compositores serios europeos, no importa la técnica sino que es un medio para expresar lo que uno tiene.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Véase SAITTA, Carmelo: “El compositor hoy en América Latina”, en *Revista del Instituto Superior de Música N° 6*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Año 1999.

<sup>15</sup> TERZIÁN, entrevista, 29-8- 2007. Hemos consultado las entrevistas y comunicaciones electrónicas personales realizadas a los siguientes compositores y compositoras: Anahí Bergero, José Hernán Civils, Ricardo Dal Farra, Oscar Pablo Di Liscia, Oscar Edelstein, Mariano Etkin, José Halac, Aitana Kasulik, Elsa Justel, Francisco Kröpfl, Carmelo Saitta, Graciela Paraskevaïdis, Alicia Terzián y Ricardo Ventura.

El compositor Hans Koellreuter sostiene, en una entrevista efectuada por Graciela Paraskevaídis, que “Se trata de encontrar el valor y la fuerza para una nueva forma de vida que no puede ser concebida sin una reorientación de nuestro pensamiento y sin renunciar a lo tradicional. Despertar esta problemática en la conciencia del ser humano es, con seguridad, una de las tareas más importantes del arte de nuestro tiempo. Y todos los problemas estéticos y educativos de la música deberían considerarse bajo este punto de vista”<sup>16</sup>.

Las tradiciones locales y regionales se hacen presentes en compositores que no pertenecen a los centros de la vanguardia musical. Por ejemplo, el compositor neuquino Ricardo Ventura comenta una de sus obras para medios electroacústicos llamada *Neuquén II* “que remite al Comahue, ya que tiene referencias sonoras de culturas musicales que conviven en la región (mapuche, tango, rock), junto con otras y otros sonidos”<sup>17</sup>.

Esta referencia a *sonidos* llama la atención, en tanto que se reitera en el discurso de otros compositores, lo que nos hace reflexionar acerca de la necesidad de un análisis técnico musical que confronte los elementos de las diversas obras y el contenido identitario al que hacen referencia: ¿se trata del timbre, enorme preocupación en las investigaciones musicales actuales? ¿O acaso de los elementos rítmico - melódicos, al igual que sus colegas de las corrientes nacionalistas del siglo XX?

Aun cuando tales cuestionamientos exceden el presente trabajo, resulta pertinente aquí mencionarlos como una posible futura investigación. En tanto, como primera hipótesis, el parámetro *timbre* parecería la gran referencia de los músicos contemporáneos. En efecto, utilizado como *topic*, el parámetro tímbrico actúa como estableciendo un lazo significativo entre productor y receptor en un contexto sonoro común que es reforzado por el recuerdo sonoro. Retomando a Rubén López Cano (2005), digamos que el *topic* puede ser explicado como un intermediario entre la concepción autonómica y la que ve en la música un conjunto de discursos significantes. En particular, el *topic* complejiza la relación entre el oyente y el músico, entre productor y receptor, a partir de la utilización de un timbre o de una sincreisis de elementos dispuestos con la intención de generar significados. El oyente conoce de antemano los elementos que integran cada género y los puede poner en acción sin necesidad de que aparezcan explícitamente en el objeto musical que escucha: los activa<sup>18</sup>. Desde el punto de vista compositivo, los *topics* implicarían la utilización de citas o de algunos timbres que actúan como significantes, remitiéndonos a una comunidad virtual. En el contexto de una referencia a un pasado común, la oposición *tradición/progreso* cobra, para esa comunidad virtual, un nuevo sentido y, a comienzos de la década de 1990, el compositor y director de

---

<sup>16</sup> En PARASKEVAÍDIS [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)

<sup>17</sup> VENTURA, en comunicación a la autora 7-7-07.

<sup>18</sup> LÓPEZ CANO, Rubén: “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 21, N° 1, Año 2005.

orquesta Antonio Tauriello declara que en música no puede hablarse de progreso “pero sí de originalidad. Creo en la originalidad, creo en la idea (...) hay que ir más allá de la cita (y utilizar) los procedimientos antiguos abstraídos. No las notas”<sup>19</sup>. La originalidad a ultranza se ve contestada por la abundancia de citas musicales en las obras contemporáneas. A ello hace alusión Tauriello, cuando afirma que descrea de los retornos y sostiene que “tiene que haber invención, si no, no hay música”<sup>20</sup>.

En este contexto de lo que el compositor llama retornos, también se realiza una revalorización de particularidades y la tradición no es pensada ya como un bloque identificado con *lo nacional* sino que adquiere una pluralidad. Las citas musicales a menudo incorporan a la música contemporánea tradiciones regionales o locales, a través de las que el compositor o la compositora construyen su identidad como artista.

Este parecería ser el sentido de los *Dos improntus a mano alzada*, para acordeón y piano, grabados junto a Raúl Barboza por el compositor argentino Oscar Edelstein, originario de la provincia de Entre Ríos, actualmente y desde hace varias décadas residente en Buenos Aires. Edelstein explica:

El chamamé es la música que escuchaba mi padre, que también escuchaba a Stockhausen... Cuando tengo que pensar en los sonidos de mi tradición, son sonidos de acordeón. Pero para eso tuve que reinventar el piano. (...) Si yo tengo que pensar en tradición musical la pienso así, pero reinventándola, **porque tuve que pensar otro piano.**<sup>21</sup>

La constante referencia a diversas tradiciones que conviven conduce a reflexionar en el rol de dicho patrimonio, porque, como señala el compositor chileno Eduardo Cáceres, el músico latinoamericano se entronca y se ha entroncado en diversas tradiciones y, aunque existe una línea cultural que nos relaciona con la tradición académica europea, también existen otras tradiciones que lo nutren y que en los últimos años del siglo se han puesto de relieve<sup>22</sup>.

Como sea que la producción latinoamericana de música electroacústica se muestre cada vez más numerosa, también frecuentemente hace mención al propio entorno sonoro de los compositores, a través de citas de inclusión de sonidos de la naturaleza de la región a la que se alude. Esta inclusión no se concibe como un conflicto con la noción de vanguardia, sino más bien, al decir de Saitta, como una puesta de la “tecnología al servicio de lo local”<sup>23</sup>. ¿Pero qué es “lo local”? En todo caso, ¿qué es lo que remite a la propia construcción de una tradición que determina lo identitario?

---

<sup>19</sup> TAURIELLO, Antonio, en MONJEAU, Federico: “Entrevista a Antonio Tauriello”, en *LULÚ, revista de teoría y técnicas musicales*, No. 1, Buenos Aires, Año 1991.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> EDELSTEIN en entrevista con la autora, 13-3-2007. Las negritas son nuestras.

<sup>22</sup> Véase CÁCERES, Eduardo: “Música e identidad. La situación latinoamericana”, en *Revista Musical Chilena* No. 196, Año 2001.

<sup>23</sup> SAITTA, entrevista, junio-2007.

He aquí la síntesis del citado compositor argentino: “Yo he pensado siempre en algo más arcaico, mirar adentro es mirar América, su cosmogonía, su construcción mitológica. Todas mis obras tienen algo de esa cosa, por lo menos en la metáfora. Y del punto de vista estructural, yo reniego de la evolución, construyo en terrazas, bloques. Para darte una metáfora de esto y nada más que a ese título, sería como tomar una guarda incaica o azteca. Pensar en América precolombina (...), desde lo tímbrico y desde la simplicidad de la estructura”<sup>24</sup>.

Vale citar aquí las palabras del ya mencionado compositor chileno Eduardo Cáceres en cuanto la tradición musical latinoamericana, que resulta una síntesis completamente original de variadas influencias: “Nuestro músico y aceptémoslo de una vez por todas no es, ni será Beethoven, ni mapuche, ni Violeta, ni genio del rock o del pop, sino el conjunto de lo que nos pueda entregar toda esa música y nos dará la visión de un creador que ha partido desde su propia realidad, identidad, tiempo, condición y geografía”<sup>25</sup>.

## 2) Identidad y Migración

La historia reciente de Latinoamérica (en particular las décadas del 70 y 80) está marcada por hechos violentos que obligaron a muchos intelectuales, entre los que se cuentan compositores y compositoras, a emigrar, ya sea a otros países de Latinoamérica, ya sea a Europa.

El musicólogo Miguel Castillo Didier resume así su dolorosa experiencia al respecto, luego del golpe militar que en 1973 derribara al Presidente chileno Salvador Allende: “En el campo de la música y los músicos, como en todos los aspectos de la vida nacional cultural, los golpes de la dictadura y sus efectos fueron duros (...). El golpe de estado y el exilio significó truncar mi carrera y restar trabajo para la Musicología chilena (...). No sé si para otros músicos, compositores, intérpretes, musicólogos, en fin, hombres del mundo de la música, que hubieron de salir forzosamente del país, pueda caracterizarse el exilio como un itinerario del saber y del dolor”<sup>26</sup>.

El fenómeno de la globalización tiene como una de sus características principales el movimiento demográfico desde polos de menor desarrollo a otros de mayor desarrollo. En todo caso, no sólo la violencia de los gobiernos dictatoriales obligó al exilio a innumerable cantidad de músicos y músicas de todos los estilos, sino también, la escasez de trabajo, de oportunidades educativas, características de la relación desigual entre polos de desarrollo y polos de subdesarrollo. En relación a esta situación, no debe sorprendernos la abundante migración transitoria o definitiva, tanto con fines formativos como en búsqueda de mejores horizontes laborales. Desde la perspectiva del actor-compositor, la construcción identitaria se modifica y muchas veces se genera en la confrontación con el *otro*.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> CÁCERES: *Op. Cit.*

<sup>26</sup> Véase CASTILLO DIDIER, Miguel: “Músicos y exilio”, en *Revista musical chilena*, nº 200, Santiago de Chile, 2003, pp. 109 y ss.

El compositor argentino José Halac lo explica a partir de su obra *India Vieja*, realizada en el laboratorio de música por computadora Brooklyn College Center for Computer Music, con ocasión de una beca de estudio. La obra parte de un “canto bagualero de una mujer con caja y luego trabajé sus sonidos y su texto generando una textura nueva, electrónica y digital que va describiendo el andar del texto de la baguala, en el que ella declara su deseo de volver a ser joven tomando sangre de cóndor”<sup>27</sup>.

El compositor subraya que su elección de la baguala recopilada por Leda Valladares tuvo como condicionante el hecho de estar fuera del país (en Estados Unidos) y no que, en realidad, fuera para un compositor más identificado con las tradiciones urbanas<sup>28</sup>. La experiencia de Halac nos remite a que la identidad, en tanto que una construcción social, necesita el reconocimiento heterorreferencial, es decir, de los *otros*, que a partir de la aceptación del criterio lógico adoptado, también admiten este *nosotros* como válido.

Vale aquí referirnos al valor simbólico asignado a los objetos culturales, entre ellos la música. Más allá que los elementos que la constituyen, o del objeto *música (en sí misma)*, los significados construidos en torno a las obras (en este caso, la baguala recogida por Valladares) actúan como lazos referenciales en el contexto que los enmarca. Por ello, lo que habitualmente entendemos por música es mucho más que un objeto, es el resultado de un conjunto de procesos, surgidos a partir de las relaciones entre sonidos musicales y los agentes sociales que confieren a estos sonidos sus significaciones y valores<sup>29</sup>. De alguna forma, el reconocimiento identitario heterorreferencial exige la utilización de una producción simbólica particular y establece un diálogo permanente entre los migrantes (como comunidad o grupo) y los receptores.

El compositor argentino José Hernán Civils, residente desde hace mucho tiempo en Alemania, habla en estos términos de su grupo musical Piarango. Transcribo a continuación fragmentos de la conversación por chat del 6 de marzo de 2010. El planteo inicial fue la problematización de la propia práctica de Civils en tanto compositor y migrante: “Si no hubiera salido del país habría hecho cosas completamente distintas, claro. El tango, por ejemplo, adquiere en el exilio otra dimensión, aunque tengo una intoxicación de Piazzolla, ya no me gusta como en Buenos Aires (...). Ahora estoy en un grupo de tango con un ecuatoriano, una mejicana, un ruso y un alemán. Otro alemán tradujo letras de tango y vamos a hacer un espectáculo llamado “Cafetín del sur”. El ruso, por ejemplo, tiene una expresividad típica de él, pero no deja de ser tanguero”<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> HALAC, José: “Sincretismo musical. Investigación sobre los modos de articulaciones morfológicas entre fuentes sonoras disímiles”, en *Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense y Congreso Internacional de Estética. Vértices y Aristas del Arte Contemporáneo*, 1ª Edición, CD-ROM, Mar del Plata, 2009.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Véase CRUCES, Francisco: “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”, en *Trans, Revista Transcultural de Música* N° 6, Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Año 2002, versión on line. Consultado en marzo 2010.

<sup>30</sup> CIVILS, comunicación electrónica con la autora, marzo, 2010.

En un contexto de migración se originan nuevas identidades que, muchas veces se resumen, simplemente, en *lo de afuera*. De esta manera, las producciones estético musicales adquieren nuevas características producto de nuevas elecciones estéticas, sociales y una diferente valoración de la propia tradición que se pone en juego frente a otras.

### **Identidad y género**

Si consideramos *género* como una categoría construida social, histórica y culturalmente, admitimos que, a diferencia de *mujer* y *varón*, *feminidad* y *masculinidad* no son el producto de predeterminaciones biológicas. En todo caso, veremos la división genérica como la institucionalización social de la diferencia de sexos antes apuntada que, desde un punto de vista antropológico, forma parte de un sistema conceptual devenido en principio organizador. Es decir, nos hallamos frente a un código de conductas por el cual se espera que las personas estructuren sus vidas, sean femeninas o masculinas y se comporten femenina o masculinamente. A partir de allí, podríamos incluso afirmar que *género* no sólo es una categoría descriptiva sino básicamente normativa pues determina la percepción y auto percepción social de las mujeres y de los varones. Hay, por supuesto, diferencias biológicas innegables entre ambos, pero, lo determinante en la organización social no es la diferencia misma, sino el sistema de valores y significados construidos en su torno, vale decir, un conjunto en el que se la interpreta y se la vive<sup>31</sup>.

En la teoría musicológica, la perspectiva de género surge a comienzos de la década de 1980, fuertemente influida por las corrientes postmodernas y sus críticas a la pretendida autonomía y asemantividad de la música. Tal como sostiene la investigadora española Pilar Ramos López debemos realizar una correcta contextualización del surgimiento de la musicología feminista en cuanto a su deuda con el pensamiento posmoderno<sup>32</sup>.

Desde esta perspectiva, una Historia de la Música revela nuevos planteamientos: en primer lugar, desde la composición, desde la actividad compositiva misma; porque, cuando sale a la luz una obra compuesta por una mujer, nuestro primer interrogante es ¿Cómo fue su apropiación de la estética, la técnica, la formación musical de su tiempo? En segundo lugar, más allá de la íntima relación entre la creadora y su obra, una pregunta si se quiere política, pues interroga las relaciones de poder dentro de un campo cultural y atañe la relevancia de estas compositoras y de sus obras en su propio tiempo. Es decir,

---

<sup>31</sup> Véase VILCHEZ FARÍA, Jacqueline: "Taliraai: Música, género y parentesco en la cultura wayúu", en *Revista de Ciencias Humanas y Sociales* No. 42, Universidad del Zulia, Maracaibo, Año 2003. La base de la construcción del género se encuentra en una arcaica división sexual del trabajo, que hoy, en virtud de los adelantos científicos y tecnológicos, resulta obsoleta. Y aunque el género se ha ido construyendo y modificando a lo largo de siglos, persisten todavía distinciones socialmente aceptadas entre hombres y mujeres que tienen su origen en dicha repartición de tareas. La simbolización que se ha desarrollado en torno a tal división laboral le da fuerza y coherencia a la identidad de género: LAMAS, Marta: "El género es cultura", en *V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural*, Almada, Portugal, 2007.

<sup>32</sup> Véase RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música: introducción crítica*, Narcea, Madrid, 2003.

¿Cuánta participación pudo tener en la construcción de los cánones estético musicales vigentes?

La visión de las Historias tradicionales de la Música ha coincidido con los postulados de las Historias del arte moderno que, en términos generales, consideran a las obras de arte como objetos unitarios y autónomos. En este contexto, las obras de arte son vistas como objetos acabados y completos. Las Historias de la música han agregado a esta concepción autonómica del arte la de no referencialidad de la obra musical. La autonomía del arte ha sido uno de los aspectos más importantes en el pensamiento de las vanguardias. Aparentemente contradictorio, si pensamos en el compromiso político de algunos artistas, pero, en realidad, garantía de la independencia misma del creador a la hora de enfrentarse con su obra.

En tanto, más allá de la definición de la música como autónoma y de la proclamación de la libertad absoluta del compositor, existe otra cuestión a la que no podemos dejar de hacer referencia y es que la idea de autonomía de la esfera del arte conlleva una idea particular de lo que es música: *lo que suena*, independientemente de la situación espaciotemporal en la que *suena* y del código en el que está organizado *lo que suena*. En palabras de Pilar Ramos López: “El posmodernismo ha supuesto el cuestionamiento de varias nociones tradicionales para la Musicología: el concepto de música y por lo tanto el de lo extramusical, el canon, el concepto de obra de arte, la noción de progreso técnico musical, el ideal de objetividad y el concepto estable de la identidad”<sup>33</sup>.

En tanto, desde la Critical Musicology, la investigadora británica Liz Garnett implica el desconocimiento de que la música inevitablemente *suena para alguien* y que ese alguien, en tanto humano, es un sujeto cultural, atado a las contingencias espacio- temporales: “No existe, entonces, un locus extra cultural desde donde observar a la música, ni un significado extra cultural para observar (...). Desde aquí, producción y recepción se informan entre ellas, y los significados sociales están escondidos en la música”<sup>34</sup>.

A la vez, Susan McClary insiste en que el interés sobre el género y la sexualidad en la música fueron la causa de la fuerte resistencia que encontraron las primeras musicólogas feministas, pues, dice la investigadora que la música idealista había escapado no sólo al lenguaje signifiante sino al cuerpo, el terror de los metafísicos occidentales<sup>35</sup>.

Para la polémica autora de *Feminine Endings*, la música podría llegar a concebirse como realmente autónoma si nos fuera posible considerar una obra musical haciendo caso omiso de las condiciones en las que se escribió y

<sup>33</sup> RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música... Op. Cit.*, p. 37.

<sup>34</sup> GARNETT, Liz: “Musical Meaning Revisited: Thoughts on an Epic Critical Musicology”, en *Critical Musicology Journal, A Virtual Journal on the Internet*, Leeds University, Año 1996. <http://www.leed.ac.uk/music/>, consultado en marzo 2010. Traducción propia del inglés.

<sup>35</sup> MCLARY, Susan: “Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s”, en *Feminist Studies*, Vol. 19, Issue 2. Summer, University of Iowa, Año 1993.

prescindiendo de la historicidad de las premisas, conforme a las que se ejecuta el análisis.

Aun cuando la ausencia de la mujer en las típicas Historias de la Música no se debe en absoluto a su ausencia del pasado musical, sino de una narración básicamente masculina, que opera reflejando el orden patriarcal, desde la creación, las pautas estéticas, pero también desde la construcción de un relato que omite tenazmente cualquier intervención femenina en la creación musical. Porque el conocimiento de la existencia de compositoras no nos revela gran cosa si no tenemos en cuenta la participación o no de las mujeres en la construcción de los cánones estéticos de cada época en particular, construcción que, además, implica niveles de calidad. Por lo tanto ¿cómo juzgar la obra de una compositora en un universo estético musical netamente masculino?

La “hipoteca cultural” con la que carga la compositora implica un conjunto de dificultades que se le han presentado a todas las mujeres, quienes pretendieron componer y debieron luchar contra sus propias dudas y auto restricciones, además de buscar denodadamente intérpretes, público y reconocimiento para sus obras<sup>36</sup>.

Sin embargo, atravesada por los roles de género, la actividad musical profesional o semiprofesional femenina se ve restringida, en particular, en las actividades que implican creación, probablemente por el tiempo privado de aislamiento e introspección que parece más difícil de conseguir que el público. Este se hace visible en el momento de hacer ejecutar las obras, ruidosamente ausentes de los programas de conciertos.

Como señala la musicóloga venezolana Carolina Santamaría Delgado,

[...] al desmoronarse el ideal de pureza absoluta de la objetividad científica heredado de la Ilustración, los viejos paradigmas de análisis cultural han tenido que ser nuevamente replanteados. Los estudios musicales, cuyas disciplinas de investigación (...) operan no pocas veces con metodologías derivadas de las ciencias sociales [y] no han estado ajenos a estos cambios (...). La caída en desuso del musicólogo/observador científico como un ser neutral y objetivo se ha convertido en una preocupación, no solamente para los investigadores (...) sino también para aquellos que manipulan e interpretan partituras y documentos históricos.<sup>37</sup>

Junto a la construcción identitaria en tanto músicas latinoamericanas, se percibe en las compositoras, con no poca fuerza, la preocupación por la valoración de la tarea de la creación musical. La compositora se enfrenta en nuestra región y en

---

<sup>36</sup> Véase PRÉVOST-THOMAS, Cécile; RAVET, Hyacinthe: “Musique et genre en sociologie, Actualité de la recherche”, en FINE Agnès y DUBESSET Mathilde: *Musiciennes. CLIO Histoire, femmes et sociétés* 25, Ed. Clío y Presses Universitaires du Mirail, Toulouse- Le Mirail, 2007.

<sup>37</sup> Véase SANTAMARÍA DELGADO, Carolina: “El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos”, en CASTRO-GÓMEZ, Santiago; TAURIELLO, Ramón (comp.): *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 2007.

nuestro país a varios impedimentos: por un lado, la subalternidad de la creación musical latinoamericana frente a la europea, tanto en la música clásico-romántica como en la de vanguardia; en segundo lugar, el escaso apoyo que la creación musical académica tiene en nuestros países. Por último, no poco menor, la tradición sexista de la música profesional en general y de la creación musical en particular.

Los compositores y las compositoras se unen bajo la común denominación de *músico*, término utilizado acaso por la falta de una palabra castellana que tenga como referente a la mujer que ejerza la profesión relativa a la actividad musical. La palabra *compositora* es empleada con frecuencia entre estas profesionales para autodesignarse, aunque, lo mismo que la mayoría de sus colegas varones, su ocupación diaria sea el trabajo docente.

En las entrevistas y comunicaciones realizadas, la propuesta de reflexionar acerca de la propia práctica desde una perspectiva de género fue recibida con interés. En todos los casos, la identidad es tomada como una construcción que se realiza a partir de la tradición o tradiciones presentes en la creación y que se piensa sobre todo en un contexto regional y como oposición a uno o varios modelos hegemónicos y propugnando una visión particularista pero no individualista de la composición musical.

En palabras de la compositora argentina, radicada en el Uruguay, Graciela Paraskevaídis,

Ser compositor o compositora nacido o nacida bajo la impuesta y fuerte influencia y herencia de la cultura europeo-occidental, "blanca", cristiana y burguesa, y vivir voluntariamente en un país del tercer mundo, implica el asumir los peligros y desafíos de tal opción, una opción que quiere enfrentar los modelos culturales y musicales establecidos por un primer mundo dominante y nortecéntrico.<sup>38</sup>

Si bien, en el comienzo del párrafo, la compositora hace una diferencia entre mujeres y varones, las consecuencias de la influencia la *cultura europeo-occidental*, "*blanca*", *cristiana y burguesa* parecen, en el párrafo, similares para ambos, sin indagar acerca de las diferencias o desigualdades entre unas y otros.

A lo largo de nuestro trabajo, hemos detectado, tanto en escritos como en las entrevistas realizadas, una preocupación recurrente de las creadoras por el rol social de la compositora y de la composición contemporánea. Sin embargo, aun cuando el contexto es el de una reunión de compositoras, no se percibe una propuesta diferente para unos u otros, sino, más bien, de sumar esfuerzos en una realidad cultural que se percibe adversa a ambos.

---

<sup>38</sup> PARASKEVAÍDIS, "CD Magma / Nueve Composiciones" MAGMA T/E 26 CD TACUABÉ - SERIE MÚSICA NUEVA - T/E 26 CD Diseño de Maca, BARRA/Diseño. Ediciones Tacuabé, Montevideo, Uruguay, febrero de 1996, en [http://www.gp-magma.net/es\\_editos.html](http://www.gp-magma.net/es_editos.html) consultado en abril 2010, s/p.

Con mayor frecuencia que en los varones, en las mujeres se observa que la composición y, en general, el arte, son pensados como propuestas de cambio de la realidad contemporánea. En este sentido, el Foro Argentino de Compositoras enarbola una doble identidad: de género y nacional. En su Manifiesto propone “una alternativa de cambio a través de la visión de la mujer y su intervención en los diferentes modos del quehacer cultural asumiendo un co-protagonismo en los fenómenos estéticos, educacionales y sociales contemporáneos”<sup>39</sup>.

Llamamos la atención sobre la enumeración final que incluye los *fenómenos educacionales*, que no hemos encontrado en compositores varones y que nos muestra a la mujer como protagonista de la tarea de la reproducción social, aún desde el rol de la creación musical. Por lo demás, diversas problemáticas aparecen comunes a varones y mujeres. Es el caso de la referencia a determinada tradición o tradiciones y a las construcciones identitarias, a partir de la pertenencia a una comunidad determinada, asumida como propia.

En el contexto particular de Neuquén, en el norte de la Patagonia Argentina y, durante décadas, un foco receptor de población migrante, la relación compositora-tradiciones es vista de esta manera por Anahí Bergero, originaria de la provincia argentina de Córdoba, ella misma migrante y miembro de la agrupación *Banda Crítica*.

En una región que tiene muchas tradiciones, yo me siento expresión de una realidad urbana en la que confluyen muchas tradiciones o de tradiciones inventadas (...) una multiplicidad de propuestas, en este espacio urbano influyen a la hora de pensar en componer, pensar en una organización tipo collage de los materiales o, por ejemplo, en la utilización de texturas complejas, con distintos planos...Si pienso que hay muchas cosas que suceden al mismo tiempo y estoy trabajando sobre el tiempo.<sup>40</sup>

Bergero encuentra así una forma de reflejar la realidad circundante, pero no por la utilización de *topoi*, sino como concepto. Por otro lado, la tradición, en el discurso de la compositora, adquiere pluralidad (*las tradiciones*) y deja de lado la antigüedad (*tradiciones inventadas*). Ello es posible justamente en una región joven de muy reciente urbanización que, como decíamos, recibe grandes contingentes de población migrante, sobre todo económicamente activa.

Por otra parte, “tener conciencia de la multiplicidad de factores que a uno lo hacen ser lo que es, implica estar perdiéndose un montón de cosas absolutamente necesarias ¿Qué rol o qué función tiene el compositor en la sociedad? Tenés que pensarte como un ser inmerso en una cultura, una sociedad y desde ahí creo que debemos pensar la identidad (...). Es inherente a la tarea, si uno estrena piezas<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Manifiesto <http://www.forodecompositoras.com.ar>

<sup>40</sup> BERGERO, entrevista, julio 2009.

<sup>41</sup> *Ibid.*

En el caso de la mencionada Graciela Paraskevaídis, la relación con la tradición trae aparejado un debate, en tanto implica la necesidad de romper con una dependencia que se refleja también en los parámetros estético-musicales. De esta manera, no podemos pensar que “El hecho de pertenecer al sistema cultural europeo-occidental [no nos convierte] automáticamente en epigonales, sino que nos desafía y nos permite fagocitar esa cultura y utilizar de ella lo que queramos. La opción de continuismo o fractura está implícita en el desafío y cada creador deberá decidir en esta encrucijada por dónde encaminar sus búsquedas y propuestas. Y se verá si lo ha logrado”<sup>42</sup>.

### **En síntesis**

Los debates en torno de la tradición y la identidad forman parte del quehacer del artista, aún hoy en una época en que el estado nación no aporta una categoría fuerte en la construcción identitaria. Paralelamente, la creación musical encuentra un fuerte anclaje en las referencias a las circunstancias que rodean al compositor, en tanto sujeto cultural e histórico y lo individual, y basan sus fuerzas en la afirmación de lo particular.

Por otro lado, el mundo globalizado facilita los movimientos demográficos hacia polos de desarrollo en busca de trabajo o de perfeccionamiento profesional en universidades prestigiosas. El migrante construye una identidad a partir del diálogo con la comunidad receptora y este diálogo lo conducirá, por ejemplo, a la elaboración de criterios lógicos identitarios compartidos con el otro que deberá reconocerlo como tal. En este sentido, los compositores argentinos, chilenos y otros de raigambre iberoamericana, se agrupan bajo la denominación de “latinos” o “latinoamericanos”. En las construcciones identitarias confluye lo grupal y lo individual. En tanto patrimonio simbólico, la composición musical es creada y a su vez realimenta toda autopercepción de la identidad.

La expresión de estas identidades no se relaciona con la utilización de recursos o medios electroacústicos o acústicos, sino más bien es una postura estética que revaloriza lo regional y pone la tecnología al servicio de esa expresión. Sin embargo, paralelamente, se observa la recuperación y resignificación de timbres y sonoridades particulares de cada colectivo, que serán utilizados como significantes con el objeto de fortalecer el lazo entre el compositor y su grupo.

Como hemos señalado, el pensamiento estético vanguardista, relativizado también por los compositores latinoamericanos, no implicó el abandono de ciertas técnicas de composición de la música *contemporánea*, sino, más bien su adopción, en particular de las tecnologías informáticas. Pese a ello, las técnicas o métodos de composición, otrora revolucionarios, han perdido su fuerza de ruptura y han devenido un medio de expresión más entre muchos otros.

La constitución de una perspectiva de género en la composición musical aparece en las compositoras como una forma de salir a la palestra en iguales condiciones

---

<sup>42</sup> PARASKEVAÍDIS, en correspondencia con la autora el 31-3-07.

que sus colegas varones. No se observa, empero, una rivalidad, sino, más bien, una cooperación. A la luz de los textos y entrevistas analizados, aún cuando existan organizaciones de mujeres en el rubro de la composición, frecuentemente las reivindicaciones son pensadas como compartidas con los colegas varones y con la música *latinoamericana o argentina o contemporánea* en general.

A pesar de ello, no podemos dejar de mencionar que el predominio numérico de varones sobre mujeres en la actividad musical profesional sigue siendo notable. Deberíamos remarcar que no se trata de una cuestión meramente cuantitativa, sino de fuerte significación social, en tanto, la presencia/ausencia de obras de compositoras en los programas de conciertos trae consigo la fuerza o debilidad en la construcción del panorama musical y su relación con el canon vigente.