

UNA ESPECIE DE PEQUEÑO DESEQUILIBRIO

Macarena Aguilar Tau - M. Paula Cannova
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen

En una época donde el estereotipo del músico académico respondía únicamente a roles masculinos europeos, una importante cantidad de mujeres estuvo interesada en componer música a través de lenguajes contemporáneos optando por una actitud disruptiva respecto de la sonoridad de la música de concierto en América Latina entre las décadas del 60 y 70. Sus composiciones no siempre han estado analizadas a partir de la condición de testimonio de una actividad que expresa las cuestiones del género femenino en el campo de la composición experimental. La presencia de sus obras en programaciones de concierto, así como la sonoridad misma podrían ser unidades de análisis para una investigación que pretenda conocer sobre las condiciones de producción y difusión musical que rodearon esas décadas en vinculación a cuestiones inherentes al género femenino. Sin embargo, esta situación pareciera desconocerse tanto para la bibliografía específica, la prensa, la crítica y para el público especializado.

Palabras clave

Compositoras – Latinoamérica – CLAEM – Mujeres - música.

Algunas reflexiones sobre la inserción de compositoras latinoamericanas en la vanguardia de la música académica

En la historiografía tradicional la inclusión de las mujeres dedicadas a la música ha sido prácticamente inexistente, esta característica es común a la producción europea, norteamericana o latinoamericana (Pilar Ramos, 2007). Desde la década de 1960 en adelante es posible encontrar en sus producciones escritas casos de mujeres profesionales de la música en roles de intérpretes destacadas o virtuosas, como puede ser el caso de Clara Wieck, quien pudo ser reconocida como pianista pero aún hoy es menos difundida su condición de compositora. Sin irnos a Europa, el caso de la venezolana Teresa Carreño resulta sintomático; no sólo por la escasa difusión de su obra sino por el desconocimiento incluso como pianista de renombre durante el siglo XIX. Para la musicología tradicional, los roles de los músicos profesionales poseen jerarquías diferenciadas, no siendo igualmente importante el de compositor que el de intérprete. Una demostración de esto es que la escritura de dicha historiografía se asienta sobre los nombres propios de los compositores varones. Por consiguiente, la presencia de mujeres dedicadas a la música en la historia de la música romántico positivista ha sido eventualmente reconocida en roles de instrumentistas y escasamente de compositoras (Martín Ecmeyer y M. Paula Cannova,

2012). Esta tendencia se revisa con las propuestas de la Nueva musicología y los estudios de género aplicados al campo musical desde 1980 en adelante, aunque mucha de la producción escrita sigue "...presentando a la mujeres de manera ya no marginal sino anecdótica" (Ramos, 2007: 11).

Por otro lado, los escasos nombres de compositoras que se encuentran en los relatos de la historia de la música tradicional se reducen a producciones de música privada, es decir, de ejecución no profesional, sobre todo en el estudio de la práctica musical durante el siglo XIX.

La institucionalización de la experimentación sonora, en el contexto de la Guerra Fría en América Latina sintetizó en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) un espacio concreto de alcance regional de una política cultural hemisférica (Cannova y otros, 2015). El CLAEM dirigido por Alberto Ginastera en Buenos Aires a partir de 1961 un rol de suma importancia en la renovación del campo musical latinoamericano y de sus protagonistas (Hernán Vázquez, 2015). A pesar de los informes que existen sobre el CLAEM, sus cursos y festivales de música contemporánea, no se ha focalizado mayormente en la incipiente presencia de compositoras latinoamericanas que allí tuvo lugar. Las becas de estudio otorgadas estipulaban una duración de dos años, donde los cursos de música contemporánea que se dictaron en el CLAEM incluían tanto la composición, el análisis musical, la reflexión teórica sobre la música como la experimentación sonora. Cada grupo bienal comprendía un número de doce becarios. Las becas fueron otorgadas a compositores jóvenes latinoamericanos por medio de un concurso, cuyo jurado presidía Ginastera, como director del CLAEM, y al cual secundaban, dos compositores en directa relación con el proyecto cultural hemisférico. Al revisar la nómina del primer grupo de becarios que se dio entre 1963 y 1964 encontramos que no se incorporaron compositoras mujeres. Recién a partir del segundo grupo de alumnos -entre 1965 y 1966- se integró la compositora argentina Graciela Paraskevaídis como primera becaria del Centro. Paraskevaídis es considerada una de las mayores referencias en la composición de música contemporánea en Latinoamérica. Fue reconocida por su gran labor compositiva utilizada como medio de reflexión y testimonio de época, junto con la estética radical que logró establecer en sus composiciones.

El tercer grupo de becarios -1967 y 1968- contó con el mayor número de compositoras. Entre ellas se encuentran la brasileña Marlene Migliari, la colombiana Jacqueline Nova, y las argentinas Iris Sangüesa y Regina Benavente, esta última en calidad de oyente. Marlene Migliari se presentó a la beca habiéndose formado como pianista en el Instituto Musical de San Pablo, donde además tomaba clases de composición y orquestación. Al finalizar sus estudios en el CLAEM, en 1969, se estableció en Río de Janeiro, donde realizó una extensa labor como docente de Análisis Musical y en la difusión del repertorio musical contemporáneo. Iris Sangüesa, a partir de su formación en el CLAEM, comenzó a participar en el laboratorio de Música Electrónica del mismo, y se profesionalizó en el campo de la música electroacústica. La compositora Jacqueline Nova, se había formado como pianista en el Conservatorio Nacional de su país, donde además tomaba clases de composición, instrumentación y dirección. Antes de presentarse al concurso para obtener la beca del CLAEM, obtuvo una maestría en composición en la Universidad Nacional de Colombia. Su producción temprana fue muy reconocida y ejecutada. Luego de su experiencia en el CLAEM, su trabajo compositivo se inclinó hacia el uso de medios electroacústicos. Falleció en Bogotá, en 1975.

El cuarto y el último grupo -entre 1969 y 1970- no incorporan becarias. Solamente contaron con una alumna oyente, la compositora uruguaya Beatriz Lockhart Genta. Luego de asistir al CLAEM, obtuvo una beca para estudiar en la Academia de Música de Siena (Italia). Concluida esta ocupó un cargo docente en Uruguay hasta que el golpe de estado la obligó a exiliarse a Venezuela. Allí fue docente de los principales conservatorios de la ciudad y obtuvo varios reconocimientos.

Autorrepresentación y etiquetas en la composición musical latinoamericana del pasado reciente.

Pilar Ramos (2007) advierte que la manera en la que los propios compositores y las compositoras comprenden su actividad tiene incidencia directa en estudio de la música del siglo XX, orientando las formas de recepción y estudio sistemático del pasado musical reciente. A los fines de comprender cómo vivencian las propias compositoras su profesión, en términos de funcionalidad social y significación, la autora propone analizar las autorrepresentaciones de las mujeres que componen. En ese hecho encuentra que la interacción entre la restricción de la "dominación masculina" (Bourdieu, 1998), la propia percepción de la mujeres compositoras y las recepciones del público de la actividad creadora en el campo sonoro ejercida por mujeres tiene posibilidades sólidas de adentrarse al estudio de género en el plano de la musicología actual. Dicha interdisciplina e interacción metodológica se presenta como superadora de la restricción positivista, centrada en la exposición de datos los que se pretende argumentar las vacancias existentes históricamente.

Al respecto resulta ejemplificadora la declaración de G. Paraskevaídis cuando es interrogada sobre la condición de género en el CLAEM,

"Cuando yo era joven, no había tantas compositoras, ni en América Latina ni en Europa. En Argentina estaban Hilda Dianda y Nelly Moretto, que siempre me inspiraron mucho respeto por lo que hacían. En esos momentos, no sentí la preocupación de "género"." (Graciela Paraskevaídis en Hernán Vázquez, 2015: 42).

Hilda Dianda y Nelly Moretto, tal como describe Paraskevaídis, fueron las primeras compositoras argentinas que abordaron la música concreta, electrónica y para medios mixtos. Hilda Dianda realizó una larga trayectoria en el extranjero, recibió patronazgos y condecoraciones en Francia, Alemania e Italia en reconocimiento a sus actividades como compositora. Participó en el "Grupo de Investigaciones Musicales" en Francia (1918), fue becaria en los "Cursos internacionales de Nueva Música" en Alemania (1960), y trabajó en el "Laboratorio de Música Electrónica" en una academia de música de California. Nelly Moretto se formó como pianista en el Conservatorio Nacional, estudió composición en el Instituto T. Di Tella y luego en la Universidad de Illinois. Además, formó parte del grupo de trabajo en el Estudio de Fonología Musical en la Universidad de Buenos Aires. Estas referencias autorales que de alguna forma exponen la necesidad de encontrar lazos históricos de la actividad compositiva surgen a posteriori de la década de 1960. Desde su individualidad, expone Paraskevaídis "no sentí la preocupación de "género"". El interés musicológico se centra en la cuestión de las mujeres y revela indiferencia frente al temor a la asimilación de la individualidad en la referencia o influencia de una autoridad profesional (un compositor de renombre). Desde 1980 en adelante necesita poder inscribir en alguna tradición la actividad compositiva de las mujeres donde la identidad de género sea el

principal principio a cumplir. Es decir se trata de referenciar a mujeres que ejercieron la composición, aunque las formas, las estéticas o las maneras de comprender la actividad no resulten idénticas, lo que vincula una y otra generación es la condición de mujer.

En el artículo *Algunas reflexiones sobre la mujer y la composición en América Latina* Graciela Paraskevaídís sitúa a las compositoras en el marco de una doble dependencia tanto hacia las estructuras coloniales eurocentristas como hacia los modelos masculinos patriarcales -generados e impuestos por los centros de poder político y culturales desde el hemisferio norte-. Sin embargo, ella asegura que su necesidad principal como compositora radicó en establecer en su obra una identidad desligada de la herencia europea. Su lucha no se centró en una cuestión de género, sino en una única lucha contra el poder geopolítico cultural. La discriminación, por parte de la hegemonía occidental, afectaba tanto sexual, racial y culturalmente. Al respecto esclarece cuando afirma que

Las compositoras latinoamericanas no han sido segregadas en sus países a causa de su sexo. Sus obras se ejecutan mucho, poco o nada en pie de igualdad con lo mucho, poco o nada que se ejecutan las obras de los compositores en esos mismos países. (Graciela Paraskevaídís, 2016)

Paraskevaídís logró acceder y establecerse como compositora en la vanguardia musical latinoamericana de los años 60. Tanto sus composiciones musicales como sus escritos estuvieron siempre muy comprometidos social y políticamente. En abril de 1965 ingresa en el segundo grupo de becarios del CLAEM como la primera becaria mujer de la institución y única de su año. Situación que ella misma describe como “*una especie de pequeño desequilibrio*”. El mismo -que quizás no sea tan pequeño- se verá reflejado tanto en la cantidad de compositoras que integraron el grupo de becarios, en las docentes que trabajaron en él, como en la ausencia de figuras mujeres invitadas. De 68 becarios que accedieron a estudiar en el CLAEM solo seis fueron compositoras mujeres. El jurado que precedía la elección de los becarios estuvo integrado sólo por hombres. Solamente dos profesoras formaron parte del cuerpo docente y ninguna de ellas dictaba materias de composición ni era reconocida como compositora. Amalia (Pola) Suárez Urtubey se desempeñaba como profesora de “Historia y estética de la música contemporánea” y Raquel Cassinelli de Arias dictaba el curso de “Textura Tradicional”. Hacia 1967 esta última deja de figurar en la lista de docentes regulares del centro.

El CLAEM fue muy reconocido por organizar diversos cursos y conferencias dirigidas a los becarios y al público general para establecer contacto con las tendencias estéticas y técnicas musicales que se ejercían durante esos años a nivel internacional. Estos seminarios estuvieron a cargo en su mayoría por compositores y teóricos extranjeros reconocidos. Más de treinta personalidades visitaron la institución entre los años 1963 y 1971. Entre ellos se encuentran Olivier Messiaen, Aaron Copland, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Eric Salzman, Umberto Eco. Durante ocho años los únicos compositores y profesionales de otras disciplinas que fueron invitados por la dirección del Centro eran hombres.

Entre 1962 y 1970 la dirección del CLAEM organizó nueve Festivales de Música Contemporánea, ciclos de cuatro conciertos que representaron tanto las vanguardias de principios del siglo XX como las últimas creaciones aleatorias y electrónicas. Cada uno de estos conciertos estuvo enfocado en una temática determinada, sea por el origen geográfico del compositor, compositores jóvenes, música aleatoria, grabaciones en cinta magnética, teatro musical y música experimental. Los Festivales de música contemporánea estuvieron

auspiciados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y el Fondo Nacional de las Artes. En las programaciones de concierto se incluyeron obras de compositores consagrados, de profesores y alumnos. Recién en el Tercer Festival (1964) se incorpora en la programación la primera compositora, Regina Benavente con su obra *Música para cuarteto de cuerdas*. Durante los dos posteriores no se ejecutaron obras de compositoras en los conciertos. En 1967 en el marco del Sexto Festival se incluye la obra de Nelly Moreto *Composición N9B* realizada en un estudio particular. Y en el concierto del 8vo Festival de Música Contemporánea (1969) se ejecuta la Obra de Hilda Dianda *a-7* para cello y banda magnética. El 7mo y el 9vo Festival de Música Contemporánea tampoco no incluyeron obras de mujeres en sus programaciones de concierto.

Además, como parte de la actividad pedagógica y de extensión del Centro, al concluir cada año académico se presentaba un grupo de conciertos dedicados por completo a la producción de los becarios. En el marco de estos conciertos Graciela Paraskevaídis estrena *Parámetros* (1965) para piano y cuatro percusiones, y *Combinatoria* (1966) para piano trombón, percusión y cinta magnética. *Galanas para dos pianos* de Regina Benavente y *Asimetrías para flautas, timbales y tam tam* de Jacqueline Nova, se estrenan durante la quinta serie de conciertos (1967). Al año siguiente, se incluye en la programación a Regina Benavente con *Música Concertante* para clarinete y cinta magnética, Iris de Ichasso con *Integración* para cinta magnética, danza y diapositivas, Jacqueline Nova con *Oposición-Fusión* para cinta magnética y Marlene Fernandes con *Espectros Cromáticos* para sonidos eléctricos.

Abordar la temática sobre los modos de inserción de compositoras latinoamericanas en la música académica de vanguardia supone interrogantes persistentes antes que afirmaciones casuísticas. Al respecto se localiza una perspectiva que integre la condición de género a todas las prácticas en las que la realización musical se manifiesta (Romina Dezillio, 2010). Y emerge como necesaria la indagación sobre las formas de recepción que de esas composiciones y de rol de la mujer en esa profesión se tuvo. Si bien los becarios y becarias del CLAEM aspiraban a una formación en la composición musical, la condición de género antes mencionada no es prioritaria del ámbito compositivo, ni de un tipo particular de música. En la condición de género estudiada media, entonces, tanto el carácter representacional del mismo como su orientación de la materialidad propio a lo femenino y lo masculino. A los fines de indagar en torno a ¿Cómo lograron las compositoras latinoamericanas participar activamente dentro de la vanguardia musical de las décadas 1960-1970? resulta necesario recuperar las autorrepresentaciones de las compositoras tanto como las formas de concebir esa realidad por parte también de los compositores. La perspectiva de género autopercebida ¿estuvo presente durante dicha inserción? La búsqueda de testimonios de las compositoras en documentales, entrevistas televisivas, radiofónicas, prensa escrita o en conferencias académicas, nos acerca a los problemas planteados, presentando modalidades metodológicas nuevas en el estudio de la historia musical reciente. El encuentro con programaciones de concierto y/o festivales de música contemporánea de la época, listados de becarios o docentes, son la evidencia del grado de presencia de las compositoras latinoamericanas en concursos, festivales y/o programaciones de concierto.

En otro nivel de estudio los planteos que buscan establecer elementos compositivos sonoros y/o estéticos identitarios del género han dado lugar a diferentes modos de abordar

la problemática. Pero la búsqueda de referencias directas propone asociaciones arbitrarias entre elementos sonoros del campo musical como componentes de la condición de género. Estas relaciones forzadas entre un determinado tipo de sonido y las mujeres, supone principios de exclusividad que difícilmente puedan sistematizarse, convertirse en constantes y mucho menos argumentar desde la propia realidad sonora tales relaciones. Por consiguiente, la implicación sonora del ejercicio profesional de la composición experimental por parte de las mujeres en Latinoamérica necesita de un estudio que lejos de buscar relaciones directas se proponga comprender la música en relación con el contexto de producción y de difusión.

Lo que permanece y lo que se mueve

Luego de haber contextualizado el panorama social de las compositoras un posterior análisis resultará apropiado para dar cuenta de posibles correspondencias entre los elementos sonoros de las composiciones hechas por mujeres. Afirmar la existencia de rasgos propios a la condición de género sin un análisis musical previo puede favorecer a una tentativa evasión del cuestionamiento sobre el rol de las mujeres en la música. Es por eso que a continuación se presenta un análisis de las obras *12 Móviles* de Jacqueline Nova y *Magma I* de Graciela Paraskevaídis. No se pretende llegar a un excesivo nivel descriptivo o interpretativo de cada obra si no buscar ejes similares tanto en las técnicas compositivas, como en algunos patrones de escritura, en la forma, o en la instrumentación. *12 Móviles* y *Magma I* fueron compuestas en 1966 y resultaron de un reposicionamiento en el trabajo compositivo y estético de Nova y Paraskevaídis. Fue partir de estas composiciones que ambas compositoras ganaron un reconocimiento significativo dentro del mundo de la música contemporánea. *12 Móviles* para conjunto de cámara fue presentada por Jacqueline Nova a la convocatoria del Instituto Di Tella en el año 1966 a partir del cual fue becada para estudiar en el CLAEM. En cambio *MAGMA I* para noneto de metales, fue compuesta por Graciela Paraskevaídis durante su estadía en Argentina luego de haber concluido su beca de estudio en el CLAEM. Esta obra pertenece a un ciclo de siete piezas, la última de ellas *MAGMA VII* fue compuesta en 1984.

12 Móviles representa la multiplicidad de movimientos alternados entre abruptos estatismos e insistentes repeticiones articuladas sobre variaciones de los distintos parámetros del sonido. En palabras de la compositora *12 Móviles* está inspirada en los efectos cambiantes de los móviles de la escultura contemporánea. Sin embargo ella misma deja en claro que en su concepción estética de la música el sonido se vale por sí mismo. Su música no cumple una función descriptiva como tampoco discursiva. La obra está compuesta para 12 instrumentos (seis violines, dos violas, dos violoncellos, un contrabajo y un piano) cuya distribución espacial, indicada en la partitura, está dividida en dos grupos a la izquierda y a la derecha del piano. La obra está conformada por 12 segmentos consecutivos de breves estructuras fragmentadas y a su vez unificadas. Durante el desarrollo de toda la pieza surgen nuevos materiales y reaparecen otros referenciando constantemente sonidos de móviles anteriores. El silencio cumple una función estructural delimitando cada móvil y expresiva, ya que cada silencio es distinto en su duración. El tratamiento de los sonidos es trabajado en su totalidad en base al serialismo libre a partir de 12 alturas. La repetición de ciertos intervalos junto con variaciones de intensidad, duración, y timbre, son los elementos que unifican la totalidad de la pieza. El ordenamiento serial es tratado por la compositora

con tanta flexibilidad que se distancia del pensamiento serial europeo de control total, sin por ello perder vínculo con la organización básica del principio de orden consecutivo o serie. La serie de alturas abarca la totalidad cromática pero su ordenamiento varía en cada aparición. Predomina el uso de intervalos de semitono y de tono -séptimas, novenas y segundas mayores y menores- tanto de forma vertical como horizontal. La insistencia sobre un material rítmico o melódico no es idéntica, ya que busca su recurrencia como mera reminiscencia, generando un fuerte nivel dramático y expectante.

En algunas secciones -los móviles 4 y 8 en su totalidad y en el comienzo y final del 10- la compositora opta por darle al intérprete cierta libertad de elección hacia algunas combinaciones entre distintos grupos de instrumento. La aleatoriedad de esas tres instancias es muy controlada ya que otros parámetros, como la intensidad y las alturas son fijas.

MAGMA I está compuesta para 2 trompetas, 4 cornos, 2 trombones y una tuba. A pesar de la diferencia entre los orgánicos ambas compositoras optaron por un ensamble poco tradicional de una sola familia de instrumentos. Como también lo hace Nova, la distribución espacial de los intérpretes está precisamente indicada por la compositora al comienzo de la partitura.

Graciela Paraskevaídis trabaja con el sonido vacío de cualquier significante a priori, como fenómeno radicalmente independiente de simbología. Sin embargo, es posible visualizar *MAGMA I* como la materia sonora del magma que erupciona uniformemente en un unísono que se esparce en clusters cromáticos y que, por cada erupción consecutiva, va perdiendo energía.

Los materiales con los que la compositora trabaja en *MAGMA I* están sujetos a continuos procesos dialécticos, y funcionan en relación constantes y diferentes formas de aparición. La sincronización y desincronización de ciertos elementos sonoros junto a las variaciones de los distintos parámetros sonoros hacen posible esta dialéctica. Entre los recursos utilizados se destacan los ataques súbitos en extremas intensidades, figuras rítmicas cortas contrapuestas a largas duraciones, glissandos, y trinos. Además abundan los procesos de a grupos de instrumentos que generan texturas percibidas como bloques sonoros. Es posible delimitar tres secciones estructurales diferenciadas. En una primera parte predomina la interacción entre ataques sincronizados y desincronizados, el uso de las dinámicas forte y fortísimo y el sostenimiento de largos sonidos que culminan en clusters de notas consecutivas. El intervalo de semitono prevalece en todos los materiales tanto de forma vertical como en movimientos lineales. La segunda parte se presenta muy contrastante ya que incorpora materiales rítmicos más cortos y de menor intensidad dinámica. La sección final se inicia con la variación del material inicial, un cluster fortísimo de la totalidad de los instrumentos que gradualmente irá decreciendo hasta el final de la obra.

Amba obras caminan en senderos que se alejan de lo discursivo, aunque mediante estrategias diversas. La obra de J. Nova se acerca a la tradición europea en la serialización de alturas, aunque recuerda su condición mestiza de lo latinoamericano (Ortiz, 1940) en la apropiación del procedimiento, en la ausencia de escolástica para su tratamiento normativo. Combina tradiciones encontradas en el contexto de la posguerra: el control de la serialización, con la apertura formal de la indeterminación. Esa unidad de contrarios, recuerda las posibilidades de una opción cultural que integró las tradiciones impuestas sin perder voz propia. El uso de las opciones compositivas por parte del intérprete o la

presencia de la indeterminación como procedimiento compositivo ubica a la obra de Nova en una tendencia que pretende reconocer una actitud activa en otros músicos respecto de la acción creadora, y a la vez ofrece a la obra una renovación permanente en función de la ausencia de sujeción formal. La obra de G. Parasevaídis, por el contrario, se afirma en las determinaciones compositivas de la autora. Sin dudar, ni realizar concesión sonora alguna expone de manera descarnada la rusticidad de una sonoridad estridente, presente y áspera. No prepara, no avisa, sorprende y sostiene la tensión de cada bloque sonoro. En la dimensión gruesa de una sonoridad que irrumpe encuentra representación en lo amplio, lo monumental, lo que por su extensión se impone, como los Andes, el Amazonas, los llanos o la biodiversidad de América Latina. Magma I inaugura una serie de búsquedas sonoras que se acercan a la reiteración sin variación de un material caracterizado por el cluster a gran intensidad en extremos registrales de instrumentos de soplo. Tal vez el uso del silencio sea un elemento que exprese las divergencias de ambas obras. En 12 móviles, se trata de un organizador formal, elaborado mediante la duración, pero que no deja de segmentar cumpliendo una función tradicional en el campo de la composición. En Magma I el silencio es expuesto no sólo como separador, como enlace mediante ausencia de sonido. Por el contrario, el silencio se materializa, al exponerse en proporciones irregulares valorando su capacidad narrativa como contraste extremo de otras secciones donde el sonido también está en su opuesto de intensidad. Se trata de la gradualidad sonora, de la percepción de los diferentes grados de sonido existente en la obra: el extremo del cluster a gran volumen, la delgadez extrema de los solos en pianissimo y la inexistencia sonora de larga duración constituyen materiales en entidades iguales.

A modo de conclusión

Es posible encontrar en las obras analizadas un tratamiento similar del sonido como textura presente en un tiempo espacial opuesto a toda discursividad. Pero ese rasgo no identifica una cuestión de género, sino antes bien una posible caracterización de la recreación mestiza de la composición experimental en los sesentas. Tal vez como indicaba oportunamente Parasevaídis, la opción de lucha estuvo ligada a la búsqueda de identidad cultural antes que a la de género. Sin embargo, esto no anula la presencia de la cuestión de las mujeres en el ejercicio de la profesión. Los materiales que se utilizan en las obras mencionadas son fuertemente concisos, y están dispuestos dentro de una premeditada economía de mínimos recursos que propone generar con ellos la máxima tensión y expresividad. Ambas compositoras juegan con desorientar al espectador entre imprevisibles ataques extremos en registro e intensidad y desconcertantes golpes brutales y breves en simultaneidad, casi como recursos percusivos. Pero esto tampoco es una exclusividad del campo de las mujeres. Por lo que aún en la diferencia de procedimientos compositivos o en la divergencia de actitudes ante el material que ambas compositoras exponen en sus respectivas obras, existe una voluntad sonora de acercarse a lo irreverente, lo expuesto, a la ruptura del canon que no identifica la condición de mujeres, no al menos con exclusividad. Sin embargo, estas obras también exponen una manera en que algunas compositoras latinoamericanas ejercieron en la década del sesenta una práctica experimental de la composición musical preocupadas por la innovación, los intentos de sintetizar las cuestiones de la identidad cultural y las conciencias sociales de la época. Ese rasgo común con otros compositores, tal vez deba estudiarse desde las recepciones, las

autorrepresentaciones y las miradas de los varones colegas que en época existieron a los fines de poder establecer en la interrelación las invariencias.

Es necesario indagar para conocer, y reflexionar para cuestionar, temáticas ausentes en la historiografía latinoamericana, incluso en el estudio de las condiciones de género. Una posible reescritura de la historia de la composición musical desde y hacia Latinoamérica, aportará a la actual reconstrucción de la propia identidad cultural de la región, la cual no puede prescindir de los aportes nodales realizados por sus compositoras. Como así también es necesario deconstruir el rol de la mujer en la historiografía tradicional para comenzar a escribir nuestra identidad de género también en la historia. No sólo para nivelar el pequeño desequilibrio sino antes bien, para poder con imaginación “en el sentido de ir más allá de las fuentes de información más trilladas” (Ramos, 2007: 20) redistribuir las riquezas sonoras con justicia social.

Referencias bibliográficas

- Cannova, M. P., Chambó, J., Mansilla Pons, R. y Zagralakis, A. El sonido del botón rojo. la producción musical de América Latina en el marco del Panamericanismo. Artículo presentado en las X Jornadas de investigación en arte en Argentina y América Latina. disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/60806/Documento_completo.%20Cannova,%20Chambo_corregido.pdf-PDFA.pdf?sequence=1, última consulta 12/06/17.
- Castillo Didier, M. *Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales. Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile*. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2010.
- Corrado, O. *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaïdis*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2015.
- Dezillio, R. *Del Conservatorio Nacional a la Unión Panamericana: Trayectoria de Isabel Aretz a través de Puneñas, su primera obra orquestal*. Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2016.
- Mujeres para armar: narrativas y consumos “imaginarios” de una música corporizada en La Mujer Álbum-Revista (1899-1902). Revista Argentina de Musicología 11 (2010), 75-98.
- Eckmeyer, M. y Cannova, M. P. *Prácticos, díscolas y regionales. La tensión entre particularismos y generalización en el estudio de la historia de la música*. Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata, 2012.
- Herrera, E. (2001) *Informe sobre el Festival Internacional La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad*. Buenos Aires.
- King, J. (2007) *El Di Tella*. Asunto Impreso Ediciones: Buenos Aires.
- McClary, S. (1991) *Feminine Endings*. Universidad de California: USA.
- Novoa, M. (2009) L. *Alberto Ginastera en el Instituto Di Tella: correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires: colección Biblioteca Nacional.
- Ortiz, Fernando (1940). *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cuba: Ciencias Sociales.
- Paraskevaïdis, G. (2016) *La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*. Montevideo.
- (2000) *Jacqueline Nova en el contexto latinoamericano de su generación*. Revista Acontratiempo 12. Editorial Jaime. H. Quevedo. Bogotá, 2000.
- Ramos, P. *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres en la música*. Universidad de La Rioja, España, 2007.

Vázquez, H. *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, 2015.

Vázquez, H.G. *Reencuentros, reconocimientos y revelaciones Informe sobre el Festival Internacional La música en el Di Tella, resonancias de la modernidad*. Buenos Aires, 2001.