

Primeras compositoras profesionales: crónica de una intervención feminista a la historiografía musical

DEZILLIO, Romina / Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” - romy_dezillio@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: musicología feminista - compositoras argentinas - música académica argentina – tesis doctoral

> Resumen

En esta presentación intento dar cuenta de algunos de los aportes teórico-metodológicos que vertebran mi tesis doctoral –recientemente entregada (y que aguarda su defensa)– dedicada a historizar la actividad de las primeras compositoras profesionales de música académica en la ciudad de Buenos Aires, durante la primera mitad del siglo XX. Desde una perspectiva crítica que capitaliza la profundización epistemológica con la que la musicología feminista construyó un compromiso con la subjetividad sexuada, propongo algunos deslizamientos para enfrentar las tensiones que el canon historiográfico ha planteado a la obra musical de las compositoras: del gran relato al *montaje* de fragmentos; del campo (hegemónicamente masculino) al *paisaje* surgido de un viraje del punto de vista; del estilo al *mundo poético-musical*, entre otros. Con el propósito de periodizar los procesos socioculturales y políticos que fueron jalonando la conquista femenina de una posición de histórica exclusividad masculina, recurro al estudio de las transformaciones que atravesaron las identidades según su género (sus representaciones y sus sensibilidades asociadas) a lo largo de cincuenta años. Por último, reflexiono acerca de la posibilidad y los efectos de reconsiderar este corpus en los términos de un *legado* feminista para su transmisión y discusión historiográfica.

> Presentación

Comparto con ustedes algunos de los caminos que trazaron el recorrido de mi investigación doctoral, dedicada a historizar la actividad de las primeras compositoras profesionales de música académica en la ciudad de Buenos Aires, durante la primera mitad del siglo XX, cuya escritura concluyó en noviembre de 2023. El doctorado en Historia y Teoría de las Artes, en la facultad de

Filosofía y Letras, fue el cauce que encaminó mis indagaciones como miembro de sucesivos proyectos UBACyT en este instituto dirigidos por Silvina Luz Mansilla, quien fue también mi guía intelectual.

› ***Diario de la localización de archivos***

Hace diez años, cuando pensé este proyecto, la realidad incierta de los documentos para un estudio de cualquier tipo sobre las compositoras argentinas era un escollo y por lo tanto significaba un riesgo. Desde entonces, aunque la demora le ganó la pulseada a la prisa, el camino incluyó un desenvolvimiento sin pausas que resultó necesario para encontrar, en casas particulares, el grueso de las fuentes primarias, fundamentales para constituir un corpus de especificidad musicológica (no solamente partituras, también esos otros fragmentos dispares, heterogéneos, en ocasiones improcedentes, que le dan espesor y testimonio al devenir –musical, contextual, biográfico–) y que, fundamentalmente, traccionan la prosa histórica. La cronología se inició en 2012, con el archivo completo de María Isabel Curubeto Godoy –uno de los más codiciados porque contenían su ópera estrenada en el Colón en 1946–. El final se alcanzó con la repentina e inesperada aparición de las obras de Lita Spena hace apenas un año. Me gusta pensar que todos los ardides detectivescos desplegados anteriormente, hicieron que Lita encontrara –por las de ella– su camino hacia mí. Un camino hecho de piruetas de una cosa a otra, de sobrinas a intérpretes, de un discípulo a una institución, a través de un puente colgante siempre en movimiento. “Finalmente, [como señala Julia Kristeva] el viaje hacia los orígenes es más importante que los orígenes mismos”.

Un primer asterisco para aclarar que todavía en los primeros años de la década de 2010 (cuando pensé por primera vez este proyecto), tanto a las prácticas musicales como a la historia de la música local parecía no caberle los conflictos en torno al género. A pesar de los desarrollos teóricos de la musicología feminista, fundamentalmente anglosajona, y su recepción local durante la década de 1990, luego de diez años no había muchas personas interesadas en regar las flores de aquella primavera feminista en la academia de finales del siglo XX, y hasta parecía desacertado revisar la historia de nuestra música “cultura” con esas dudas. Recibidos como acusaciones, los señalamientos que suscitaba la perspectiva de género generaba susceptibilidades preocupadas por defender un pasado aparentemente puro

(puramente masculino), que compositoras con una obra musical supuestamente intrascendente no contribuía a engrandecer. Tendientes a mantener el reparto de valores como había sido barajado, los comentarios (los chistes y las ironías) apuntaban: en primer lugar, a desconocer el interés de las mujeres por la composición desde comienzos del siglo XX; luego, a diluirlo como si hubiera sido un mero complemento de la formación general, o a confundirlo con un pasatiempo. Por este motivo, los primeros años los dediqué a intentar contestar las tres tendencias a partir de: primero, dar a conocer todo lo que las mujeres músicas habían producido como compositoras, segundo, demostrar cuáles habían sido sus esfuerzos por aprender y desarrollar el oficio y tercero, identificar y hacer visibles sus astucias para volverse profesionales. Todos indicios que, a mi modo de ver, refutaban de sobra las acusaciones.

Transformaciones

Luego del 2015, el ímpetu del movimiento Ni una menos alcanzó una interpelación renovada que fue permeando, al fin, de modo transversal y generalizado, las prácticas musicales también, transgrediendo un pacto de siglos. Compositoras, intérpretes, directoras se hicieron visibles como colectivos con género y número. Muchas mujeres músicas respondieron al llamado para reclamar una representación más justa, y, al mismo tiempo empezaron a interesarse por aquellas que lo habían intentado antes (solo la historia de las de ayer puede ser un pasado para las de hoy). Esta coyuntura desató nuevas exigencias a mi investigación. Los datos (antes imprescindibles) ahora – que habíamos asumido el compromiso de tornarlos disponibles– habían reanimado su propia vida cultural luego de varias décadas en estado de coma.

Los propósitos iniciales de mi tesis habían ganado terreno: las primeras compositoras se transformaron en nombres propios, su producción empezó a convocar a diferentes ensambles – desde solistas hasta orquestas– y la notoriedad de sus mejores años –el trazo grueso de sus biografías– se hizo innegable. La primera labor historiográfica se había alcanzado sacudiendo esos archivos (remedando sus piruetas con curiosidad feminista) en un contexto que había transformado su indolencia en ansiedad de reivindicación. Lo que en un principio había pensado como una cartografía de “mujeres, creación musical y feminismos entre 1930 y 1955, en Buenos Aires” me empezó a parecer insuficiente, insulso ante el hambre y la sed de los feminismos contemporáneos. Volví a cada archivo, en busca de esos “nuevos decibles”, que señala Natalia Taccetta siguiendo a Michael Foucault (2017: 175), y esta vez pude advertir, latiendo con ritmo propio, el pulso de unas

identidades que reclamaban ser reconocida como sujetos culturales. Las llamé primeras compositoras profesionales.

› **Primeras compositoras profesionales, una definición**

Denominación común a un conjunto de subjetividades femeninas —situadas en Bs.As— que, en respuesta a un deseo, encauzaron su formación y sus esfuerzos a la creación de música de tradición escrita y gestionaron los medios para que esas obras alcanzaran reconocimiento público. La búsqueda de profesionalización que emprendieron desde comienzos del siglo XX, coloca la discusión en el ámbito de las instituciones que formalizaron la educación en música tanto como en el de relaciones de sociabilidad que las promovieron. A nivel teórico y metodológico, esta consideración permite virar el foco de la reflexión —largamente sostenido sobre la esencia de las mujeres— hacia la trama de las condiciones materiales de sus experiencias. Finalmente, por haber develado el carácter ideológico y la exterioridad del mandato que excluía a las mujeres de la práctica de la composición por una supuesta falta de méritos, y por haber alcanzado instancias de legitimidad cultural y social por primera vez durante el segundo cuarto del siglo XX, a estas compositoras profesionales les corresponde el calificativo de primeras.

› **Conceptos, relatos, metodologías**

Historias feministas sobre las compositoras, ¿cómo son?

En principio, el objetivo es cuestionar, contaminar y remover, con el estudio de la participación de las mujeres compositoras, la supuesta pureza masculina de la versión historiográfica consolidada. Protestar contra la inclusión compensatoria y dócil de las compositoras en las historias de la música, y en su lugar intentar recuperar en el cauce de sus vidas y, en los sistemas simbólicos creados por sus obras, las señales de los significados de su experiencia con la vida musical de un período durante el que pudieron abrir las puertas de la historia y que necesita un tratamiento a su favor para ser visibilizado. Algunos movimientos desarrollados por las primeras compositoras profesionales al recorrer los principales espacios y recursos provistos por la cultura pusieron en cuestión el orden social existente (ocuparon las aulas, disputaron becas, rivalizaron en concursos); releerlos desde una perspectiva feminista permite producir significados críticos para pensar, como propone Griselda

Pollock, un proceso de diferenciación que haga justicia a la otredad de las mujeres. Siguiendo a Pollock, aparece la figura de la “intervención feminista” como la forma de lectura y la clave para abordar la historia del arte, en este caso de la música, a partir “del reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción” (2010: 18).

Ecuaciones para el género

No quise presentar los casos de manera aislada, al contrario, me esforcé por reavivar cada trayectoria en el movimiento de su acontecer. El mismo propósito, me llevó a analizar el problema de la exclusión de las mujeres de la composición musical al interior del imbricado paisaje cultural de las distintas décadas. Sin duda el género –como posición, como experiencia, como *performance*– está en el centro de la discusión, pero no como el factor que justifica la perspectiva sino como la fuerza social y política que fue dinamizando las relaciones sociales a lo largo de cincuenta años. El género es y hace la trama de estas historias feministas, en las que las compositoras fueron protagonistas de una transformación, una verdadera torsión cultural mediante la que ellas tramaron el devenir de su profesionalización, alcanzaron legitimidad y dejaron testimonio del modo como querían ser recordadas (un hilo rojo para su vida póstuma, del que también arroja claves de lectura de cada archivo).

Para apuntar las etapas que jalonaron ese devenir compositora profesional acudí a la idea de “ecuaciones para el género”, buscando dar cuenta de las operaciones y transformaciones que atravesaron los géneros (femenino y masculino, en este caso) como dos términos interdependientes de las distintas negociaciones a través de las que las compositoras buscaron la igualdad. Señalé cuatro segmentos en los que la discusión en torno al género va negociando permisos y restricciones siempre en tensión con la potestad masculina. (Segundo asterisco: la división binaria de los géneros es operativa dentro de los límites de esta tesis, que busca ser un primer aporte sistemático al tema de las compositoras como parte de la historia de la música argentina. La inclusión de otras identidades de género sin duda agregaría complejidad a los términos de estas ecuaciones).

La primera ecuación para pensar a las compositoras desde el género es justamente ver cómo se insertaron en las instituciones a nivel local. Del avance y las reacciones que provocó este proceso se configura la segunda ecuación que considera el asociacionismo femenino como parte de una toma de conciencia para hacer frente a la tiranía de la subordinación; la tercera analiza la relación directamente proporcional entre la visibilización femenina en calidad de compositoras y los espacios compensatorios (como la pedagogía y la dirección coral); por último, la cuarta ecuación para el estudio del género en esta historia feminista de las compositoras está planteada en los

términos de una dialéctica entre subjetividad femenina y territorio, y prolonga el estudio de las actividades compensatorias hacia la participación de ellas en la investigación etnográfica, y su notorio crecimiento en número como consecuencia.

Mundos poético-musicales

Cada archivo (los que vinieron empaquetados tanto como los que pude constituir ensamblando segmentos) habilitó la posibilidad de reconocer cifrado en su supervivencia las huellas de una lógica emancipadora capaz de detener la repetición de lo que (para decirlo como lo pienso) “ya no tenía nada nuevo para decir”. Sin escaparme de su sistematización, me propuse asumir nuevos modos de lectura para abrirle la puerta a la traducción de mundos propios –mundos de ellas– que he llamado mundos poético-musicales, matrices del tránsito y la negociación entre lo privado y lo público (las experiencias con las instituciones, con el canon musical, con la sociabilidad del campo musical, con los propios consumos culturales). Este pacto de lectura renovada me permitió desarticular el registro de “vida y obra” a la manera enciclopédica del curriculum vitae (superada solo parcialmente hasta el momento); o, en todo caso, eclosionarlo en una expansión hacia los procesos que mediaron entre los grandes sucesos. Fundamentalmente, la recomposición de estos mundos poético-musicales procura dar elementos para pensar cómo cada compositora construyó su posición frente al acto de creación, reconocer los procesos que la propia música activa y las tradiciones con las que busca dialogar.

Deslizamientos

Parte de la misma intervención feminista a la historiografía musical resultó de marcar las nuevas formas de lectura de documentos con nuevas formas de nombrar y de narrar. A continuación, dos de mis intentos:

Buscando una estructura narrativa, acudí a la metáfora del fotomontaje porque sus rasgos, según la descripción de Grete Stern (2015), justifican el grueso de los gestos que caracterizan la escritura de estas historias: cambios en las proporciones, la dislocación de la perspectiva, la reunión de fragmentos inverosímiles –o con un verosímil no legitimado hasta el momento–, la amplificación de los detalles. También aplica al propósito de dismantelar la historia conocida para introducir otras con paisajes y personajes inadvertidos, diferentes, nuevos.

Afin a la metáfora del fotomontaje resulta la de paisaje que, siguiendo a Aliata y Silvestri, propongo para subrayar la presencia, y la necesidad, “de un punto de vista y un espectador” y para ensayar la posibilidad de generar nuevas respuestas a la mirada que ha dividido la actividad de mujeres y

varones (2001: 10). El avistamiento incluye a ambos, pero invierte los protagonismos. Las mujeres (compositoras, pero también poetas, periodistas, viajeras, investigadoras) están siempre en primer plano para poner de manifiesto algunas modalidades de intervención que hasta el momento se han considerado “contribuciones” esporádicamente habilitadas por un campo hegemónico y para el desarrollo masculino.

› ***A manera de cierre, para pensar los legados feministas***

El legado feminista que propongo incorpora los postulados de Arturo Roig (2009) sobre esta noción en el ámbito latinoamericano. Deudora de este pensamiento, mi propuesta realiza tres inversiones a la acepción tradicional de legado (en favor de las mujeres): la primera atiende a su conformación en el movimiento de su devenir histórico y en el marco de sus contingencias (en lugar de como un corpus reificado e incuestionable), la segunda privilegia su reconfiguración en función de los reclamos de las herederas para una transmisión historicista que logre superar el mito y la tercera postula su potencialidad liberadora.

Como las huellas de un camino con historia, el legado de las compositoras constituye una herencia cultural que solo puede ser apreciada en su justa medida si se la considera en ese devenir, en el marco de su potencia performativa. El movimiento dialéctico entre transmisión y recepción le imprime la posibilidad de ampliarse al ritmo de sucesivos redescubrimientos y de las demandas de las subjetividades presentes. Si la “transmisibilidad” es una posibilidad intrínseca de toda herencia cultural, nos dice Roig (2009: 49), su conformación como legado necesita de una instancia de recepción para resistir los embates del olvido. Es en esta instancia donde la clausura, que propone el legado como mandato que llega del pasado, se libera, se diversifica, se activa. La memoria olvida, es solo cuestión de tiempo hasta que algunas de las extenuantes conquistas de nuestra historia se desdibujan como adquisiciones naturales, como asuntos dados.

Este legado feminista se manifiesta liberador porque su conformación contemporánea ofrece la posibilidad de transgredir la dependencia de la tradición, aporta nuevas vías de aproximación al pasado y se abre a la reconfiguración que de él hagan las subjetividades del presente. Si la tradición del canon deshistoriza la herencia, el legado permite reinsertar otras representaciones del pasado en el curso de la transmisión “de bienes, de valores y, junto con ellos, de sistemas de vida que integran la cultura”, a partir de la apropiación que realizan los sujetos receptores (Roig, 2009: 48). Para devolver la historia a las mujeres –una deuda todavía pendiente– no es suficiente con mencionar su participación como visitas a la historia, es necesario reconquistar lo desdibujado por el olvido,

hacerse eco de sus contramarchas, dotarlo de recuerdos, brindarlo a la elaboración de las subjetividades actuales. Avanzar algunos pasos en esa dirección es el propósito de esta tesis.

Bibliografía

Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra.

Roig, A. (2009) [1981]. "III. La determinación del "nosotros" y de "lo nuestro" por el "legado". En *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, 47-80. Buenos Aires, Una Ventana. [Primera edición, México, Fondo de Cultura Económica].

Silvestri, G. y Aliata, F. (2001). El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística. Buenos Aires, Nueva Visión.

Stern, G. (2015). "Apuntes sobre fotomontaje". En *Sueños. Grete Stern*, 11-14. Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Taccetta, N. (2017). "Archivo de intensidades: entre el museo feminista virtual y la reescritura de la historia". En *Cuadernos de Filosofía*, num. 69, pp. 171-189.