

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



Título

**ELLAS SE AGRUPAN: LAS INSTRUMENTISTAS EN LA ESCENA
MUSICAL ANDINA CONTEMPORÁNEA PRODUCIDA EN LIMA
METROPOLITANA**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE
MAGISTRA EN MUSICOLOGÍA**

AUTORA

Johuseline Guisela Porcel Caballero

ASESORA

Gisela Elvira Cánepa Koch

Junio, 2021

RESUMEN

Existe ahora, y cada vez más, la necesidad de visibilizar y reconocer los aportes de las mujeres en los distintos ámbitos de la sociedad, uno de ellos es el ámbito musical. Desde la academia, este reconocimiento y visibilidad se empiezan a construir gracias a estudios de diversas disciplinas como la sociología, la antropología, los estudios de género, e investigaciones como esta que se inscriben dentro de la musicología, que buscan no solo formular una historia de la mujer peruana como intérprete, sino también reflexionar sobre las condiciones pasadas y presentes que enfrentan las mujeres que eligen la música como profesión.

En ese sentido, el interés de esta investigación es determinar qué factores permiten y limitan el desarrollo de las instrumentistas; de modo específico, me interesa conocer aquellos factores que contribuyen al desarrollo de su capacidad de aspirar a ser instrumentistas en la escena andina *contemporánea* de Lima Metropolitana. La elección de esta escena se debe a que, desde sus inicios, incluyó la participación de la mujer como instrumentista, un rol que en el universo musical andino estuvo históricamente vetado para las mujeres. Por ello, decidí estudiarla siguiendo las propuestas del feminismo musicológico.

Como mencionan distintas autoras (Koskoff, 1995; Citron, 1990; Ramos, 2003), investigar la música desde esta rama teórica implica cuestionar las formas de la industria, el acceso a la educación musical, etapas como la maternidad y elementos como el erotismo y la sexualidad que suelen adquirir distintas valoraciones en las personas. También permite evidenciar diferencias de género y jerarquías de poder, como la asignación de roles en la música, que generan menos oportunidades para el desarrollo y desempeño de las mujeres.

Así, el presente texto busca aportar a la discusión general tanto sobre los desafíos que encuentran las instrumentistas en la escena musical andina contemporánea de Lima, así como las estrategias que utilizan para conquistar nuevos espacios dentro de ella.

AGRADECIMIENTOS

El proceso para realizar esta investigación fue largo y muchas personas fueron parte importante del mismo. Me siento muy agradecida con cada una de ellas, porque con su inspiración, su ejemplo, sus comentarios, palabras de apoyo o cualquier tipo de acompañamiento, contribuyeron a que llegara hasta aquí.

Quiero agradecer en especial a mi asesora, Gisela Cánepa, por guiarme con libertad, conocimiento y confianza para determinar la estructura y los caminos de esta tesis. Es relevante sentirse respaldada en investigaciones como esta, que intentan abrir un camino particular en la discusión sobre el género y la música en el Perú. También quiero agradecer a docentes que acompañaron la parte inicial de mi tesis, como Aurelio Tello y Alizon Rodríguez, y que me facilitaron información, en forma de bibliografía y anécdotas, sobre la presencia de la mujer en la música latinoamericana, y en alcances sobre los estudios de género y música. Es importante recalcar la labor y las palabras, aunque sean mínimas, de docentes en clases de investigación; por ello, también quiero agradecer a Manuel Ráez (q. e. p. d.), porque uno de sus comentarios sirvió de impulso para decidirme a realizar esta investigación. Agradezco también a Rodrigo Chocano, miembro del comité, por sus pertinentes comentarios a la versión previa de mi tesis, y al director de la Maestría, Renato Romero. Les guardo gran agradecimiento a todas las instrumentistas que decidieron apoyar esta investigación, a Ruth Huamaní, Patty Alvarado, Pilar Reyes, Magali Luque, Damaris Mallma, Mónica Cuadra, Mayra Villanueva y Celeste Soria, sin ellas esta tesis no hubiera podido existir. También es necesario agradecer a mis compañeras y compañeros de la Maestría en Musicología, en especial a Jorge De Souza, Camilo Uriarte y Jimmy Infante por compartir su conocimiento y experiencia conmigo y por buscar, en algunos casos, realizar investigaciones desde un enfoque de género. Quiero mencionar también a mis compañeras y compañeros del Grupo de Investigación de Música y Género, porque solo su existencia ya es un gran aliento; también a Mi Escritorio Compartido, un colectivo integrado por feministas que intentan sostenerse en el proceso de redacción de una investigación; en ese sentido, me detengo para agradecer a mi gran amigo Ernesto Cuba, quien además de crear el espacio y sostenerme durante la segunda parte de mi investigación, realizó la corrección de estilo de esta última versión. Por último, aunque bien pudieron estar primero, quiero agradecer a mi familia, a mi padre y a mis tíos y tías, pero en especial a mi madre Paulina, a mi tía Eva y a mis abuelas, mujeres cuyas vidas fueron y son un constante estímulo para el desarrollo de la capacidad de aspirar de las mujeres de mi generación.

ÍNDICE

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice	iv
Lista de figuras	v
Introducción	1
Justificación	4
Pregunta de investigación	8
Objetivos	8
CAPÍTULO I	
DISCUSIÓN TEÓRICA	9
1.1 Estado del arte: Estudios sobre la mujer en la música en el Perú y Latinoamérica	9
1.2 El feminismo musicológico: abordando la desigualdad en la música	12
1.2.1 Por qué es importante estudiar a la mujer en la música	12
1.2.2 Ni vocalistas, ni compositoras: por qué es importante estudiar a las instrumentistas	17
1.3 El desarrollo de la capacidad de aspirar y la toma de decisiones	23
1.3.1 La capacidad de aspirar	23
1.3.2 La toma de decisiones	26
1.4 Enfoque metodológico	27
1.4.1 Tipo de investigación	27
1.4.2 Población y muestra	28
1.4.3 Métodos y técnicas de investigación	29
1.4.4 Límites metodológicos	30
CAPÍTULO II	
DESCRIPCIÓN DEL CASO	32
2.1 Contexto histórico de la música andina contemporánea	32
2.2 Elementos contemporáneos en la escena musical	34
2.3 Música andina contemporánea y el género: formación de las agrupaciones	38
CAPÍTULO III	
“¿POR QUÉ CHICAS?” -PORQUE PUEDEN: RECURSOS QUE IMPULSARON LA PRESENCIA DE LAS INSTRUMENTISTAS EN LA ESCENA ANDINA CONTEMPORÁNEA	41

3.1 Estímulos: Las ventajas de estar rodeadas de música	42
3.2 La familia, un gran recurso y un primer limitante	45
3.3 El bien esquivo. El acceso a la educación superior en la música	50
3.4 Dinámicas educativas que incluyen: El Taller de Música del Grupo Yawar	54
3.5 Enemigos íntimos: los aliados en la escena	61

CAPÍTULO IV

“TOCA COMO HOMBRE”: LA RELACIÓN ENTRE LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO Y LOS LIMITANTES QUE ENFRENTA LA INSTRUMENTISTA EN LA ESCENA ANDINA CONTEMPORÁNEA

4.1 Maestras instrumentistas en la escena andina	67
4.2 Femenidad en escena: la búsqueda del equilibrio	71
4.3 Tocar como hombre o el hombre como la medida de la fuerza	78
4.4 Limitaciones en el transporte o la movilidad como limitante	83
4.5 La maternidad como limitante	84
4.6 Discriminación sutil y violencia simbólica	91

CAPÍTULO V

ELLAS SE AGRUPAN: ESTRATEGIAS PARA SER PARTE DE LA ESCENA ANDINA CONTEMPORÁNEA DE LIMA

5.1 Participación de las instrumentistas en concursos	96
5.2 Formación de agrupaciones de mujeres en la escena andina contemporánea	98
5.2.1 Decisiones que impulsan: dinámicas y roles en las agrupaciones de música andina contemporánea	101
5.3 Pasar la valla	108
5.3.1 Práctica y rigurosidad	109

Conclusiones	115
Bibliografía	119
Anexos	125

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Grupo Marú	77
Figura 2: Grupo Femenino Andina	77
Figura 3: Dúo Wayra	77
Figura 4: Grupo Hijas del Sol	78

INTRODUCCIÓN

Pensar la música andina *contemporánea* como posibilidad: las instrumentistas toman la escena.

“Los grupos femeninos surgen porque no nos daban espacio los hombres”

Ruth Huamaní, Grupo Marú

Pensar en una escena musical como posibilidad implica entenderla como un espacio fértil para la creación de oportunidades. En el caso de la escena musical andina contemporánea producida en Lima, diversos elementos contextuales hicieron posible que las instrumentistas del Dúo Wayra, de Marú y del Grupo Femenino Andina pudieran desarrollar su capacidad de aspirar y acceder a roles antes difíciles de alcanzar para una mujer, debido a limitantes estructurales.

Para ubicar esta escena es necesario indicar que, alrededor de la música andina, se desarrollaron, en Lima, diferentes vertientes y agrupaciones en las últimas décadas del siglo pasado. Algunos grupos como Del Pueblo Del Barrio y El Polen llamaron “fusión” o “rock fusión” a la música que realizaban (De Souza, 2020) mientras que otros se adhirieron a lo que se llamó la “música latinoamericana”, como el Grupo Yawar¹ o el dúo Gaitán Castro. En ese sentido, las agrupaciones que presento en este estudio mantuvieron por algunos años su adhesión a la música latinoamericana y, posteriormente, se ubicaron dentro de la música andina *contemporánea*.

Para sus cultoras y cultores, la “contemporaneidad” de esta música radica principalmente en innovaciones tales como incluir elementos musicales y extramusicales del rock, el jazz, el pop y el tondero –por mencionar algunos géneros— ya sea en su instrumentación, performance o en sus procesos de mezcla y masterización. A su vez, hay un consenso tácito sobre la necesidad de que su música represente lo actual y “moderno”, y que, por lo mismo, busque nuevos públicos.

En esta investigación, me refiero a la música andina contemporánea como una escena y no un género, porque, como indica Kartomi (2001), un género musical consolidado posee características intrínsecas generalizadas como el huayno, el huayno con arpa, el harawi, el yaraví, entre otros, y posee un nombre propio. Como la música andina contemporánea no se desprende de “lo andino” en su nomenclatura, ni posee estas características, no cumple con las condiciones para definirla como un género musical (Kartomi, 1981). Por lo tanto, el término que encuentro más pertinente para referirme al fenómeno es el de “escena musical local” que, de acuerdo a la definición de Andy

¹ Yawar es una palabra quechua que significa “sangre” en español.

Bennett (2004), se explica por su tamaño y su relación con la industria y el consumo local.

Bennett inicia su descripción de una escena musical local distinguiéndola de lo que sería una subcultura en tanto que una subcultura deviene de una juventud crítica de clase obrera; por el contrario, una escena musical local guarda mayor relación con la localidad donde se gesta y no con la edad ni otras características particulares específicas de quienes la conforman. Por esta razón, en esta investigación me referiré a la música andina contemporánea como una escena local que se gesta en Lima Metropolitana. Mi investigación no sería la primera que utiliza el término “escena” para intentar ubicar a un sector de la música andina. Alfaro también lo utilizó en su estudio sobre la música popular andina como mercado de consumo, pero se refirió a ella como una “escena musical nacional” (Alfaro, 2015, p. 130)².

La característica común de las agrupaciones que conforman esta escena es que nacen del interés de músicas y músicos que, sobre todo, consumían distintas tradiciones musicales andinas, peruanas o extranjeras, tenían el interés de crear un sonido propio y también el de buscar en la música su medio principal de subsistencia. Esto último implicaba ser parte del mercado y buscar nuevos públicos.

Uno de los argumentos de esta investigación es que un semillero importante de esta escena fue el Taller de Música del Grupo Yawar, ya que sus dinámicas educativas influyeron de modo positivo en sus alumnas, como discutiré en uno de los capítulos posteriores. Este Taller, probablemente, nació como una alternativa para subsistir y vivir de la música por parte de sus fundadores, integrantes del Grupo Yawar y profesores de charango y guitarra, pero también pudo relacionarse a su intención de buscar nuevos públicos, no solo porque estaban ávidos por compartir sus conocimientos con quien lo quisiera, sino también porque crearon eventos que funcionaban como conciertos alrededor de su Taller. Así, esta voluntad representó de por sí más posibilidades para las personas que aspiraban a ser instrumentistas, entre ellas las mujeres que se inscribían en el Taller.

La idea de que la música andina contemporánea es una “posibilidad” parte del uso que Arjun Appadurai (2013) hace de dicho término en su distinción entre una “ética de la posibilidad” y una “ética de la probabilidad”. Si las instrumentistas de esta escena dejaran su futuro en manos de una ética de la probabilidad implicaría ser “esclavas de las estadísticas”, las mismas que podrían ser alentadoras en tanto en el futuro diversas condiciones político-sociales podrían mejorar y facilitar su inserción en la escena, como

² Al respecto, menciono que la escena andina contemporánea nació en Lima y que estudio a las agrupaciones con sede en Lima, mas no excluyo la posibilidad de que la escena pueda estudiarse a nivel nacional.

por ejemplo que la educación sea más inclusiva, que las artes musicales se incluyan de modo obligatorio en el currículo escolar, sin distinción de clase, que paulatinamente los instrumentos musicales dejen de asociarse con géneros masculinos o femeninos, que la brecha salarial de género cese, que la inseguridad se reduzca, entre otros. Entonces, preguntarse qué tan probable es que ellas puedan tener la oportunidad daría una respuesta numérica, un porcentaje que las podría excluir y ya las excluye. Por el contrario, preguntar qué tan “posible” es que ellas puedan acceder, hacerse de recursos o superar condiciones para ser instrumentistas implica tener en cuenta que ellas lo hacen posible a través del ejercicio de su capacidad de aspirar y de su actuación en un entramado complejo de diversos factores. Mi argumento es que la escena musical andina contemporánea representa una posibilidad presente y futura para mujeres instrumentistas, en tanto les permite reflexionar sobre las capacidades y habilidades que esta actividad musical desarrolla en ellas, sobre cómo impacta en su calidad de vida, deseos y aspiraciones, y las hace protagonistas de sus vidas y profesión.

Así, esta investigación plantea que, en la música andina contemporánea, las instrumentistas tienen una presencia que es disruptiva y menos común o constante que la de los instrumentistas, y que, por razones que son materia de esta tesis, ellas lograron desarrollar su capacidad para aspirar a ser instrumentistas. Esta capacidad se materializa en la formación de agrupaciones compuestas solo, o en su mayoría, por mujeres, así como en la reflexión que ellas realizan sobre los estereotipos de género que prevalecen en la escena.

El objetivo general de esta tesis es conocer y analizar qué factores contribuyen al desarrollo de la capacidad de aspirar a ser instrumentistas de las mujeres en la música andina contemporánea producida en Lima Metropolitana. Los objetivos específicos son (i) conocer qué recursos facilitaron su presencia en la escena musical andina contemporánea, (ii) identificar los principales limitantes que la mujer instrumentista ha tenido a lo largo de su trayectoria en la música andina contemporánea producida en Lima e (iii) identificar cuáles fueron sus estrategias para superar los limitantes que encontraron en la escena musical.

Desde una perspectiva crítica, mi objetivo es contribuir a la discusión de la música como espacio en el cual se instituyen y se rebaten constantemente las relaciones de poder y la desigualdad de género. Por eso, considero que la autorreflexión de las protagonistas, su mirada crítica y su agencia, unificadas en su capacidad de aspirar, son cruciales para navegar con seguridad en este espacio.

Para entender esta escena como posibilidad es necesario, primero, identificar los estudios sobre música, desde un enfoque de género, en el Perú y Latinoamérica. Luego conocer cómo se han llevado a cabo las reflexiones sobre los roles de la mujer en la

música desde la teoría musicológica. En seguida se hace necesario explicar en qué consiste el desarrollo de la capacidad de aspirar, y cómo se aplican las ideas sobre los recursos y limitantes que enfrentaron las instrumentistas desde las aproximaciones de Appadurai (2013) y Orlove (1981) quienes teorizaron sobre estos temas. Todo lo mencionado será abordado en el primer capítulo en el que desarrollo la discusión teórica, explico el enfoque cualitativo y el diseño etnográfico que utilicé para realizar las entrevistas a las protagonistas de la escena andina contemporánea de Lima Metropolitana.

En el segundo capítulo, indagaré sobre los distintos elementos contextuales presentes en los inicios de la escena andina contemporánea de Lima Metropolitana, los cuales estarían dados por las circunstancias sociales, políticas, educativas y culturales de fines de los ochenta. También describiré cuáles son los elementos “contemporáneos” en la escena musical, y estableceré la relación entre esta y el género (*gender*), para concluir presentando a las instrumentistas y agrupaciones en las que se basa esta investigación.

Los capítulos tercero, cuarto y quinto están reservados para presentar los resultados a los que llegué luego de realizar el trabajo de campo. El tercero lo dedico a reflexionar sobre la presencia de las instrumentistas en la escena andina contemporánea de Lima, qué las llevó a ser parte de ella y cuáles fueron los recursos que contribuyeron a desarrollar su capacidad de aspirar a ser instrumentistas. En el cuarto capítulo, expongo los limitantes que encontraron durante su carrera, la mayoría de los cuales están directamente relacionados a los estereotipos de género presentes en el universo musical. En el quinto, argumentaré que formar agrupaciones de mujeres fue su estrategia para superar las limitantes que se presentaron en la escena musical. Por último, en el capítulo sexto, presentaré las conclusiones sobre la relación entre los recursos, limitantes y estrategias, y el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas; así como sobre tu tarea pendiente: realizar reflexiones colectivas.

Justificación

La motivación principal para realizar esta tesis es la escasez de estudios sobre la mujer en la música andina peruana, particularmente en su rol de instrumentista. Es decir, se pueden encontrar estudios sobre el huayno comercial, el huayno con arpa, la música popular andina como mercado de consumo y estudios sobre la trayectoria de cantantes en el universo musical andino peruano. En todos ellos la mujer cobra un papel importante, pero poco o nada se ha dicho sobre su rol como instrumentista.

A su vez, no encontré que exista un interés particular por estudiar la escena musical andina contemporánea. Esto se puede deber a que no tiene un público lo suficientemente delineado y no existen datos sobre su consumo. Lo que sí existen son

los resultados de dos³ estudios cuantitativos publicados en el año 2017, uno realizado por la encuestadora GFK y el otro por el IOP-PUCP, que muestran un panorama general de las preferencias musicales en el país, y que incluyen al “huayno” y “otro tipo de música andina” entre sus categorías. Tampoco ha sido cuantificada la cantidad de músicas instrumentistas dentro de esta escena musical o dentro del universo musical andino; sin embargo, debido a su pequeño tamaño, conocemos que la cantidad de agrupaciones femeninas dentro de esta escena limeña es de cuatro, frente a seis que son mixtas o solo compuestas por hombres.

Los resultados de los dos estudios mencionados coincidieron en que el huayno es el tercer género musical más escuchado en el país, de entre otros diez y dieciséis géneros respectivamente (GFK, 2017; IOP-PUCP, 2017). El estudio de GFK llegó, además, a la conclusión de que el 79% de la población peruana no toca ningún instrumento musical, que dentro del 21% que sí los toca hay más hombres que mujeres, y que la guitarra tradicional es el instrumento más tocado, seguido por la quena, la batería, la guitarra eléctrica y el cajón. En todos estos casos el porcentaje de hombres tocando cada instrumento es mayor al de mujeres, excepto por la quena, dado que este último instrumento pertenece al universo musical andino, resulta interesante de resaltar⁴.

La pregunta que surge de inmediato es por qué hay más hombres instrumentistas en general y, segundo, qué es lo que permite la presencia de las instrumentistas en algunos géneros o escenas musicales en particular. Al respecto, algunas personas coinciden en que, dentro del universo musical andino, todavía hay pocas mujeres instrumentistas. Cierto o no, uno de los problemas que identifiqué es que la mayoría de ellas o no tiene visibilidad o no ha alcanzado el reconocimiento de sus pares. Las causas de la falta de visibilidad son diversas, la consecuencia principal es que no hay un desarrollo constante de su capacidad de aspirar por lo que pausan, limitan o renuncian a su meta de ser instrumentistas.

La relación entre la mujer y la música es un territorio poco explorado en el Perú, por lo mismo requiere que sus vinculaciones iniciales e históricas sean develadas. Cuando empecé a estudiar la maestría en musicología, donde compartí aulas con personas que tenían distintas experiencias musicales, unas como educadores, otras como músicas de la vertiente popular o académica —algunas de ellas bastante reconocidas— y otras que venían de otras disciplinas, como yo, fui consciente de que no existe una elaboración sistemática de la historia de la mujer peruana como música.

³ En el 2020 el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) publicó los resultados de un estudio sobre el consumo musical en el país, pero no he tenido acceso a ellos.

⁴ Según los datos etnográficos recogidos a partir de la segunda mitad del siglo pasado en distintas comunidades del país, en la tradición musical andina los instrumentos de viento estaban negados para las mujeres, por lo que este hecho, aunque puede pasar desapercibido, es representativo.

La anécdota que me ayudó a determinar la urgencia de la temática de esta investigación ocurrió en mi primer semestre como alumna y tuvo lugar en un salón de clases compuesto por un profesor, veinte estudiantes hombres y tres estudiantes mujeres, cuyo ejercicio momentáneo consistía en preguntarse cuáles eran los temas urgentes de estudiar en la musicología peruana. El primer tema que surgió fue estudiar a “los compositores peruanos”⁵, así que todo el alumnado empezó a enlistar a las personas que debían formar parte de las próximas investigaciones musicológicas. Recuerdo que primero nombraron a los compositores de música académica y el profesor fue escribiendo sus nombres en la pizarra, uno tras otro, hasta que, de pronto, alguien se dio cuenta de que estábamos olvidando a los compositores de música popular y entonces también se agregaron sus nombres a la lista, uno a uno. Veinte minutos después teníamos una pizarra llena de nombres de vital importancia, nombres que habían trascendido en la historia musical peruana y, para mi ingenua sorpresa, nombres todos de hombres. Apenas lo noté —además de la sorpresa— me invadió cierta angustia, dejé de ser solo expectante y pregunté por qué no habíamos colocado el nombre de ninguna mujer.

Mi pregunta no tuvo respuesta en aquella ocasión porque la clase estaba por terminar y con esto no quiero decir que lo que faltó fue tiempo. Considero que sucedió que las compositoras no eran parte del imaginario inmediato de quienes participaron de este ejercicio, que en su mayoría eran profesores y músicos hombres. En aquella ocasión, esto me llevó a preguntarme, primero, si en la academia había una internalización de jerarquías en el estudio o valoración de la música; y segundo, si sería demasiado irresponsable suponer que el rol del compositor o compositora se asocie primero a la música académica, luego a la música popular y luego a lo demás, dentro de ese grupo menos importante, las mujeres.

Por alguna razón me resistía a creerlo, pensé incluso en qué pasaría si caminaba por los pasillos de las escuelas de música con una grabadora haciendo un *vox populi* con la premisa “Dime nombres de representantes de la composición en el país”⁶ para ver si no fue solo un hecho aislado. No quería pensar que mi experiencia en el mundo audiovisual y, en especial, en el mundo de la post-producción sonora, donde las mujeres somos pocas, también se repetiría. Entonces llegó otra gran pregunta: si aparentemente hay más compositores que compositoras peruanas reconocidas, ¿por qué las hay tan pocas?

Para responder estas interrogantes encontré necesario cuestionar el —todavía insuficiente—reconocimiento de la mujer como música, la relación entre la mujer y la

⁵ El uso del masculino en “compositores” fue el sugerido por el docente y repetido por las y los estudiantes; por eso, utilizo la forma masculina en este recuento.

⁶ Esto como estrategia para evitar usar el nombre masculino “compositores”.

música en el país, los roles de la mujer en la música y, muy importante, la relación entre la mujer y los estudios musicológicos. Estudiar dicha relación empezaría con las preguntas ¿cuántas mujeres musicólogas conozco?, ¿cuántas profesoras hay en mi maestría?, ¿cuántas alumnas hay inscritas en la maestría? La respuesta es muy importante, porque podría develar datos epistemológicos, sobre todo si planteamos otra pregunta ¿quiénes producirán conocimiento musicológico?, ¿quiénes pueden o tienen acceso a ello?, ¿qué temáticas y contextos intentarán explorar y desde qué puntos de vista? En un contexto como el actual, en el que tanto el enfoque de género como la violencia sistemática contra las mujeres están siendo puestos sobre la mesa, es un acto de responsabilidad intentar responder todas estas preguntas.

Otro momento importante para mí como investigadora, ocurrió mientras leía el libro *Feminismos y Música* de Pilar Ramos, en el cual la autora adapta unas líneas de *Una Habitación Propia*—uno de los primeros ensayos feministas que leí en la vida—: “Como decía Virginia Woolf ya en 1929, una mujer si quería escribir ficción necesitaba dinero y una habitación propia; para escribir música necesita más dinero (todavía) pues requiere una formación más compleja y una habitación propia tecnológicamente equipada” (Ramos, 2003, p. 60). Se deduce del texto que, para una mujer sin recursos, entre ellos el acceso a una educación musical, será más difícil convertirse en compositora. Pero ya que sí existen mujeres a lo largo de la historia que son compositoras, formulo unas preguntas iniciales que resultan obvias ¿Cuánto nos han contado sobre ellas los libros de historia de la música? ¿Cuál es la relación entre la mujer y el acceso a la educación musical en el país? Y ¿qué características sociales, culturales y económicas comparten las mujeres que pudieron acceder a una educación de ese tipo?, ¿qué sucede con el resto?

Es interesante mencionar ahora a Gloria Anzaldúa, una escritora, feminista, lesbiana y activista chicana, quien mencionó en una de sus obras (2012) que las mujeres debían olvidarse de la habitación propia y empezar a escribir desde los márgenes. Con esta aseveración ella critica la idea de detenerse, de olvidarse de la agencia que una mujer puede tener, de esperar a contar con todos privilegios para recién ejercer la labor de escritora. Pero, además, siendo ella una feminista chicana cuestiona al feminismo blanco para dejar en claro que las mujeres latinas, de color y de pocos recursos tienen muchas más trabas para su desarrollo.

Estas ideas forman parte tanto de la teoría del punto de vista de la epistemología feminista (Harding, 1996) como de la teoría crítica feminista que, desde la interseccionalidad, es decir del cruce entre diversos factores además del género, como la identidad sexual, la raza, la cultura, el nivel socioeconómico, lugar de nacimiento, etc., busca formular un conocimiento más profundo sobre los diversos tipos de opresiones que transita, en este caso, una mujer (Cobo, 2007). Esta investigación confluye con

ambas teorías y se inscribe dentro de feminismo musicológico. Al respecto es importante reconocer que cada vez hay más músicas, sin embargo, es necesario cuestionar las jerarquías subyacentes a los roles de género y su relación con diferentes profesiones u ocupaciones:

En Occidente, la fuerte identificación del ingeniero profesional o del físico-investigador con la masculinidad ha llamado la atención de varias generaciones de investigadores que trabajan el tema del proceso de la profesionalización. Un resultado importante del estudio de género relativo a las profesiones es el reconocimiento de que la base de género en las identidades laborales es notablemente duradera y no se modifica fácilmente por el incremento de mujeres u hombres en un determinado grupo ocupacional. (Conway, 1987, p. 30)

Un estudio desde el feminismo musicológico parece urgente porque podría contribuir a entender mejor los condicionamientos sociales y el modo en el que funciona la industria musical ahora, ya que, siguiendo las ideas de Conway (1987), no basta con celebrar que existan cada vez más compositoras o instrumentistas, sino que es necesario preguntarse cómo se da su presencia, qué factores la posibilitan, cuáles son los desafíos que han enfrentado, con qué capacidades han contado, qué estereotipos de género prevalecen en su entorno laboral y personal y, por último, cómo han logrado llegar a este punto de su trayectoria.

Preguntas de investigación

Las preguntas que busco responder están en relación a qué impulsó a las instrumentistas del Grupo Femenino Andina, Marú y el Dúo Wayra, a perseguir sus metas y aspiraciones, y cómo estas se fueron materializando en la escena musical andina contemporánea de Lima Metropolitana. Me interesa conocer con qué recursos contaron, cuáles fueron los limitantes que encontraron en la escena y cuáles fueron las estrategias que utilizaron para ejercer su rol como instrumentistas. Para responderlas planteo que tanto la configuración de la escena como los factores contextuales —particulares y generales— contribuyeron al desarrollo de su capacidad de aspirar a ser instrumentistas y, por lo tanto, a que tuvieran metas que perseguir en la escena musical.

Objetivos de la tesis

El objetivo general de esta tesis es conocer y analizar qué factores contribuyen al desarrollo de la capacidad de aspirar a ser instrumentistas de las mujeres en la música andina contemporánea producida en Lima Metropolitana. Los objetivos específicos son (i) conocer qué recursos facilitaron su presencia en la escena musical andina contemporánea, (ii) identificar los principales limitantes que la mujer instrumentista ha

tenido a lo largo de su trayectoria en la música andina contemporánea producida en Lima y, por último, (iii) identificar cuáles fueron sus estrategias para superar los limitantes que encontraron en la escena musical.

CAPÍTULO 1: DISCUSIÓN TEÓRICA

1.1 Estado del arte: Estudios sobre la mujer en la música en el Perú y Latinoamérica

La historia de la mujer en la música peruana y sus aportes han sido poco abordados; sin embargo, se conoce la historia particular de algunas compositoras y cantantes, por ejemplo, el capítulo dedicado a Victoria Santa Cruz en el libro *Los Ritmos Negros del Perú* de Heidi Feldman (2009), o los textos dedicados tanto a Chabuca Granda, escrito por Raúl Romero, y a Yma Sumac, por Zoila Mendoza, ambos en el libro *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (2015). También se pueden encontrar algunas biografías breves de mujeres músicas peruanas en enciclopedias o diccionarios internacionales, pero, aunque estos textos comparten la centralidad de una mujer música como objeto de estudio, no buscaron contextualizar su presencia ni menos hacerlo desde una perspectiva de género.

En un artículo titulado “La Mujer en la Música”, Armando Sánchez Málaga hace también una aproximación muy breve al tema y, aunque no menciona la categoría género directamente, sí hace alusión a los desafíos que enfrentaron: “Si hay más mujeres en la práctica musical es en parte al terreno ganado en los social, económico y político” (2011, p. 50). De esta frase podemos comprender que hubo espacios negados, luego ganados, y que existieron también luchas y contextos que han permitido la mayor inserción de la mujer en la música peruana. En el mismo artículo, el autor esboza una brevísima biografía de algunas compositoras de música académica y popular como Rosa Mercedes Ayarza, Rosa Alarco, Alicia Maguiña, Chabuca Granda, Rosa Elena Vásquez y Carmen Moral.

Hechos como el que esta última, Carmen Moral, sea la primera mujer en asumir el cargo de directora en una orquesta sinfónica en Latinoamérica son alentadores para estudiar los aportes de la mujer música peruana. Sin embargo, también es importante notar que, en países como Chile y especialmente México, ya en 1917 se escribió un libro de la historia de la música mexicana y la autora fue una mujer, y más importante aun, que en 1958 se escribió el libro *La Mujer Mexicana en la Música* (Bitrán, 2017). Esta vecina realidad nos alerta sobre el vasto trabajo histórico e historiográfico pendiente.

Con respecto a los años recientes, podemos encontrar algunas investigaciones académicas, por ejemplo, sobre la música metal y la cumbia que han sido abordados desde la perspectiva de género. En el primer caso, se buscó estudiar el comportamiento de las agrupaciones de música metal —compuestas por mujeres— en conciertos (Yribarren, 2017); en el segundo caso, se realizó un análisis de contenido de videos y letras de canciones para encontrar cómo se representa la feminidad en la cumbia peruana (Prudencio, 2017). En el caso particular de la música andina en el país, además del texto de Zoila Mendoza, podemos encontrar el de Ferrer, sobre el huayno con arpa,

en el cual el autor identifica a la mujer, sobre todo, con su rol como cantante y gestora musical (Ferrer, 2010). Además, hay un artículo muy interesante sobre el posible rol de la mujer como vientista en el universo andino, que formaría parte de una tradición que se remonta a las épocas coloniales (Rivera, 2012). Por último, un trabajo de Mendivil sobre el tema de masculinidades, que cuestiona el carácter masculino en la construcción de la música incaica o indígena estudiada durante el siglo pasado (2017). Estos dos últimos son probablemente algunos de los primeros intentos en estudiar la música andina desde una perspectiva de género en el país.

Sobre este universo musical, encontramos investigaciones en otros países como la de Fernández (1997) que intenta entender por qué el rol de la mujer como instrumentista o intérprete cambió luego de la Colonia. Para ello estudia el caso de la mujer intérprete en el altiplano aimara de Bolivia y utiliza la dicotomía público-privado para sustentar sus argumentos que podemos resumir en una frase ubicada en sus hallazgos: “la cocina y la interpretación musical son enemigas acérrimas” (Fernández, 1997, p.186). Del mismo modo, el texto de Stobart sobre los instrumentos musicales, género y fertilidad en los andes bolivianos revela una idea muy interesante: en él el autor menciona que la complementariedad como valor en el mundo andino se puede notar en la performance musical de las zampoñas, pero que representaría el ideal social de la equidad o su dificultad de alcanzarla en la vida diaria (Stobart, 2008, p. 89). Esto resulta importante, porque todavía hay una diferencia entre el discurso de lo que se desea y de lo que en realidad ocurre dentro de las dinámicas en la música.

A continuación, voy a exponer algunos estudios cualitativos realizados sobre la temática de la mujer en la música que, en general, han buscado conocer sus desafíos y sus logros, y que también mencionan categorías que busco explorar como la relación entre las mujeres y sus instrumentos, la maternidad, el apoyo familiar y la discriminación sutil.

El trabajo de la musicóloga Clara Meierovich sobre las compositoras mexicanas de música de concierto en el siglo XX está basado en una investigación cualitativa, para la que elaboró una pauta única y aplicó la herramienta de entrevistas a distintas compositoras. Uno de los resultados más interesantes de esta investigación es que encontró, de modo subyacente, que la mayoría de entrevistadas no es consciente de que sufre discriminación. Esta aparente negación se contradice cuando en sus discursos dicha discriminación se deja entrever (Meierovich, 2001). Esto hace referencia a la discriminación sutil sobre la que reflexionaré en el cuarto capítulo.

La pianista y periodista colombiana Laura Galindo realizó entrevistas a compositoras e instrumentistas de la música académica colombiana para conocer si había una equidad de género en las orquestas profesionales de su país. Primero, realizó mediciones cuantitativas y comparaciones históricas que demostraron que la cantidad de mujeres en orquestas iba creciendo; sin embargo, gracias a las entrevistas que realizó, se dio cuenta de que los contratos laborales y las remuneraciones eran distintas para hombres y mujeres (2014, p. 7). Algo que también me interesó de este trabajo es que la autora se muestra evidentemente a favor del uso de la figura sensual femenina como herramienta para la visibilidad. Esta postura es muy parecida a la de Susan McClary cuando hace referencia a que una característica de la música académica es negar el

cuerpo (1991). Galindo propone el ejemplo de la violinista Vanessa Mae cuyo capital erótico —en el marco teórico conceptualizaré este último término— presente en las portadas de sus álbumes es visto como elemento que potencia el reconocimiento a su talento.

En el estudio del 2009 realizado por la musicóloga argentina Marta Flores, “Mamá toca esta noche”, se menciona que elegir un instrumento musical es algo muy alejado de lo fortuito porque el peso de la elección hace referencia a todo el entramado social en el que se encuentra inscrita una mujer cuando lo elige (Flores, 2009, p. 171). En este estudio, también se hace mención a las desventajas de las mujeres en la música popular argentina, así como en su discriminación y banalización en conciertos. También basada en entrevistas y observaciones, la autora encuentra que es en las presentaciones donde se notaría más la diferenciación de género, ya que en esos espacios las mujeres son sexualizadas y banalizadas como músicas (Flores 2009, p. 174).

Una situación parecida se repite en México con los grupos de rock a fines del siglo pasado. La musicóloga e historiadora Yael Bitrán hace un recorrido histórico y se detiene en algunas exponentes de ese género como Las Chic’s, uno de los grupos de mujeres más reconocidos de su época, cuyas integrantes aseguran haber triunfado gracias al apoyo familiar que recibieron y a los acuerdos con la industria, como aceptar cambios en su imagen y en sus letras. (2017, p. 103). Como veremos en los posteriores capítulos, el apoyo familiar puede ser un recurso fundamental para las instrumentistas.

Sobre la escena de metal peruano, encontramos el estudio de Yribarren (2017), arquitecta e investigadora, en el que hace un recorrido por los problemas que surgen cuando las mujeres tocan metal en un concierto, desde la llegada al escenario, cuando son abordadas por los ingenieros de sonido que creen saber más que ellas, hasta la sorpresa de algunos asistentes del concierto al darse cuenta de que las chicas “pese” a ser mujeres “tocan bien”. Este estudio menciona una solución a los pocos espacios que tienen las mujeres para tocar el cual es crear un circuito alternativo. Así como en el estudio de Galindo, hay un punto controversial que la autora se encarga de recalcar. Dentro de la escena de metal femenino, hay un doble discurso con respecto a la sensualidad que posee y presenta una mujer en el escenario. Para algunas integrantes de bandas, la mujer debe sobresalir no por su sexualidad, sino por su capacidad como música. Esto hace que, así como en la música académica, podamos encontrar que hay una negación del cuerpo y cierta discriminación hacia las mujeres que sí utilizan lo que Hakim llama el “capital erótico” (2017, p. 145).

La letrista y cineasta Soledad Castro (2017) hace una investigación sobre las murgas uruguayas en Chile y descubre, como Yribarren, que la creación de un circuito alternativo parece ser una solución a los problemas que enfrentan las bandas de mujeres en los circuitos convencionales. Lo más resaltante de este estudio es que estos circuitos alternativos parecen ser exitosos, en tanto no impiden la participación de la mujer como murguera, y la razón de ese éxito es que se realizan en el extranjero, en contextos donde la dominación masculina en la murga no es una tradición que deba mantenerse, es decir, contextos donde las prácticas musicales se están creando y desarrollando sin sesgos de género (Castro, 2017).

Por último, la musicóloga Lorena Valdebenito nos habla de otro modo de legitimar a una mujer como música. Para la autora dicha valorización también dependería de si la mujer tiene una dedicación total o parcial en su práctica musical (2017, p. 117). Esta idea tiene una relación con la dicotomía público-privado y cuestiona los roles de la mujer no en la música, sino en la sociedad actual en la que el cuidado de la casa y los hijos e hijas recae en la mujer, y eso representa una desventaja para la dedicación total de la mujer en la música.

Luego de revisar el estado del arte puedo concluir que se han realizado diversos estudios en Latinoamérica que utilizan la dicotomía público-privado, y las variables como el capital erótico, el apoyo familiar, estereotipos y roles para abordar el tema de género en la música. El hecho de que algunas de estas variables son aplicables tanto a la música académica como a la popular y a distintos géneros y prácticas musicales es un indicador de que la desigualdad es transversal. Por otro lado, es interesante notar que las mujeres que provienen de distintas disciplinas y abordan estas investigaciones musicológicas enriquecen con su experiencia y favorecen a la necesidad de estudios interdisciplinarios en la música. Esto guarda relación con la epistemología y con la necesidad de que mujeres que no son solo o meramente músicas —es decir, que ejercen diversas ocupaciones— aporten en la construcción de la disciplina.

1.2 El feminismo musicológico: abordando la desigualdad en la música

1.2.1 Por qué es importante estudiar a la mujer en la música

Estudiar la música peruana desde una perspectiva de género es una tarea que está empezando, y al ser esta investigación una de las primeras en la Maestría en Musicología de la PUCP me resulta importante realizar una pequeña introducción sobre cómo surgieron estos estudios. En ese sentido, es necesario, primero, mencionar que el género es una categoría analítica y un factor inmerso en la construcción de las relaciones sociales y de poder, desiguales entre hombres y mujeres (Maquieira, 2001). Además de herramienta de análisis, el género también es un constructo social que hace referencia a las diferencias entre feminidad y masculinidad, roles con los que no se nace y que son atribuibles a cualquier persona. Es decir, lo femenino y lo masculino no hace referencia al sexo, sino a actitudes, comportamientos y otras características culturales aprendidas, no biológicas (Butler, 1990; Koskoff, 1995; Maquieira, 2001). Sin embargo, corresponde señalar que mi investigación se inscribe dentro del feminismo musicológico específicamente y no dentro de una musicología de género, donde también se inscribirían otras ramas de investigación como los estudios *queer* o de masculinidades, porque mi enfoque de investigación tiene a la mujer como eje central.

Así, un buen modo de empezar esta sección es mencionando que, en el 2010, hace solo once años, apareció el quinto volumen de la *Historia de la Música Occidental de Oxford*, escrita por el musicólogo estadounidense Richard Taruskin. Esto no causa ninguna sorpresa salvo porque en este volumen se incluye por primera vez un estudio de la mujer en la música desde una perspectiva que va más allá de solo enlistar nombres de compositoras, como pudo suceder antes en este tipo de publicaciones canónicas.

Taruskin se alejó del modo tradicional de estudiar la música, el cual está centrado en dividirla en “etapas y estilos, [lo] que convierte en objetos a los sujetos del discurso musical” (Kizinska, 2013). Estudiar la música desde el objeto y no el sujeto, por ejemplo, deviene en que se pueda señalar que hay pocas compositoras. Lo contrario es estudiar a la música desde sus sujetos y contextos socioculturales, y esto ayudaría a analizar, siguiendo el ejemplo, por qué existen pocas compositoras. Taruskin se vuelve un aliado, quizás sin buscarlo, en la lucha por visibilizar el papel de la mujer en la música tal como reconoce Susan McClary, una de las representantes más reconocidas del feminismo musicológico.

Aunque la primera publicación sobre la relación entre mujer y música fue realizada en 1948 por la autora estadounidense Sophie Drinker, esta rama de estudio dentro de la musicología se inició en los años ochenta del siglo pasado y desde entonces ha tenido varias representantes importantes de las cuales mencionaré algunas: Suzanne Cusick, Susan McClary, Marcia Citron y Ellen Koskoff. Las dos primeras cuestionan que en la música se ha entendido lo femenino como pasivo y sumiso, y lo masculino como lo activo y lo dominante (Reitsma, 2014). Para McClary lo femenino y lo masculino son roles que cambian con el tiempo y varían en cada sociedad; sin embargo, lo masculino se instaló en el siglo XVIII y aún tiene gran influencia, así como el rol atribuido a la mujer como emocional e inferior (Reitsma 2014, p. 44). Los aportes más significativos de McClary y Cusick han buscado significados de estos roles en la música en sí misma, es decir, en la música como texto, tal como se aprecia en *Feminine Endings*, donde McClary atribuye un carácter femenino o masculino a determinadas partes de una composición sinfónica (McClary, 1991)⁷.

A diferencia de las anteriores, Marcia Citron y Ellen Koskoff se enfocan en estudiar, sobre todo, los contextos socioculturales en los que se produce la música, y en los desafíos que encuentran las mujeres según estos contextos. Para Reitsma, Citron utiliza una metodología en la que se concibe la música como un discurso que está atravesado por el género (Reitsma, 2014, p. 53). Citron enumeró algunos desafíos hace unas décadas equiparables hasta el día de hoy, como el acceso a la educación, ser desanimadas de entrar en el campo musical, actitudes negativas hacia ellas, el casarse y la maternidad que interrumpen su desarrollo creativo, entre otros; y por lo tanto, para Reitsma, la autora sigue una ruta más segura en los estudios feministas, comparada con McClary (Reitsma, 2014, p. 58).

Marcia Citron encuentra que la exclusión de la mujer del canon —el cual era básicamente masculino— fue determinante en la creación de lo que Lillian Robinson, una crítica literaria, apodó el “contra-canon” conformado únicamente por obras de mujeres (Citron, 1990, p. 103). Esta idea es atractiva para Citron, aunque considera que solo representa un primer paso en la integración de la mujer en el canon. Así como menciona también la musicóloga española Pilar Ramos, este “contra-canon” y, asimismo el uso de categorías especiales, no debe ser el fin último y debe incluso cuestionarse:

⁷ Esta búsqueda de significados textuales en la música ha sido criticada por diversas voces, dos de ellos son Nicholas Cook (2012) y Kimberla Reitsma (2014) quienes consideran algunos de estos trabajos como controversiales.

Demasiadas etiquetas, en efecto. Charlas de mujeres, literatura femenina, revistas de mujeres, suelen ser etiquetas despectivas, ¿lo es la expresión “música de mujeres”? ¿Estamos contribuyendo a incluir en una categoría incómoda a compositoras e intérpretes? ¿En qué sentido la etiqueta “compositora” o la de “compositor gay” determina nuestra percepción de su música? [...] ¿Contribuimos los/las historiadores/as de las mujeres a perpetuar las etiquetas? Precisamente, el liberar la categoría “mujer” de su incomodidad ha sido, en mi opinión, la tarea fundamental del feminismo. (Ramos, 2010, p. 13)

A mi parecer es una cuestión que todavía merece mucha reflexión y diálogo⁸. Por ejemplo, una agrupación que estudio en esta investigación se llama Grupo Femenino Andina y otra agrupación boliviana con más años en la escena se llama El Grupo Femenino Bolivia. Ambos grupos utilizan la palabra “femenino” como una afirmación de quiénes son, que no perciben como negativa, sino como un valor diferencial necesario. A su vez, ambas agrupaciones han logrado lo que pocas: mantenerse vigentes por muchos años. Entonces, esta discusión no resulta tan urgente como, por ejemplo, investigar por qué han perdurado, sobre todo, si tomamos en cuenta todos los limitantes estructurales que enfrentaron.

En ese sentido, otro de los aportes de Citron está en reconocer que las mujeres en la música enfrentan condiciones y convenciones vinculadas al género que frustran sus oportunidades para obtener un estatus profesional, requisito para una posible inclusión canónica (Citron, 1990, p. 104). Su estudio utiliza los ejemplos de las compositoras excluidas por mucho tiempo de dicho canon, y determina que para alcanzar ese estatus ellas debían tener una composición escrita y publicada, acceder a una educación musical, tener modos de socializar sus aprendizajes y conocimientos, ser bien recibidas por la crítica y no banalizadas como sucedía cada vez que se relacionaba la música hecha por mujeres con la música de salón o música poco creativa (1990, p. 110). Muchas de estas ideas pueden también trasplantarse al terreno de la interpretación instrumental, ya no pensando en el canon, pero sí en el estatus o la valla que algunas de las mujeres entrevistadas en esta investigación quieren alcanzar, y en cómo la banalización de su obra, o incluso la banalización de sus agrupaciones, contribuye justamente a lo opuesto.

Para superar la exclusión, Citron ofrece soluciones vinculadas a cómo se decide qué compositora entra al canon. Ella menciona que se debe eliminar la idea preconcebida de que si alguien no ha escuchado hablar lo suficiente de una compositora debe ser porque su obra no es buena: “If I don’t know about it it’s probably no good” [Si yo no escuché de ella probablemente no es buena] (1990, p. 112). Agrega que, para llegar a una valoración justa de las obras de mujeres, se deben tener en cuenta factores sociológicos, culturales, históricos, económicos y políticos, ya que considera que estas categorías analíticas ayudarían a descubrir por qué una obra no se publicó, no se interpretó, no se incluyó en una serie de conciertos importantes y no se grabó (1990, p. 112)

⁸ Otro ejemplo está en lo que Laura Viñuela (2008) llama separatismo estratégico en la música popular que, en las últimas décadas del siglo pasado, ayudó a crear espacios solo para mujeres básicamente porque no tenían oportunidades para tocar en los circuitos convencionales dominados por hombres.

Vilar-Payá, en su estudio sobre las compositoras mexicanas del siglo XX, encuentra el mismo tipo de valoración y menciona que para algunos críticos de los inicios del siglo XX “la incapacidad de la mujer para la música quedaba demostrada por la falta de concertistas de talla internacional” (2010, p. 574). Esta conclusión basada en datos cuantitativos impedía que los intelectuales de ese entonces pudieran “pensar en términos de causa y efecto” (Vilar-Payá 2010, p. 575). La autora señala lo siguiente: “Existían pocas mujeres famosas porque, al limitarse la posibilidad de crecimiento intelectual de la mujer, se hacía todo lo posible por impedir su éxito y porque, cuando ésta lograba destacar, no se le ayudaba a trascender y servir de ejemplo, de impulso social” (2010, p. 575). Vilar-Payá concluye la idea señalando que, en la medida en que diversos movimientos de liberación femenina van cobrando urgencia y gracias a las acciones comprometidas con la equidad social, es que la cantidad de compositoras empieza a aumentar en México.

Como se puede inferir, el hecho de que el número de mujeres músicas aumente es solo un paso. El siguiente es visibilizar los limitantes que prevalecen e impiden su desarrollo. Al respecto cito una idea general de Maquieira, quien reconoce algunos componentes o categorías presentes en los estudios de género como la división del trabajo, la identidad de género, las atribuciones de género, normas sociales, prestigio, entre otros (2001, p. 167). Dentro del componente de prestigio, la autora menciona que tanto el prestigio como la estima social se otorgan y confirman en la interacción social (2001, p. 170). En la presente investigación, podemos equiparar el prestigio con lo que algunas de las entrevistadas se refieren a la “valla que hay que pasar” o el nivel de legitimación que deberían alcanzar.

Correspondería preguntarse ¿cómo se construye la legitimación en el universo musical en el que están inscritas las agrupaciones que estudio? Lo primero es cuestionar los diferentes juicios de valor para legitimar en el terreno musical en general

De esta forma [...] puede preguntarse qué es estar legitimado para un folclorista, o un rockero, o el integrante de un ensamble de música antigua, o el director de una orquesta sinfónica. La respuesta tendrá sentido solamente si nos remitimos al rol desempeñado por cada uno de estos músicos dentro del orden institucional correspondiente. (Sánchez, 2016)

El autor propone un ejemplo y menciona que un cantante de tango puede estar legitimado en su campo sin conocer tradiciones del canto lírico ni amplificadores de guitarra ni de la existencia de Verdi o Wagner, como sí sería un requerimiento para un cantante de música académica. Para el autor, “[e]ste marco puede colaborar también a descolonizar nuestras mentes y a relativizar juicios de valor, es decir, lo que es significativo y motivo de legitimación en un orden institucional, no tiene por qué serlo en otro, de igual forma con los factores descalificadores” (2016, p. 143). Encuentro estas ideas muy interesantes, sobre todo, si se toma en cuenta que los modos de legitimar varían de acuerdo a la práctica musical pero también al género. No se legitima igual a hombres y mujeres. Para ellas está más lista la crítica y se les suele exigir más. Esto es algo que será abordado en el capítulo de resultados.

Entonces, nos percatamos de que el número de mujeres músicas aumenta. Nos preguntamos por los limitantes que encuentran y si son legitimadas. Si no lo son, empezamos a preguntarnos por qué. Qué podría estar sucediendo que impide que ellas alcancen o pasen una “valla”, qué regla no cumplen o qué no poseen —según el orden institucional particular como menciona Sánchez— y es a partir de aquí cuando conviene abordar el tema desde un enfoque de adquisición o acumulación de recursos o capitales.

Así, uno de los conceptos a los recurrí para comprender lo que estaría sucediendo fueron los capitales de Pierre Bourdieu, los que, según Guerra y Cerón-Martínez, pueden entenderse como poderes, fuerzas, competencias, recursos, entre otros (Cerón-Martínez, 2019; Guerra, 2010). Entre estos, encontramos al capital económico, que hace referencia a todos los recursos financieros, bienes materiales como propiedades, riqueza y renta; el capital cultural, referido a todo el conocimiento acumulado que puede ser valorado, como la educación, la apreciación del arte y la búsqueda de consumo y ocio; el capital social, que es la red permanente de relaciones e influencia, amigos y contactos, y se traduce en oportunidades para alcanzar la movilidad social; y, por último, el capital simbólico que consiste en poseer una buena reputación, que para Giddens es equiparable a la idea de estatus (Giddens, 2014, p. 493; Hakim, 2010, p. 500).

Hakim agrega otro capital, el erótico, y lo presenta como la combinación de seis elementos: belleza, atractivo sexual, docilidad y encanto, ser enérgica, tener estilo y, por último, la competencia sexual. Para la autora estos elementos definen el capital erótico de una persona, pero la importancia y valoración de esos elementos varía según las sociedades y las épocas históricas. La autora cuestiona la separación actual que se hace entre el capital cultural y el capital erótico de la mujer en las artes, cuando en algún momento de la historia estuvieron unidos (2010, p. 501). En la interpretación musical, esto guarda relación con la idea errónea de que una mujer que toca bien un instrumento no debería necesitar explotar su sensualidad. Hakim también cuestiona que se relacione y acepte parcialmente el uso del capital erótico de la mujer en los estratos sociales altos (2010, p. 503) y no en grupos minoritarios que no tienen el mismo acceso a capital económico ni social como las y los adolescentes, grupos étnicos, la clase obrera, entre otros (2010, p. 506).

La autora critica a la teoría feminista, sin explicitar a cuál exactamente⁹, en tanto para ella presenta una falsa dicotomía, porque considera que una mujer puede ser valorada o por su capital cultural — es decir, su inteligencia, conocimiento, experiencia laboral, entre otros— o por su capital erótico —belleza, estilo, entre otros—, y no está en las condiciones de usar ambos (2010, p. 511). Aunque su interpretación ya está desfasada según las bases teóricas de los feminismos interseccionales, es interesante volver los

⁹ En las últimas décadas, el feminismo ha pasado por una serie de rupturas y autocuestionamientos que llevan a la idea de que la teoría feminista no es una sola, sino que hay diversidad de feminismos y se hace imposible englobarlos en una única teoría o movimiento. Incluso Donna Haraway, una reconocida teórica del feminismo, declaró en un conversatorio virtual (organizado por la Escuela de Humanidades y Educación, Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey y CONARTE de México) en marzo del 2021 que ella considera que hay un feminismo específico para cada lugar en donde una mujer o una niña cuestiona su opresión. (Cátedra Alfonso Reyes, 2021)

ojos a esta dicotomía porque en la práctica musical sigue generando controversia, como veremos en los siguientes capítulos.

Otra reflexión importante del texto de Hakim hace referencia a los roles del hombre y la mujer con respecto a la sexualidad, la reproducción y la maternidad: “Put crudely, ‘sexuality for men and reproduction for women’ are treated as the root cause of all social and economic differences between men and women” [De modo crudo ‘la sexualidad para los hombres y la reproducción para las mujeres’ son tratados como la raíz de todas las diferencias económicas y sociales entre hombres y mujeres] (2010, p. 511). Considero que este rol reproductivo de la mujer pone límites, a veces muy difíciles de superar, en el desarrollo profesional de las mujeres en la música en general.

La división de roles podría llevarnos al tema de la dicotomía público-privado muy recurrente en los estudios de género. Koskoff, por ejemplo, reconoce una crítica a la teoría propuesta por la antropóloga Rosaldo sobre las esferas pública y privada que deviene en marginalización y división desigual de roles. Koskoff considera que estos no deben entenderse de modo separado sino como constructos teóricos que ejemplifican las complejas relaciones entre géneros (Koskoff, 1995, p. 124). Lo privado dejó de ser asociado solo a lo doméstico, así como lo público dejó de ser asociado solo al acceso a determinados roles laborales (cf. De Barbieri, 1991). Ramos también cuestionó la significación de los espacios públicos y privados:

La heterodesignación de los espacios, es decir, la imposición de espacios restringidos y diferentes para hombres y para mujeres, ha sido un tema clásico en la teoría feminista, dado que en definitiva se trata de la distribución del poder. Si la historiografía había valorado el concierto público de los virtuosos del XIX como el gran acontecimiento musical, investigaciones recientes han demostrado cómo compositores y aficionados valoraban extraordinariamente los conciertos privados, para los cuales se reservaban los repertorios y estrenos más exquisitos. Y a esto se ha llegado investigando la trayectoria de Clara Wieck-Schumann. (Ramos, 2002, p. 18-19)

Como se puede ver en este ejemplo, al reservar el estudio de la interpretación musical de la mujer solo a la esfera “pública”, y estudiar los roles de sometimiento solo asociados al ámbito “privado”, se pierde de vista otro tipo de opresiones —como el abordaje de estereotipos de género en la música, entre ellos la asociación de instrumentos musicales con lo femenino o lo masculino— y otro tipo de oportunidades. En este sentido, aunque es importante mencionar la dicotomía pública-privada, trabajar únicamente en base a esta no fue mi elección, como sí lo fue utilizar el enfoque de recursos.

1.2.2 Ni vocalistas, ni compositoras: por qué es importante estudiar a las instrumentistas

Los estudios musicológicos sobre las mujeres se orientaron en sus primeros años a investigar a las compositoras y sus obras siguiendo, sobre todo, las ideas de la autonomía de la música de Adorno, donde lo importante era el estudio de la obra en sí misma, y lo canónico de sus repertorios (Ramos, 2003), relegando no solo a las otras

involucradas en la música, como las instrumentistas, sino también la exploración de temas fundamentales como el contexto económico y sociocultural en el que las mujeres desarrollan su quehacer musical. Esto quiere decir que las y los compositores, y sus obras, fueron por mucho tiempo los sujetos preferidos de las investigaciones; sin embargo, Koskoff veía una oportunidad en el estudio de la interpretación musical, pues brindaría un contexto excelente para “observar y comprender la estructura del género de una sociedad dada, ya que nociones similares de poder y de control suelen estar en la base tanto de la dinámica de género como de la dinámica musical social” (Ramos, 2003, p. 71).

Es decir, se hacía importante estudiar también aquellos roles ciertamente en las investigaciones, ya que mostraban una predilección por el estudio de las compositoras por sobre otros roles que también ejercía una mujer, y eso ejemplificaba las jerarquías también visibles en la práctica musical. Es importante agregar que estas ideas se inscriben dentro del universo de la música académica, pero dentro de la música popular la balanza de la visibilidad se inclinaría hacia las vocalistas. En lo que concierne a este estudio, abordar la temática de las instrumentistas implica, sobre todo, estudiar la relación de las mujeres con los instrumentos, además del modo que propone Volinsky (2001) que tiene relación con posturas corporales, también en lo que respecta al simbolismo de cada instrumento en las diferentes culturas y la percepción de estos como femeninos o masculinos.

Si bien en la introducción de su texto *Ethnicity, Identity and Music*, Martin Stokes (1997) denomina al género como símbolo y no como categoría, también reconoce que este refleja el orden político y social, y que el control del comportamiento de género es un modo de controlar ese orden. Agrega también que las fronteras de género no pueden separarse de otras fronteras sociales y políticas, ya que estas articulan las más profundas y enraizadas formas de dominación

The boundaries which separate male and female and assign to each proper social practices are as ‘natural’ as the boundaries which separate one community from another. Musical practices are no exception - it is ‘natural’ that men will make better trumpeters as it is ‘natural’ that women will make better harpists. Musical performance is often the principal means by which appropriate gender behaviour is taught and socialised. [Los límites que separan a hombres y mujeres y que asignan a cada uno la práctica social adecuada son tan "naturales" como los límites que separan a una comunidad de otra. Las prácticas musicales no son una excepción: así como es "natural" que los hombres sean mejores trompetistas, también es "natural" que las mujeres sean mejores arpistas. La performance musical es a menudo el medio principal por el cual se enseña y socializa un comportamiento de género apropiado] (Stokes, 1997, p. 22)

Lo que menciona Stokes es muy importante, para él los estereotipos de género reproducidos en la música no solo expresan los estereotipos de género en las sociedades, sino que contribuyen a enraizarlos y esto es algo sobre lo que debería haber más conciencia.

La elección de un instrumento musical está lejos de ser fortuita, al respecto el musicólogo peruano Julio Mendivil (2016) menciona que los instrumentos musicales expresan relaciones de poder, evidencian diferencias de género y siempre han estado sujetos a las diferencias culturales y sociales. El autor comparte información extraída de una encuesta sobre la elección de instrumentos musicales en Estados Unidos para mencionar que dicha elección depende del capital cultural que este ofrece a la o el ejecutante y que, aun cuando hay excepciones, la mayoría de jóvenes de sectores populares elige la guitarra eléctrica porque está presente en los géneros masivos, mientras que la elección de instrumentos como el fagot o el oboe está reservada a familias “cultivadas”. Dicho estudio concluye que existen factores extramusicales como roles de género y condicionamientos sociales que aún son determinantes en la elección de un instrumento. Por otro lado, considera los significados culturales de los instrumentos no son estáticos y que los discursos sobre la igualdad de género están cambiando las relaciones entre ejecutantes e instrumentos. (Mendivil, 2016, p. 157-158)

Es interesante cómo se señala que las y los jóvenes de clases sociales populares eligen instrumentos musicales utilizados en géneros masivos, es decir, se toma en cuenta variables como el consumo y la demanda en el momento de la elección. Quizás la relación no parece directa, pero, si tomamos en cuenta que es la industria la que hace que los medios de comunicación, tradicionales y no tradicionales, visibilicen un género musical o unos géneros musicales por sobre otros, se puede entender cómo los jóvenes siguen prefiriendo guitarras eléctricas por sobre un fagot.

Para ejemplificar brevemente esta idea baste mencionar que en Lima existen, al momento de escribir la presente investigación, cuatro agrupaciones de mujeres dentro del universo musical estudiado y dos de ellas —hasta hace unos años— compartían a la misma baterista, lo cual es un indicador de la falta de bateristas mujeres en la escena andina. Esto tendría relación con que los medios no publicitan la escena y, a su vez, con los estereotipos de género latentes aún con respecto a la percepción de la batería como instrumento masculino. La baterista que menciono estudió, entre otras instituciones, en la Escuela de Música de la PUCP, aunque no terminó la carrera. Resulta interesante mencionar también que, durante el 2018 y el 2019, solo existieron dos alumnas estudiando la carrera de Batería en dicha institución, pero solo una de ellas aplicaba sus conocimientos dentro del universo musical andino. Estas cifras serían un indicador de que existen limitaciones en la enseñanza musical o en el sistema educativo.

María Luisa Vilar-Payá (2010) escribió hace once años un artículo sobre la mujer mexicana como compositora. En el mismo, reflexiona sobre los obstáculos al estudiar el feminismo en la musicología y toma como eje a las compositoras mexicanas de música académica del siglo XX y los desafíos que enfrentaron. Comenta que, en la Europa del siglo XIX, los conservatorios tendían a excluir a las mujeres, haciendo que estudiaran en sesiones separadas de los hombres los instrumentos como el arpa, guitarra y piano, y que muy pocas pudieran aprender violín y flauta. La autora agrega que los instrumentos de aliento y las percusiones no eran considerados apropiados para las mujeres (2010). Las consecuencias de esto eran que faltaban suficientes intérpretes para cuando las mujeres se decidían a formar grupos femeninos; por lo tanto, estos grupos eran difíciles de mantener y solían tener una corta vida (Vilar-Payá, 2010). Mientras leía este texto,

me preguntaba ¿qué tan parecida es esa realidad a la que tenemos en la actualidad?, si en el párrafo anterior menciono que solo existen dos mujeres estudiando batería en una de las instituciones educativas musicales de mayor renombre en el país.

Regresando al feminismo musicológico, ahora conviene mencionar los aportes de Ellen Koskoff —inscrita dentro de la etnomusicología feminista—, ya que estudia directamente el rol de la mujer como instrumentista. Para Koskoff la performance vocal y la performance instrumental están asociadas a nociones culturales de género y control distintas entre sí. Para demostrarlo, agrupa los contextos socio-musicales de performance instrumental en cuatro: el contexto de la corte, el contexto del cortejo, el contexto ritual y el contexto de cada día, y busca así entender los modos en que distintas sociedades, a través de la historia, han percibido a las mujeres que tocan instrumentos. Una de las primeras conclusiones de su investigación es que “[u]na no puede evitar el notar que las oportunidades de las mujeres para interpretar instrumentos son limitadas, comparadas con las que tienen los hombres, sin importar cultura y época” (Koskoff, 1995, p. 121).

En su intento por encontrar una teoría sobre el género y la performance instrumental, describe que la idea central de los cuatro contextos es que los instrumentos están ligados a ideologías de género en todas las culturas, sin importar cómo se construyen y mantienen. Estas ideologías brindan mucha información sobre el contenido simbólico de los instrumentos y sus sonidos, ordenan quien puede y quien no tocar, y bajo qué circunstancias eso puede ocurrir (Koskoff, 1995, p. 122).

Al respecto, Abarca escribe un texto sobre equidad de género en el campo musical en el cual cita constantemente las ideas de Green y Cabedo (2016) y resalta que las mujeres instrumentistas tienen un nivel de exposición distinto al de las compositoras o vocalistas, no solo porque hay una distinta relación con el cuerpo —a las vocalistas se les exige más en ese sentido—, sino porque tanto en la música popular como en la académica la posición que la instrumentista ocupa en la agrupación no suele ser estelar y los cuestionamientos a su capacidad interpretativa son comunes (Abarca, 2016, p. 176-177).

Koskoff ya había llamado la atención sobre cómo, en algunas sociedades, se percibe la interpretación de la mujer y su sonido como algo devaluado, amateur o infantil. Esto, en distintos casos, puede estar ligado a la situación marginal o sexualizada de la mujer. Por ejemplo, las frases “toca como hombre” y “tocas bien para ser mujer” son nombradas en diferentes estudios sobre las instrumentistas como el de Hicks sobre las mujeres en el Bluegrass cuyo título es *Pretty good for a girl* (2013) o el de Dahl sobre las mujeres en el jazz, citado por Green, en el que menciona “Si eres una intérprete buena, lo haces ‘muy bien para ser una chica’. Por tanto, tienes que ser una intérprete excepcional” (Green, 2001, p. 77).

Lo anterior, como mencioné, hace referencia a la situación marginal de las mujeres, pero también a lo sexualizadas que pueden estar en la música. Green mencionó que hay una conjunción entre exhibición sexual y pérdida de valor musical (Green, 2001, p. 83), algo que ya recogimos con las ideas de Hakim sobre el capital erótico. Para Green, cuando la

mujer música es muy popular o afamada, la exhibición femenina, que ella llama afirmativa, puede contribuir a la construcción de su popularidad:

Mientras que algunas instrumentistas clásicas han adoptado estrategias de marketing que afirman la feminidad, las de música popular se encuentran en una posición en la que les resulta difícil evitar hacer lo mismo. Cuanto más popular se anuncia la música y más se utiliza la celebración fetichista de sus perfiles, más puede contribuir a esta mediación de la sexualidad femenina afirmativa. Sin embargo, cuanto más afirmativa sea la exhibición femenina, menos probable es que se confíe en la capacidad de la mujer para tocar el instrumento y menos en serio se tomará su música. (Green, 2001, p.81)

Otro de los desafíos que encuentran las mujeres es referente a la educación. Muchas autoras han mencionado que las mujeres suelen ser desalentadas de estudiar o tocar instrumentos, como Citron, Green, Hicks, entre otras. También, como ya mencioné, hay una asociación de los instrumentos como femeninos o masculinos y eso impide que ellas tengan mayores libertades para elegir, pero también hay un tema importante al respecto y es el relacionado a los modelos de mujeres que destacan en la música. Al respecto, Abarca considera que hace falta visibilizar a las mujeres que logran escalar alto en el terreno musical de la interpretación, y también hace notar que el terreno del profesorado está, sobre todo, acaparado por hombres. (Abarca, 2016, p. 178) Lo cierto es que hay muchas profesoras de música en el país y en el mundo, lo que habría que cuestionar es si, en su mayoría, enseñan a tocar los instrumentos comúnmente asociados como femeninos. La autora también menciona que las ideologías de género se transmiten en la educación musical, sean a favor o en contra de la equidad de género (Abarca, 2016, p. 179). En ese sentido, resulta importante mencionar que estar en contra de la equidad no es algo exclusivo de profesores de música hombres.

Para concluir este capítulo recojo dos ideas más de Koskoff. Esta autora menciona que en las sociedades donde las diferencias de género están agudizadas –agregaría que también en prácticas musicales específicas como la andina— pueden suceder dos situaciones: que haya una idealización de los roles de género, casi siempre actuada o performada en un ritual, en contraste con lo que sucede en el día a día, donde las relaciones entre ambos sexos son mucho más complicadas y volátiles; y que, además, según su edad (joven, soltera, no-iniciada o mujer mayor, que ya pasó la edad de tener hijos, post-menopausia) las mujeres sean percibidas como no amenazadoras del orden social. Según Koskoff, “con frecuencia, las restricciones relativas a la interpretación instrumental se eliminan para estas mujeres” no amenazadoras (1995, p. 125).

Esta última idea me lleva a la reflexión sobre cómo se percibe a una niña o una adulta mayor tocando instrumentos en nuestro país y en la música andina en particular, quizás como algo interesante, sorprendente, incluso tierno y susceptible de acaparar titulares, pero quizás no se centra la mirada en su capacidad interpretativa, sino en cómo su interpretación musical interpela nuestras percepciones patriarcales. Por ejemplo, cuando una adulta toca un instrumento ¿qué es lo primero que pensamos?, ¿hacia dónde dirigimos la reflexión?, ¿cuán importante es la edad de una mujer para valorar su interpretación?, ¿cuán importante es en cualquier persona? En la música en general,

¿hay edad para ejercer determinados roles? Son reflexiones muy prontas, pero que me resultan inevitables, sobre todo, en estos tiempos “pandémicos” en los que, por ejemplo, la adolescente Perlita León y su Dúo Kuskalla, o la maestra Elcira Bustillos emiten videos tocando en vivo constantemente.

Dicho todo esto, es importante mencionar ahora que los estudios del feminismo musicológico reconocen que los hombres también tienen obstáculos en su desarrollo musical, pero que las mujeres los tienen más, y no solo por ser mujeres, sino también considerando que las categorías como raza y clase son transversales a estas discusiones. Hicks, por ejemplo, menciona que, sobre todo, al inicio de sus carreras en la música aparecen diversos obstáculos que gracias al apoyo de sus parejas, los hombres pueden superar, pero no sucede lo mismo del lado contrario (Hicks, 2013, p. 383). Ella se refiere al apoyo de la pareja, pero también está el apoyo familiar (apoyo de madres, padres, hermanas, etc.), que algunas consideran fundamental para su desarrollo.

Además de este apoyo, o mejor dicho, a la par, las mujeres han encontrado otra solución para ejercer la interpretación instrumental y es formar agrupaciones solo de mujeres, pero esta alternativa también encuentra desafíos. En su investigación sobre la mujer en la creación musical mexicana, Clara Meierovich menciona que “La reticencia a valorar en su justa medida las capacidades artísticas de las mujeres, también se hizo notar en las agrupaciones orquestales: la exclusión o la segregación de la cual fueron objeto en las ‘orquestas masculinas’, propició la formación de grupos o sociedades instrumentales [integrados por mujeres] desde mediados del siglo XIX (Meierovich, 2001, p. 22). Vilar-Payá, como citamos líneas arriba, también mencionó que la escasez de instrumentistas imposibilitaba que estas agrupaciones perduren. Esta información es importante, porque mi investigación se centra en el estudio de agrupaciones solo de mujeres y busca demostrar también que la existencia de estas agrupaciones es justamente un modo de desafiar su exclusión de los grupos mixtos¹⁰.

Green menciona unos paralelismos entre la situación de las instrumentistas en la música clásica y en la música popular. Uno de ellos hace referencia a que poco después de que aparecieran orquestas femeninas clásicas y “ligeras” empezaron a formarse bandas de jazz cuyas integrantes también eran todas mujeres y, al igual que en los otros géneros, se consideraba que estas agrupaciones eran meras novelerías (Green, 2001, p. 76). Al respecto, podemos encontrar estudios como el de Castro sobre la banda cubana de mujeres Anacaona (2007) que narra la historia de esta agrupación cubana y de los retos que enfrentaron, y el de Sosa (2014) sobre dos bandas de mujeres en el pop español, el cual está escrito desde una perspectiva de género y sigue las ideas de Mavis Bayton y su texto *Frock Rock*, en el que describe y problematiza las dinámicas de formación, creación y desarrollo de agrupaciones de rock en las últimas décadas del siglo XX (Bayton, 1998). Uno de los argumentos de Bayton (1998) es que el rol de la mujer como solista es más impulsado que el de la mujer formando agrupaciones, justamente porque en la música se reproducen los roles tradicionales, en resumen, quiere decir que los roles son una extensión del aparato social. ¿Con esto se insinúa que la sociedad desmotiva a que las

¹⁰ Grupos de mujeres, así como la creación de festivales de música solo para mujeres y carteleras solo de mujeres, son modos de desafiar el orden social, sean o no soluciones definitivas al problema.

mujeres formen sus propias agrupaciones porque esto rompe algún orden patriarcal? ¿Una intérprete solista es menos ruidosa que varias mujeres agrupadas? Según Varela (2019), sí y también lo mencionaré en los capítulos de resultados.

1.3 El desarrollo de la capacidad de aspirar y la toma de decisiones

El feminismo musicológico contribuye a entender la necesidad de diversos enfoques en la investigación sobre las instrumentistas y, a su vez, ayuda a reconocer los posibles desafíos que enfrentan de un modo más amplio que solo enumerándolos. Por estas razones, es uno de los pilares en los que se sostiene esta investigación; sin embargo, necesitaba de otros más. Por ello, decidí incluir aportes de la antropología, ya que a medida que avanzaba mi investigación noté que no solo estaba estudiando a las instrumentistas, sus trayectorias y los desafíos que encontraron para su desarrollo profesional, sino que estaba estudiando algo más transversal y anterior en urgencia: el desarrollo de su capacidad de aspirar a ser instrumentistas, aquello que media entre su deseo y su posibilidad de llevarlo a cabo.

Esta postura que adopto puede ser entendida como política en tanto decido no enfocarme solo en aquello que entorpece el desarrollo de las instrumentistas, sino que busco concluir con ideas que llamen la atención sobre dónde o en qué etapa es que se deben cambiar las perspectivas, en qué lugar poner la mirada, qué prácticas fomentar y qué prácticas empezar a desterrar en el ejercicio musical para que ellas tengan más opciones en su desarrollo. Ahora, desde el devenir de la crítica a los estudios de género y los distintos tipos de feminismo, ya existe la discusión teórica al respecto, por ejemplo, Nuria Varela cita a Posada, Fraser y Butler para mencionar que el objetivo del feminismo no debe ser ya deconstruir lo heredado, sino construir personas emancipadas conscientes de su interdependencia y de su vulnerabilidad común (Varela 2019, p. 128).

Así, considero que estudiar el desarrollo de la capacidad de las instrumentistas estudiadas de aspirar me lleva al objetivo del feminismo antes citado¹¹, por lo que paso a presentar los dos aportes desde la antropología que encontré pertinentes para esta investigación.

1.3.1 La capacidad de aspirar

En el ensayo “El futuro como hecho cultural”, Arjun Appadurai decide estudiar una dimensión de la cultura: su orientación hacia el futuro, el cual se entiende examinando la interacción entre tres preocupaciones humanas: la imaginación, la aspiración y la anticipación (2013, p. 285).

Appadurai propone entender la imaginación como un recurso vital en todos los proyectos y procesos sociales, que necesita ser visto como una energía cotidiana, no

¹¹ Considero que estudiar el desarrollo de esta capacidad —a diferencia de estudiar solo su desarrollo profesional y los desafíos para alcanzarlo— contribuye a entender por qué algunas mujeres persiguen metas más altas que otras en la música. Esto es muy importante, porque, como mencioné, puede resultar en una especie de diagnóstico que sirva luego para empezar a construir y fomentar todas aquellas prácticas que les permitan a todas plantearse metas inclusive más altas.

solo como sueños, fantasías y momentos aislados de euforia y creatividad (2013, p. 287). Con respecto a la aspiración, esta tiene relación con una política de las expectativas/esperanzas y la búsqueda de una buena vida (*the good life*), es decir, que la aspiración es la contraparte política de la imaginación, la que hace posible buscar un modo de conseguir aquello a lo que aspiramos y, por eso, traspasa el terreno de la imaginación.

Con respecto a la aspiración, además, Appadurai ofrece muchas ideas importantes, pues propone que es una capacidad cultural que puede desarrollarse, más o menos, de acuerdo a los recursos con los que las personas cuenten, es decir, no está igualmente distribuida en ninguna sociedad: “Es más como una meta-capacidad y los relativamente ricos y poderosos de modo invariable tienen más desarrollada la capacidad de aspirar” (2013, p. 188). Con esto no quiere decir que los pobres no puedan desear, necesitar, querer, aspirar o planear, sino que parte de las consecuencias de la pobreza está justamente en que las circunstancias para que estas prácticas sucedan son escasas. En otras palabras:

La capacidad cultural de aspirar crece y sobrevive en la práctica, la repetición, la exploración, la conjetura y refutación, por lo tanto, donde las oportunidades para la conjetura y refutación, en lo que concierne al futuro, son limitadas, significa que la capacidad de aspirar en sí misma se mantiene pobremente desarrollada. (Appadurai, 2013, p. 189).

Algo que también es importante de rescatar del autor es su énfasis en recalcar que, si no se entiende la capacidad de aspirar como una capacidad cultural, colectiva y social, palabras tan usadas como la “voz”, el “empoderamiento” y la “participación” quedan sin sentido. Por último, a partir de ideas ligadas a diversos tipos de capitalismo, modos de lidiar con crisis y modos de tomar riesgos en la sociedad contemporánea, Appadurai nos lleva a una idea fundamental y es su diferencia entre la ética de la probabilidad y la ética de la posibilidad

Por ética de la posibilidad me refiero a aquellas formas de pensar, sentir y actuar que amplían los horizontes de la esperanza/expectativa, que amplían el campo de la imaginación, que producen una mayor equidad en lo que he llamado la capacidad de aspirar, y que amplían el campo de la ciudadanía informada, creativa y crítica. Esta ética es parte integral de los movimientos transnacionales de la sociedad civil, las organizaciones democráticas progresistas y, en general, la política de la esperanza. Por ética de la probabilidad, me refiero a esas formas de pensar, sentir y actuar que surgen de lo que Ian Hacking llamó “la avalancha de números”, o lo que Michel Foucault vio como los peligros capilares de los regímenes modernos de diagnóstico, conteo y contabilidad. Por lo general, están vinculados al crecimiento de un capitalismo de casino que se beneficia de la catástrofe y tiende a apostar por el desastre. Esta última ética está típicamente ligada a formas amorales de capital global, estados corruptos y política imprudente de todas las variedades. (2013, p. 295)

Entonces, lo que Appadurai está proponiendo es que las practicas que se realizan bajo la ética de la posibilidad facilitan también el desarrollo de la capacidad de aspirar. Se trata así de imaginar y ampliar posibilidades en vez de rendirse ante las probabilidades de origen externo (Appadurai, 2013, p. 213).

Luego de la revisión de las ideas de Appadurai sobre la importancia de fomentar la capacidad de aspirar en las personas que viven en pobreza, quiero mencionar que utilizaré dichas ideas para discutir sobre la capacidad de aspirar de las instrumentistas en la escena musical andina contemporánea. Este no es el primer estudio que encuentra posible reemplazar a los pobres por otro grupo de población vulnerable: las mujeres. En el 2019, Harris escribió un artículo en el que explora qué es lo que facilita el desarrollo de la capacidad de aspirar y la capacidad de realizar las propias aspiraciones —incluso frente a la oposición— de las mujeres jóvenes del sur de Tayikistán y el norte de India (Harris, 2019). Uno de sus resultados es que las normas relacionadas al género y la edad en estas sociedades continúan cumpliendo un papel importante planteando barreras para el desarrollo de la capacidad de aspirar de las jóvenes.

Entonces, regresando a mi investigación, me interesa conocer qué contextos facilitaron el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas que entrevisté, con qué recursos contaron y, más allá de eso, qué características de la escena musical se entrecruzarían con los contextos sociales y con los recursos de las mujeres. Del mismo modo, es inevitable identificar qué es lo que, en sentido opuesto, impide el desarrollo de su capacidad de aspirar, que, en este caso, serían los estereotipos de géneros y las diversas valoraciones de la mujer en la música. Para discutir la idea de que la capacidad de aspirar se desarrolla de modo distinto en las personas nombraré algunos casos de instrumentistas relacionadas a la escena que se encontraron con detonantes o *triggers* que ampliaron prontamente sus perspectivas y que, por lo mismo, facilitaron el desarrollo de su capacidad de aspirar. Veremos cómo sus contextos personales y familiares fueron el recurso que les concedió un mayor estatus que al resto.

A su vez, también me interesa explorar qué otros factores, que no están presentes del todo en la escena, podrían potenciar la capacidad de aspirar de las instrumentistas, por ejemplo, el tener más referentes mujeres que gocen de estatus y que sirvan de modelo a seguir para las nuevas generaciones, una educación más inclusiva y, muy importante, el mismo hecho de que ellas se cuestionen las condiciones a las que deben enfrentarse para seguir ejerciendo su trabajo. Aunque sugiero que existe una autorreflexión, considero que hace falta una que sea colectiva, ya que la ausencia de esta hace que no se propongan suficientes soluciones, por ejemplo, ante la maternidad, entendida como una de las principales dificultades para su desarrollo profesional.

También me interesa resaltar que esta capacidad hace que las instrumentistas puedan imaginar, crear posibilidades y no rendirse ante las probabilidades de fracaso o exclusión que la sociedad y la escena musical les presentan. Es decir, aunque la mayoría de ellas consideró y considera posible vivir de la música, algunas optan por alejarse parcialmente de esa meta, y esto no es exclusivo de la música andina contemporánea. Construir desde la posibilidad y no desde la probabilidad implica un compromiso con abrir caminos también para las nuevas generaciones. Por eso, esta investigación entiende a la escena

musical andina contemporánea como posibilidad, festeja la capacidad de aspirar y la presencia de las instrumentistas, y, a su vez, busca un compromiso con el análisis y el estudio de las formas de inclusión de la mujer en la música peruana.

1.3.2 La toma de decisiones

En el artículo “El suicidio de Juanita” (1981), Benjamin Orlove analiza de modo profundo las razones que llevaron a una joven a suicidarse. Para ello utiliza como marco teórico la toma de decisiones y busca comprender la relación entre las metas, recursos, alternativas y limitantes que enfrentó Juanita. En ese sentido, las metas de la joven eran buscar la estabilidad social y la autonomía financiera; y sus recursos eran su sexo, su nivel educativo, su capacidad de trabajo y sus vínculos sociales. Todos estos recursos le habrían podido permitir en mayor o menor medida conseguir sus metas salvo porque encontró limitantes para llegar a ellas. Dentro de estos limitantes, ubicamos a la estructura ocupacional de Llaquibambas, ciudad donde vivía Juanita, y las nociones de comportamiento aceptable para jóvenes solteras. Así, luego de hacer un balance entre recursos y limitantes, y de sufrir agravantes, Orlove explica que Juanita optó por una trágica alternativa.

En esta investigación, decido analizar los recursos con los que cuentan las instrumentistas, los limitantes y las alternativas por las que deciden optar, entendidas estas últimas como estrategias. El modo que encontré de unir los aportes de Appadurai y Orlove es que para el primero el desarrollo de la capacidad de aspirar depende de los recursos con los que una persona cuenta. Entonces, analizaré cuáles son esos recursos, cuánto permitieron el desarrollo de su capacidad de aspirar a ser instrumentistas; cuáles son los limitantes que encontraron, cuáles de estos limitantes impidieron —o lo contrario— el desarrollo de su capacidad de aspirar a ser instrumentistas, y cuáles fueron las estrategias por las que optaron para perseguir sus metas como músicas, gracias a su vez, al desarrollo de su capacidad de aspirar a más.

Tal como mencionaré en los siguientes capítulos, la acumulación de recursos y el desarrollo de su capacidad de aspirar llevó a algunas de ellas a desafiar los limitantes y a otras a no hacerlo. Este “no desafiar” implicaría o bien tener metas reducidas o bien dejar de tenerlas, es decir, renunciar a su deseo de ser músicas. Esto último ocurre cuando se presentan agravantes en la vida de las instrumentistas, los mismos que guardan relación con la cantidad de recursos que poseen y están atravesados por las variables de género y clase.

En el siguiente esquema, describo cada una de las cuatro ideas de Orlove (1981), adaptadas a esta investigación

- META: Ejercer la interpretación instrumental y poder vivir de ello.
- RECURSOS: El apoyo familiar, su educación, su condición económica, estatus y su género.

- LIMITANTES: La valoración del músico o música en la sociedad, lo cual deviene en escasos ingresos, inseguridad y precariedad laboral; la percepción de la vida mundana de los músicos considerada como insegura para las mujeres; y, por último, los estereotipos de género en la sociedad y particularmente los que están asociados a la música.
- ALTERNATIVAS/ESTRATEGIAS: Dedicarse completamente a la música, dedicarse parcialmente a la música o abandonar la música. Es decir, si ellas no quieren dejar la música, deben buscar una estrategia para mantenerse en ella, con total o parcial dedicación y una de ellas es conformar agrupaciones de mujeres.

Sobre estos cuatro puntos, discutiré en los capítulos tres, cuatro y cinco dedicados exclusivamente a los resultados que hallé. Así, para concluir este subcapítulo recalco que el desarrollo de la capacidad de aspirar permite a las instrumentistas establecer sus metas, reconocer sus limitantes y crear estrategias luego de hacer un análisis, ciertamente consciente, de su situación.

1.4 Enfoque Teórico Metodológico

1.4.1 Tipo de investigación

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo, ya que busca conocer las experiencias personales de las participantes de la música andina contemporánea producida en Lima Metropolitana, y no busca realizar mediciones ni análisis estadísticos. La misma sigue el método inductivo que inicia en el conocimiento de lo particular para luego acercarse a la explicación de procesos generales.

El diseño que seguí puede ser considerado etnográfico en tanto que, por un lado, recoge la perspectiva del actor a través de “un retrato vivido de los más variados aspectos de una cultura” (Guber, 2004, p. 36) y por otro, parte de paradigmas teóricos de diversas ciencias sociales. Como indica Guber, un paradigma tiene una correspondencia con lo real que necesita de sucesivas mediaciones en las que se manifieste el mundo de los actores.

A este mundo no se accede directamente por la percepción sensorial del investigador, sino por un constante diálogo con su modelo teórico que es lo que le permite ordenar sus prioridades y criterios selectivos para la observación y el registro. Por consiguiente, la perspectiva de los actores es una construcción orientada teóricamente por el investigador, quien busca dar cuenta de la realidad empírica tal como es vivida y experimentada por los actores. Ello no excluye el reconocimiento de la lógica de los actores, sino que hace posible una mirada progresivamente no etnocéntrica. (Guber, 2004, p. 39)

En ese sentido, estudio y analizo los discursos de las instrumentistas a través de entrevistas, pero estoy en la capacidad, gracias a los aportes teóricos que elegí, de diferenciar entre aquellos discursos que evidencian su deseo de cómo quisieran vivir su vida en la música, de aquellos que en realidad reflejan cómo es su vida en la música, y a los que llegué también a través de las entrevistas y observación participante.

Dentro del diseño etnográfico, hay algunos sistemas de clasificación. En este caso, elegí el sistema de Creswell mencionado por Sampieri (2006, p. 698), porque se alinea con los estudios feministas que buscan reflexionar y criticar las convenciones sociales que provocan la desigualdad de derechos para las mujeres. Este sistema es de tipo crítico: se orienta a estudiar grupos marginados o relegados y utiliza diversas categorías para visibilizar cuestiones sociales como los conflictos por el poder, hegemonía y canon¹².

1.4.2 Población y muestra

El tipo de muestra es la dirigida, pues combina los tipos de muestra homogénea y muestreo de casos-tipo (Sampieri, 2006). La muestra homogénea se debe a que necesité recolectar información de instrumentistas que compartan ciertas características como tocar determinados instrumentos musicales, ser parte de una agrupación femenina y estar dentro del circuito de música andina contemporánea de Lima Metropolitana. A su vez, elegí el muestreo de casos-tipo, porque busco la profundidad y riqueza de la información, no la cantidad. Además, utilicé muestras confirmativas o de validación para comparar o confrontar los datos recolectados conversando también con instrumentistas que participaron en la escena pero que la abandonaron, con instrumentistas que guardan relación con la escena y también con directores musicales que tienen relación directa o indirecta con la escena musical estudiada.

En este sentido, la unidad de estudio elegido son las mujeres instrumentistas de la escena musical andina contemporánea producida en Lima Metropolitana, y la unidad de análisis son las primeras guitarras y percusionistas de las agrupaciones Marú y el Grupo Femenino Andina, y la charanguista del Dúo Wayra. Un factor de elección de la muestra es que tanto el Grupo Marú como el Grupo Femenino Andina tenían una conformación constante, es decir, sus integrantes no habían variado en los últimos años, aunque al momento de escribir la presente tesis, sí hubo cambios en las agrupaciones. La decisión de estudiar a las primeras guitarras¹³ radica en que, en ambos casos, las fundadoras cumplen este rol (Grupo Marú y Andina), y también la charanguista del Dúo Wayra.

Elegí también estudiar a las bateristas porque me interesa explorar la relación entre la mujer y la percusión en la música en general. Dicho esto, es importante mencionar que en la tradición musical andina la percusión sí se asocia a la mujer. La aclaración necesaria es que esa percusión asociada a la mujer se considera “percusión menor” (como tarolas, bombos, cajas) en la conformación instrumental actual, mientras que a la batería se la considera percusión mayor y en el universo musical encontramos muy pocas bateristas. En resumen, esta investigación se centra principalmente en estudiar a las mujeres que tocan instrumentos de cuerda y percusión, también conocidos como cuerdófonos e idiófonos respectivamente.

Por otro lado, la decisión de entrevistar a una integrante del Dúo Wayra se debió, en primera instancia, a que este dúo fue nombrado en varias de las entrevistas como aquel

¹² Sampieri (2006) menciona que los estudios feministas se inscriben en esta tipología.

¹³ Aunque no estudio la importancia de la guitarra en la conformación instrumental, sé que en algunos casos la eligieron, porque les facilita el proceso de composición.

que inspiró a las instrumentistas, por lo que lo añadí durante el proceso de recolección de datos. Si bien ya no existe, sus integrantes residen en la misma ciudad, Lima, y cada cierto tiempo reviven al Dúo para ocasiones específicas como aniversarios de otras u otros colegas. Esto hace que el Dúo Wayra se mantenga como referencia de la escena musical.

La relación de las entrevistas y detalles de cada agrupación se pueden encontrar en el Anexo 1.

1.4.3 Métodos y técnicas de la investigación

El recojo de información a través de las entrevistas personales se inició el 11 de noviembre del 2017 y terminó el 20 de septiembre del 2019. Sin embargo, continué recogiendo información en el año 2020, en medio de la pandemia de COVID-19, a través de entrevistas realizadas en medios de comunicación *online* a Angela Cairo, bajista del Grupo Femenino Andina (12 de agosto, programa *Noches de folklore*, producido en Cajamarca en vivo a través de Facebook), y a Diosdado Gaitán Castro, integrante del Dúo Gaitán Castro (15 de junio, *Conversatorio por el Día de la Canción Andina* producido por el Ministerio de Cultura en vivo a través de Facebook), quien también perteneció a la escena andina contemporánea. En conclusión, todos los datos se terminaron de recoger el 12 de agosto de 2020.

Las herramientas de recojo de datos utilizadas fueron tres: la observación participante, entrevistas y revisión de documentos, siendo las entrevistas la herramienta más importante. La observación participante se realizó tanto en un concierto como en un ensayo de la Agrupación Femenina Andina. El objetivo de esta herramienta fue encontrar las acciones, actitudes y situaciones en las que se evidenciara tanto el modo en que se relacionan las instrumentistas como las negociaciones que realizan para lograr los objetivos de cada sesión. Para lograr su viabilidad, la comunicación con la líder de la agrupación fue fundamental, ya que su posición la convirtió en la *gatekeeper*¹⁴ que me permitió acceder a las otras integrantes y ser parte de sus dinámicas.

El tipo de entrevistas que utilicé fueron las semi-estructuradas, combinadas con entrevistas abiertas. Al combinar ambas técnicas propuse un orden secuencial para el desarrollo de las temáticas a tratar durante la entrevista, pero dicho orden, más que un punto de llegada, fue un punto de partida. Las entrevistadas fueron tejiendo su discurso en el orden en que las ideas y respuestas aparecieron en su mente. No interrumpí ese proceso y esto evitó no solo quitarle fluidez, sino que incluso aumentó las posibilidades de encontrar relaciones cruciales entre las categorías que antes de las entrevistas eran desconocidas para mí; por lo mismo, es muy importante mencionar que el orden de presentación de los resultados no respetará el orden temático inicial propuesto en las guías de entrevistas (Ver Guía de entrevistas – Anexo 2).

¹⁴ Según Sampieri (2006), *gatekeeper* es aquella persona que abre las puertas, de modo simbólico, a un espacio privado.

Realicé también entrevistas semi-estructuradas a directores musicales con el objetivo de conocer cómo perciben la participación de la mujer en la escena musical estudiada según su experiencia personal. A su vez, entrevisté a ex integrantes de agrupaciones de mujeres para conocer los motivos que las llevaron a dejar dichas agrupaciones y para reflexionar sobre la relación entre esos motivos y las dificultades que encontraron para desarrollar su capacidad de aspirar.

El recojo de información de documentos diversos incluyó un libro¹⁵ sobre las mujeres en la música andina peruana escrito por Ruth Huamaní, directora y primera guitarra de Marú. Este texto deberá ver la luz en los próximos meses. Por lo pronto, lo he citado como texto no publicado para señalar datos históricos sobre las primeras instrumentistas reconocidas en la escena musical andina en la Lima Metropolitana del siglo pasado.

El tipo de análisis de la información fue coreográfico (Sampieri, 2006, p. 623), ya que el proceso de investigación no fue lineal, sino que volví a replantear preguntas y categorías, y volví a aplicar algunas herramientas para aumentar el nivel de profundidad cuando fue necesario. Luego de dicho análisis se obtuvieron las aproximaciones y temas definitivos, los que agrupados dieron cuenta de las relaciones causales (o no) entre ellos.

1.4.4 Límites metodológicos

Todas las entrevistas que serán mencionadas fueron realizadas por mí en Lima Metropolitana, en diferentes horarios y fechas señalados en los anexos. Al inicio de esta investigación había contemplado estudiar a tres agrupaciones: Marú, Grupo Femenino Andina y Las Hijas del Sol, pues encontré entre estas coincidencias y divergencias interesantes; sin embargo, tuve que descartar a Las Hijas del Sol de mi potencial grupo de entrevistadas.

Su peculiaridad era que ellas no producen ni componen sus propias canciones, sino que realizan *covers*. Su objetivo como agrupación está relacionado con la animación y el entretenimiento, y buscan con interés proyectar una imagen de sensualidad en sus presentaciones. Pude conocer cómo son sus dinámicas gracias a que una de las bateristas que entrevisté —integrante de Marú— también tocaba con Las Hijas del Sol, y también gracias a una entrevista, transmitida en vivo por Facebook, que le hicieron a una de sus fundadoras. Al respecto quisiera agregar que, según estudié, las dinámicas dentro de agrupaciones que no tienen composiciones propias suelen ser menos tensas (Bayton, 1998, p. 95) por lo que quizás habría podido explorar más el sentido de familiaridad al analizar esta agrupación. Aunque sus integrantes fueron cordiales, no se mostraron realmente accesibles cuando les solicité repetidas veces entrevistarlas, por lo que tuve que excluir a la agrupación Las Hijas del Sol de las entrevistas para la presente tesis.

Otro de los inconvenientes que tuve fue no poder realizar los grupos focales que había planificado. Si bien la idea parecía entusiasmar a las integrantes del Grupo Femenino

¹⁵ El título preliminar del libro es *Mujeres músicos andinas del Perú*.

Andina, no era fácil que todas encontraran un momento para reunirse y conversar sobre el tema. En general, encuentro que no era fácil coordinar sus reuniones para ensayos y, por lo mismo, reunirse para una actividad extra les resultaba también complicado. Una de las soluciones que me propusieron fue que asistiera a sus ensayos como observadora y, posterior a éste, ellas pudieran quedarse un tiempo más y realizar el grupo focal. Realicé así, una observación participante en un ensayo del Grupo Femenino Andina, pero no pude realizar el grupo focal, pues las instrumentistas no contaban con el tiempo necesario para llevarlo a cabo. Decidimos postergarlo, y finalmente nunca se dio. Sin embargo, la observación que realicé de su ensayo fue muy provechosa para mi investigación y considero que fue un acierto haber asistido.

Mi genuino interés en conocerlas y reconocerlas contribuyó a que estuvieran prestas a las conversaciones durante las entrevistas, pero otro factor fue importante. Quizás era una de las primeras veces que alguien ajena a la escena les invitaba a hablar del tema. Creo que ellas tienen muchas historias que contar y que, por lo mismo, expresarlas también las ayuda a profundizar sobre diversos puntos y desafíos como la maternidad y las relaciones familiares. Considero que logré cierto grado de confianza con las mujeres que entrevisté; por eso, me contaron las anécdotas que presento¹⁶ en los capítulos de resultados, pero soy consciente de que, en un ambiente conjunto, como un grupo focal hubiera podido recibir mucha más información valiosa, no solo de las dinámicas que se producen entre ellas, sino porque ellas mismas se habrían motivado entre sí para discutir ciertos aspectos que no pueden cuestionar dentro de sus agrupaciones por falta de tiempo, quizás, o por otras limitantes estructurales. Recordemos que uno de mis postulados es que las mujeres de la escena necesitan pasar de la autorreflexión a una reflexión colectiva.

En el caso particular de las entrevistas a Ruth Huamaní, directora de Marú, encontré una situación que generó desconfianza de su parte. Apenas nos conocimos ella se mostró ávida para la conversación, que fue además larga, y llegó a sentir tal confianza que accedió a compartir conmigo el borrador de su texto inédito sobre las mujeres en la música andina peruana. Este gesto de generosidad suyo activó en ella el sentimiento de competencia por la preocupación sobre quién publicaría primero su texto. Prontamente, le hice saber que no tenía interés en publicarlo primero que ella, ya que la tesis debía tomar el tiempo necesario, sin apremio. Pero creo que ella valoraba mucho la calidad de primicia en publicar o en hacer pública una investigación sobre las mujeres en la música andina, aun cuando la naturaleza de nuestros textos es muy distinta. En su caso, se trata el tema de la música andina de modo amplio no de una escena en particular y su texto se basa en investigación y diversas entrevistas hechas tanto a cantantes, compositoras e instrumentistas del universo musical andino. Básicamente, busca visibilizar su trayectoria, aunque también tiene un capítulo en el que cuestiona algunos desafíos de la mujer en la música andina, y brinda recomendaciones al respecto.

¹⁶ En esta investigación, presento la mayoría de experiencias fundamentales que las instrumentistas compartieron conmigo. Sin embargo, como es de esperarse, algunas de ellas me contaron anécdotas o hechos en confidencia, es decir, quisieron compartirlas conmigo, pero me pidieron no incluirlas en la investigación y respeté su decisión.

En cuanto al análisis de las entrevistas es importante mencionar que algunas de las y los entrevistados respondían a las preguntas desde el deseo, no desde lo que realmente sucedía en sus contextos. Por ejemplo, recuerdo que, en algunas entrevistas, las instrumentistas mencionaron que se reunían semanalmente a ensayar. A mí me alegraba el hecho de tener más posibilidades para hacer grupos focales, pero la realidad era que les costaba mucho encontrar momentos de coincidencia para los ensayos y, en consecuencia, definitivamente no eran semanales. Esto revela que en sus deseos está dedicar más tiempo al ensayo y a la práctica, pero que por diversos factores no logran realizarlos. Otro ejemplo que evidencia cómo sus discursos son construidos desde el deseo fue la entrevista a un director de la escena musical. Él expresaba que siempre tuvo mucho respeto y admiración por la labor de las mujeres, que no ha discriminado o menospreciado sus aportes sino lo contrario, y que en la escena siempre hubo mucha igualdad entre hombres y mujeres desde el inicio, lo cual, gracias a una mirada profunda, encontré que no era necesariamente cierto.

Con respecto a mi posicionalidad, parecía importante para ellas conocer en qué universidad estaba estudiando la maestría. Era quizás una de las primeras cosas que me preguntaban. No dudo del renombre de la PUCP y no podría decir si fue bueno o malo, si generó confianza o, más bien, si las alertó sobre mi posible tipo o nivel de crítica, solo puedo especular que el dato era importante para ellas. Creo que el hecho de que yo no fuera música ayudó también a que entendieran pronto que mi interés no era analizar sus producciones, sino sus contextos y quizás eso fue abriendo las puertas a que sintieran la confianza para compartirme sus experiencias sin sentirse amenazadas. Pero, por otro lado, también se mostraban contentas cuando les contaba mis experiencias personales en relación al canto o a mi cercanía cultural con la música andina por motivos familiares. Todo esto tendría que ver con la necesidad de tener “cosas en común” conmigo, es decir, contextos socioculturales en común, porque presentían, quizás, que explorar sus trayectorias desde el enfoque de género podía resultar espinoso. En todos los casos, no dudé en contarles que toda mi familia es cusqueña y mencionarles algunos referentes musicales con los que crecí, para “entrar en confianza”.

CAPÍTULO 2: DESCRIPCIÓN DEL CASO

2.1 Contexto histórico de la música andina contemporánea

Según las entrevistadas, la escena musical aparece en 1989 y coincide con la segunda mitad del conflicto armado interno en el país (1980-2000). Tiempo este en el que miles de peruanas y peruanos perdieron la vida, y en el que la inseguridad y la violencia diaria limitaron sus derechos en diversas regiones. A su vez, la escena es previa, por muy poco, a los gobiernos dictatoriales de Alberto Fujimori que iniciaron en 1990 y se caracterizaron por impulsar reformas neoliberales, detentar altos niveles de corrupción y por la violación sistemática de los derechos humanos.

Durante los gobiernos de Fujimori, se evidenció la participación de la mujer en la política y se promulgaron la Ley de Violencia Doméstica y la Ley de Cuotas. Aunque estos datos

podrían relacionarse con un interés genuino por impulsar el desarrollo de la mujer peruana o por combatir la desigualdad y violencia ejercida contra ellas como expone Blondet, este no fue necesariamente el caso, ya que el interés de Fujimori por mostrarse a favor de estas demandas respondió a intereses electorales. La autora menciona, además, que “las propuestas autoritarias no garantizan la participación libre de las mujeres en la escena pública” (Blondet, 2002, p. 63), lo cual se evidencia en tanto una de las conclusiones del limitado ejercicio de la mujer en la política durante su gobierno fue que, más bien, contribuyeron a fortalecer el machismo disfrazándolo por un “falso discurso de género que distorsiona la realidad” (2002, p. 63).

Además de la política, otros campos también hicieron visibles algunos avances en la participación de la mujer; uno de ellos fue la educación. Desde las últimas décadas del siglo pasado, las mujeres peruanas tuvieron más acceso a la educación escolar y la brecha de género fue superándose primero en las zonas urbanas del país (INEI, 2018). Además, la mujer alcanzó niveles educativos superiores, aumentó su tasa de participación económica y disminuyó la cantidad de hijos por mujer; como menciona Ruiz Bravo, hubo una mejora en las variables que usualmente mostraban discriminación hacia ellas y que tienen relación con la educación, la maternidad, la inserción laboral, entre otras (Ruiz Bravo, 1995, p. 453-454).

Aunque Ruiz Bravo (1995) la presencia de la mujer en el ámbito público proliferó, una mirada profunda a las variables mencionadas revela dilemas. Ella señala que uno de los más visibles es el apoyo de los medios de comunicación a las reivindicaciones femeninas a través de mensajes modernos o nuevos, aunque al mismo tiempo seguían —y siguen— promoviendo representaciones de género tradicionales, una de ellas el uso excesivo del cuerpo femenino en la publicidad (1995, p. 455). Y así como este, también fue visible que, aunque las mujeres tuvieran más acceso a la educación superior, esto no garantizaba sueldos igualitarios o una repartición equitativa de tareas domésticas en el hogar. Estas aparentes contradicciones estuvieron también presentes en menor o mayor escala, en ámbitos sociales, políticos, culturales, y dentro de este último, como veremos en esta tesis, en el ámbito musical.

Aunque en las últimas décadas la mujer ha ganado espacios y visibilidad en la escena musical del país —muestra de ello es que las encontramos en diversos roles, como el de cantantes, gestoras musicales, directoras, productoras, instrumentistas, arreglistas y compositoras, e incluso ingenieras de sonido trabajando en la producción musical— la asociación de las mujeres, sobre todo, con ciertos roles en la música sigue extendida desde los últimos siglos y, en ese sentido, la mujer como cantante es el rol más conocido en el universo musical andino.

Durante los noventa, la música andina siguió su proceso de transformación y adaptación al mercado y a las propuestas que acompañaban a la economía neoliberal, pero lo hizo bajo sus propias reglas (Butterworth, 2015; Alfaro, 2015) Algunos estudios hacen hincapié sobre los procesos de hibridación dentro de ella, vinculados a la industria del entretenimiento y públicos masivos, sobre todo, con relación al huayno. Dentro de estos estudios, se menciona a Sonia Morales, Dina Páucar, entre otras cantantes de la música popular andina que ganaron mucha fama y reconocimiento tanto por sus canciones como sus historias de vida; en ese sentido, se volvieron también una representación de la mujer “de provincia” que gracias a su esfuerzo logra el empoderamiento y el éxito. Sin embargo, estos estudios no abordaron el tema de su participación desde un enfoque de género que visibilizara los desafíos que las mujeres enfrentaron, ni cuestionaron los roles que ejercieron.

No es particular del universo musical andino que las cantantes o vocalistas principales gocen de mayor reconocimiento por parte de su audiencia, en comparación con las y los intérpretes de instrumentos musicales u otros actores dentro de una producción musical. Por lo mismo, también encontramos, en general, muchas biografías de las mujeres cuya voz representó rebeldía, lucha, desgarbo, empoderamiento, sabiduría y sensualidad. Sin embargo, esta investigación propone cambiar el foco y centrarse en las instrumentistas, puesto que ocupan un lugar distinto en el escenario y su presencia de por sí desafía los roles en la escena musical andina.

2.2 Elementos *contemporáneos* en la escena musical

Es importante recalcar que el término “contemporáneo” es adjudicado por las y los cultores de la práctica musical, por lo que las ideas que presento son solo una interpretación posible de lo que para ellos y ellas significaría tocar música andina contemporánea, sobre todo, tomando en cuenta que no han llegado a un consenso sobre la misma. En ese sentido, la discusión teórica sobre esta práctica no es el objetivo de este apartado como sí lo es explorar las posibles significancias del término.

Lo primero que se debe mencionar es que las y los cultores relacionan lo “contemporáneo” con lo “moderno” y “actual”¹⁷. Así, en este apartado, mencionaré elementos que parecieran conferir contemporaneidad o actualidad a la escena y que se encuentran en la instrumentación, la performance y el proceso de mezcla y masterización. Dentro de la música andina —acepción que también requiere de estudios propios y complejos—, encontramos diversos géneros musicales como el huayno, el harawi, el carnaval, entre muchos otros y el modo de definirlos o reconocerlos es a

¹⁷ Es importante señalar que, en este sentido, lo “moderno” y lo “actual” vendrían a representar a lo que se aleja de lo tradicional; sin embargo, en un sentido amplio, lo que consideramos ahora como tradicional, en su momento, fue contemporáneo, pues implicó mezclas o cambios con relación a una tradición anterior. Así, invito a no perder de vista que el término es utilizado por las y los cultores que eligieron este término por encima del término “moderno” o “moderna”, porque encontraron en la palabra “contemporáneo” más valor comercial, probablemente.

través de la identificación de sus elementos musicales (ritmo, melodía, armonía, etc.) y sus elementos contextuales (asociados a actividades específicas de una población como una danza, celebración u otro ritual cotidiano). Por otro lado, es importante mencionar que, en esta “actualidad” o esta referencia a los tiempos modernos, la participación de la mujer suele ser bien recibida, por lo que posturas machistas o excluyentes, al menos en el discurso, no son aceptadas. Podríamos hablar así de que el género juega un papel en la contemporaneidad, al menos en el discurso aunque no todavía en la práctica.

Así como desde la práctica, desde la investigación tampoco parece haber un interés en definir qué sería una música popular contemporánea. Al respecto, pude encontrar dos títulos de investigaciones peruanas que utilizan el término “contemporánea”: uno referente a la música académica y otro a la popular; así, ni Luis Alvarado en su texto “La música contemporánea en el Perú” (2014) ni tampoco Javier Garvich en “El carácter chicha en la cultura peruana contemporánea” (2009) exploran el término “contemporánea”, pero parece sobreentenderse que hacen referencia a la música que se ha estado produciendo en las últimas décadas, a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad. Lo mismo sucede con el texto de Butterworth (2015) en el cual identifica un huayno musical contemporáneo ligado a la industria masiva y que se inscribe dentro de lo que llama “música andina contemporánea” (2015, p. 191).

Aunque fue Butterworth quien utilizó el término y lo que en él se incluye, es probable que las y los cultores del huayno comercial no llamen a su música “huayno contemporáneo”, sino solo “huayno”. En cambio, las cultoras y cultores de la práctica musical que estudio sí se refieren a su música como “andina contemporánea”, es decir, el término fue adoptado por ellas y ellos, y buscó diferenciarse al denotar modernidad y actualidad, como ya mencioné.

Pensar la música andina como contemporánea y asociada a lo actual implica recordar que todos los géneros musicales son procesos, y el estudio de un género musical es el estudio de la historia de la sociedad, por lo que se hace oportuno asociar a la música andina contemporánea producida en Lima Metropolitana como parte del proceso de cambio constante, adaptación y diversificación dentro del universo musical andino en general. Así, es posible relacionar lo “contemporáneo” con las ideas de modernidad y con la posibilidad de esta, como de otras, de desterritorializar la mirada sobre la música andina tradicional. Al respecto, en el artículo titulado “Lima es muchas Limas” el autor J. Mendivil concluye que el rostro musical de Lima ha cambiado definitivamente, y reconoce tres períodos en las relaciones entre géneros o escenas musicales y la ciudad de Lima: un periodo criollo, otro de convivencia entre lo criollo y lo andino, y finalmente un periodo de diversificación musical iniciado en los ochenta y que se extiende hasta nuestros días (Romero edit., 2015, p. 42-43).

Las agrupaciones que conforman la escena andina contemporánea, materia de esta investigación, buscan reflejar esas ideas de modernidad en su música, la misma que muestra préstamos del rock, jazz, pop, trova, cumbia, músicas afro, así como de otros géneros o prácticas musicales andinas de distintas regiones del Perú y Sudamérica; estas agrupaciones se auto-identifican como andinas y se enmarcan en lo que ellas mismas definen como “música andina fusión”, “música afro-andina” o “música andina

contemporánea”. Conviene aclarar que el uso del término no está totalmente afianzado y es bastante probable que el término “contemporánea” que ahora se utiliza varíe en los próximos años y sea reemplazado por otro como “postfolklore” o música “afroandina”, como ya sucede en algunos casos, lo que significa que estamos hablando de una escena que está en construcción, es diversa y no tiene nombre cimentado.

Para fines de esta investigación, la escena musical andina contemporánea producida en Lima Metropolitana incluye, en primera instancia, a todas las agrupaciones y solistas cuyo centro principal de creación es la ciudad de Lima. Las músicas y músicos que la conforman utilizan elementos musicales de géneros andinos, pero se alejan tanto del huayno comercial como de las orquestas y bandas típicas, porque amplían el abanico de instrumentos de otras tradiciones como la guitarra eléctrica, la batería, el bajo eléctrico, el cajón, las congas, entre otros, y buscan inscribirse en la industria atrayendo un público nuevo y joven. Entonces, considero que lo contemporáneo en estas agrupaciones se hace evidente en su instrumentación diversa, su proceso de mezcla y masterización y su búsqueda de nuevos públicos, así como su vestimenta y performance.

Con respecto a la instrumentación, Volinsky (2001), luego de su estudio sobre el cambio de posturas corporales en la ejecución del violín en una población quechua de Ecuador, concluye que, a través de la apropiación de un instrumento, también se define la identidad (p. 117). Dicho cambio se da de generación en generación y es, a su vez, producto de cambios en el nivel de profesionalización de una determinada comunidad; en ese sentido, Volinsky (2001) explora la construcción y recuperación de la identidad a través del uso de un instrumento musical utilizando la dicotomía urbano-rural.

Al respecto, el Dúo Gaitán Castro, una de las agrupaciones que también se define dentro de la escena andina contemporánea que nació en Lima, declaró en una entrevista reciente (2020) que una de las primeras innovaciones que tuvieron fue “la forma de llevar la guitarra al estilo roquero” a diferencia del estilo ayacuchano, región de donde provenían. Esta diferencia implicaba una postura corporal distinta donde la guitarra está más lejos del rostro y más cerca al vientre, y donde los brazos se colocan de forma más distendida. Esta postura también la utilizan otras agrupaciones dentro de la escena andina contemporánea, por lo que guardaría una evidente relación con una diferente apropiación del instrumento que se aleja de la postura tradicional y se acerca a lo “contemporáneo”.

Con respecto a la vestimenta, también encontramos innovaciones. Quizás la más obvia es que las mujeres de la escena contemporánea no usan las vestimentas típicas, como sí podemos encontrar en otras escenas andinas en Lima como las que describe Alfaro (2015). El uso de polleras, blusas, monteras, entre otros elementos del vestir tradicional, fue reemplazado por el uso de pantalones ceñidos, corsés, blusas, zapatos de taco y otros elementos que llevan diseños con iconografía diversa y evidencian una mezcla cultural. Estos vestuarios les permiten una mayor movilidad y versatilidad que les favorece en el escenario e implican, a su vez, formas de modelar sus cuerpos que guardan relación con la moda actual.

Para Martín Venegas, productor, director, arreglista e instrumentista de la escena musical estudiada, lo que diferenciaría a la música andina contemporánea actual de otras anteriores es el proceso de producción. Venegas menciona que esta música se acerca a los estándares de mezcla, grabación y de masterización de la música pop¹⁸, a diferencia de la música andina de los sesenta, setenta u ochenta que tenía una mayor cercanía con el rock, con una mayor o menor calidad (Venegas, 2017). Esta diferencia entre los estándares de rock y pop me recuerdan a las reflexiones de Nicholas Cook sobre la autenticidad en la música. Al respecto, él parecía encontrar que la música pop estaría en lo más bajo del escalafón de la musicalidad (2012, p. 29), donde los músicos pop eran considerados como marionetas del negocio musical. No intento hacer una comparación directa, pero sí llamar la atención sobre cómo lo pop en la escena andina contemporánea estaría vinculándola con aquello que responde a las leyes del mercado global y que, para algunos, la convierte en música de menor valor, que no es la posición que sostiene Venegas (2017).

Tuve la oportunidad de realizar una breve encuesta informal entre mis compañeros de la maestría en musicología, muchos de ellos directores e instrumentistas de música popular y académica. A cada persona le pregunté qué consideraba que era la música andina contemporánea. Encontré que algunas personas coincidieron en que era aquella que mezcla elementos relacionados a la tradición andina, con elementos y sonidos eléctricos provenientes del rock o el jazz; y, entre sus acepciones más drásticas, otras personas consideraban que la música andina contemporánea puede devenir en *world music* o, por otro lado, en “baladas románticas andinizadas”, siendo esta descripción un modo de depreciar la práctica musical. Más allá de pensar en las consecuencias de esta valoración negativa, estas acepciones resultan particularmente interesantes, porque vinculan la música andina contemporánea con géneros todavía más relacionados con lo comercial y global. Esto me recuerda a la idea de Robles en tanto que para él “la influencia de las modernidades musicales del mundo urbano, profundamente contagiado por la globalización de estos tiempos, es uno de los factores de la modernización de la música andina (Robles, 2007, p. 70).

En el artículo de S. Alfaro “La música andina como mercado de consumo” el autor menciona que este mercado se encuentra estructurado en torno a dos tipos de escenas: las regionales o restringidas y la masiva o de grandes públicos. En la escena masiva, las y los artistas estelares son más heterodoxos y muestran apertura al cambio. Reconocen su herencia tradicional andina, pero reciben influencias culturales menos tradicionales. Para quienes forman parte de la escena masiva, la autenticidad está en el cambio; por eso, son los modernistas que se proyectan al futuro. De eso se desprende que los huaynos que interpretan tienen características tanto rurales como urbanas, por ejemplo, introducen ritmos “acumbiados” en sus canciones. En esta escena, priman los criterios económicos: es una escena de producción industrial de música andina regulada principalmente por lógicas de mercado (Alfaro, 2015). En ese sentido, la música andina

¹⁸ Este tipo de mezcla y masterización se caracteriza por tener una mayor compresión y menor rango dinámico. Es interesante señalar que la música folklórica se caracteriza aún por tener un amplio rango dinámico y por explorar diversas intensidades en sus canciones, pero esta escena, como otras, renuncia a esto para acoplarse a las reglas de la industria musical, sobre todo, anglosajona.

contemporánea podría relacionarse a —pero no estar inscrita dentro de— la escena andina masiva, aunque parece tener un público mucho más heterogéneo.

Quizás el no poder identificarla de un solo modo hace difícil estudiar la conformación del público de la escena andina contemporánea, por ejemplo, no se puede ubicar geográficamente en lugares específicos de la ciudad, como sí otras escenas musicales andinas de Lima cuyo público conoce los coliseos y locales donde sus representantes suelen participar. En el programa televisivo documental *Umbrales*¹⁹, transmitido hace algunos años y conducido por el musicólogo Renato Romero, se dedicó un capítulo a la música andina peruana en Lima; en él se entrevistaron a múltiples intérpretes para preguntarles sobre los cambios musicales producidos en sus obras. Ellas y ellos hablaron de esta necesidad de innovación y de la importancia de atraer a la juventud como público consumidor, por ejemplo, la cantante Katia Collazos, ex vocalista de Marú, afirmó que la música debe cambiar para llamar la atención de las y los jóvenes y José Meza, director del Grupo Antología, contó también que su agrupación fusionó géneros musicales para captar la atención de ese público. Así, resulta evidente la preocupación por innovar y modernizarse para atraer nuevos públicos, quizá a su vez, para ampliar el mercado que encuentran reducido; aunque esto es algo que no atañe directamente a esta investigación.

2.3 Música andina contemporánea y el género: formación de las agrupaciones

La apertura a la fusión o mezcla con otros géneros y elementos musicales, la necesidad de innovaciones, el aumento de niveles de profesionalización para las mujeres a inicios de la década de los noventa y su visibilidad en roles sociales antes limitados para ellas coincidió también con la visibilización de la mujer en un rol musical distinto: el de instrumentista. Sin embargo, como indica Huamaní (2017), ya existían algunos referentes importantes de mujeres instrumentistas en la música andina. Dentro del ambiente regional andino, a inicios del siglo XX, Paulina Olaechea Rojas, instrumentista ayacuchana popularmente conocida como la “Mamá Paulina” se hizo famosa por tocar varios instrumentos de modo no profesional; y a mediados del mismo siglo, se hicieron conocidas las Hermanitas Zevallos, dos niñas jaujinas dirigidas por su padre. Una de ellas, Olga Zevallos, es considerada por Huamaní como “la primera instrumentista conocida en la capital” (2017, p. 14). Le siguieron Laurita Pacheco, a fines de los noventa, y Mayra Izquierdo, en los primeros años del siglo XXI, ambas intérpretes del arpa y vinculadas, sobre todo, al huayno con arpa.

Huamaní también identifica a las dos primeras agrupaciones peruanas de mujeres que existieron a fines de los años setenta: Manantial y Aguacerito, ambas vinculadas a la música popular latinoamericana. Sobre estas, Huamaní menciona lo siguiente: “Sus integrantes tocaban guitarra, zampoña, charango y bombo, toda vez que cantaban a voces” (2017, p. 15). La autora también expresa su lamento, porque no dejaron registros más que en las memorias de sus integrantes. Particularmente, considero que esto es un

¹⁹ TV Perú (2013) Episodio “Música andina peruana” Link: <https://www.youtube.com/watch?v=LbzXemeYjL8&t=57s>

indicador probable de sus metas musicales limitadas por la estructura social de aquel entonces. Por último, Huamaní también menciona que, a partir de los ochenta, debido al conflicto armado interno, el desarrollo de la mujer en la música andina se vio obstaculizado.

Una década después, a inicios de los noventa, la participación de las instrumentistas en la escena musical andina contemporánea fue el resultado del contexto histórico y social que sugería cambios y prometía oportunidades, sobre todo, para aquellas que poseían menos recursos —educativos y socioeconómicos— y que enfrentaban sólidos limitantes asociados al género. En ese sentido, una mirada interseccional permite hacer hincapié en que la escena representó una posibilidad para este conjunto de mujeres, en particular, porque si estas hubiesen tenido más recursos podrían haber pensado en hacer una carrera como solistas, con las dificultades que eso implica, pero este no fue el caso. Ellas encontraron dificultades para ser parte de agrupaciones mixtas, no buscaron ser solistas, así que el único modo en el que podían ejercer el rol deseado era agrupándose con otras mujeres, conclusión a la que llegué gracias a esta investigación.

A continuación, comentaré el contexto en el que nacen las tres agrupaciones que estudio: el Dúo Wayra, Marú y el Grupo Femenino Andina. El primero en crearse fue el Dúo Wayra, compuesto por Dolly Príncipe, guitarrista, y Mónica Cuadra, charanguista. Ambas, además, fueron las vocalistas del dúo que, según mis entrevistadas, fue el pionero en tomar géneros andinos de otras regiones y países latinoamericanos, y traerlos a la escena andina limeña, en específico, a las agrupaciones de mujeres.

La formación del Dúo Wayra²⁰ empezó como una casualidad. Ambas eran parejas de los fundadores del Grupo Yawar, uno de los primeros en aparecer en la escena limeña. Ellos tenían su Taller de Música, el que, además, considero que fue el semillero de la escena y de las futuras agrupaciones compuestas por mujeres. En una reunión de confraternidad de Yawar, a inicios de los años noventa, Dolly y Mónica se animaron a cantar juntas, sin conocerse apenas, y lo hicieron tan bien que quienes asistieron las convencieron de hacerlo de modo profesional. Así, se prepararon y tocaron en un evento público como parte del Taller de Música. Ellas no habían pensado en qué nombre ponerse como agrupación, pero cuando era urgente hacerlo, encontraron, en el piso del local, las letras dispersas del nombre Yawar, les cambiaron el orden y formaron Wayra. Este inicio es realmente simbólico, porque fortalece la idea de que el Taller de Yawar y el Grupo Yawar fueron impulsores de la escena, y además agrega que el Dúo Wayra se creó alrededor de las mujeres que eran pareja de los músicos de Yawar.

En el mismo año en que se fundó el Dúo Wayra, 1990, apareció la agrupación Chicas Daya, cuya mayoría de integrantes estudió en el Taller de Música del Grupo Yawar. Las Chicas Daya empezaron tocando géneros andinos, pero lograron popularidad al mezclar estos géneros con la cumbia. Aparecieron en diversos programas radiales y televisivos de señal abierta, hicieron giras nacionales y se les asoció también con la tecnocumbia en un determinado momento. Ruth Huamaní era integrante de Las Chicas Daya y, a diferencia de las demás, tenía mayores conocimientos musicales —es decir, poseía más

²⁰ La palabra quechua Wayra significa viento en español.

recursos que las demás—, por lo que fue una de las que tenía más poder dentro de la agrupación. Varios años después de la disolución de ese grupo, en el 2005, Ruth creó Marú que pasó por distintas conformaciones, pero siempre con ella en la dirección musical. Cuando realicé las entrevistas con sus integrantes, el grupo estaba compuesto por tres mujeres: Ruth era la primera guitarra, Rosa Revilla, la voz principal, y Patty Alvarado, la baterista y percusionista principal²¹.

Otras de las agrupaciones que aparecieron durante la década de los noventa fueron las compuestas por Pilar Reyes. Primero apareció el Dúo Sentimiento y luego el Grupo Mestiza, ambos ya desaparecidos. Ya en el nuevo siglo, Pilar formó el Grupo Femenino Andina, que tiene quince años en la escena y que dirige junto a Angela Cairo. Pilar Reyes es la actual esposa de uno de los fundadores del Grupo Yawar, Juan Ramírez, quien a su vez es presentado como “director musical” del grupo en diversas ocasiones, aunque algunas integrantes suelen hacer hincapié en que ellas tienen autonomía creativa. Esta agrupación está compuesta por cuatro integrantes peruanas: Pilar Reyes, guitarra principal, Angela Cairo, bajista, Rosy Otiniano, percusión menor, y Celeste Soria, percusión mayor; así como la saxofonista chilena Fernanda Araya recientemente adherida al grupo.

En el caso del Dúo Wayra, Dolly Príncipe continuó con su carrera como cantante solista ganando renombre dentro del universo musical andino, Mónica Cuadra se dedicó a su carrera como traductora y profesora de inglés, así como profesora de guitarra andina, trabajos que ejerce en la actualidad. En el caso de Marú, Ruth Huamaní se dedica completamente a la música, ya sea dando clases, investigando o formando parte de su agrupación. Rosa Revilla es, a su vez, terapeuta del lenguaje y profesora de canto. Patty Alvarado se dedica a enseñar música en colegios y es baterista de otras agrupaciones. Por último, las integrantes del Grupo Femenino Andina ejercen distintas profesiones y no se dedican por completo a la música, salvo Pilar, quien además de ser directora del grupo, lanza canciones como solista y es profesora particular de música. Angela Cairo es profesional en terapia física, Rosy Otiniano es profesora de educación inicial, Celeste Soria es comunicadora social y tiene su propia productora de eventos, y Fernanda Araya es veterinaria.

Un último dato importante es que todas las entrevistadas que forman parte de las agrupaciones, excepto Mónica Cuadra, nacieron en una región andina del país, o son hijas de migrantes andinos establecidos en Lima. Esto explicaría su acercamiento temprano al género andino, aunque de ningún modo lo define como el único género musical de su interés.

Como mencioné en el capítulo metodológico, también realicé entrevistas contrastantes a otras instrumentistas que forman o formaron parte de la escena, como Damaris Mallma, Magali Luque y Mayra Villanueva. Además, entrevisté a directores musicales

²¹ En la actualidad, el grupo es mixto y Patty Alvarado ya no forma parte del mismo, tanto la batería como el resto de instrumentos son tocados por instrumentistas hombres. Sin embargo, ella continuó su participación como baterista de Las Hijas del Sol. Sobre este punto, volveré en el subcapítulo de dinámicas en las agrupaciones, ubicado en el quinto capítulo.

como Juan Ramírez y Martín Venegas, para conocer los discursos que tienen sobre la participación de la mujer como instrumentista en la escena musical andina contemporánea. Estas entrevistas aportaron información, efectivamente contrastante, sobre los estereotipos de género relacionados a los cargos que detentan, ya sea como solistas, cantautoras, directoras o directores, y productores musicales.

A continuación, presentaré el análisis de los resultados de las entrevistas y observaciones que realicé, agrupados en tres capítulos. El capítulo tres está relacionado con los recursos con los que contaron las instrumentistas y que permitieron el desarrollo de su capacidad de aspirar, el capítulo cuatro explora los limitantes que pudieron impedir su desarrollo, y el capítulo cinco está relacionado a las estrategias por las que optaron para cumplir su meta de ser instrumentistas.

RESULTADOS²²

CAPÍTULO 3: “¿POR QUÉ CHICAS?” PORQUE PUEDEN

Recursos que impulsaron la presencia de las instrumentistas en la escena andina contemporánea²³

En este capítulo exploraré cómo se da la presencia de las instrumentistas que entrevisté, en la escena andina contemporánea. Para ello, parto de la pregunta sobre cómo inician su relación con la música andina. Luego me enfoco en la importancia del apoyo de sus familias sobre su decisión de optar por la música. Enseguida exploro el tipo de dinámicas educativas que experimentaron mientras aprendían a tocar sus instrumentos. Por último, me pregunto cómo sus vínculos con algunos hombres de la escena significaron el encuentro con aliados. Planteo que, de distintos modos, los aspectos que acabo de mencionar contribuyeron a que las entrevistadas desarrollaran su capacidad de aspirar a ser instrumentistas.

Siguiendo las ideas de Orlove (1981) sobre la toma de decisiones quiero empezar mencionando que, luego de ciertos estímulos, las mujeres eligieron como meta ser instrumentistas. Al hacerlo tuvieron que reconocer los recursos con los que contaban y en algunos casos intentar conseguir algunos más; a su vez, se dieron cuenta de que debían enfrentar desafíos o limitantes -varios de ellos relacionados a su género- por lo que tuvieron que buscar métodos para superarlos. Este proceso es lo que Orlove llama visualizar alternativas y optar por una de ellas.

Entonces, en la parte inicial del capítulo exploraré los distintos estímulos que tuvieron las instrumentistas para iniciar su relación con la música andina. El primero está relacionado con el hecho de provenir de una familia de músicas y músicos, el segundo con haber sido espectadoras de música hecha por mujeres a través de medios de comunicación o conciertos, en su niñez, adolescencia o juventud, y el último ocurre en su adultez temprana, cuando se vinculan con las agrupaciones musicales estudiantiles de su centro de estudios superiores.

²² Los capítulos 3, 4 y 5 comprenden los resultados de esta investigación.

²³ Este capítulo está basado únicamente en los resultados de las entrevistas que realicé a las instrumentistas en Lima Metropolitana. Para detalle sobre las mismas ver Anexo 1.

Prosiguiendo con el capítulo, expondré que, en la mayoría de los casos, la familia fue un recurso directa o indirectamente relacionado con la consecución de sus metas en la música. A su vez, planteo que la educación como recurso puede explorarse desde al menos dos aristas, desde el acceso a un tipo de educación y desde las dinámicas educativas. Estas dos constituyen recursos que impulsan en distinta medida la capacidad de aspirar de las instrumentistas. Por último, los vínculos sociales, que también son entendidos como recursos, serán mencionados en este capítulo porque pudieron potenciar las carreras y las metas de las instrumentistas que estudio.

3.1 Estímulos: Las ventajas de estar rodeadas de música.

Con respecto a los estímulos o *triggers* –que Appadurai (2013) considera son los que disparan la capacidad cultural de aspirar, en este caso, a ser instrumentistas— inicio mencionando el caso de Celeste Soria, baterista de Andina, quien creció en una familia dedicada a la música

[...] Desde mis abuelitas, ellas hicieron el Dúo Las Hermanitas Sánchez de Huancavelica que son actualmente Patrimonio Cultural Vivo del Folklore y a su vez ellas tuvieron hijos y los hijos formaron el grupo Wayanay que también es un grupo de música latinoamericana. Entonces ahí en la casa siempre se daban los ensayos, los bailes, venían los grupos de danza a ensayar con el grupo y todo, [...] desde muy chiquita es que tuve ese contacto con la música.

Las abuelas de Celeste fueron cantantes, su madre fue bailarina, y fue ella quien incursionó en el rol de instrumentista, rol antes ejercido únicamente por sus tíos fundadores del grupo Wayanay, compuesto solo por hombres²⁴. De modo aparente podría suponer una apertura hacia ocupar nuevos roles en la música andina en cada generación de mujeres de su familia. Esto no resulta realmente extraño porque con el pasar de los años las mujeres han ido ganando terreno tanto en la música como en otros ámbitos sociales. El caso de Damaris Mallma, compositora, solista y multinstrumentista también podría ser ilustrativo. Al ser hija de la cantante ayacuchana Saywa, creció en un ambiente musical y fue su madre la que le regaló su primer charango a los cinco años de edad deseándole que “sea lo que ella no pudo ser”, es decir, instrumentista o específicamente charanguista.

Esta expresión del deseo de las madres y padres también lo he escuchado en mi familia, y seguramente muchas personas lo han hecho. Implica, por un lado, que de distintos modos buscan que sus hijas tenga más opciones u oportunidades, y por otro, que son conscientes de sus limitaciones. En el caso de Saywa, limitaciones con respecto de los roles que podía ejercer una mujer como ella en la música andina.

Hasta aquí podemos notar que, tanto Damaris como Celeste, se vieron influenciadas por un ambiente familiar musical en el que las mujeres tuvieron protagonismo, pero cada una optó por un camino distinto, la primera se dedica de modo total a la música y estudia

²⁴ En la actualidad Celeste es la única integrante mujer de Wayanay y toca los instrumentos de percusión menor.

composición musical en una universidad privada, y la segunda estudió comunicación social y mercadotecnia, y se dedica de modo parcial a la música.

En estos casos, el estímulo principal o *trigger* fue todo su entramado familiar musical, el cual a su vez también es un recurso. Otro de los tipos de estímulos que recibieron las instrumentistas vinieron de los medios de comunicación. Ruth Huamaní, primera guitarra y fundadora del grupo Marú, vincula sus primeros recuerdos musicales al visionado de programas dominicales con su padre

Entonces mi papá veía casi todo el domingo hasta la tarde habían programas en esa época [...] Escuchaba huayno a su lado y a él le encantaba el huayno, porque es ayacuchano, entonces todo el rato ahí con él [...] Mi mamá me contó, mis tías también me contaron, de que en imitación a eso [que veía en la televisión], agarraba esas cajitas de fruta que había y lo hacía como cajoncito, porque había mirado. Eso fue lo único que quedó y otras de las cosas que siento como influencia es que aquí en la casa habían reuniones, fiestas de mis padres y que bailaba mucho esta música de La Sonora Matancera, eso fue otra cosa. Entonces, yo ahorita cuando me pregunto por qué me gusta esta música, por qué me gusta la música andina, por qué me gusta el afro y las respuesta es eso: está en mi memoria, se quedó de tanto que me hicieron escuchar eso.

Es interesante destacar que las personas vivimos expuestas a estímulos musicales desde los medios de comunicación, u otros espacios, pero estos estímulos no son definitivos. Sin embargo, en el caso de las instrumentistas que entrevisté, sí lo fueron pues les sirvieron para establecer sus deseos y metas con respecto a la música. Por ejemplo, Pilar Reyes, primera guitarra y fundadora de Andina, inició su camino en la música cuando era adolescente, a raíz de asistir a un concierto de Los Kjarkas:

Me impactó mucho la presentación de ellos porque mostraban música no solamente de Bolivia, músicas tradicionales, sino también hacían un trabajo muy propio, entonces los fui a ver, me llamó la atención el instrumento del charango. A raíz de eso me matriculé en una academia para aprender a estudiar charango, la academia del Grupo Yawar, del Taller de Música Yawar que prácticamente fue un semillero de muchos artistas que en la actualidad están ya participando y trabajando en la música.

En cierta medida, los conciertos de Los Kjarkas se han caracterizado siempre por ser grandes espectáculos masivos. Esa pudo ser una de las razones del impacto de ese concierto en Pilar, quien además de esta experiencia tuvo otros estímulos pues su lugar de nacimiento, la provincia de Cajatambo, al norte de Lima, se caracterizaba por ser un lugar muy festivo y musical, según me comentó. Tanto en la experiencia de Pilar como en la de Ruth, notamos que la variable de género no necesariamente está presente, es decir, su experiencia es fácilmente equiparable a la de cualquier persona sin importar su género.

A diferencia de las anteriores, cuando Patty Alvarado, baterista de Marú, vio a Las Chicas Daya en la televisión se dio cuenta de quería ser como ellas, que siendo mujeres tocaban

instrumentos y cantaban. Su motivación llegó de esa forma ya que ningún miembro de su familia era músico o música. Como mencioné en capítulos anteriores Las Chicas Daya fueron una de las primeras agrupaciones de mujeres en la escena musical andina en Lima Metropolitana. Su estilo era muy alegre, su música era para bailar y sus vestimentas no emulaban lo andino salvo por algunos detalles. Ellas ganaron visibilidad en distintos medios y poco a poco se les fue asociando con la cumbia, tecnocumbia y otros ritmos. Las Chicas Daya parecían seguir de modo estricto las demandas de la industria, esto se puede evidenciar en la visión del grupo y del manager, incluso ya el hecho de tener un manager constituía una diferencia, también se evidenciaba en la elección sus vestimentas y en su postura frente a la maternidad. Ruth Huamaní, fundadora y primera guitarra de Marú, fue parte de esta agrupación de la que posteriormente se separó.

Cuando Las Chicas Daya cobraban visibilidad en los medios, Patty era una adolescente y como pocas pudo contar con la figura de mujeres instrumentistas en la música andina de las que inspirarse. Esto no fue igual para la generación anterior de instrumentistas como Ruth o Pilar. Otro punto importante para mencionar es que tanto Patty Alvarado de Marú, como Pilar Reyes de Andina, mencionan que su interés nació o se disparó al ver agrupaciones, no solistas, mientras que Ruth no especifica al respecto. Esto es interesante porque ninguna de ellas optó por potenciar una carrera como solista sino siempre como parte de una agrupación. Sobre este tema discutiré en el último capítulo.

Con respecto al último tipo de estímulos que quiero mencionar, para algunas instrumentistas su vínculo con la música andina inició gracias a su relación con grupos universitarios de música folklórica. Mónica Cuadra, integrante del ex Dúo Wayra, comenta que su relación con la música inició con tradiciones musicales del norte del país, ya que sus padres eran migrantes del norte en Lima, y más bien su relación con la música andina fue posterior.

[...] En la universidad es que yo empecé mi relación con la música andina, porque mi familia, mis dos padres eran norteños, eran trujillanos; entonces, yo escuchaba vales, marineras, tonderos y, bueno, baladas, pero en la universidad empezó mi relación con la música andina, fue ahí donde vi un charango, una zampoña, una quena.

Su caso es muy interesante de analizar porque al no provenir del mundo andino añadió una cuota vocal distinta al Dúo Wayra. Su estilo y su modo de cantar, que muestra un registro de contralto mientras que el de Dolly Príncipe, uno bastante agudo, fue una de las razones por las que se complementaron tan bien; de hecho, este complemento vocal es muy apreciado por las instrumentistas que entrevisté y que recuerdan al Dúo. Esto resulta importante pues este “aprecio” a la diferencia y a la inclusión de diversas tradiciones musicales es justamente uno de los pilares en los que se basa la escena andina contemporánea.

Así como Mónica C., Magali Luque, compositora, multinstrumentista y cantautora, tampoco tuvo una relación con la música andina en su niñez o adolescencia. Su familia era relativamente acomodada y sus padres escuchaban música todo el tiempo, sin

embargo, la música andina no estaba en su repertorio de escucha. Magali recuerda que gracias a la invitación de su hermana mayor a participar en el coro²⁵ de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos empezó su relación con la música andina.

Considero que conocer cuáles son los estímulos o *triggers* que tuvieron las mujeres que entrevisté revela el tipo de recursos con los que contaban antes de elegir su meta en la música, y revela también que la presencia de estos recursos fue, en cierta medida, suficiente para que desarrollaran su capacidad de aspirar. Como mencioné en el capítulo de discusión teórica, la capacidad de aspirar se relaciona directamente con la cantidad de recursos que una persona posee; así, si posee más recursos su capacidad de aspirar estará más desarrollada y tendrá probablemente más herramientas para conseguir sus metas.

En ese sentido, de estos tres tipos de estímulos o *triggers* identificados, solo uno proviene a su vez de un recurso, la familia. Los otros dos están vinculados con la relación entre las mujeres y los medios de comunicación, y la relación con las agrupaciones universitarias. Entonces, convendría señalar primero que estos estímulos provienen de esferas distintas, que también pueden entrecruzarse: la familiar, la mediática y la formativa; y segundo, que los hombres también reciben estímulos en estas esferas, sin embargo, las experiencias musicales de mujeres y hombres son distintas desde temprana edad y sus dinámicas familiares lo evidencian, sobre ello reflexiono en el siguiente subcapítulo.

3.2 La familia, un gran recurso y un primer limitante

Ahora paso a revisar los recursos que tuvieron las instrumentistas durante su proceso de toma de decisiones, con respecto a la música. Como indica Orlove (1981) la familia es parte de sus recursos económicos y sociales, y en este caso, también culturales. Por lo tanto, ayuda en la consecución de metas de la mujer instrumentista aunque lo hace en diferentes medidas.

Como mencionamos en el apartado anterior, contar con una tradición musical familiar es importante para las instrumentistas. El hecho de que su madre, padre o abuelos ejercieran y vivieran de la música constituye un recurso cultural y además el principal *trigger* para el desarrollo de su capacidad de aspirar en la música; a su vez, da estatus a la instrumentista. Dicho estatus también es un recurso y está relacionado al capital simbólico.

Dentro de la esfera familiar, el apoyo familiar a la decisión de las mujeres de ser instrumentistas también es un recurso importante. Como podremos ver, la carencia de

²⁵ Al respecto, la labor de las agrupaciones o conjuntos estudiantiles en la difusión de la música andina parece haber sido muy importante en la década de los ochenta, según declaró Julio Humala en una entrevista en el desaparecido programa *online Notas al aire*(2020). Considero que dicha labor continuó en la década de los noventa, y aunque esta información requeriría un estudio propio, una de las consecuencias más visibles de ello sería que contribuyó a la formación de agrupaciones, la gran mayoría compuestas por hombres.

este apoyo suele deberse a la desconfianza hacia la música como carrera, ya que es vista como algo que no es útil o lo suficientemente serio o bien remunerado²⁶, por un lado, y por otro, debido a los estereotipos de género en la música tales como el que la mujer no podría tocar los instrumentos como lo haría un hombre, o que la mujer tendría que explotar su figura para destacar, o que el ambiente musical es básicamente masculino, bohemio y no apto para mujeres.

En el caso de Damaris Mallma ella recuerda su experiencia privilegiada y el acceso temprano a los escenarios, gracias al impulso de su madre:

Mi mamá siempre me involucraba en su tema artístico, a veces me hacía actuar, a veces me hacía cantar. La primera vez que salgo a cantar al escenario fue con ella a los siete [años] porque yo cantaba siempre con ella, viajando, acompañándola a hacer sus cosas, me enseñaba canciones, entonces a mí me gustaba cantar. Entonces subo al escenario por primera vez con ella.

Esta experiencia difícilmente sería alcanzable por otra mujer que no tuviera una familia musical, y cuyo pariente, en este caso la madre, no la incentivara e involucrara. Además de tener la oportunidad de performar, Damaris también tuvo acceso desde temprano al conocimiento de cómo funciona el sistema, los conciertos y las giras. Este conocimiento también representa beneficios en el desarrollo de la carrera musical de una persona, como lo fue para ella. Es interesante notar también que su primer acercamiento con el escenario fue a través del canto y no de la instrumentación.

Aunque su familia no era música, Ruth Huamaní también demuestra cómo el apoyo familiar es un recurso importante. Su padre, además de regalarle su primera guitarra, la llevó al Taller de Música de Yawar “Mi papá me dijo ‘Oye, he visto un letrero del Grupo Yawar, van hacer un taller’”. Podemos notar cómo una recomendación de su padre desencadenó en el inicio de la carrera musical de Ruth y esto resulta muy interesante pues él no era músico. Cuando le hice una de las dos entrevistas a Ruth ella acababa de enterarse de que su abuelo paterno había sido músico. Esto la llevó a hacerse algunas preguntas sobre la importancia de tener una tradición musical familiar, como qué habría pasado si sus padres hubieran tenido apoyo para desarrollar su talento.

[Si] no los apoyas: si no les das nunca un instrumento, qué van a saber si ellos tienen talento o no; mi mamá también cantaba afinada, yo me daba cuenta cuando yo ya supe de música, yo los escuchaba cantar a ellos y yo me daba cuenta de que ellos eran afinados [...] y el abuelo era músico guitarrista; aunque igual, si hubiese sido violinista también es válido, todo es válido, pero con más razón, ¿no? qué gusto saber que el abuelo había sido guitarrista.

²⁶ Aunque podría considerarse que la exposición mediática de las cantantes como figuras de éxito contribuirían a ampliar el panorama limitado de la participación de la mujer en música, y sobre todo la percepción del público con respecto a la carrera musical, esto no necesariamente ocurre pues las familias son conscientes de la diferencia entre el rol de mediático de las vocalistas frente al rol de las instrumentistas y lo toman en cuenta cuando deciden, o no, apoyar a sus hijas.

Lo que menciona Ruth revela un deseo por haber tenido una tradición familiar musical. Esta podría haberle conferido más recursos en forma de experiencia o seguridad pues al parecer la noticia le causaba orgullo, ilusión y sentido de pertenencia.

Respecto del apoyo familiar, Ruth comenta dos casos particulares, uno es actual y el otro ocurrió en los años noventa. El primero es el de la niña –ahora adolescente– Perlita León, de la que menciona que su padre y manager “Debe estar metiéndola en todos lados”, en referencia a que debe estar buscando lugares donde ella pueda ser visible interpretando la guitarra andina, lo que demuestra un gran interés por impulsar la carrera de su hija. El segundo es el caso de dos hermanas que, cuando adolescentes, formaban parte de Las Chicas Daya, junto a Ruth.

Al hijo hombre le dan todas las facilidades y a la mujer no, eso sí me acuerdo, creo que algo así, menciono una anécdota: las mellizas de mi grupo eran muy puntuales y un día llegaron tarde al ensayo: ‘¿Qué pasa, por qué han llegado tarde?’, ‘es que a mi papá no le gustó lo que hemos cocinado y nos hizo cocinar otra vez’ y así pasaban cosas, ¿no?, ya, la mujer tiene que terminar todas estas cosas para poder salir al ensayo, en cambio el hombre no.

Los roles domésticos atribuidos a las mujeres en la sociedad suelen ser un impedimento para su desarrollo en general, no solo en la música, y sobre ello discutiré en el siguiente capítulo. Ahora, es interesante considerar que el padre de las hermanas probablemente no les brindó apoyo sus hijas, o que quizás su apoyo fue parcial en ese entonces lo que pudo derivar -o no- en que en la actualidad ellas sean vocalistas e instrumentistas pero no persigan metas ambiciosas con respecto a la interpretación instrumental²⁷. Por su parte, Pilar Reyes, de Andina, menciona que su familia fue el primer impedimento para su desarrollo

Y bueno definitivamente la posición de la mujer es bastante difícil en la música, te voy a decir porque hay muchos factores que a veces no deja que la mujer se desarrolle [...] En mi caso primero la familia, que no logré un apoyo íntegro, integral que te digan bueno vamos a apoyarte en tu deseo, sí es una lucha constante, en esa época, ahora yo creo que las cosas han cambiado, ahora la mujer tiene mayores posibilidades para desarrollarse, ahora hay más empoderamiento de la mujer en todos los aspectos, no solo de la música ¿no? y eso a mí me alegra un montón porque yo he sufrido esos inicios.

Pilar también recuerda que soñaba con una guitarra marca “Falcón” pero no podía comprarla porque su familia no la apoyaba. Cuenta que su hermano decidió llevar clases de guitarra, y contrataron a un profesor particular para que él aprenda, pero era ella quien le sacaba más provecho a esas clases: “Al final todas las clases que le enseñaban a él, yo me las aprendía porque yo aprendía más rápido que él y él la dejó, es más, la

²⁷ Cuando me refiero a metas ambiciosas es con en relación a los objetivos que persigue su agrupación Las Hijas del Sol, que busca sobre todo el entretenimiento, no tiene producciones propias ni busca interpretar arreglos musicales complejos en sus presentaciones.

guitarra Falcón que hubo en la casa, él se la compró, [...] la heredé, ya quedó para mí [...] ya esa guitarra me servía para mis actuaciones”.

Pilar, ahora madre de dos hijos, cuenta²⁸ orgullosa cómo su hija menor, de siete años, ya aprende a tocar guitarra, y el mayor se irá becado a Francia a estudiar guitarra porque es muy bueno en ello:

Estamos contentos porque mi hijo va a poder realizarse todo lo que nosotros no hemos podido serlo en su momento porque, si bien es cierto, yo empecé en la música un poco temprano también si hubiera tenido ese apoyo de los padres a tiempo hubiera logrado mayores cosas.

Como podemos notar, hay una asociación muy fuerte entre el desarrollo musical y el apoyo familiar, especialmente para el caso Pilar Reyes pues ella no provenía de una familia musical, lo mismo que Magali Luque, Patty Alvarado y Mayra Villanueva. Sin embargo, el caso de Magali es distinto a las mencionadas, pues, aunque no proviene de una familia de músicos, sí pertenece a una familia de melómanos que contaban con recursos económicos y culturales, es decir, desde una mirada interseccional podemos ver que estas instrumentistas comparten la variable de género, son mujeres, pero no comparten la variable de clase. Magali comenta que encontró apoyo en su decisión de optar por la música: “Fue algo como muy natural, siempre por ahí el comentario de ‘estudia otra carrera hijita’ [...], pero nunca impuesta, como que así de refilón, pero no, esta familia es un poquito más abierta en cuanto a las opciones de arte”. En ese sentido, aunque escuchó comentarios, no tuvo impedimento familiar para dedicarse a la música cuando lo decidió.

Otro es el caso de Patty Alvarado, baterista de Marú, quien menciona que sus padres no quisieron que ella estudie ni viva de la música. Comenta que primero la apoyaron en sus talleres de verano de cajón, luego de batería, pero luego simplemente le dijeron que ya no podían pagarle sus clases, no estaban de acuerdo. Ella a la par estaba estudiando Educación Especial en la UNIFÉ, pero debido a una enfermedad grave de su hermana, sus padres ya no pudieron pagarle esa universidad, fue así que ella la dejó, y empezó a trabajar y estudiar música en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

Mayra Villanueva tuvo una experiencia similar sobre la falta de apoyo. La expectativa de su familia era que estudie en la Universidad Nacional de Ingeniería porque “era buena con los números” e incluso un profesor de su colegio la iba a preparar para la universidad:

[...] Pero yo decidí la música y mi mamá dio el grito al cielo, se enfureció y me dijo que no, ¿por qué hacer música?, para empezar era una mujer y todas las mujeres que estaban haciendo música, que eran las cantantes que salían en televisión o eran las novias de productor o de futbolistas de lo que sea, me decía mi mamá ¿para qué? mira lo que puedes terminar siendo [...] Fue un reto grande

²⁸ Entrevista realizada el 29 de marzo del 2019. La edad actual de su hija es distinta a la mencionada.

porque mis hermanos, mis hermanas, mi hermana, la que seguía de mí, ingresó a la universidad, se becó en una universidad privada y tuvo su carrera becada y era como que yo ensayando para mi examen con jurado de la Escuela [Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas] y mi hermana preparándose para sus finales de la universidad y era como que “Mayra no estás haciendo nada, ven ayúdame, Diana está estudiando”, era bastante incómodo en ese aspecto, yo estaba súper frustrada porque tenía que buscar la forma, después de la Escuela irme a un parque para poder ensayar o dentro de la Escuela buscar algún salón, dedicarle un par de horas a mis estudios y después volver a casa para ser una persona ‘normal’ y ayudar y ser parte de lo que hacían en casa y yo supuestamente estaba como jugando, como que no estaba haciendo algo importante incluso cuando empecé en lo de la tesis de la Escuela, mi mamá no entendía qué estaba escribiendo tanto en la computadora.

En su caso particular, notamos cómo para su madre la carrera musical no tenía tanto valor como las carreras que seguían sus otras hijas. Mayra me comentó que su madre temía que ella no pudiera mantenerse económicamente, y que solo hace poco se lo había confesado: “[...] Yo te veía como esos chicos que están en los carros tocando, porque no veía, hasta que te vi en televisión y me emocioné”. Mayra recuerda que, antes de su aparición en televisión, su padre era el único que la apoyaba, se sentía orgulloso de ella, le regaló alguna quena alguna vez e incluso quería llevarla a su tierra “a que su gente la vea tocar”, pero él no estaba muy presente en las decisiones de su casa.

Resulta interesante destacar cómo dentro de su familia había posiciones opuestas y que la de su madre, que estaba siempre presente, tenía mucho peso. También es interesante cómo su madre asocia la visibilidad de la carrera musical de una mujer con las parejas que ésta tenga, probablemente tomando como referencia la carrera de algunas cantantes peruanas relacionadas a la farándula. Por último, es importante reflexionar sobre cómo la aparición en medios de comunicación se vuelve un factor que confiere cierta legitimidad a la carrera musical, ya que como Mayra menciona, el apoyo de su madre —y sus abuelos— cambió cuando la vieron tocando en televisión.

Por último, aunque no es su caso, Ruth también menciona que la desconfianza de la familia parte de la asociación que se hace entre la carrera musical, el alcohol y la noche:

Un papá todavía, de mi generación al menos, ha ligado siempre la música con el trago o con los vicios; entonces, al ligarla con los vicios, un papá no quiere que sus hijas se dediquen a la música, el hombre sí, porque él sabe tomar o él sabrá defenderse, pero una mujer tocando a esas horas de la noche, a veces a las once o doce que son algunas presentaciones [...] entonces, no hay mucho apoyo y, por lo mismo, no hay mucha formación.

Esta relación entre apoyo familiar y formación es interesante, pues en estos casos los padres no solo no las apoyaron económicamente, sino que les exigieron realizar tareas domésticas y aportar un tiempo en esas labores, tiempo que no exigieron a sus hijos hombres o a sus hijas que estudian otra profesión. A su vez, no alentaron ni impulsaron sus elecciones necesariamente, sino que pintaron para ellas un panorama incierto en su

carrera. Así, los tres últimos casos que mencioné —Pilar Reyes, Patty Alvarado y Mayra Villanueva— dan cuenta de cómo las mujeres son desalentadas de dedicarse a la música como señalaron Citron (1990), Green (2001) y Hicks (2013).

Hasta el momento, podemos notar que las experiencias de Magali, Damaris y Ruth con respecto al apoyo familiar que recibieron, guardan cierta similitud ya que sus familias no les impidieron dedicarse a la música sino lo contrario en algunos casos, es decir, ellas contaron con su familia como recurso. Por otro lado, Patty, Mayra y Pilar sí tuvieron que lidiar con la falta de apoyo, con los estereotipos sobre lo que es ser músico para sus familias, de modo principal, y de modo secundario con los estereotipos de género relacionados a los roles de la mujer en la música.

3.3 El bien esquivo. El acceso a la educación superior en la música

Otro de los recursos con los que pueden contar las instrumentistas al inicio de sus carreras es la educación, y como acabamos de notar, guardaría relación directa con el apoyo familiar. La reflexión sobre la educación tiene dos dimensiones. La primera tiene que ver con el acceso a determinado tipo de educación, y la segunda se relaciona con las dinámicas educativas —métodos de enseñar de las y los docentes—. En ese sentido, me interesa conocer si la educación y sus dimensiones contribuyen a desarrollar la capacidad de aspirar de las instrumentistas.

La educación —sobre todo la educación superior— confiere conocimientos y capacidades a las y los músicos, aunque en la música popular acceder a ella no sea un requisito indispensable para ejercer. Como mencionó Sánchez (2016), en la música existen distintos modos de legitimar a un miembro y, aunque esto depende del tipo de género o universo musical en el que se inscribe dicho músico, la formación educativa es muy valorada para alcanzar estatus y legitimación. Entonces, así como le aumenta el estatus a una persona, la educación también le posibilita ampliar su oferta de trabajo y conseguir mejores ingresos, pero ¿qué pasa si no se puede acceder a ella?

Los recursos económicos son una variable importante en el acceso a determinado tipo de educación, y las que no los tienen optan por talleres en institutos o clases particulares. Por ejemplo, de las siete instrumentistas a las que entrevisté, solo tres de ellas accedieron a una educación superior y solo dos de ellas la han concluido. Al respecto, Patty Alvarado, baterista de Marú, menciona cómo tuvo que elegir un centro de estudio que ella pudiera pagar pues no tenía muchos recursos económicos:

Entonces fui ahí cuando decidí postular al Arguedas, ¿por qué?, porque tenía que decidir por una institución que yo pudiese cubrir [económicamente], entonces ahí fui pero no lo terminé porque no me sentía totalmente cómoda ahí, ¿no? [...] era como que trabajaba un año, un año estudiaba, un año trabajaba, un año estudiaba y estaba en ese vaivén, hasta recién el año pasado que decidí postular a la Cato [Pontificia Universidad Católica del Perú], pero igual es carísima y estoy yendo como que de a pocos ¿no? llevando cuatro cursos y así.

En el caso de Patty, vemos cómo ella optó en ambos casos por una educación superior; y ya que su interés estaba en la música popular, no pensó en el Conservatorio Nacional sino primero en la Escuela Nacional de Folklore y luego en la Escuela de Música de la Universidad Católica, ambas instituciones que otorgan títulos universitarios. Buscar determinada formación educativa responde a diferentes necesidades para las músicas, las mismas que pueden aparecer en distintos momentos de sus carreras. Para Damaris tener conocimientos sobre composición confieren cierta legitimidad a la música o músico y requieren de una formación superior que ella no había buscado hasta hace poco

Me gusta ver cuando hay mujeres que están bien paradas, bien puestas, como cualquiera, al final todos somos igual, yo pienso que ahí [en la Escuela de Música de la PUCP] se están gestando una buena promoción porque además te da seguridad de tener el tema de composición musical, te da a ti como persona la seguridad de salir al frente y hacerle el pare a cualquiera [... porque] Siempre vas dudando.

Damaris añade que mientras crecía, dentro de la música popular “No había una formación estructurada como en una universidad”. Menciona que empezó estudiando con el Grupo Yawar, y por lo mismo su “línea” era la música latinoamericana,

pero luego un músico tiene que explayarse también en otros géneros [...], entonces la Escuela te va dando esa amplitud, y te va haciendo segura de lo que vas haciendo, seguramente te vas a dedicar a un solo género, pero ya tienes para tener una posición segura en cualquier otro espacio musical por eso a mí me parece genial que hayan facultades de música.

Como podemos notar, está clara la relación entre la educación no formal y el Taller de Música del Grupo Yawar, así como la asociación de esta agrupación con la música latinoamericana. Cuando Damaris inició sus estudios en la Escuela de Música de la PUCP, ya había representado al país en Viña del Mar, e incluso ganado el premio en la Competencia Folklórica; también ya había sido nominada a los premios Grammy Latino. Es decir, su educación superior fue posterior a su experiencia profesional como música y esto puede evidenciar, por un lado, que pese a los méritos que tiene todavía necesita acumular más recursos para “sentirse segura” mientras ejerce su profesión, y por otro, que ella continúa aspirando a más, es decir, el desarrollo de su capacidad de aspirar y sus metas no han llegado a ningún tope.

La única entrevistada que estudió en el Conservatorio Nacional fue Magali Luque, su instrumento fue el contrabajo, el cual -aunque no pertenece a la tradición andina- le abrió las puertas a la música andina contemporánea.

Me llamaron en los noventas a ser parte de un grupo de los Hermanos Gaitán Castro, ahí aprendí mucho de la música andina. Yo antes lo metía todo en el saco de huaynos, todo era huaynos, todo era andino y ahí aprendí morenadas, que habían pasacalles, que habían carnavales, etc., entonces aprendí a diferenciarla, a valorarla más y a sentirla más mía [...] luego descubrí ahí que sí que me

identificaba con la música andina, con el mundo andino, porque está dentro de mí. Si bien es cierto en mi casa se escucha poco música andina, escuchaba más de mis hermanas que venían desde la universidad escuchando Savia andina, que es de Bolivia, algunos grupos de Cusco pero no mucho, a partir de ahí, que fue en los noventa me sentí identificada con la música andina. [Sobre su experiencia con Gaitán Castro] Yo toqué inicialmente con ellos, estuve un par de años con ellos y ahí tocaba el bajo eléctrico y [...] les hacía coros y conocí mucho el Perú también [...] Eran unas *super stars* y fue una época en la que justo también estaba estudiando en el conservatorio, entonces fue ahí que me fui jalando más la música popular y bueno una cosa jala la otra, con los Gaitán y luego me jaló, bueno conocí a Victoria Saywa²⁹.

Cuando le pregunté a Magali sobre el trato que recibió durante las giras con el Dúo Gaitán Castro, recordó que siempre fue muy bien tratada:

Porque viniendo de este mundo andino que es tan machista, no, no encontré algún trato especial siempre las diferencias, de que “pasa primero”, de que yo esté cómoda, en ese sentido ¿no? bueno aunque quizás era porque era “la princesita”, de repente en ese sentido, pero no de machacarme “ay mujer, no, esto es muy difícil para ella”, ese tipo de cosas no, no habían. Un poco también me avalaba que yo en esa época estaba estudiando en el conservatorio y entré tocando contrabajo ahí y leía partituras, entonces digamos que o sea no sé si suena bien, pero [yo] era otro level.

En este caso ella era consciente del estatus que tenía dentro de la agrupación, y que la colocaba en un lugar superior, quizás intimidante, para sus compañeros ya que era una mujer música con acceso a una educación superior. Lo que no podemos determinar es si en ese momento leer partituras no era muy común entre los músicos de la agrupación o si no era común entre las mujeres instrumentistas de la escena. Ruth Huamaní, también comentó que leer partituras, capacidad que se desarrolla con el estudio, parecía conferir la legitimidad que les ayuda a seguir aspirando a alcanzar más estatus, como le pasó a ella cuando fue elegida para ser profesora. Entonces, habría una relación proporcional entre la legitimidad de una música y sus conocimientos adquiridos a través de la educación.

Continuando la discusión sobre este recurso y la carrera profesional de música, Mónica Cuadra, integrante del ex Dúo Wayra, considera que la música como posibilidad de vida y como carrera no existía para ella y su entorno en los años ochenta.

La música en esa época no existía como carrera, la música como carrera existe hace poco, porque yo para mi hija busqué y había dos universidades: la UPC y la Católica y, bueno, el Conservatorio, pero es música muy clásica [...] el sistema en realidad en nuestro país tiene muchas barreras para el músico, ¿no es cierto? La

²⁹ Magali Luque fue música de fila de la cantante Saywa durante una gira de dos años al interior del país. Su experiencia fue distinta a la que tuvo con los Gaitán Castro, pues Saywa siempre la integró más según ella relata. Además de las bailarinas, Saywa, Damaris (hija de Saywa) y Magali eran las tres únicas mujeres que formaban parte del equipo de Saywa; el resto eran hombres.

música en nuestro país está mal entendida, no tiene la importancia que debería tener como tienen otros países europeos y, por lo tanto, no tiene el apoyo como otras carreras; por ejemplo, mi hija cuando iba a estudiar música y ha sido buena alumna en el colegio, le dijo a su profesor que iba a estudiar música y lo entendieron como algo: “¿Y qué va hacer con eso?, ¿y aparte de eso [qué va a estudiar]?”.

Lo que comenta Mónica sirve como referencia de que con los años se han abierto más posibilidades para el estudio profesional de la música, algo que también mencionó Damaris. El que no haya existido escuelas profesionales en los ochenta o noventa, para estudiar música popular, también contribuía a pensar en la música como algo que no era lo suficientemente serio, no profesionalizado y que por lo mismo no generaría ingresos suficientes. Varias entrevistadas afirmaron que en algún momento de sus vidas sabían que no podrían vivir solo de la música, por ejemplo, Celeste Soria comenta que cuando tuvo que elegir una carrera, supo que su familia de tradición musical la habría apoyado si se decidía por la música, pero ella optó por no hacerlo:

Sí, fue una decisión que estuve en la línea de o estudio música y me dedico a la música completamente o estudio una carrera, y mi plan en ese momento fue, no, mejor voy a estudiar una carrera primero para que cualquier cosa que pase, porque la música pues acá no es algo que realmente puedas vivir plenamente, por así decirlo, aunque felizmente estos últimos años está dando, pero te estoy hablando de hace diez años que era distinto tomar esa decisión entonces dije no, voy a estudiar una carrera y terminando esa carrera voy a hacer música y así fue.

Esto resulta interesante, porque Celeste creció en medio de una familia musical: sus abuelas están reconocidas como Patrimonio Vivo de la Nación y sus tíos forman parte de un grupo conocido en la escena andina en general. La decisión de no optar por la música se basó en la inseguridad económica que sus antecesores podrían haber enfrentado y que no tiene que ver con el género del intérprete, sino con la profesión musical, y especialmente siendo ejercida dentro del universo musical andino y la escena andina contemporánea. Además, resulta obvia la distinción que hace entre seguir una carrera o dedicarse a la música, de lo que se desprende que la música no era vista como una carrera profesional para ella, en su momento.

Como conclusión, podríamos mencionar que en las últimas décadas del siglo pasado hubo una relación entre precariedad laboral y escasez institucional, ante la poca oferta de instituciones educativas superiores de música popular. Esta relación sería una de las razones por las que tener como meta ‘ser músico o música’ generaba suspicacia en profesores de educación secundaria o familiares, como pudimos ver en este capítulo. Por otro lado, en la actualidad, notamos un avance generacional en cuanto a la profesionalización de las mujeres en la música popular, que a su vez evidencia los nuevos espacios que irían ganando las mujeres en la música en general.

Ahora es necesario mirar nuevamente a los noventa y reconocer que existieron otras alternativas educativas relacionadas a una educación no formal; una de ellas fue el Taller

de Música del Grupo Yawar, por cuyas aulas pasaron muchas de las instrumentistas que forman las agrupaciones de la escena andina contemporánea.

3.4 Dinámicas educativas que incluyen: El Taller de Música del Grupo Yawar

Me interesa conocer cuáles fueron las dinámicas educativas dentro de este taller que facilitaron el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas. Como mencioné al inicio del apartado sobre educación, además del acceso a ella, las dinámicas educativas también se pueden analizar como un recurso. Así, quiero iniciar mencionando que el hecho de que se trate de un Taller no implica que sus estudiantes no persiguieran ser músicos o músicas de modo formal. Según comenta Mónica Cuadra, la mayoría de los estudiantes del Taller de Yawar eran hombres y quizás solo los adultos mayores no perseguían la meta de dedicarse a la música

En el taller de música de Yawar era una mistura, en quena había hombres y mujeres, bueno, más hombres que mujeres y siempre jóvenes, siempre muchachos o chicos que estaban en la secundaria o personas que ya eran adultas, digamos ¿no? mayores, pero que tenían el deseo de aprender el instrumento como algo que diera belleza a su personalidad en todo caso.

Es interesante cómo resalta que en los cursos de quena había hombres y mujeres porque se relacionaría con los resultados de un estudio nacional que mencioné en el segundo capítulo de esta investigación (GFK, 2017), según el cual, la quena es más tocada por las mujeres. Además de mencionar que en la música andina tradicional las mujeres estaban prohibidas de tocar instrumentos de viento (Fernández, 1997) y festejar que eso haya cambiado desde el siglo pasado, conviene quizás relacionar esa predilección por la quena con la enseñanza de la flauta como instrumento popular en la iniciación del aprendizaje musical de las mujeres, según la tradición occidental. Es decir, elegir la quena podría ser el resultado tanto de la familiaridad de las mujeres con la flauta, instrumento también de viento y de proporciones muy parecidas, como del interés por tocar un instrumento tradicional peruano.

Por otro lado, la edad de los estudiantes del Taller me lleva a pensar que cuando los jóvenes se inscribían en él buscaban qué hacer con su tiempo libre inmediato y en algunos casos, con su vida futura, y su asistencia formaba parte de “explorar” sus opciones. La posibilidad de explorar ya implica la posesión de ciertos recursos económicos y de apoyo familiar, al menos, puesto que no todas las personas la poseen.

La pregunta sobre las dinámicas del Taller que habrían facilitado el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas surge porque, tanto Ruth Huamaní como Pilar Reyes, consideran que el Taller de Yawar fue un semillero de artistas importantes y, en específico, de varias agrupaciones femeninas presentes hoy en la escena. Debido a esto decidí entrevistar a uno de los dos fundadores del Grupo Yawar y del Taller del Grupo Yawar: Juan Ramírez, quien pudo recordar el porcentaje aproximado de estudiantes mujeres en las aulas:

Si había diez alumnos, ocho eran varones y dos mujeres, y esas dos mujeres casi no continuaban. Hubo casos muy excepcionales como Ruth Huamaní, una gran guitarrista, como Pilar Reyes y algunos más que continuaron, la mayoría desertaba. En el caso de los varones, la deserción era menos, había mayor constancia. Creo que es porque en esa época, pues, el machismo era fuerte, entonces de esa manera, las chicas que querían hacer música se les era prohibido por la familia, había muchos prejuicios y hasta ahora los hay, pero antes era más.

Juan R. menciona que la deserción de la mujer se debía a prejuicios y estereotipos de género en la sociedad y en la música, que influían en la decisión de sus familias. Al respecto, discutimos en el apartado anterior, en este exploró las dinámicas del Taller que hicieron posible el desarrollo de la capacidad de aspirar a ser instrumentistas en las estudiantes. En ese sentido, existen distintas valoraciones e imaginarios construidos alrededor de los roles de la mujer como vocalista y como instrumentista dentro de la música (Abarca, 2016); pero hay otros roles más, compositora, arreglista, ingeniera de sonido, y uno muy importante, el de profesora. Al respecto, Abarca menciona que las ideologías de género a favor o en contra de la equidad se transmiten en la educación (2016).

Habría que considerar aquí que esa transmisión puede darse de diversos modos, tanto en el discurso y práctica de las y los educadores, como en la distribución de la plana docente de una institución. En ese sentido, Ruth Huamaní fue la profesora más joven del Taller de Música del Grupo Yawar

Ya era mi tercer año tocando guitarra [en el instituto Bach], así que estudié ahí un mes [en el Taller de Yawar] y como todos eran principiantes y yo ya tenía un poco de experiencia en lectura musical, que era la base, en esa época todo el mundo estaba inquieto por la lectura. Ahora, por el internet ya que ha aparecido, la gente busca otra forma de recursos musicales para tocar un instrumento que no necesariamente son con lectura de partituras, ¿no? pero en esa entonces sí; entonces, como yo manejaba eso, al segundo mes me pidió ser asistente y al tercer mes yo ya estaba ya, bueno, en realidad, durante unos meses estuve de asistente; después, cuando ellos [el Grupo Yawar] se fueron a su primera gira, después de inaugurado el taller en el ochenta y nueve [1989] fue como en agosto, setiembre, más o menos, que ellos se van de viaje por cuatro meses a Brasil y ahí fue que yo me quedo por primera vez como profesora, y de ahí ya no paré. [...] No tuve ningún alumno niño, todos mis alumnos fueron mayores que yo, todos.

De estas declaraciones, podemos inferir primero que, alrededor de ese círculo de aprendizaje, era muy valorado saber leer partituras y ya que Ruth sabía hacerlo estaba ciertamente legitimada para enseñar. Ella también comenta que fue ascendiendo, primero fue alumna por un mes, luego asistente y luego se quedó como profesora, siendo remunerada por ello. Como mencioné, el paso de asistente a profesora se debió a que los profesores principales debían hacer una gira fuera del país con su agrupación Yawar y debían buscar sus reemplazos; en ese sentido, me pregunto qué habría pasado si dicha gira no hubiera sucedido, quizás Ruth se habría tardado un poco más en asumir

el cargo de profesora principal. En cualquier caso, es evidente que la acumulación de recursos hizo posible que pudiera navegar con más facilidad y aspirar a cargos mayores.

Es inevitable preguntarse sobre cómo fue la relación entre ella y sus estudiantes, ya que, por ejemplo, siendo tan joven pudo ser víctima de malos tratos. Cuando le pregunté cómo era dicha relación, me comentó que su presencia primero les causaba sorpresa a sus estudiantes, pero luego valoraban su modo de enseñar:

Cuando yo empecé como profesora: “Ah, ¿usted es la profesora ¿usted va enseñar?”, y encima que era chibola, terminaba mi clase y: “¿Usted va volver la próxima semana?”, “sí”, “porque el profesor es muy bueno, pero le falta paciencia, usted tiene más paciencia”, me decían cuando era chibola me acuerdo y hasta ahora, siempre siento esa duda [...] es verdad que todavía hay limitaciones, pero no es falta de talento, es esa inseguridad que es ya nuestra chamba tener que superarla, es eso que todavía no rompemos, que es el sentirnos intimidadas, porque estás en un grupo mixto y sientes las miradas encima de los hombres, te pones nerviosa y todo eso.

Juan Ramírez también recuerda la siguiente anécdota:

Nos fuimos todo el grupo y a mí me reemplazo Ruth Huamaní con quince años [creo] ella siempre ha sido bajita; entonces, para dictar clase a gente adulta, hasta gente de la tercera edad que nos seguían, ella se paraba sobre una silla para alcanzar la pizarra. Esas anécdotas tan bonitas, no querían que ponga otro profesor, porque ella como de una manera conocía mi método y era muy querida, todos querían que ella fuese quien les enseñe.

Es interesante analizar, primero, cómo Ruth problematiza la inseguridad de la mujer como algo que “es ya nuestra chamba tener que superarla”, aceptando que es su responsabilidad pero tal vez perdiendo de vista que, así como se requiere de empoderamiento por parte de la mujer, también es necesario que las actitudes machistas no se reproduzcan y que se respete y valore los conocimientos de todas y todos por igual, algo que además de nacer por voluntad propia debe ser impulsado por determinadas políticas públicas. Por otro lado, también encuentro interesante reflexionar sobre lo que menciona Juan R. sobre Ruth, al decir que era joven, de baja estatura –que debía subirse a una silla para utilizar toda la pizarra, y que era valorada por el alumnado, porque evidencia dos lecturas posibles sobre la situación.

La primera sería que recalca tanto las capacidades como la agencia que Ruth poseía siendo una mujer joven en un mundo de hombres, por así decirlo, lo cual además significa que el Taller podía ser un ambiente ciertamente seguro para las mujeres. La segunda lectura lleva a la pregunta de si Juan R. justamente eligió a Ruth por su juventud e inexperiencia por su miedo a ser desplazado, es decir, quizás la eligió porque ella no representaba un peligro para él.

Por último, quisiera reflexionar sobre cómo cada persona construye sus discursos de modo ciertamente distinto. Para Juan Ramírez, Ruth era muy querida y valorada porque

ella conocía su método de enseñanza, lo reproducía, es decir, porque representaba la continuidad de algo que él creó; en cambio para Ruth ella era valorada como profesora porque era más paciente que Juan, es decir, una característica totalmente propia de ella, y que, dicho sea de paso, es una cualidad que suele ser atribuida a las mujeres.

Como acabamos de ver, una de las dinámicas que pudo contribuir al desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas pudo ser el hecho de que haya una profesora mujer³⁰ en su plana docente aun cuando no tuviera experiencia enseñando, otra pudo guardar relación con el ambiente seguro de sus aulas, y otra pudo ser la “familiaridad” que prevalecía en el Taller como recuerda Pilar:

Una de las cosas que nos motivó para seguir en este taller fue la familiaridad con la que los músicos enseñaban a los alumnos y todos nos involucrábamos en esa misma atmósfera, sobre todo el cariño que le ponían a la música peruana, el cariño que se le ponía al interpretar los instrumentos. Nosotros veíamos de cerca la vida de los artistas, en este caso de Yawar, un grupo tan reconocido, un buen semillero que actualmente mujeres que han salido de ahí seguimos trabajando en la música, que somos instrumentistas pero que lamentablemente no somos muchas las mujeres que seguimos trabajando. [Para participar debía] Solamente elegir el instrumento que te apasionaba, el instrumento que te llamaba más la atención y era para que te desarrolles en un ambiente afectivo, muy familiar, donde era como una casa, donde no era tanto el límite entre un maestro y un profesor, no había límites, todos nos involucrábamos, los estudiantes como amigos y los maestros.

Lo que estaría dando cuenta Pilar es que, aparentemente, en el Taller no habría jerarquías, sino más bien una especie de horizontalidad y una sensación familiar de calidez, en contraposición a lo que probablemente esperaba³¹. Me pregunto ahora cómo esto pudo contribuir al desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas, y se hace evidente que debió contribuir al desarrollo de esta capacidad en todos los estudiantes sin importar su género, y que, en todo caso, una dinámica jerarquizante, vertical y fría podría tener consecuencias opuestas al desarrollo de la capacidad de aspirar en los estudiantes.

Al respecto, Pilar cuenta sus inicios en el Taller y las dinámicas que tenían sus profesores:

Yo inicié con el charango. Mi profesor era Pedro Arriola y llegábamos a las clases y eran durante dos horas por semana. Pero en esas dos horas académicas no solo era aprender a tocar el instrumento sino que el profesor tenía una metodología en la cual nos contaba sus experiencias como músico y ahí notábamos que estábamos ingresando al maravilloso mundo de la música porque no solo era aprender el instrumento sino también aprender de nuestras raíces, desde

³⁰ Aunque ella no menciona haber tenido alumnas mujeres, en el Taller sí las había y ellas conocían a Ruth, por lo que considero que mi supuesto no pierde validez.

³¹ Una comparación particular podría relacionar el ambiente familiar y seguro con el ámbito recreativo doméstico, en contraposición con el ámbito público y competitivo de la vida profesional, como demarca la dicotomía público-privado.

nuestros géneros musicales que desarrollamos en nuestro país, de lo que la música andina estaba logrando ocupar lugares importantes en la capital en ese entonces porque estamos hablando antes del año 2000, donde todavía no se valoraba tanto a los músicos que hacían música andina.

Esta dinámica explicada por Pilar me lleva a pensar que el Taller no perseguía el único objetivo de enseñar técnicas para tocar instrumentos. Si se tomaban un tiempo para hablar de historia y práctica de cada instrumento en distintas regiones del país, contar sus experiencias profesionales, y cómo la música andina iba ganando espacio, parecería que fueron impulsores de la práctica musical en Lima. Además, al estar Yawar en sus épocas de apogeo musical, sus talleres fueron en parte vivenciales, esto quiere decir que de algún modo se enfocaban en la parte práctica del aprendizaje, y que compartían conocimientos sobre el quehacer musical, sobre el porqué y cómo ser músico en el país. Además, cuando ella menciona “ahí notábamos que estábamos ingresando al maravilloso mundo de la música” se evidencia que había una propuesta de integración del estudiante en la escena que estaba en su etapa de formación. Es decir, considero que el hecho de que los profesores hicieran hincapié en que las y los alumnos ya eran parte de la escena solo con tener la voluntad de estudiar, ya era un modo de comprometerlos con continuar su desarrollo. Por otro lado, Pilar menciona que motivaban a sus estudiantes a hacer presentaciones, es decir, a confrontarlos con el público:

En realidad, el apoyo era para todos en general. Pero sí veíamos más mujeres músicas en el taller Yawar que en otras escuelas, porque la motivación era muy diferente a otras escuelas. La música no era solo para nosotros, nos enseñaron que la música era para compartirla, entonces ayudaba mucho que uno se pare frente a un público, así sean diez personas o cien personas o mil personas, nuestra actitud tenía que ser la misma. Esa motivación no la encontré en ninguna otra escuela [...]. Poníamos en práctica todo lo que habíamos aprendido porque se daban los sábados culturales que le llamaban, que eran actuaciones [donde] todos los estudiantes dábamos a conocer lo que habíamos aprendido durante el mes y eso nos motivaba, esas actuaciones en vivo, donde también nuestro público eran muchos músicos ya reconocidos y eso nos alimentaba día a día a seguir adelante, a seguir aprendiendo más.

Quizás con este método de enseñanza en el que no se concibe “tocar solo para uno, sino para un público”, se estaba incentivando a las estudiantes a comprometerse con una vida musical, con sentirse músicas, “perderle” el miedo al público, reforzar su dedicación para llegar a las presentaciones lo mejor preparadas posible. Bayton (1998) mencionó que sentirse y reconocerse como “músicas”, en este caso performando, era parte fundamental para la identidad nueva que adoptaban las mujeres (1998, p.97). Por lo tanto, considero que tener conciencia sobre sí mismas como músicas motiva el desarrollo de su capacidad de aspirar.

El hecho de que algunos músicos reconocidos fueran asistentes usuales de estas presentaciones mensuales pudo haber influenciado en la responsabilidad de prepararse para los sábados culturales, y está también relacionado a la autoconciencia sobre su

responsabilidad como músicas. También puedo imaginar que el público en general alentó a las instrumentistas a continuar con su carrera durante y al finalizar cada presentación. El hecho de que empezaba la última década del siglo, el país vivía momentos tensos por el conflicto armado interno y todos esperaban cambios, pudo contribuir a que se recibiera con mucha atención, y quizás mucha ilusión, la aparición de mujeres instrumentistas en la escena. Dicha atención y la confianza que recibieron para interpretar, pudo ser importante para que éstas optaran por seguir estudiando.

Para resumir, la autoconciencia que impulsaban a través de la visibilidad en los “sábados culturales”, su presumible horizontalidad, el ambiente familiar y la inserción de una mujer joven en la plana docente fueron dinámicas que contribuyeron directamente a desarrollar la capacidad de aspirar de sus estudiantes mujeres. Además, evidenciaría que -como mencionaron Pilar y Ruth- este Taller fue un semillero para las instrumentistas en la escena musical andina contemporánea. Esto se respaldaría con el hecho de que varias mujeres que forman parte de la escena —y que entrevisté, como Damaris, Ruth, Pilar, Mónica y Patty— pasaron por sus aulas.

Así como Pilar comenta que tuvo experiencias positivas en Yawar, otra instrumentista como Patty, baterista de Marú, comenta que se retiró de una de las instituciones donde estudió, porque no se sentía cómoda con algunos comentarios de los profesores y esto da cuenta de la existencia de dinámicas educativas excluyentes:

No puedo culpar a la Escuela completa, pero me tocaron dos profesores que lanzan ese tipo de comentarios, y una vez estuve en un curso de extensión en el Conservatorio y cuando me corregía o cuando también dos profesores del Arguedas hablaban de determinados temas, siempre te soltaban: “Por si acaso no estás en Las Hijas, por si acaso acá no cuentan los escotes”, si era invierno y yo estaba con cafarena: “Por si acaso por mostrar carne no quiere decir que eres un músico wow”; entonces, eran comentarios innecesarios o por simplemente estar sentada en la batería, el profesor del conservatorio me dice: “¿Por qué bailas?”, y yo no sentía que estaba bailando, simplemente que él quería a un soldado tocando, me dijo: “Aquí no estás en tu grupo de cumbia, acá no te tienes que mover, se mueven tus muñecas nada más”, y yo no sentía que se movían mis muñecas, pero según él, yo estaba bailando, total que toda esa clase me tuvo marchando en todo el salón[...]. No sé si de castigo, pero me dijo como que no había interiorizado el ritmo y me dijo: “Mejor marcha”, y me tuvo así, una media hora marchando.

Marchar es un tipo de ejercicio básico para estudiantes de batería por eso es que Patty lo menciona como si fuera un castigo. Más allá de si ella lo necesitaba o no, es evidente cómo el profesor usa frases para ridiculizar su modo de tocar y cuestionar su habilidad como estudiante de batería cuando le dice que en el salón de clases no “está en Las Hijas” en referencia a la agrupación de mujeres Las Hijas del Sol. Diferenciar entre estar en el salón y estar en la agrupación parece una cuestión de disciplina para el profesor, como si tratara de decir que estar en el salón es algo serio, y en cambio estar en la agrupación no, probablemente porque él considera que usar escote y bailar mientras se interpreta un instrumento no corresponde a una interpretación seria de un

instrumento. Encuentro varias lecturas posibles también, como la relación entre el descrédito hacia la estudiante por ser mujer, por tocar en determinada agrupación y una intención de biologizar su supuesta “incapacidad”.

En esta experiencia, también se evidencia la negación del cuerpo que algunas personas en el ambiente musical les piden a las mujeres, y del que Hakim (2010) y Green (2001) reflexionaron ampliamente. En el primer caso, Hakim afirma que hay una negación del capital erótico cuando es contrapuesto con el capital cultural, lo mismo que refiere Green cuando menciona que hay una “conjunción entre exhibición sexual y la pérdida de valor musical” (2001). El hecho de que se le exija además que toque como “soldado”, como hombre, es negarle la posibilidad de autonomía.

Este tipo de castigos o actitudes hacia las mujeres pueden tener consecuencias importantes. No solo vulneran su autoestima al ridiculizarlas, sino que en algunos casos las hacen dejar la carrera o cambiarse de especialidad, por lo mismo, no contribuyen al desarrollo de su capacidad de aspirar, sino que se convierten en limitantes. Como mencioné, en el caso de Patty esto provocó que dejara la institución.

De modo distinto, ya en otra universidad, Patty encontró un profesor que ha sido el único que la ha “descifrado”, según menciona:

[Me dijo] “Es raro, porque practicas, pero no llegas a desarrollar el ejercicio como quiero”, entonces yo no lo entendía, eso fue en la primera clase luego, en la segunda clase me decía: “Pero no has avanzado mucho en la velocidad” en la tercera clase me decía: “Algo pasa contigo, vamos a dejar la clase ahorita y te voy a dejar una música: es un funky, tú solo déjate llevar y acompáñalo a tu criterio”; entonces, toqué y él agarró y me dijo: “Me has dejado con la boca abierta” “¿Por qué?”, le digo “¿Por qué cuando haces tus ejercicios te muestras toda así [tímida], en cambio, cuando te pongo esto, sale una leona y quiero ver a esa misma leona haciendo los ejercicios con ese mismo carácter, con esa misma seguridad, esa misma rudeza”. No lo entendía al principio, luego él me empezaba así a sacar y a sacar y él me dijo: “Tú no estás segura de que, tienes tus momentos en que dudas que esto sea lo tuyo, ¿no?” “Sí, sí todavía”, le digo y él me dice: “Es que ya tienes que cambiar eso, porque tienes toda la capacidad de desarrollarte como cualquier baterista, la pelota está en tu cancha y tú decides cómo tomas las cosas, si va venir cada huevón a decirte algún comentario, simplemente que te resbale”.

“Que te resbale” resume un ideal resiliente para el que también hacen falta recursos, es decir, no cualquiera puede ser resiliente. Quizás Patty hubiese querido “que le resbale” pero no era fácil, porque así como una persona acumula recursos que le permiten desarrollarse, también acumula limitantes de los que es difícil desprenderse. En cualquier caso, notamos no solo el acompañamiento del profesor y su rol motivador, sino su genuino interés en creer en la estudiante, aun cuando esta no demostraba sus habilidades en clase. Se trataría de un docente que ayuda a desarrollar capacidades en vez de limitarlas, y quizás, también podría inferir que el docente era consciente de los

desafíos que enfrenta una mujer en la música, o particularmente, en el aprendizaje de batería.

Me pregunto entonces lo importante que es para las instrumentistas percibir confianza por parte de sus profesores, e inmediatamente recuerdo unas palabras de Pilar al recordar sus épocas de estudiante del Taller de Yawar “Ellos me decían: ‘Aquí hay madera, bastante que trabajar’³², eso me motivaba más para esforzarme en la música y sobre todo en la guitarra”. Mantenerse motivadas mientras aprenden es fundamental para las instrumentistas, ya que lo opuesto las desanima de estudiar y de elegir desarrollarse en la música, por lo que deduzco que su capacidad de aspirar necesita ser reforzada constantemente.

Como conclusión, se puede decir que las dinámicas educativas pueden ser tanto un recurso como un limitante. En el caso del Taller del Grupo Yawar, fueron un recurso que impulsó el desarrollo de su capacidad de aspirar a ser instrumentistas, tanto por la inserción de una mujer en la plana docente, como por la propuesta de integración en la escena, por su horizontalidad, familiaridad como por la confianza depositada en las estudiantes. Estas dinámicas se repiten en otras instituciones, como contó Patty, pero lógicamente no en todas. Por lo tanto, habría que seguir visibilizando qué dinámicas contribuyen al desarrollo de la capacidad de aspirar en la música y cuáles deberían desecharse.

3.5 Enemigos íntimos: los aliados en la escena

Uno de los recursos con los que también cuentan las instrumentistas son sus vínculos sociales, como menciona Orlove (1981) y me quiero detener en los vínculos con sus aliados hombres, es decir, con personas que poseen ciertos recursos, que contribuyen al desarrollo de las carreras musicales de las instrumentistas pero que también encarnan ciertos obstáculos. Estas personas manejan el discurso de igualdad de oportunidades para todas y todos, y además toman acciones para lograr dicha igualdad, sin embargo, el apoyo que pueden brindar a veces se quedaría a medio camino entre el discurso y la práctica. En este apartado mencionaré las entrevistas que realicé con Juan Ramírez, co-director del Grupo Yawar y director del Taller del Grupo Yawar, además esposo de Pilar Reyes; y Martín Venegas, percusionista, arreglista, productor e ingeniero de sonido de la escena.

Durante la entrevista que le realicé a Juan R. le pregunté si él había percibido tratos distintos a las mujeres por su género en el Taller de Música Yawar y en la escena en general:

No se ha dado. No, de ninguna manera, no lo hemos percibido. Por lo menos yo, desde niño, no lo he percibido porque yo vengo de una familia donde somos huérfanos de padre. Mi padre falleció cuando yo tenía nueve años, entonces mi mamá fue quien con mucho trabajo nos crío, nos alimentó, y mis hermanas mayores, las mujeres son las que nos han sacado adelante. Entonces, mi cultura,

³² El que “haya madera” significa que hay talento para desarrollar.

en mi chip, las mujeres están en un pedestal [...] para mí la mujer siempre las he tenido en un pedestal mayor.

Esta postura y valoración de la mujer, que Juan R. se encargó probablemente de reproducir en el Taller, me hace considerarlo como un aliado y, por lo mismo, como un recurso que contribuyó a desarrollar la capacidad de aspirar de las instrumentistas, sobre todo de la primera generación de las mujeres que entrevisté donde incluyo a Ruth Huamaní, Pilar Reyes, Mónica Cuadra y Damaris.

Para Ruth Huamaní, en el Taller “los chicos apoyaban, no marginaban”. Ella recuerda algo interesante, la creación del Grupo Wari y el Dúo Wayra donde había integrantes mujeres, ambos dirigidos por Pedro Arriola –codirector del Grupo Yawar “[él] apoyaba ambos proyectos, porque ahí estaba la que después llegó a ser su esposa, Mónica, te involucras más, de repente, por una situación así y al final terminas apoyando un proyecto que funciona; igual, Juan apoya a “Andina”, ¿no? Pilar es su esposa, pero, al final, ese apoyo solo hace su historia, ¿no?”

Aquí Ruth parece sugerir que el apoyo de Pedro Arriola inició como algo anecdótico quizás, pero resultó en un apoyo comprometido a los proyectos musicales. Recordemos que el tipo de apoyo que ella menciona está relacionado con tener una pareja que posee recursos³³, y que gracias a estos puede ayudar a una instrumentista a desarrollarse; sin embargo, este apoyo puede darse en distintas medidas o puede tener limitaciones. Aquí quisiera volver a citar a Ruth cuando comenta sobre la presencia de la mujer en la escena

Yo pienso que si tú le preguntas a cualquier hombre: “Mujer, hay una que otra, están saliendo recién”; hay más y cuando la mujer recién se sienta segura va salir más, porque talento sí hay, sino que está limitado y lo escucho. Cuando he entrevistado³⁴ a una amiga que está con su esposo que también es músico, su esposo la apoya y la ayuda, pero a mí gusta más ella como compositora que su esposo y su esposo le critica, me ha dicho que le critica: “Tus composiciones no son muy buenas” y cosas así; o sea, la misma pareja le chanca.

La información que ella recogió evidencia una competencia al interior de la pareja, sobre todo si pertenecen a la misma escena musical. Así, yo me preguntaría cuáles son los límites del apoyo, es decir, cuándo este se detiene o disminuye. Una posible respuesta sería que sucede cuando uno de ellos se siente superado por el otro, o ve al otro como amenaza. Koskoff (1995) identificaba que las mujeres jóvenes o las adultas mayores eran percibidas como poco amenazantes por los hombres y que por ello tenían menos limitaciones, pero no sucedería lo mismo con las adultas o jóvenes adultas, que mientras consiguen más recursos y experticia son más percibidas como amenaza. Por otro lado, indefectiblemente el apoyo se limita cuando la pareja de músicos inicia su vida familiar. En el capítulo de limitantes podré mostrar de modo preciso cómo en las dinámicas familiares y en los roles de crianza de los hijos es donde también se nota claramente uno

³³ Recordemos que existen diversos tipos de recursos, económicos, sociales, culturales, entre otros.

³⁴ Quiero recordar ahora que Ruth Huamaní escribió un libro no publicado sobre las mujeres en la música andina en general, basado sobre todo en entrevistas, y que fue mencionado en capítulos anteriores.

de los límites principales para el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas y que también desdibuja el apoyo de sus parejas como aliados.

Sería prudente preguntarse, entonces, qué tipos de apoyo brindan estos aliados. Se trata de un apoyo sobre todo discursivo o se traduce en acciones, y si se traduce en acciones de qué tipo de acciones estamos hablando y cuáles son sus límites. Otro caso mencionado por Ruth sucede cuando una pareja es parte de una misma agrupación:

Lo sacaron a él, y ella, que era su pareja, dijo: “Bueno, me tengo que también retirar del grupo, no por apoyo a él, sino que yo vivo lejos y hay presentaciones que son a las dos de la mañana y yo la verdad que a las dos de la mañana no puedo estar solita con mis instrumentos”. [...] Si ella tomaba taxi, gastaba como treinta soles, porque vivía en Carabayllo y en la madrugada te cobran más [...] “Discúlpenme, pero para lo que me están pagando, no me conviene, entonces no voy a poder seguir, a menos que me suban el sueldo o me paguen el taxi, pero yo no voy a poder, porque a veces estaba con Emmanuel y nos quedábamos hasta, terminábamos a las cuatro y yo con Emmanuel me quedaba tomando un caldo de gallina hasta las cinco y luego nos regresábamos en micro” [...]. Eso hace que la chica pierda su chamba y se ha tenido que retirar, y era un ingreso para ella, tenía cuentas que pagar, tenía un terreno allá con su pareja; ese es el problema, por ser mujer te tienes que cuidar, si eres hombre sí te quedas por ahí, te cuidas solo, eso también menciono acá [se refiere a que lo menciona en su libro].

Aquí ya no se hace mención a que las parejas compartan la misma ocupación, sino que sean parte de la misma agrupación musical, lo cual genera ventajas económicas en el transporte y en la seguridad, como señala Ruth. Debido a la inseguridad en la que vive la mujer en la sociedad en general, trasladarse solas de madrugada y con instrumentos musicales, representa un peligro para ellas; sin embargo, dicha sensación de peligro disminuiría si les acompaña un hombre adulto.

Sobre esto ahondamos un poco cuando hablamos del apoyo familiar como recurso, y cómo la inseguridad era un factor para restar apoyo a las mujeres que querían dedicarse a la música. En este caso, quizás conviene precisar en tanto hablamos de una pareja como aliado y compañero en el quehacer musical cuyas acciones cotidianas, como acompañar en los traslados del domicilio hasta el lugar de las presentaciones y viceversa, contribuye a que una mujer pueda seguir desempeñándose en la música.

Patty Alvarado, comenta que, en su caso, en el que su familia o su enamorado son ajenos al ámbito musical, ha tenido que explicar y lograr que se acostumbren a las dinámicas de trabajo en las que se desenvuelve pero que no siempre es posible

Ellos ya saben, después de once años ya se han acostumbrado a que Yuli [así la llaman en su familia] va llegar a las tres de la mañana, o no llego, seis de la mañana o que no estoy en la reunión familiar; al principio se molestaban, porque obviamente no priorizaba a mi familia, sino a mi trabajo, entonces hay presentaciones o que estás con tu enamorado y suena el teléfono y tienes que

ir, pero mayormente si tu enamorado no es de tu misma carrera definitivamente no lo entiende, pero si es de tu mismo entorno sí lo entiende.

Este no entender de sus familiares o pareja se traduce en dificultades para ejercer su ocupación, que no tienen que ver con sus capacidades como instrumentistas sino con situaciones personales y cotidianas. Bayton (1998) mencionó que se espera que las mujeres tengan más dedicación con sus parejas y familias por lo que, en el caso de las bandas que ella estudió, era posible que una mujer no llegará a ensayar con su banda porque su novio le exigiera que priorice su tiempo con él.

Algo importante a considerar es que no se debería afirmar que el hecho de que una mujer tenga una pareja músico de por sí significa que tiene más apoyo que otras porque esto puede ser bastante relativo. Los ejemplos anteriores denotan que en ocasiones tener un músico como pareja aunque pareciera representar una ventaja, también representa limitaciones.

Otro modo en el que los hombres cumplen el papel de aliados en la escena musical andina contemporánea consiste en escuchar y dejarse guiar por las ideas de sus pares mujeres. Al respecto, Ruth Huamaní comenta sobre la poca participación de mujeres en festivales y cómo su queja frente a esta situación contribuyó a que haya invitadas instrumentistas en determinado evento

Pedro Arriola es una de las personas que también me ha ayudado mucho, porque siempre ha estado ligado, ahora ha regresado al Grupo Yawar, pero yo también le hice mi reclamo a él, porque ellos hacen unos festivales: Festival del Charango, V Festival del Charango, XV Festival del Charango, no sé cuántos festivales del charango en Puno, en Lima, en Arequipa, tienen sus sedes así, van haciendo su gira: Festival de la Guitarra Peruana y un día le hice el comentario: “Toda la vida los mismos y ¡hombres!”, le digo así “¿dónde está Yoshiro, dónde está Edith Ramos?, una charanguista buenísima”, “sí va ir” [me dice], “recién”, yo le digo y después la incluyeron.

Aunque ella valora la ayuda que Pedro Arriola le ha dado también se muestra crítica con él cuando menciona la cartelera musical en la que se excluye a la mujer de festivales de música, y lo mismo parece suceder con los conciertos, como luego mencionaría Damaris. Con estas declaraciones Ruth también da a entender que no es que no existan mujeres instrumentistas, lo que pasa es que no son visibles porque no las convocan, hay una suerte de “regla” que las excluye de estos espacios. Al parecer esto empieza a cambiar, de la mano tanto de hombres como mujeres³⁵.

Esto puede asociarse con los aportes de Citron (1990) sobre desterrar la idea de que si no se ha escuchado a una música significa que no es buena, ella sugiere que se estudie

³⁵ Creo que es importante repetir que los términos binarios que utilizo en esta investigación se deben a que no he entrevistado ni conversado con una persona de otro género en la escena. Tampoco toco el tema en la parte teórica ni en los resultados. Sin embargo, considero que una investigación sobre la capacidad de aspirar a músicas, músicos o musiques de las personas LGTBQI sería necesaria, pues develaría otro tipo de limitantes muy poco explorados en la escena musical andina contemporánea.

las razones sociales, económicas, políticas y culturales que hacen que esta situación se produzca y, en este caso particular, un estudio sobre las carteleras y la producción de conciertos podría hacer visible por qué ocurre esta exclusión, que no es producto necesariamente de la 'poca' cantidad de mujeres cantantes o instrumentistas en una escena musical, como también señala Vilar-Payá (2010).

Otra de las entrevistas que realicé fue a Martín Venegas, quien ha trabajado con la mayoría de mis entrevistadas y de las mujeres en la escena en general. Él identifica a las únicas dos arreglistas que conoce en la escena, Ruth y Damaris, y comenta sobre la poca legitimidad que ellas tienen en ese rol:

Como que no les daban mucho crédito a lo que pudieran hacer. En el caso de Ruth, sobre todo, pero cuando el trabajo se los mostrabas sin decir de quién era, lo aceptaban inmediatamente, después se daban cuenta de que era una mujer, eso siempre ha sucedido; bueno, ahora, como te digo, se va romper, porque hay unas promociones nuevas que están saliendo que sí van a posicionarse tal cual.

Aquí Martín V., que conoce bien los machismos que existen en la escena andina contemporánea, menciona una de las estrategias que utiliza. Esta consiste en mostrar un arreglo sin mencionar ni el nombre ni el género de la persona que lo hizo. Este tipo de estrategias me parecen reveladoras en tanto ponen en evidencia cuán arraigados están los estereotipos de género en esta escena. Venegas también hace referencia a que en la actualidad hay estudiantes de composición en las universidades y que su educación les conferirá seguridad y estatus, algo que Ruth ya tiene pero que le no fue fácil alcanzar. Al respecto, en una de las dos entrevistas que tuve con ella recordó con frustración una ocasión en la que sus pares hombres no podían creerle cuando ella afirmaba que era la autora de determinados arreglos, y se veía obligada a explicarles y mostrar pruebas de ello para que sus colegas le creyeran.

Esto visibiliza la puesta en duda de la capacidad de las mujeres como arreglistas, pero, así como este rol es cuestionado cuando se trata de una mujer, sucede lo mismo con su rol de instrumentistas. En la misma entrevista Martín Venegas también comentó que son los directores o cantantes de agrupaciones los que suelen elegir a los instrumentistas para diversos conciertos y cuando le ha tocado a él ayudar en la elección, y se ha atrevido a proponer a una instrumentista, no le ha resultado fácil "Te dicen 'No, ¿pero, por qué?' [entonces] Tengo que justificar con videos. No es que primero te dicen 'Ya bacán, hay que escucharlos a todos' sino 'Oe, no, ¿por qué chicas?'" Esta pregunta ¿por qué chicas?, y la traducción que propongo "¿por qué mejor no nos quedamos con hombres, como siempre?" visibiliza el estado de exclusión en el que se encuentran, en el que no importan sus habilidades sino su género. Si bien considero a Martín Venegas como un aliado de las instrumentistas o de la mujer en la escena en general —y eso se evidencia en las constantes colaboraciones con ellas— noto cómo sus estrategias no incluyen llamar a la reflexión a sus pares y cuestionar el discurso machista. No sé si alguna vez lo intentó y le fue mal, pero, en cualquier caso, se trata de una discusión pendiente donde las mujeres deben tomar el protagonismo.

Resulta para muchas personas obvio que si una mujer es buena instrumentista es suficiente para que se desarrolle con normalidad en la música, pero esto no es cierto,

como acabamos de notar. La ecuación no se reduce a “si es buena, le irá bien y no tendrá impedimentos”, al contrario, pensar ello lo que hace es limitar la capacidad de analizar todos los aspectos sociales, culturales, económicos y políticos -englobados también en la interseccionalidad- que están obrando para que una mujer no se desarrolle en la música, como mencionaba Citron (1990) y explícitamente aspectos que limitan desde sus inicios su capacidad de aspirar a ser músicas. Ya sea porque no cuentan con suficientes recursos (Orlove, 1981) como lo son el apoyo familiar, la educación y vínculos sociales, o porque además tienen limitantes. Sobre estos últimos discutiremos en el siguiente capítulo.

Para concluir este capítulo quiero resaltar que los recursos que he mencionado, y que permiten el desarrollo de la capacidad de aspirar de las mujeres y su presencia como instrumentistas en la escena andina contemporánea de Lima Metropolitana, guardan relación con tres procesos. El primero es un proceso profesionalizante visible gracias al acceso a la educación superior y a la ampliación de libertades y derechos que tienen las mujeres, producto a su vez de los contextos políticos, económicos y sociales de las últimas décadas del siglo XX. El segundo es un proceso generacional, que les permite asumir roles a los que sus antecesoras no tuvieron acceso. El tercero es un proceso en alianza con sus pares hombres que, aunque no es suficiente pues no representa un cambio estructural, ni abre una discusión crítica, sí puede producir cambios microsociales y a nivel doméstico como (i) cambios en la dinámica familiar y de pareja, (ii) y el hecho de que el discurso de las mujeres pueda calar en los hombres llevando a algunos de ellos a realizar un trabajo silencioso y solapado para que sean valoradas en sus distintos roles en la música.

Tanto el proceso profesionalizante, como el generacional y el que se produce con los aliados está atravesado por el género. El acceso de una educación superior va dejando —lentamente— de ser privilegio de pocas, las luchas feministas ganan espacios políticos culturales y sociales que se traducen en la conquista de nuevos roles para las mujeres, y la revolución feminista en general cala en la sociedad y por lo tanto también en los hombres. ¿Qué tanto calan? ¿Cuánto avanzan y cuánto se estancan? Es algo que veremos en el siguiente capítulo ya que, por ejemplo, los cambios en la dinámica familiar y de pareja requieren todavía mucha reflexión pues los roles que cumple una mujer en el hogar son uno de los mayores limitantes al desarrollo de su capacidad de aspirar en la música.

CAPÍTULO 4: “TOCA COMO HOMBRE”

La relación entre los estereotipos de género y los limitantes que enfrenta la instrumentista en la escena andina contemporánea

Para iniciar este capítulo quiero recordar la definición de limitantes que presenta Orlove (1981) los cuales harían referencia a nociones, comportamientos y estructuras sociales, en este caso, asociadas al género, que impiden el trato igualitario y limitan el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas. Esto último sucedería porque estos limitantes impiden el acceso o la acumulación de recursos a las músicas de la escena andina contemporánea producida en Lima.

En ese sentido, decidí agrupar los limitantes que encontré en la escena entre los que se basan en estereotipos de género y aquellos en los que además se entrecruza, de modo evidente, la variable de clase, lo que hace necesario una mirada interseccional. Dentro del primer grupo identifiqué como limitante el que las maestras instrumentistas de la escena no sean identificables, esto deriva en que no haya referentes o modelos a seguir para las nuevas generaciones. Otro limitante dentro de este grupo es el cuestionamiento sobre la feminidad en el escenario. Al respecto reflexiono sobre la relación entre el uso del capital erótico y la destreza en la interpretación instrumental. El último limitante de este grupo está relacionado a los valores masculinos con los que parece definirse una “buena” interpretación, resumidos en la frase “toca como hombre”.

En el segundo grupo de limitantes, donde se entrecruza la variable de clase, identifiqué primero al que está relacionado con el transporte y la seguridad de las instrumentistas, quiénes al no contar con suficientes recursos deben optar por alternativas riesgosas o simplemente declinar de su participación en eventos, lo que es igual a renunciar. Otro limitante dentro de este grupo, y uno de los más importantes a explorar, es la maternidad, que hace que una instrumentista que no cuenta con recursos pueda incluso abandonar su carrera musical.

Para terminar el capítulo hago mención a otra limitante, la discriminación sutil, que guarda relación con la normalización de comportamientos machistas. Las consecuencias de este limitante son tanto la continuidad de estos comportamientos como la limitación del accionar y de la agencia de las instrumentistas para cuestionar, y luego modificar, las reglas de juego en la industria.

4.1. Maestras instrumentistas en la escena andina

La angustia de crear en el vacío, sin poder reconocer una continuidad con antecesoras, se ha contrapuesto (Gilbert y Gubar) al concepto de Harold Bloom de la ansiedad de la influencia. La ansiedad de la influencia sería el pavor de los artistas de parecerse a, o de imitar a, antecesores o contemporáneos. Así las compositoras no estarían tan obsesionadas por no parecerse a, pongamos por caso, Boulez, Ligeti o Stockhausen, sino, simplemente, por no tener a nadie a quien parecerse. (Ramos, 2010, p. 12)

En este párrafo, la historiadora Pilar Ramos (2010) llama la atención sobre cómo en siglos anteriores las compositoras de música académica desistían de serlo al no conocer a otras mujeres en ese rol que percibían como inimaginable. Como mencioné, los primeros estudios sobre feminismo musicológico se enfocaron en el rol de mujeres como compositoras, pero al llevar la reflexión hacia las instrumentistas me pregunto qué tan importante es no tener una mujer intérprete instrumentista a quién parecerse, a quién querer imitar –sin pensar en específicos como imitar en estilo por ejemplo sino en imitar metas y logros. Y por el contrario, qué consecuencias tiene el hecho de que haya mujeres instrumentistas a quién imitar. Si tomo en cuenta que, en el capítulo anterior, mencioné la experiencia de la baterista Patty Alvarado quien luego de ver a una agrupación de mujeres tocando en la televisión decidió que ella quería ser “como ellas”, podría decir que es muy importante para ellas tener modelos a seguir, pero

también es importante para su entorno, constituido por las personas cercanas que pueden apoyarlas en su deseo o negarles el apoyo dejándose llevar por la estadística que indica que hay pocas mujeres instrumentistas en la escena musical.

En las entrevistas que realicé, las instrumentistas mencionan que no tenían mujeres referentes. Esto representa una especie de nostalgia para algunas, pues reconocen “lo contagioso” que puede ser ver mujeres instrumentistas tocando, para otras deviene en el poco apoyo de su familia para lograr su meta, y para otras evidencia la falta de visión empresarial de la carrera de una mujer en la música.

Pilar Reyes, primera guitarra de Andina, comenta qué personas influenciaron sus primeros años:

Inicialmente yo siempre quise ser instrumentista, quise ser una buena guitarrista peruana, fue mi sueño y me juntaba con intérpretes y guitarristas masculinos porque no habían mujeres a las que yo podía tomar como referencia en cuanto a la guitarra, entonces mi influencia fue mayormente Manuelcha Prado, fue el Dúo Arguedas, en el que estaba Julio Humala en la guitarra, está Pepe Torres, hay tantos músicos inclusive en el género criollo también Oscar Alvilés, una guitarra mágica increíble [...]. Mujeres que sean referente, no encontraba yo, vocalistas sí había un montón entonces yo sabía que había nacido para la guitarra, una cosa que me apasionaba, yo tocaba guitarra hasta las doce de la noche, dos de la mañana, me levantaba con eso de querer seguir con la guitarra y como te digo no había a quien seguir, de quien aprender en cuanto a las mujeres, prácticamente solo habían varones, todos eran varones.

En una siguiente entrevista Pilar se reafirma, pero especifica que antes no había primeras guitarras mujeres, que es distinto a solo decir que no había mujeres guitarristas, y por último menciona “todos mis referentes eran mayores, encima varones, entonces no encontraba mujeres a las que pudiera seguir”. Podemos notar una especie de nostalgia por la figura de maestras o de pares de edades cercanas a las que admirar, sin embargo, tomando en cuenta su primera entrevista también pareciera que esa ausencia la impulsó “Mujeres que sean referente, no encontraba yo, vocalistas sí había un montón entonces yo sabía que había nacido para la guitarra, una cosa que me apasionaba”. Es decir, esta ausencia en vez de desanimarla, la animó a seguir sus metas.

Por otro lado, Mayra Villanueva, quenista y ex integrante de Las Hijas del Sol, menciona que el hecho de que no hubiera mujeres tocando instrumentos en los medios fue un factor para que su madre no quisiera apoyarla en su carrera:

No habían mujeres tocando quena, no habían mujeres instrumentistas que salieran en televisión como los grupos famosos, ningún grupo famoso tenía una mujer, que era lo que mi mamá, ella fue la primera que me hizo notar eso, o sea [palabras de su madre] “Mira son todos hombres en el escenario el guitarrista es hombre, el quenista es hombre, el percusionista es hombre, todos son hombres y tú crees que vas a entrar ahí o vas a poder conseguir el objetivo” así, eso sí fue bastante chocante, pero yo le dije a ella y es lo que bueno que tiene ella, yo le

dije que me rete, que me deje intentarlo para que vea que le iba a demostrar que sí podía.

El reto del que habla fue ingresar a la Escuela Nacional de Folklore en el primer intento, y ella lo logró. El que su madre haya sido la que le hizo notar la ausencia de mujeres instrumentistas en la música andina, me hace pensar que quizás Mayra no era realmente consciente de esta desigualdad, cuando quiso iniciar su carrera. Entonces, a pesar de tener a su madre en contra, para quien la música era un mundo ajeno para las mujeres, Mayra tuvo la agencia³⁶ suficiente para perseguir su meta, su capacidad de aspirar estaba en desarrollo. Esto me lleva a cuestionar la relevancia de este primer limitante, pues parece que el hecho de que no hubiera mujeres referentes pudo, más bien, ser un aliciente y un reto, es decir, un estímulo.

Este cuestionar puede denotar que los limitantes operan en universos distintos y, en este caso, esta ausencia de referentes, este dato numérico, es parte del universo de lo probable (Appadurai, 2013). Sin embargo, como vemos, aunque sea probable que esta ausencia devenga en más ausencia, lo que hacen las instrumentistas es convertirla en una posibilidad al transformar el limitante en estímulo, algo que queda muy claro cuando Pilar menciona “Mujeres que sean referente, no encontraba yo, vocalistas sí había un montón entonces yo sabía que había nacido para la guitarra”.

Celeste Soria, baterista de Andina, ofrece otra perspectiva al establecer una relación entre la poca aparición de la mujer música en los medios, la falta de apoyo de estos y la importancia de concebir al músico o música como una “marca”:

Amanda Portales es la única o sea dentro del sector folklore la gente reconoce solamente a Amanda Portales que es amiga nuestra [...] pero lamentablemente no hay difusión y si hay difusión es de un medio [...] muy chiquito entonces como que no hay ese apoyo todavía enteramente [...] Lo que pasa es que Amanda, también su hija, también es comunicadora y es su asesora entonces es como que ella sí maneja una marca “Amanda Portales”, entonces se mete a todos los eventos de lo que pueda haber o sea desde el gobierno, de los aniversarios de Lima está, entonces cuando a ti te meten algo en la cabeza ‘oye mira esto mira esto, mira esto’ lo vas a terminar mirando así no lo quieras, es como cuando se te pega una canción que no te gusta pero se te pega porque por todos los medios te lo ponen.

Celeste menciona la importancia de la exposición en la carrera de una mujer intérprete y señala dos factores, el poco apoyo de los medios y la falta de estrategias comerciales de las intérpretes. Hay que considerar que ella estudió comunicación y marketing en la universidad por lo que tiene en claro su perspectiva. También hay que considerar dos factores, primero que Amanda Portales es cantante, es decir, tiene un rol socialmente

³⁶ Agencia es la capacidad de realizar los propios intereses en contra del peso de las costumbres, tradiciones, la voluntad trascendental u otros obstáculos, ya sean individuales o colectivos, según Saba Mahmood, citada por Varela (2019).

aceptado, común, dentro del universo musical andino³⁷ y segundo que Celeste la reconoce como única no porque no haya otras mujeres visibilizadas en el universo musical andino sino porque Amanda tendría un estatus distinto. Esto último me lleva a reflexionar sobre la necesidad de estudiar la historia de vida de aquellas mujeres que sí lograron visibilidad y reconocimiento para identificar los factores que coadyuvaron a ello.

Por último, menciono el caso de Ruth Huamaní. Ella comenta que no tuvo una mujer como referente “Mis modelos eran todos chicos, varones, pero cuando eres niña, no ves el hecho de que, no analizas que tú eres mujer y puede ser visto distinto, ¿no?”. Es posible que Ruth, quien a la edad de catorce años ya era profesora de guitarra, no echara de menos una maestra o mujer como modelo a seguir en la música porque, como menciona, no era consciente de una diferencia de género³⁸ que luego se volvería notoria.

Luego de recordar una anécdota sobre la ocasión en la que vio a sus ex compañeras de Las Chica Daya en concierto, Ruth confiesa la grata sorpresa que significó para ella, y agrega “Yo creo que una empieza y la gente como que ya, si yo te veo a ti ‘Ay, un grupo femenino, yo también quiero’, entonces, como que hay un contagio, en parte fue por un contagio”. Así, ella reconoce que formar agrupaciones de mujeres puede darse por contagio y está relacionado con la importancia de tener mujeres referentes.

Una conclusión sobre la ausencia de maestras, antecesoras, mujeres a quien parecerse como ruta aspiracional, es que puede volverse un *trigger* o estímulo que activa la capacidad de aspirar a ser instrumentistas de algunas mujeres. A su vez, la importancia de evidenciar que hay pocas maestras recae en que su ausencia se debe a desigualdades estructurales sociales, económicas, políticas, culturales e históricas que impidieron por muchos años la formación de mujeres instrumentistas, algo que fue señalado por Marcia Citron (1990). Por último, pese a lo “positivo” que pudo ser esta ausencia, resulta por demás conveniente seguir reconociendo a las mujeres intérpretes en los distintos medios y plataformas de comunicación.

Otra conclusión sería que la capacidad cultural de aspirar se da en medio de la tensión entre las circunstancias individuales y subjetivas, y las estructurales. Por ejemplo, todas las instrumentistas se encontraron con estos mismos limitantes: ausencia de maestras-mujeres avocadas a otros roles, limitantes de clase, etc.; pero cada una, de acuerdo a su individualidad y subjetividad, fue capaz de seguir no solo deseando sino aspirando a más. Es decir, además de los limitantes estructurales están los limitantes individuales, producto de las historias de vida de cada una. Aunque esto no vendría a ser materia de estudio de esta tesis sí conviene preguntarse en qué momento podemos empezar a hablar ya no de la capacidad de aspirar individual sino de una fuerza social colectiva.

³⁷ Construir una marca comercial podría ser más sencillo para una cantante mientras que para una instrumentista no, al menos en solitario.

³⁸ Junto con la experiencia de Mayra, este ‘no darse cuenta’ de las diferencias de género en sus años tempranos me lleva a pensar en si la capacidad cultural de aspirar sufre un quiebre inevitable en la adolescencia. Algunas superan el quiebre y a otras les cuesta mucho más, como a Patty Alvarado, por ejemplo.

4.2 Feminidad en escena: la búsqueda del equilibrio

En este subcapítulo señalo que la presencia de la mujer en el escenario provoca disrupción asociada a su feminidad. Aunque esta por sí sola no es un limitante, se convierte en uno cuando se utiliza para cuestionar y banalizar la interpretación de la mujer, algo que ya ha sido estudiado en otros géneros o escenas musicales (Citron, 1990; Flores, 2009; Galindo, 2014).

Así, las dos ideas fundamentales que recojo son, por un lado, las diferentes percepciones sobre una mujer que toca un instrumento o tiene una banda, las mismas que pueden ser interpretadas por ellas como un halago o un insulto, y por otro, la feminidad, su uso del capital erótico y lo que podría representar, pues mientras que para algunas es importante utilizar este capital en el escenario, para otras no. Esta última posición se debe al estereotipo que indicaría que, a mayor capital erótico, menor capacidad de interpretación (Green, 2001; Hakim, 2010), que es algo que quieren evitar.

Una de las muestras claras de que la presencia de la mujer es disruptiva sucede cuando las ven tocando instrumentos en los escenarios. Para Laura Viñuela (2008), que sigue las ideas sobre el *display* [exposición] de Green, esto se debe a que, dentro de la exhibición socialmente aceptada, su rol como cantante es considerado como natural pues la voz surge del cuerpo y no es valorada como instrumento, entonces una mujer cantante mantiene un nivel de exhibición que no incomoda. Sin embargo, una instrumentista sí problematiza el acto de exhibición, porque tocar un instrumento implica una posición de control, capacidad mental y dominio técnico todo esto asociado a lo masculino (2008, p.310).

Al respecto, Pilar Reyes menciona cómo se generaban pocas expectativas en el público antes de las presentaciones de Andina

[Los animadores] Presentaban al Grupo Femenino Andina y la gente seguía con su celular, volteados, conversando y no prestaban atención porque de repente pensaban que las mujeres no eran capaces de hacer buena música, siempre hay ese chip, de los varones sobre todo, y cuando empezamos nosotras desde la primera canción y presentarnos de manera imponente porque tiene que ser así, porque tienes que convencer de que eres capaz, que la mujer puede hacer muchas cosas y no es que esté en contra de los varones sino que también que se reconozca que la mujer tiene un talento que mostrar y cuándo empezamos ya a tocar, la gente como que volteaba y decía “wow” y son mujeres y qué orgullo.

En estas declaraciones, Pilar da cuenta de que, para ella, son sobre todo los hombres los que tienen “ese chip” que encasilla a las mujeres como poco capaces de tocar instrumentos. También notamos cómo siente una necesidad de “convencer” a la audiencia, nos queda claro que el hecho de que una mujer toque un instrumento se percibe como algo sorprendente, y por último, también es algo de lo que sentirse orgullosos como si se tratara de un triunfo social. Celeste Soria, baterista, menciona también el factor sorpresa “siempre te admiran ‘oye, ¡qué chévere!’ o sea se sorprenden ¿no? Siempre hay un factor sorpresa o sea yo cuando me presento y ponte a veces hablo

con la gente y me dicen '¿qué más haces?' 'Ah, soy baterista' 'Ah, manya' Siempre te admiran ¿no? Y cuando les dices de música peruana, asu, más todavía”.

Mónica Cuadra, del Dúo Wayra (Figura 3), menciona algo muy parecido:

Más bien como instrumentistas yo creo que nos ensalzaban, a mí mucho me ensalzaban por tocar instrumentos: “Ellas mismas tocan” [decían] o sea, era un motivo, más bien, de ensalzamiento, de celebrar, pero, eso sí, nunca me llamaron para tocar charango con alguien, nunca y, obvio, [yo] sí quería; por ejemplo, a mi esposo por todas partes [lo llamaban], pero a mí, como charanguista, solo en ese evento de San Marcos me tuvieron en cuenta y en ese evento de la Embajada de España como quenista, porque son casos muy especiales.

Gracias a estas declaraciones notamos que el orgullo y los halagos no se traducen necesariamente en mayores oportunidades laborales para las instrumentistas. Al respecto, en el capítulo anterior mencioné la experiencia de Ruth Huamaní y su justo reclamo ante organizadores de un festival que no contemplaba la participación de mujeres instrumentistas. Ella mencionó que existían muy buenas, pero no se les llamaba, lo que evidencia que la desigualdad en la programación de carteleras no guarda relación con las capacidades interpretativas de las instrumentistas. Y no solo eso, si pensamos en que es el público el que las ensalza, el público quien pareciera concebir que ser una buena instrumentista es como triunfo social, podemos notar que quizás la solución no está en convencer de nada al público. Son los organizadores de carteleras, los productores, los directores y vocalistas quiénes tendrían en sus manos el poder de hacer la diferencia.

Otra postura importante, y algo divergente de las que hemos escuchado hasta ahora, es la de Magali Luque. Cuando le hice una pregunta sobre experiencias negativas que vivió durante su carrera con relación a su género dijo seriamente no recordar ninguna, pero luego de un esfuerzo recordó lo siguiente:

Una vez me llamó un pata, un cantautor conocido 'yo quiero tener una chica que toca el bajo, me estaba llamando porque se veía bien que una mujer tocara el bajo en su grupo, entonces lo miré con una cara de ¿what?, llámame no por ser mujer sino porque yo toco y al toque se disculpó [...] por supuesto no toqué con él”

La siguiente experiencia que recuerda fue cuando su grupo de rock quedó en segundo lugar en un concurso de Miraflores:

[..] La cosa es que nos dijeron “vayan ustedes también a la premiación porque a ustedes también le vamos a dar un premio” y nos dieron una especie de mención honrosa porque era el único grupo de mujeres, entonces dijimos ¿qué? por supuesto no bajamos, no bajamos a recibir el diploma, qué bochornoso es como que digan el grupo no sé pues de los osos que tocan o de los marcianos, que el

único valor es que no sé pues que son marcianos, son mujeres pues eso es una anécdota que para mí es chistosa.

Son las únicas dos ocasiones en las que Magali recuerda haber vivido situaciones agrias con respecto a su género, pero no las considera realmente importantes, ella agrega: “[...] Yo sé que esas situaciones pasan [...] no sé de qué se trata, pero felizmente nunca me ha pasado”. Al reconocer que no ha vivido episodios, por ejemplo, de discriminación, podríamos inferir que ella, a diferencia de las demás, posee más recursos —uno de ellos su educación como notamos en el capítulo anterior— que la dotan de cierto estatus. Es importante, eso sí, que reconoce que las situaciones negativas suceden. A diferencia de Magali para quien es un insulto que la elijan por ser mujer, Ruth Huamaní comenta que, si has alcanzado cierto nivel en la interpretación, también puede ser ventajoso ser mujer

[Comentario sobre Gisella Giuffra] Ella es la baterista de *La Voz*, [programa televisivo con música en vivo] que sea convocada tiene su *plus*, hay algo que dentro de los tantos obstáculos que tenemos las mujeres, y que lo menciono en el libro³⁹, hay algo que tenemos a favor: el ser mujeres, y eso sí lo reconozco, si tú llegas a tocar igual que un hombre, te van a preferir a ti, porque vendes más, eso sí también [...] No sé si por tu figura femenina, no necesariamente para que vendas carne, sino porque es atractivo en un grupo del nivel de esta baterista, hay un montón de chicos también, o sea, que tienen un nivel muy bueno como ella, pero si están iguales, la prefieren a ella.

Esta idea de que la mujer en escena “vende más” es interesante, porque Ruth no está relacionando el uso del capital erótico de la mujer con esta especie de discriminación positiva de modo directo, es decir, como ella indica no tiene que ver con “vender carne” que significa mostrar más exhuberancia. Para ella, tiene que ver con sus capacidades interpretativas que pasan un nivel⁴⁰ que le permite mayor movilidad en la escena musical general, y que facilitarían oportunidades para ellas.

No puedo afirmar qué significa que una mujer “venda más” para la industria, porque requiere de un análisis profundo, pero podría sugerir que al menos el uso término sugiere una postura exotizante, donde la mujer se convierte en una mercancía. Dudo que Ruth haya querido mostrar esa idea ya que ella misma afirma que no sabe por qué sucede esto. Por otro lado, en el mejor de los casos, puedo entender que la predilección de una mujer instrumentista ocurriría por la necesidad actual de mostrar diversidad en una agrupación o propuesta musical, es decir, podría tratarse de un interés de la industria por diversificar o desuniformizar las agrupaciones básicamente por cuestiones de consumo.

Al respecto es interesante hacer un parangón con el texto de Comaroff y Comaroff titulado *Ethnicity Inc.*, en el que hablan sobre lo que significa vender la diferencia, en su caso referida a la identidad cultural que es tratada como una mercancía y sigue reglas del mercado. Para los autores se trata de etnopolítica y en específico de etnopolítica de

³⁹ Hace referencia a su texto no publicado “Mujeres músico andinas del Perú”.

⁴⁰ Sobre este supuesto nivel o “valla” reflexionaré en el siguiente capítulo.

la violencia⁴¹, en el sentido de que resulta difícil saber a quién beneficia y en qué proporción realmente ayuda a empoderar a las minorías étnicas si al mismo tiempo “empeora en vez de eliminar las divisiones de color y clase” (Comaroff y Comaroff, 2009, p. 142). Entonces, el concebir que una mujer “venda más”, tratarla como mercancía y contratarla por ello, puede tanto animar como aniquilar la capacidad de aspirar de algunas instrumentistas.

Otro hecho sobre el que reflexiono sucede cuando alguien alaba los logros o destrezas de una persona por ser mujer, ya que esto transita entre interpretarse como halago o como ofensa⁴². Dicho transito se refleja, por ejemplo, en algo que comentó Ruth “Ya la gente es la que dice: ‘Wow, eres mujer’ [eso] me hacía sentir bien cinco minutos y después me olvidaba otra vez de ese hecho”. Parece que primero ella lo interpretaba como un halago, y luego como algo que no tiene importancia. Considero necesario que se reconozca a las instrumentistas por ser buenas en lo que hacen, no por ser mujeres, sin embargo, no deja de preocuparme que esta aproximación o postura nos haga perder de vista el entramado complejo, el círculo vicioso de las limitaciones y desafíos que deben sobrellevar algunas mujeres para desarrollarse en la música, tal y como vengo señalando en mi análisis.

Con respecto a la segunda idea fundamental que quiero plantear esta el capital erótico que, según Hakim (2010), es la combinación de seis elementos: belleza, atractivo sexual, docilidad y encanto, ser enérgica, tener estilo y por último la competencia sexual. Puedo mencionar que las instrumentistas que entrevisté son conscientes, en diferentes medidas, de la separación entre capital erótico y capital cultural que menciona la autora. Al respecto Patty Alvarado hace una comparación muy ilustrativa entre las dos agrupaciones de las que es integrante⁴³, Las Hijas del Sol (Figura 4) y Marú (Figura 1)

Definitivamente para el público también hay una diferencia, porque de hecho que, si muestras carne, como se dice, en cierto tipo de eventos como la cumbia o esto, pesa más que la parte musical [...], pero la otra desventaja, como te digo, eso tiene una duración nada más. Entonces si tú vas enfocada por eso, por ejemplo, las mellizas [líderes de Hijas del Sol] están aterradas, porque ya dicen: “Ya nos queda poco tiempo” [se refieren a su edad], no de vida, sino de vida del grupo [...]. En cambio, en Marú [...] vamos enfocadas al nivel musical, a la puesta en escena, al show en sí [...]. Ruth siempre nos recalca: “No quiero que muestren más de lo que tienen”, porque el rubro del grupo no va por ahí.

Entonces, primero hace un reconocimiento sobre los géneros musicales que requieren explotar el capital erótico, y luego recalca que explotarlo -o no- también radica en los objetivos de cada grupo. Tanto Patty Alvarado, baterista, como Mayra Villanueva, quenista, fueron integrantes de Las Hijas del Sol, y parte de sus recuerdos tienen que

⁴¹ Conviene aquí entender la violencia como la más flagrante manifestación del “poder legitimado” que ejercen unos sobre otros (Arendt, 2016).

⁴² Considero que este transito podría ser la base de la desconfianza que comparten algunas mujeres hacia el feminismo o hacia enarbolar la bandera del feminismo en las artes, como notamos en la experiencia de Magali Luque quien no se considera feminista.

⁴³ En la actualidad Patty Alvarado ya no es integrante de Marú.

ver con las demandas sobre su vestuario, con la necesidad de ser enérgicas, con explotar su atractivo sexual y encanto en el escenario. Patty recuerda que solo la dejaban usar pantalón si tocaba la batería, si tocaba otro instrumento percusivo como las congas debía usar falda, usar tacos, bailar mientras tocaba y sonreír, algo que parecía costarle mucho al inicio, pero luego se acostumbró. Mayra, por otro lado, reconoce que aprendió mucho con esa agrupación, que le gustaba la fuerza que tenían en el escenario pero que el tema del vestuario y maquillaje le era muy incómodo porque le pedían usar faldas cortas o blusas apretadas, “mostrar cintura” situación que no le gustaba, además menciona el tema del acoso del que podían ser víctimas:

Si ves en el vestuario de Hijas del Sol, todas usan capas y esas capas son justo por eso, a ella también le molestaba que atrás hubieran hombres mirando a las chicas cuando estaban de espaldas o que a veces las chicas tuvieran el temor de mostrar los brazos, ella dijo que las capas nos van a cubrir y solamente por delante nos van ver lindas, sexys, porque tristemente en este medio necesitas mostrarte sexy, bonita, mostrarte alegre, por eso es que ellas se maquillan tanto.

Es interesante cómo Mayra muestra su incomodidad sobre las demandas de dicha agrupación y las de la industria, que ella llama “medio”, pero también las acepta porque parece no tener otra opción. Sobre todo, si comparamos su postura con la de Ruth Huamaní de Marú quien prefiere evitar cualquier confusión y rechazar vestuarios que resalten demasiado la anatomía de la mujer por miedo a que confundan “el rubro” de su agrupación.

Entonces, hasta ahora escuchamos dos experiencias, una que busca aprovechar el capital erótico, referida al grupo Las Hijas del Sol, y otra que no, referida al grupo Marú. Una postura paralela sería la de Damaris quien considera que el hecho de mostrar más o menos no es un problema, aunque ella asegura que no le interesa hacerlo ni en el escenario ni en su vida diaria: “No es para mí un problema, no debería ser lo único que te defienda si detrás de eso hay talento y trabajo, depende de tu desinhibición [...] la exhibición corporal no debe ser lo único que te defienda”.

Las posturas diversas que encuentro en la teoría se reproducen en el campo y nuevamente si una es mejor que otra solo tiene que ver con la elección personal y libre de cada mujer, como también comenta Damaris. Sin embargo, es importante recordar que la discusión sigue estando muy vigente y se utiliza para banalizar el trabajo de las intérpretes (Green, 2001; Hakim, 2010). Aunque esto puede desanimarlas, algunas han aprendido a sacar el mejor provecho de las oportunidades que se les presentan.

Patty Alvarado comenta algo qué le suele suceder cuando hace “chivos”, es decir, cuando es contratada de modo informal para tocar con otras agrupaciones. Menciona que aprovecha estas oportunidades⁴⁴ sobre todo si son de grupos que le piden más dominio del instrumento. Recuerda que le hacen bromas con respecto a su vestuario y

⁴⁴ Es interesante señalar que los conciertos de Las Hijas del Sol tienen más público presente, por lo que para las instrumentistas se vuelve una ventana para visibilizar su trabajo.

le piden que toque con ellos pero que use el vestuario de Las hijas del Sol, el cual es ceñido y escotado, pero comenta que estas bromas no le afectan:

Hay chicas que solamente tocan con Hijas y nada más, pero si te ven que eres versátil y ya estás con uno o con otro [grupo], que tu tocada en sí va avanzando, ya te van llamando de otro y si dominas, no a la perfección porque uno nunca deja de aprender, pero si tienes más dominio del instrumento ya es cuando te jalan de otros grupos y va más allá de la forma cómo te vistas.

Es decir, ella parece estar desarrollando una seguridad en su interpretación al punto de que empieza a despreocuparse de las valoraciones sobre su vestuario, y esto evidencia que ella es totalmente consciente de los estereotipos de género en la música. Un caso distinto es el de Pilar Reyes, de Andina (Figura 2), quien mantiene hasta cierto punto un discurso estereotipado pero parece opinar que, tanto el capital erótico como el cultural, no tienen que ser opuestos

Siempre vamos contratadas por dos horas, mayormente, y terminamos tocando cuatro. Claro que terminamos cansadas, porque de todas maneras, debemos mantener una imagen visual, una estética, como mujeres que somos, una ropa femenina para vernos con mayor estética, manejar los tacos pero definitivamente es bastante sacrificio mantenerse cuatro horas en pie tocando un bajo, una guitarra que pesa tanto, con los tacos encima [...]. Yo sé que la ropa es que cada artista lo toma libremente, se presenta como quiere pero definitivamente uno tiene que estar de manera aseada, limpia, con una buena imagen porque no solo es lo que escuchan sino lo que ven también, entonces ser lo más atractivo posible y que vaya con tu música porque tampoco es mostrar tan producido al artista y no tenga contenido, todo tiene que ser equilibrado.

En ese sentido, creo que existe una preocupación general por la búsqueda del equilibrio, entre las instrumentistas, debido a que, en su mayoría, son conscientes de los estereotipos de género y la banalización que pueden hacer otras personas de su interpretación musical si es que usan su capital erótico ya sea a través de vestuarios provocativos u otros elementos; sin embargo, ninguna de las mujeres que entrevisté niega el uso de ese capital, solo eligen aprovecharlo mucho o poco según la estrategia o la misión que tengan con su agrupación.

Si discuto sobre esto en el capítulo de limitantes, y no en el de recursos, es por la fuerte crítica hacia el uso excesivo de este capital, crítica que en vez de estimular el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas, lo limita, en mayor o menor medida.

Figura 1 [Fotografía del Grupo Marú] Fotografía de su página oficial en Facebook.



Figura 2 [Fotografía del Grupo Femenino Andina] Fotografía de su página oficial en Facebook.



Figura 3 [Fotografía del Dúo Wayra] Fotografía de su página oficial en Facebook.



Figura 4 [Fotografía del Grupo Hijas del Sol] Fotografía de su página oficial en Facebook.



4.3 Tocar como hombre o el hombre como la medida de la fuerza

“Eres todo un hombre”

Frase con la que el ex presidente del Perú, Augusto B. Leguía (1919-1930), saludó la capacidad interpretativa de la pianista y compositora Rosa Mercedes Ayarza⁴⁵

Según Mendivil (2016) y Flores (2009), la elección de un instrumento musical está lejos de ser fortuita, ya que en su decisión operan factores extramusicales como los conocimientos sobre lo que demanda la industria, el capital cultural que dicho instrumento le aportaría a la persona y también nociones de género. Con respecto de esto último, todas las instrumentistas que entrevisté no limitaron su elección a nociones ni estereotipos de género, pero sí son conscientes de que existen.

Por ejemplo, Patty Alvarado, y luego Magali Luque, coinciden en mencionar ejemplos de estereotipos de género asociados a instrumentos de percusión:

Eso lo que ves, por ejemplo, en grupos de afuera [...] en Bolivia, grupos andinos de afuera [...] el grupo es mixto, pero a la mujer ¿qué instrumento le dan? el bombo ¿por qué?, porque el bombo solo haces “pa, pa, papapa” depende del género que toques; ven al bombo como el instrumento menos exigente y, por ende: “Eres mujer, toca, ¿no?” Otras de las cosas que te dicen a nivel de comentario grupal es: ‘Bueno, para ser mujeres está bien’, ese es uno de los comentarios que te dicen.

Magali Luque también refuerza esta idea:

⁴⁵ Dato proporcionado por el profesor Aurelio Tello, musicólogo peruano, durante una sesión de clase de Seminario de Tesis de la Maestría de Musicología – PUCP 2019.

No sé si lo que voy a decir sea una roca porque ya te ubican ¿no? en determinado lugar como mujer, las chicas cantan y antes era peor porque tocaban la pandereta, por ahí que tocaban el teclado así con un dedo [...] las capacidades son las mismas pero la educación no sé creo que todavía un poco te “limita”.

Estas declaraciones muestran cómo existe una desconfianza hacia la capacidad interpretativa de la mujer y que se visibiliza, no en la elección que hacen ellas de su instrumento, sino cuando otras personas con más poder dentro de las agrupaciones, son las que eligen por ellas o se las asignan, dejándose llevar por estereotipos de género. Sobre esto Ellen Koskoff mencionó que son las ideologías sobre el contenido simbólico de los instrumentos y sus sonidos, las mismas que ordenan quién puede y quién no tocar, y bajo qué circunstancias eso puede ocurrir (1995).

En los casos de tanto Damaris Mallma como Pilar Reyes, mencionan que la guitarra no fue su primera o única elección en sí, pero empezaron a utilizarla más cuando querían componer, es decir, su decisión se basó en una cuestión práctica, la de buscar un instrumento que les permita crear canciones. Otro es el caso de Ruth quien tenía el deseo de tocar guitarra desde muy chica, según recuerda solía juntar ligas e intentaba hacerlas sonar como si fueran cuerdas, situación que llevó a sus padres a apoyarla y tiempo después comprarle una guitarra. Mónica Cuadra recibió un charango como obsequio de parte de un enamorado que era músico y que viajaba constantemente, es decir, el charango fue una especie de *souvenir* que le trajo su pareja y que le fascinó, es decir, ella no lo eligió, pero sí se comprometió con él.

Celeste Soria, la integrante más joven de Andina, llegó a la batería por una casualidad. Ella sabía que quería tocar algún instrumento, entonces cuando la banda de su colegio se quedó sin baterista vio en ello una oportunidad. Se preparó durante una semana para pasar el casting y obtuvo el puesto, lo curioso es que antes de esa semana ella jamás había tocado la batería.

Esto da cuenta de dos situaciones interesantes, primero que, aun conviviendo con su familia musical, y con tíos instrumentistas -de modo más preciso- no fue con ellos con quienes Celeste inició su experiencia en la instrumentación. Lo segundo es que ella contaba con la determinación, que relaciono con su capacidad de aspirar, contaba con el capital social es decir pidió a sus conocidos músicos que le dieran consejos, y además contó con acceso a tutoriales de YouTube. Es necesario recordar que su generación tuvo acceso a estos videos, algo que la primera generación de mujeres de la escena (1989) no tuvo.

Por otro lado, Patty Alvarado inició su deseo de ser intérprete instrumental con la percusión, primero con las congas y luego con la batería, su proceso fue gradual. Por último, un caso interesante es el de Magali Luque que optó por estudiar contrabajo en el Conservatorio, y ella sí recuerda de modo consciente que no era un instrumento para

chicas, básicamente por su tamaño⁴⁶, como sí los había otros, pero no le importó, a ella le gustaban mucho los sonidos graves y, según comenta, no necesitó más razones.

Es importante resaltar que elegir un instrumento principal no significó que ellas se alejaran de otros que también les interesaban. Pilar Reyes tuvo mucha cercanía con el arpa y el charango, Mónica Cuadra con la quena y la guitarra, Patty Alvarado y Celeste Soria tocan instrumentos de percusión mayor y de percusión menor, y Magali y Damaris son multinstrumentistas.

Si optar por elegir y tocar un instrumento es una acción transgresora, todas transgredieron normas, y quizás las que eligieron el bajo y la batería lo hicieron más. Magali Luque, la que considero contaba con más recursos que las demás, eligió el contrabajo, otro caso parecido es el de Celeste Soria quien también contaba con varios recursos cuando optó por la batería, sin embargo, tenemos también el caso de Patty Alvarado quien eligió ese mismo instrumento aun con los pocos recursos con los que contaba y que fueron evidenciados en el tercer capítulo. Una conclusión entonces es que al elegir instrumentos no tuvieron presentes los estereotipos de género, sino otros factores como el deseo o la practicidad, pero fue durante su aprendizaje y desarrollo cuando se toparon con los estereotipos de género relacionados a los instrumentos y a la interpretación.

Con respecto a la reflexión sobre los estereotipos de género relacionados a la interpretación, decidí tomar como referencia el caso de Patty Alvarado porque evidencia los limitantes con los que puede toparse una mujer que aspira a ser instrumentista y no cuenta con recursos suficientes, lo mismo sucede con Mayra Villanueva, quenista, cuyo caso también utilizo para evidenciar estos limitantes. Ambas tenían dedicación exclusiva o semi-exclusiva al instrumento cuando las entrevisté, mencionaron la problemática en varias ocasiones y se mostraron dispuestas a explorarla.

Además del “tocas muy bien para ser mujer” existe la frase de uso común “toca como hombre” que es más bien un imperativo que se utiliza para indicarle a un o una intérprete que debe tocar con mayor fuerza y vigor, y que está directamente relacionado con los estereotipos femeninos y masculinos en la música que fueron teorizados por McClary (1991), Koskoff (1995), Green (2001) y Ramos (2003). Al respecto, resalto una anécdota de Patty Alvarado relacionada al trato que le dio un director musical:

[Me dijo] “Bueno, Patty, los chicos dicen, pero los chicos dicen, yo no, yo estoy contento contigo, pero los chicos dicen que tienes que sacar tu lado masculino”, y yo: “Pero soy mujer, ¿cómo voy a sacar mi lado masculino?, ¿me pongo hormonas?”, le digo y me dice: “No, no, no, yo tampoco los entiendo” ya, pero si me dice es por algo, pues ¿no? Entonces: “Sí, que toques un poco más fuerte”, y yo nomás le dije: “Qué raro, porque en la última presentación que tuvimos, fui la que tuvo menos errores y más bien al bajista creo que le tienes que decir eso”, “No, él tiene experiencia”, y yo le digo: “Bueno, una cosa es que tenga

⁴⁶ Anotaciones sobre el tamaño y transporte de los instrumentos serán analizados en el siguiente apartado.

experiencia, yo también tengo experiencia, y otra es que cubra las expectativas del grupo”. “Pero, bueno, ya olvídale, olvídale, solo son comentarios de los chicos”. Entonces, yo me pregunto, si los chicos piensan eso, creo que nada les costaba decírmelo directamente, yo creo que más era el pensamiento de él.

Con este testimonio ella da cuenta de tres situaciones que le incomodan, la primera es una falta de comunicación o confianza con sus compañeros de la agrupación, la otra es una crítica -sin autoría determinada- a su desempeño como percusionista, y la última es la desigual exigencia hacia ella, en relación a sus otros compañeros. La reflexión con respecto a los estereotipos de género en la música partiría cuestionando lo que implica “sacar el lado masculino” de una intérprete y su relación con “tocar un poco más fuerte”, que pone en evidencia que, no solo la fuerza sino la fuerza de un hombre es la medida de las cosas. La segunda reflexión tiene que ver con las desiguales exigencias hacia las mujeres y hombres en una agrupación o en la música en general.

Las disculpas que ensaya el director de su agrupación para no llamarle la atención o exigirle a otro intérprete es que aquel tiene más experiencia, dicha experiencia le da un estatus tal, que no se le puede cuestionar su interpretación, y entonces, se deduce que el director no reconoce el mismo estatus en Patty, pues a ella sí se le hace cuestionamientos y se le sobre exige, aunque se haya equivocado poco o nada. Esta situación podría también llevar a la reflexión sobre las dinámicas de poder en las agrupaciones en general, pero me interesa hacer hincapié en el peligro de sobre-exigir a una instrumentista

En Kimba Fá [asociación de espectáculos que utiliza ritmos afroperuanos de la que Patty Alvarado también es parte], entre bromas, me dicen “Tienes que sacar tu lado negro”, ¿no? Felizmente que cuando llegué ahí ya no era el que “Toca más fuerte”, ¿no? Ya había, como que, logrado hasta cierto punto, ¿no? Pero siempre hay eso, ¿no?: “¿Estaré tocando como los hombres? ¿Estaré cubriendo esa expectativa?”.

Es notorio cómo “tocar como hombre” se vuelve una autoexigencia para ella. Aunque en su discurso se muestre en contra de tener que hacerlo pareciera que no halla otra opción. Mayra Villanueva, quenista, también menciona el tema de la sobre exigencia

[...] Más que nada tiene que ver con la parte física, porque fuerza, no hay diferencias en fuerzas a menos de que uno quiera, hay hombres y yo los he escuchado en mi rama, los pianistas, hay hombres que tocan débil, hay hombres que su zampoña suena muy delicada, que su quena suena como una flauta y sé que son admirados los quieren mucho pero no les encuentran esa diferencia; sin embargo, cuando escuchan a una mujer lo primero que quieren ver es [...] qué tan fuerte o qué tan débil toca.

El tema de la sobre exigencia ha sido tratado por Hicks (2013) y Green (2001), esta última menciona que a la mujer no solo se le pide que sea buena intérprete, sino que sea excepcional (Green, 2001). Por otro lado, la relación entre “hombre” y “fuerza” está

cambiando y prueba de ello es que Ruth declara que hasta hace unos años ella misma prefería no contratar a una percusionista mujer

En la actualidad, no solo hablando de la música andina, sí veo muy bien la presencia de la mujer en la percusión [...]en estos últimos años se está desarrollando, al comienzo no, porque al comienzo la batería, la batería es un instrumento que tú dices: “Ah no, es rudo, es para hombres”, y, es más, yo lo confieso, en algún momento del ensayo que yo también me rehusaba a usar una mujer baterista en mi banda, decía: “Que haya violinista mujer sí, vientista, charanguista, todo lo que quieras, pero baterista tiene que ser un hombre”, porque la batería tú la relacionas con la fuerza, pero también la batería tiene otra cosa que es el tener buena rítmica que lo he visto siempre en hombres es verdad, pero también hay mujeres y cada vez estoy viendo estoy más.

Entonces, por un lado, notamos cómo al inicio la violencia simbólica⁴⁷ limitó el panorama de Ruth, pero que luego ella se dio la oportunidad de valorar otros factores como el ritmo para apreciar el trabajo de las bateristas. Pensar en el hombre como medida de la fuerza va quedando en desuso, probablemente de modo mucho más lento del que se quisiera en esta escena en la que la cantidad de bateristas se puede contar con los dedos de una sola mano. Al respecto, considero que quizás debiera cambiarse la frase “toca como hombre” a “toca más fuerte” en el uso diario de los músicos en general, dejar de asociar a la mujer y a lo femenino con lo delicado en la escena, y aceptar que, como menciona Mayra Villanueva, el modo de interpretar un instrumento no tiene que ver con el género:

No porque sea mujer u hombre sino por la forma de interpretar que tiene cada uno como músico. Ahora dicen, dicen que las mujeres somos un poquito más dulces, pero yo creo que no tiene que ver con eso, tiene que ver con el tema que escoges, si tú tocas una canción dulce, obviamente tienes que proyectar dulzura, si escoges una canción pesada, un rock o metal tienes que proyectar eso, furia.

Esta idea me hace recordar una campaña publicitaria que se popularizó hace algunos años cuyo lema era *Do it like a girl*⁴⁸, “hazlo como chica”, que consistía en pedirle a personas de diversas edades y géneros que hicieran acciones como si fueran “una chica” (“corre como chica”, “pelea como chica”, etc.) entonces la mayoría enfatizaba gestos o movimientos femeninos. Me pregunto qué pasaría si a un instrumentista se le pidiera que toque como chica, ¿los resultados serían un modo de tocar suave o delicado, notas agudas, melodías dulces? En cualquier caso, y saliendo de lo supuesto y anecdótico, convendría seguir enfatizando que las capacidades interpretativas de una persona no guardan relación con su género.

⁴⁷ Según Bourdieu, la violencia simbólica es aquella que está enraizada y que hace que no nos cuestionemos algunas ideas o nociones, sino que por fuerza de una convención social las aceptemos como válidas (Fernández, 2005). En este caso, Ruth aceptaba como válida la idea de que un hombre es mejor baterista que una mujer.

⁴⁸ El video de la campaña se puede ver en el canal de YouTube de la marca Always: Este es el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=XjJQBjWYDTs>

4.4 Limitaciones en el transporte o la movilidad como limitante

Aunque la delincuencia es una preocupación constante para todas las personas cuando salimos a las calles, para las mujeres hay que sumarle el miedo a ser víctimas de agresión sexual. Esto sucede debido a la violencia de género a la que estamos expuestas cuando nos movilizamos ya sea de día o de noche, en transporte público, privado o a pie. Al menos ambos temores se juntan cuando una música debe trasladarse de un lugar a otro con su instrumento.

Aunque no existe un medio de transporte totalmente seguro, el tener una movilidad propia o los recursos para costear transporte más seguro pueden facilitar el panorama para las instrumentistas, pero, qué sucede cuando existen factores que agravan la situación como tener que trasladarse a distancias largas, tener el transporte público como única opción y tener un instrumento de mucho tamaño y peso. Por ejemplo, trasladar una batería en transporte público es una tarea casi imposible por lo que algunas bateristas optan por usar un octapad⁴⁹. Esto representa una solución parcial, como hace notar Patty Alvarado:

Yo era bien aguerrida, porque llegaba de viaje, me subía a mi carro, esperaba mi Chino [bus que cruza Lima de un extremo a otro] cuando me dejaba el Soyuz [bus interprovincial], estaba ahí en Atocongo [paradero a las afueras de Lima] y me subía al Chino con todos mis bultos y mis amigos: '¡Asu! tú eres bien ah y te vas hasta el cono norte, provecho, segundo viaje'; pero este chico empezó como que a buscar los grupos donde yo estaba, hasta con Marú, entonces en Marú soy integrante, pero también soy imagen, entonces no es tan fácil reemplazarnos [...], pero él también empezó en el rubro andino y fue como: [un director musical le dijo] "No, tú me traes un octapad, él me trae una acústica que es más grande y suena mejor, y me cobra menos"

En esta declaración, Patty expone las condiciones socioeconómicas en las que desarrollaba su práctica y menciona la competencia desleal que vivió. Al respecto, la persona que dirige una agrupación se suele encargar de contratar a las y los músicos tomando en cuenta diversos factores, como la experiencia de la instrumentista, y el costo y la calidad tanto de su instrumento como de su interpretación. Para alguien como Patty, cuyo deseo era ser percusionista y específicamente baterista, pese a los limitantes en el apoyo familiar, en la educación y en cuanto a los recursos económicos debió ser frustrante encontrarse con que, además de los estereotipos de género, la competencia desleal haría que no pueda competir con sus pares. Y todavía reconoce otro factor que limitaba sus posibilidades

Las mujeres bajistas cargando su bajo o siempre nosotras [las bateristas] del presupuesto que tienen, de repente cobramos veinte soles más o diez soles más, que es básicamente para el pasaje, porque los hombres se suben como si nada a la combi, no miden tanto el peligro; en cambio nosotras sí, llegar tres de la mañana a tu casa con tu instrumento [es peligroso].

⁴⁹ El octapad es un instrumento electrónico de percusión, pequeño y fácil de transportar.

Hay dos ideas importantes que rescatar de esta declaración de Patty A. La primera tiene que ver con presupuestos en el sector, pues el hecho de que diez o veinte soles hagan una diferencia evidencia cómo se calcula el valor de un o una instrumentista en la escena, de los sueldos que se manejan y de cierta informalidad. La segunda tiene que ver con que evidencia algo muy importante, ser una instrumentista (mujer) parecer ser más costoso que ser un instrumentista (hombre), y no solo hablamos de costos económicos sino también sociales y culturales. Limitar su posibilidad de tocar implica reducir su experiencia y experticia, por un lado, y por otro aumenta la sensación de frustración en ellas hasta incluso llevarlas a rendirse.

Para concluir el tema del transporte, en nuestra sociedad, tal cual está, el único modo que tiene la instrumentista de disminuir el riesgo asociado a la inseguridad es subir su costo, lo cual no es atractivo para el empleador que busca maximizar recursos, y quien va a preferir a un instrumentista que cobra menos y utilice una batería acústica. Y en una sociedad, por ahora utópica, donde los equipos e instrumentos no hayan sido hechos a la medida del hombre y sean más pequeños y livianos⁵⁰, o donde se use más los carritos (*trolleys*) una mujer con menos recursos podría tener otras salidas y no entraría en un terreno de exclusión en el que no importan sus capacidades interpretativas.

4.5 La maternidad como limitante

En este apartado mencionaré cómo es que la maternidad se convierte en un limitante, a qué se debe esta situación, cuáles son los agravantes que las llevan a interrumpir sus carreras por tiempos cortos o largos, cuáles son algunos de los mecanismos que han utilizado para sortear estos impedimentos y, por último, qué esfuerzos reconocen como necesarios para facilitar el ejercicio de sus prácticas musicales.

Al respecto de esta etapa, autoras como Hakim reconocen que el rol reproductivo asignado a la mujer es la raíz de todas las diferencias económicas y sociales entre hombres y mujeres (Hakim, 2010). Este rol que convierte a algunas mujeres en madres, lo quieran o no, implica etapas como la maternidad que incluye a su vez diversas actividades que deben realizar las mujeres para el cuidado de sus hijas e hijos. Uno de los problemas asociados a esta etapa es que para la mujer suele ser obligatorio el cuidado de los hijos mientras que para el hombre parece ser opcional, otro problema es que para desarrollar las actividades incluidas en la maternidad se necesitan recursos con los que no todas cuentan.

Dentro de esa “obligatoriedad” encontramos que hay un estereotipo particular que convierte a la maternidad como limitante, pues pone en desventaja a la mujer al hacer que sobre ella recaigan más responsabilidades que sobre el hombre. Durante una de las entrevistas este estereotipo fue mencionado por el director musical Juan Ramírez, mientras reconocía los aportes de la mujer en la escena musical andina

⁵⁰ Esto es mencionado por Bayton (1998) para quien automáticamente aquellos equipos que han sido diseñados para hombres, significan exclusión para las mujeres.

Enriquecimiento; primero, por el timbre vocal de las mujeres. De hecho, que las estructuras de una mujer y un varón son distintas, desde ser madre, desde tener cosas, por ejemplo, que la mujer puede hacer más labores a la vez, las labores del hogar, cocinar, hacer sus trabajos universitarios, todo eso aporta, y tienen mucha responsabilidad. En general en cualquier cosa, en cualquier actividad, las mujeres son más responsables y diría, también más honestas, eso ya lo he comprobado, porcentualmente hablando.

Su primer reconocimiento guarda relación con el rol de la mujer como vocalista y el segundo con ser madre, ama de casa y estudiante a la vez, es decir, con tener una capacidad *multitasking*, estereotipo que la pone en desventaja. Hasta aquí llama mi atención que no haya un reconocimiento sobre sus aportes como instrumentista o compositora sino solo sobre su rol como vocalista, porque pareciera que aun no se internaliza que la mujer también ocupa otros roles en la escena. Por otro lado, la capacidad *multitasking* que le atribuye a la mujer, parece negársela a sí mismo, dejando entrever que un hombre no podría lidiar con varias actividades o responsabilidades por lo que solo se dedica a una, quizás. Lo último que menciona es sobre la aparente mayor responsabilidad y honestidad de la mujer, al respecto le pedí que ahondara en la idea:

De alguna manera, primero porque rompe ese esquema de que eran solo hombres [en la música] antes. Por ejemplo, en nuestro caso, no por machistas sino por necesidad, que teníamos que viajar y a veces nosotros hemos viajado por años, sería complicado que una mujer sola viaje con nosotros, no se ha dado la circunstancia, de ningún motivo. Pero, la mujer, pues, te hablo de artistas específicos que son muy talentosas como Damaris, Nancy Manchego, la mamá de Damaris [Saywa], han logrado avanzar bajo una disciplina más ordenada diría. A veces los varones, por el hecho que está más a nuestro alcance la bohemia, por ejemplo, está más a nuestro alcance, otras cosas, el hecho de ser mujeriego o en casos peores mucha gente, el consumo de drogas, eso retrasa, entonces veo que la mujer tiene más limpio el asunto.

Esta aparente vida bohemia que incluye, entre otras cosas, el ser “mujerigos” se relacionaría con la idea de Hakim (2010) sobre los roles, donde la sexualidad es solo para los hombres mientras que la reproducción solo para las mujeres. Pareciera que el hecho de ser hombre le restara, de modo automático, disciplina y responsabilidades, las cuales son entregadas a la mujer. Esto se ha formulado también desde la teoría feminista que cuestiona cómo los Estados paternalistas si bien amplían las posibilidades para que una mujer tenga mejor acceso a educación no se ocupan de reformular los roles con respecto al ámbito doméstico y la maternidad (Stromquist, 2006, p.17), cuya consecuencia es un recorte de posibilidades para el desarrollo de la capacidad de aspirar de la mujer.

Un ejemplo de este recorte en el terreno musical lo podemos notar en las giras y en las presentaciones. Al respecto, Celeste Soria comenta que no ha visto hombres que estén acompañados de sus hijos pequeños en esos eventos:

Los hombres que, ponte tocamos en el Brisas a ver que alguien vaya con su hijito, difícil, por lo menos por el horario que es de noche la mayoría de veces, en los viajes difícil que un hombre se encargue de un niño, casi imposible, te podría decir todos los viajes que he visto.

El uso de las palabras “casi imposible” daría cuenta de la división desigual de roles en la escena.

Patty Alvarado considera que la maternidad entorpece su desarrollo, también con respecto al tema de giras y disponibilidad para la práctica, y, por lo mismo, ella no la elegiría

Para mí, un impedimento para que te puedas desarrollar o seguir desarrollándote es la maternidad. Lo he visto en varias de mis compañeras [...] que no pueden viajar, no pueden ensayar; entonces, si no puedes viajar y no puedes ensayar, tampoco puedes practicar, porque ahí está todo el tiempo el hijo, a menos que ya crezca, pero ya para eso pasaron varios años y es como el fisicoculturista o el deportista, todo el tiempo tienen que estar entrenando, entrenando [...]. El hombre músico le deja el bebé a la mujer y se va; en cambio, para nosotras hay muchas más cosas, mucho más allá de verlo, es de cambiarlo[el pañal], de darle su leche, entonces de por sí hay toda una gran cantidad de personas mujeres que han tenido que, bueno, en otras carreras te dan tu postparto, tus vacaciones, tu descanso y luego ya tienes que continuar a trabajar, pero acá no, te salen viajes entonces, te tienes que limitar a decir “No puedo viajar, no puedo ir, no esto, no el otro” entonces lo considero yo más limitante [...].

Patty enlista las actividades que debe realizar la madre, su imposibilidad para viajar o ensayar que deviene en dedicarle menos tiempo para practicar su instrumento, y por lo mismo, menos desarrollo de su capacidad interpretativa; es decir, el resultado es un atraso en la consecución de sus metas y un limitante a su capacidad de aspirar. Por otro lado, señala que el padre músico no tiene responsabilidades o no serían las mismas que para las madres. Al respecto, Bayton (1998) hace una diferencia importante “los músicos organizan sus vidas alrededor de la música como las madres la organizan alrededor de sus hijos” (1998, p. 99), agrega que solo las madres músicas exitosas y adineradas pueden resolver esta contradicción. Esto sucede porque, aun si sus parejas son músicos y pueden entender lo importante que es para una música o un músico dedicarse a su arte, los esposos tienden a pensar que su rol en la música es más importante que el rol de sus esposas (Bayton, 1998, p. 99).

En relación con los recursos que cada madre música poseería y los que el Estado podría brindarles se hace importante hablar de la informalidad del sector. Como Patty A. menciona, en otras carreras las mujeres que han sido madres tienen derechos como el periodo de lactancia y meses de trabajo remunerado sin asistir a sus centros de labores, algo que no sucede en la música pues la mayoría de los trabajadores de este sector no cuenta con ningún beneficio social.

Algo que me resulta particularmente interesante es que cuando le pregunté a Patty si sería madre ella dio un no rotundo, mientras que Celeste hizo lo contrario y recalcó que en su caso ser madre no impediría que siga trabajando. Es necesario recordar que ambas son bateristas pero que el trabajo principal de Celeste, cuando la entrevisté, era el de comunicadora y productora, no de música, mientras que Patty tenía dedicación total a la música. Se puede concluir entonces que la diferencia entre ambas son los recursos y las metas a la hora de tomar la decisión de ser madres. Patty aspira a crecer lo más posible como baterista y normalmente no cuenta con recursos suficientes, por lo que si se embarazase la ausencia de recursos interrumpiría sus metas y el desarrollo de su capacidad de aspirar⁵¹. Mientras que Celeste cuenta con recursos suficientes y parece no tener como meta dedicarse o “vivir” exclusivamente de la música por lo que, si fuera madre, ni sus metas ni su capacidad de aspirar se verían interrumpidas.

Entonces, aunque para algunas la maternidad represente limitantes imposibles de sortear, para otras también es importante la determinación y la perseverancia con la que se asume esa etapa. Una de ellas es Pilar Reyes para quien la maternidad no es determinante:

Es un obstáculo bien grande, tuvimos tres integrantes del grupo que tuvieron que retirarse porque se convirtieron en mamás, no lo pudieron asumir, pero yo creo que cuando una tiene un sueño, un objetivo en la vida, la perseverancia es muy importante [...] pueden haber muchas dificultades, económicas, de tiempo, apoyo de familia, pero yo creo que puedo ser un ejemplo, para mis compañeras también, yo tengo dos hijos y a mi hijo el mayor yo lo he llevado, y a la segunda también la he llevado, ellos han dormido hasta al costado del escenario, [cuando] tenía la peña Yawar.

Pilar y su esposo, Juan Ramírez, se dedican a la música, y como mencionamos en el capítulo de recursos, esto puede ser ventajoso, contar con una familia compuesta por personas cercanas que ayuden en la crianza de los hijos es un recurso importante para las mujeres. Sin embargo, en esta declaración, notamos que una de las salidas que encontró fue llevarse a sus hijos con ella, al no tener con quien dejarlos en casa. Ella reconoce esto como muestra de ejemplo y tenacidad, sin mencionar aun reflexiones sobre las responsabilidades de su pareja o la informalidad, precariedad e inseguridad a las que se ha estado expuesta

[...] Los gobiernos no tienen política cultural, otro es que nosotros mismos sufrimos mucho al tener que estar generando nuestros propios ingresos, la parte económica es muy importante porque la mujer aparte de ser mujer cumple labores muy importantes como ser mamá y eso es más la responsabilidad, de llevar adelante a una familia. Entonces la prioridad definitivamente siempre va a ser los hijos, la alimentación, la casa y por último dejas un poco la profesión. Actualmente ya se está tomando más conciencia que la música ya es una profesión, entonces hay que ser valientes y asumirla, la música como una

⁵¹ En la actualidad, 2021, Patty Alvarado tiene una pequeña hija, dejó al grupo Marú y solo forma parte de Las Hijas del Sol.

profesión como cualquiera otra, cuando una profesora tiene sus niños y sigue con su profesión, entonces los músicos igual. Las mujeres músicas deberíamos tomar con más responsabilidad, con más seriedad nuestro trabajo y creo que sí podemos salir adelante, es cuestión de decisión, creo yo.

En este discurso se evidencia que ella tiene muy internalizado su rol en la sociedad y las grandes responsabilidades que tiene al ser madre y tener que “llevar adelante una familia”. Considera que hay una falta de seriedad de la mujer música, en casos determinados, y que para afrontar la problemática de la maternidad es necesaria la decisión. Cuando menciona el tema de derechos sociales y la necesidad de tener políticas culturales lo hace refiriéndose al colectivo total, no ahonda en los derechos sociales que también tendrían que tener las mujeres en etapa de maternidad, entonces, aunque en su discurso noto una gran capacidad de agencia, también encuentro una aceptación y normalización del rol estereotipado de la mujer madre en la música.

Con respecto a la toma de decisiones, el extracto de la entrevista de Pilar ejemplifica la fórmula que mencionó Orlove. Una mujer reconoce primero sus recursos, acepta los limitantes que tiene, visualiza estrategias posibles y opta por una alternativa (1981). Pilar fue consciente de que no tenía con quien dejar a sus hijos en casa, ya sea porque no podía pagarle a alguien por su cuidado o porque en su familia nadie podía hacerse cargo de los niños mientras ella tocaba, incluido su pareja. Ello la llevó a visualizar estrategias: no tocar, o tocar, pero llevar a los niños, aunque implique cierto riesgo. Finalmente optó por la alternativa de llevar a sus niños con ella. Orlove (1981) además mencionó que las alternativas cambian cuando intervienen agravantes, en el caso de Juanita, estos la llevaron al suicidio. En el caso de esta investigación, el resultado de la presencia de agravantes sería que una instrumentista abandone su carrera, algo sobre lo que Patty Alvarado habló en su entrevista:

Yo solo conozco a dos sikuris mujeres: Zenobia, no me acuerdo su apellido, pero le dicen “Chiki⁵²” y Giovana Huarecallo, que le decimos “Giovanita”, ella tuvo que dejar de tocar por sus hijos. Su hijito mayor tiene autismo, no sé en qué grado, entonces tiene que estar ahí todo el tiempo, pero seguía tocando con nosotras, porque su mamá la apoyaba, pero su mamá falleció el año pasado, entonces ahí sí dejó la música, pero rotundamente y ellas dos son las dos mejores zampoñistas, vientistas y las únicas sikuris que he conocido.

En este caso, la instrumentista de la que habla Patty contaba con al menos dos recursos importantes: capacidades interpretativas y el apoyo familiar de su madre, ambos recursos importantes para continuar su desarrollo en la escena musical. Sin embargo, solo uno de ellos determinó su salida, la repentina ausencia de apoyo en el cuidado de su hijo, que además requería de cuidados particulares. Aquí se hace visible que los limitantes que tenía se agravaron debido a una muerte, condición en la salud y la falta de recursos, relacionados a su contexto económico y social, atravesados por la variable de clase.

⁵² Se refiere a la instrumentista Zenobia Bautista.

Como mencioné líneas arriba, una de las soluciones que encontró Pilar para afrontar la maternidad sin dejar su carrera musical fue llevar a sus hijos con ella. Otra estrategia que pueden encontrar las personas que quieren ser madres en la música es la maternidad planificada, al respecto Ruth menciona algo que le sucedió en los inicios de su carrera:

La manager nos explicó: “Cuando ustedes queden embarazadas eso tiene que ser planeado” y agarró y ella nos explicó varias cosas [...] “tú haces un disco, lo explotas y haces giras, y justo cuando te toca tu época de preparar el siguiente disco, te guardas un poco, porque no hay que hostigar a la gente, sino que hay que guardarse para luego reaparecer. En ese momento [...] en las últimas giras, en los últimos tres meses, te embarazas; cuando empieza la época de *para ya* estás en tus tres meses y faltan seis meses más, que más o menos dura la preparación de este nuevo disco; cuando sales con tu nuevo disco, previo a eso, das a luz [...]” cosas así nos hablaron, qué loco: “Pero es que esto es así, este es un trabajo, que la familia se planifica y ahora tienen que hacer una planificación así”; esa fue la primera experiencia de escuchar este tipo de cosas y posponer estos planes de la maternidad. Esa conversación fue a raíz de una de las chicas quedó embarazada y la sacamos [de Las Chicas Daya].

Ruth confiesa que fue un error sacar a alguien por quedar embarazada y que ahora sería muy mal visto. Queda claro que también las mujeres pueden reproducir las limitantes y sufrir de violencia simbólica. Ruth agrega además que cuando una integrante de Marú se embarazó decidió no sacarla. “Ya no la saqué, porque me sentí mal por el primer error, porque después supe de algunos grupos que habían logrado mantener a una mamá”. Ruth comenta que le dio muchas oportunidades a la madre integrante de Marú pero que llegado el momento no pudo aguantar la indisciplina:

Pero yo sí vi harta indisciplina; yo puedo aguantar hasta que traigas a tu hijo al ensayo, pero que llegues tarde o que “hoy día no puedo ir al ensayo” [...] yo normal, el bebe venía, inclusive agarramos el estuche del cajón y lo hacíamos como una cunita, normal, fue todo el apoyo que se pudo, ¿no?, pero no funcionó; al final, la persona ésta [se] aprovechaba: [Ruth le preguntaba] “¿Por qué llegas tarde?”, [ella respondía] ‘ustedes no tienen hijos, yo sí tengo hijos’.

A pesar de las críticas duras de Ruth, ella parece estar en sintonía con las ideas de Pilar cuando menciona que debería haber más disciplina por parte de las instrumentistas que son madres, pero nuevamente aparece el tema de recursos, porque encuentro que la mayoría de mujeres en la escena parece no contar con la capacidad económica para contratar ayuda en la crianza o con recursos como el apoyo de familiares, o de sus parejas. Si hablamos directamente de los padres, Mayra Villanueva comenta algo ilustrativo sobre la desconfianza hacia en ellos en cuanto al cuidado de los hijos:

Sé de algunas amigas que fueron mamás y dejaron los grupos de música para dedicarse a sus hijos, es lo que me da miedo a mi por ejemplo, quiero reforzarme, estoy haciendo una carrera, como alguna empresa personal, para poder tener hijos recién porque me doy cuenta que si tengo que depender de una pareja [...]

muchas sí han dejado muchas veces su carrera, incluso chicas que son famosas [...] por lo menos por un año cuando nació su bebe hasta que el bebé dejó de lactar de repente y recién retomarla, y han sido lo mínimo que han dejado la carrera y ha habido otras que han dejado casi toda la carrera porque se han dedicado a sus hijos y para recién retomar, ya sea en educación, en educación musical, en la música ha sido cuando sus hijos podían valerse solos, como decía una amiga “cuando ya el papá no lo pueda matar”.

La primera parte de esta declaración refleja que Mayra planea acumular más recursos antes de optar por ser madre, tanto porque no quiere depender de una pareja, como por su miedo ya que “incluso chicas famosas” dejaron su carrera, es decir, incluso mujeres que contaban con ciertos recursos como el reconocimiento. Otra idea refleja el estereotipo de género sobre la inutilidad de los hombres en el cuidado de los hijos, cuya consecuencia es la desigual repartición de la carga laboral entre la madre y el padre. Por último, también menciona algo muy interesante, que las mujeres retoman su carrera en la música como educadoras musicales, no como intérpretes, es decir, esto evidenciaría una limitación en el desarrollo de su capacidad de aspirar y, por lo mismo, un cambio en sus metas, las que ahora serían menos ambiciosas.

Mayra recalcó también qué sucede cuando padre y madre son músicos:

Es triste porque se supone que si la pareja también es músico sabe qué es lo que a uno lo llena, que a uno lo llena el arte, su profesión es seguir saliendo y si a él tampoco le gustaría quedarse encerrado en casa y descansar un año cuidando su casa ¿por qué no lo ve así para la chica, a la mujer? Sería bueno que eso se equilibrara.

Al respecto mencioné las ideas de Bayton (1998) sobre cómo los músicos consideran que su rol es más importante que el de sus esposas en la música. La idea del equilibrio es una propuesta que buscaría cambiar las estructuras convencionales, y al respecto es interesante mencionar ahora que, durante las entrevistas, tanto para Mayra Villanueva como para Celeste Soria, hay una mujer que reconocen como una música que consiguió superar los limitantes de la maternidad y esa es Pilar Reyes. Sin embargo, ella es un ejemplo de cómo si eres tenaz la maternidad no necesariamente te limita, mas no es un ejemplo de cómo el equilibrio en la pareja de músicos permite superar la limitación.

Para encontrar posibles soluciones a la problemática de la maternidad, sin agravantes, es necesario tener en cuenta la precariedad laboral de algunas personas que ejercen la música. Mónica Cuadra, del Dúo Wayra, considera que:

No hay realmente un apoyo del gobierno, el músico no es como yo, por ejemplo, que soy profesora [en una institución] y tengo mi CTS y mis aguinaldos, los beneficios sociales, el AFP, el seguro, el músico no [...] el músico tiene que chivear por las noches, tiene que ir a cantar a peñas, tiene que ir a acompañar a músicos y ese es su trabajo y, obviamente, que es muy bueno, pero tendría que tener una mejor estabilidad, una formalidad, el sistema tendría que reconocer al músico como una profesión, como ingeniero, como abogado, como doctor y ese es el

gran dilema: que no se reconoce a la música como tal, salvo, capaz, en los niveles más altos. Si tú vas a Barranco, a San Isidro, a Miraflores, ahí quizás la gente un poco más lo tiene más entendido, ¿no? Tú vas a dictar una clase de piano –como mi hija, por ejemplo– y te pagan bien.

Como notamos, Mónica también añade la variable de clase en la ecuación que busca responder a la pregunta sobre cuánto se valora a la música o músico en la sociedad y si para todos vale lo mismo, y, como indica ella, la respuesta es que no. En cualquier caso, varias de las entrevistadas tienen claro que deberían mejorar las políticas públicas en general, sin hacer hincapié en el tema de la maternidad. Por otro lado, comprendo que desde la práctica también se podrían implementar otros mecanismos para facilitar la maternidad de las músicas. En el 2019, como parte de un conversatorio sobre el género y la música popular en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Ruth Torres, cajonera, ingeniera y fundadora de una agrupación de otra escena musical limeña, comentó que una solución al tema podría ser implementar habitaciones especiales para madres, que estén cerca del escenario, que cuenten con personal y acondicionamientos adecuados para que los niños puedan estar atendidos y ellas puedan subirse a un escenario sin temor. Según ella esto ya ocurriría en otras partes del mundo “¿por qué no aquí?”, se preguntaba.

Considero que esta implementación sería el resultado de políticas públicas, sí, y también de decisiones gremiales, pero al respecto de este tipo de organizaciones en el sector, no tengo ninguna información, lo que me lleva a la pregunta sobre si existen y sobre si las mujeres tendrían la intención de liderar estas asociaciones o crear propias. Esto guarda relación con los límites de la capacidad de aspirar individual y cuándo estos se traspasan para convertirse en una fuerza colectiva.

4.6 Discriminación sutil y violencia simbólica

En lo que concierne, por otra parte, a demostraciones de tipo sexista, el consenso de opiniones (exceptuando la que corresponde a la de la compositora feminista Leticia Armijo), estima que no se las discrimina por el hecho de ser mujeres per se y que ellas gozan de los mismos privilegios y oportunidades que sus colegas varones. En el transcurso de varias entrevistas permean, sin embargo, comentarios y elucidaciones que sugieren virtualmente esa actitud.

Meierovich (2001, p.44)

Este comentario de Clara M. se basa en las declaraciones de varias compositoras de música académica en México y da cuenta de la discriminación que no es evidente para algunas mujeres, o no es parte de su discurso oficial pero que se encuentra de modo sutil en sus declaraciones. Este discurso oficial que, no solo no reconoce la discriminación, sino que parece señalar que existe una igualdad y un consenso, puede ser peligroso. Como adelanté en este capítulo, según Bourdieu, la violencia simbólica es aquella que está enraizada y que hace que no nos cuestionemos algunas ideas o nociones, sino que por fuerza de una convención social las aceptemos como válidas (Fernández, 2005) y esto es lo que se esconde tras la discriminación sutil.

Al respecto, hay una idea que aparece casi al final del artículo famoso de Thomas Turino "La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú" (1992) dedicado a comparar el modo de componer música y el modo de llevar la vida política y social que tenían determinadas comunidades aymaras en el país. Turino menciona en letras pequeñas, y como parte de una aclaración a pie de página, la división obvia de roles en Conima, mujeres haciéndose cargo del hogar y hombres tomando decisiones políticas y creativas

A pesar que parece sugerirse una desigualdad, los hombres en Conima afirman que la relación entre sexos es de un carácter "separado, pero igual" y que las mujeres no quieren ejecutar instrumentos musicales: no sería "normal". Desafortunadamente, yo no obtuve la perspectiva femenina sobre este punto, pero tiendo a pensar que muchas de ellas dirían casi las mismas cosas por la importancia de la costumbre social y el consenso en Conima. (Turino, 1992, p.92)

En ese sentido, la conclusión del autor es muy probable, ya que, bajo efectos de la violencia simbólica, las mujeres también reproducen el discurso oficial de igualdad y complementariedad. Entonces me pregunto si existió alguna mujer que habría respondido que "sí" a la pregunta ¿te gustaría componer o tocar un instrumento?, pregunta que no tiene que ver solo con si están de acuerdo o no con la tradición, sino con sus deseos y aspiraciones.

En el caso de mis entrevistadas la mayoría reconoce que existe discriminación, sin embargo, hay una tendencia a normalizar algunas actitudes de sus pares, esposos o familiares para justificar un trato desigual. La misma que se refleja en la contradicción entre el discurso oficial contra la desigualdad y las prácticas domésticas diarias. Por ejemplo, cuando le pregunté a Juan Ramírez, fundador del Grupo Yawar y esposo de Pilar Reyes, si él o alguno de sus compañeros tenían una desconfianza para con las mujeres músicas fue tajante "No, imposible. Te repito, porque en Yawar todos éramos vanguardistas, de universidades nacionales donde ya teníamos las ideas más avanzadas, digamos".

Esta declaración revela que para Juan tener una educación superior de algún modo asegura actuar bajo los ideales de la igualdad de género y que, por lo mismo, hablar de discriminación hacia la mujer es como hablar de algo desfasado. Sin embargo, cuando le pregunté si alguna vez hubo alguna integrante mujer en su agrupación me dijo que no porque era no parte del esquema de su agrupación. Esto evidencia que hay esquemas que no pueden o quieren cambiarse en el formato de agrupaciones de música latinoamericana en el que se enmarca Yawar, donde todos los integrantes deben ser hombres y es ahí donde considero que se inicia una distinción entre la música latinoamericana y la escena andina contemporánea.

Al respecto, Mónica Cuadra, esposa de Pedro Arriola, co-fundador del Grupo Yawar, menciona tanto lo "lindo" que sería tener agrupaciones mixtas, como la desazón que sintió al darse cuenta de que su esposo no la consideraba en sus proyectos

Pedro ha tenido muchos grupos y Pedro nunca me dijo: 'Toca en mi grupo' y yo [...] decía '¿por qué Pedro no me dirá para tocar ahí en el grupo también con él?', ¿no?, todos eran hombres y nunca me dijo Pedro. Una cosa es que yo tocaba con él para otras cosas, pero él nunca me dijo: 'Toca en mi grupo' o 'canta en mi grupo' y él era mi esposo, mira, si mi esposo no me consideraba, imagínate el resto (risas) o sea, no te consideran como una posibilidad, todas las mujeres que tocan es porque tocan en su grupo con mujeres, pero son poquísimos los grupos que combinan hombre y mujer, a ver, ¿un grupo latinoamericano donde haya hombre y mujer?, yo no sé por qué [no hay alguno], sería tan lindo.

Mónica lanza una crítica a la conformación de grupos masculinos, habla de la solución que encontraron las mujeres para tocar, y a su vez menciona la desilusión que representó no haber tocado en alguna agrupación de su esposo. Aunque se ríe de la situación, no esconde la indignación frente a la misma, por lo que considero que esa risa sería la evidencia de lo normalizadas que están esas actitudes. También me pregunto, nuevamente, si el apoyo que dan los hombres a sus esposas, por ejemplo, se termina cuando se dan cuenta de que ellas son parte de su competencia, creándose una especie de rivalidad. Al respecto, reflexioné también en el capítulo anterior sobre la labor de los aliados cuando mencioné que Ruth H. notaba cómo una mujer compositora de la escena era criticada por su pareja, quien le decía que sus composiciones no eran buenas -siendo él también era compositor- cuando para Ruth, las composiciones de su amiga eran mejores que las de su esposo.

Ahora quiero compartir la experiencia de Celeste Soria que también guarda relación con la normalización de actitudes machistas. Celeste, quien al igual que Damaris creció en una familia musical, comenta primero que no recuerda muchos eventos o situaciones negativas hacia ella o su grupo por ser mujeres; sin embargo, gracias a la pregunta empieza a recordar: "En algunas ocasiones hemos sentido que de repente un grupo de hombres ha dicho 'no, ¿qué van a probar sonido [ellas]?', por ejemplo, o se pasan de tiempos [en el escenario] sin respetar [el tiempo de ellas] realmente".

Celeste pasa de no recordar ninguna situación a decir que "en algunas ocasiones" las han discriminado. Según su lenguaje no verbal, parece que prefiere no darle mayor importancia, tomando aparentemente una actitud de practicidad. Ser consciente de ser discriminada no es una tarea fácil, en definitiva. Al respecto, considero que cuando una instrumentista tiene menos recursos está más expuesta a la discriminación y esto finalmente me lleva a la pregunta de qué sucede con aquellas instrumentistas que cuentan con más recursos, como Magali Luque quien menciona haber tenido suerte

De repente no me ha pasado mucho salvo cosas así, son contadas porque yo desde el principio he tenido la suerte de juntarme con músicos que valoran al músico por ser músico, por cómo es, de gente buena, comprometida con la música [...] en el ámbito académico he conocido muchas buenas personas, buenos músicos también y con ellos me desarrollado, con algunos conservamos la amistad y el trabajo entonces nos respetamos como músicos, no porque eres hombre, mujer, guapo, eres chica o chico, eso no está en el chip felizmente.

Cuando ella menciona al ámbito académico se refiere a la música académica, y hay que tomar en cuenta que las y los músicos que forman parte de ella suelen tener mayor estatus al contar con mayores recursos como, por ejemplo, la educación superior. Diversos estudios han demostrado que la discriminación hacia la mujer en la música es transversal al género musical por lo que se deducirían dos opciones, o Magali efectivamente no ha sido discriminada porque cuenta con diversos recursos, o ha hecho caso omiso de ello al nivel de no tenerlo en sus recuerdos. Un caso parecido es el que Mayra Villanueva encontró en una instrumentista, que, aparentemente, también tuvo “suerte”:

[cuando] Hice unas entrevistas a unas chicas de la Escuela [Escuela Nacional de Folklore] encontré muchas mujeres que sí encontraban este problema en el que nos sienten muy débiles y muchas que sí se creían que eran débiles, hay que aceptarlo [...]. [en contraposición] Encontré a una que yo resalto mucho, la maestra Rosario Núñez a la que yo entrevisté y me dijo directamente que ella nunca había encontrado el machismo porque en casa eran músicos, ella y su hermano y a los dos les exigían por igual, la mamá les exigía por igual a los que tocaran y que tocaran bien no había nada de labores que hacer en casa, ninguno de los dos, entonces que se encargaran bien de sus carreras, de sus actividades entonces cuando yo le entrevisté le dije ‘a ti te dijeron que tocas débil’ [le respondió] “no”.

Mayra agrega que dicha profesora no se sentía aludida cuando escuchaba que alguien decía “toca como hombre”, porque ella sabía que estaba tocando igual de fuerte: “ella no sentía, no sentía, no sentía machismo, no se sentía que debía ser débil y no sintió que en casa hubiera encontrado diferencias entre ella y su hermano, nunca encontré esas diferencias”. Mayra se sorprende mucho de ese testimonio y luego menciona que esa profesora tenía un nivel socioeconómico “promedio alto”, quizás identificando cómo el factor de clase social se entrecruzaba en dicha anécdota. Así, la variable de interseccionalidad aparece para dar cuenta una vez más de que las instrumentistas viven experiencias muy distintas entre ellas. Si, como menciona, la música que entrevistó solo debía ocuparse de tocar y no tenía más responsabilidades en casa es probable que su familia tuviera recursos económicos, al menos, y tuviera un discurso sobre la igualdad de género también. Este tipo de educación quizá hizo posible que dicha instrumentista, al no sentirse agraviada, obviara que existe o no reconociera la importancia de reflexionar sobre la discriminación. No puedo decir que esto es egoísta pero sí que hay una responsabilidad que debería asumirse y radica en identificar las opresiones de otras mujeres, aunque no sean las propias.

A modo de conclusión de este apartado, puedo mencionar que, por un lado, existe un discurso oficial de igualdad que no siempre guardaría coherencia con las acciones y prácticas musicales cotidianas de las personas que lo sostienen, sin importar su género. Por otro lado, la normalización de prácticas machistas y discriminatorias, y la violencia simbólica, inhabilita a algunas mujeres para cuestionar de modo profundo las desigualdades y por lo mismo, limita el desarrollo de su capacidad de aspirar y su agencia. Esto se hace evidente cuando pregunto a las instrumentistas sobre tratos desiguales y varias de ellas se demoran en contestar o en aceptar que sí los hay.

Las conclusiones generales sobre los limitantes son varias. La primera es que hay limitantes que se convierten en *triggers* que disparan la capacidad de aspirar de las instrumentistas, como la ausencia de maestras y el no tener un modelo a quien seguir en la escena musical. Esto es fundamental para esta investigación en tanto ejemplifica cómo optan por entender la escena como posibilidad y no como probabilidad. Sin embargo, no se debe perder de vista que esta ausencia de maestras se debe a desigualdades estructurales sociales, económicas, políticas, culturales e históricas.

Con respecto a la tensión entre capital cultural y capital erótico encontré que hay una preocupación general por la búsqueda del equilibrio. Las instrumentistas son conscientes de los estereotipos de género y de que las banalizan si aprovechan en mayor medida su capital erótico, sin embargo, eligen aprovecharlo mucho o poco según el objetivo de su agrupación. Por otro lado, no todas las entrevistadas están dispuestas a ahondar en la discriminación que sufren o sufrieron, algunas incluso prefieren negarlo, sin embargo, las que sí hablan de ello critican que todavía prevalezca la idea de que el hombre es la medida de la fuerza. Esto se reproduce en las frases “toca como hombre” o “tocas bien para ser mujer”. La solución a esto es dejar de asociar lo femenino a lo dulce y suave y empezar a confiar más en las capacidades interpretativas de las mujeres.

Cuando además de los estereotipos de género, la variable de clase se entrecruza, nos damos cuenta, por ejemplo, de que las limitaciones en el transporte y seguridad evidencian que ser una instrumentista mujer es más costoso que ser un instrumentista hombre en la escena y como se mencionó, se trata de costos económicos, sociales y culturales. Con respecto a la maternidad se reconoce como uno de los principales limitantes para el desarrollo de la capacidad de aspirar de una mujer, y se vincula con las dinámicas familiares de las instrumentistas atravesadas por la desigual repartición de roles en una pareja, y por la variable de clase. Esto todavía genera mayor tensión cuando tanto la mujer como el hombre son músicos, pues evidencia que la carrera musical de hombre pareciera ser más importante que la de la mujer.

Otra conclusión a la que se llegó fue que la capacidad cultural de aspirar se desarrolla en medio de la tensión entre los limitantes individuales y los estructurales. Esto significa que cada instrumentista puede alcanzar más o menos sus metas propuestas, pero que para lograr cambios en las dinámicas musicales de la escena hace falta salir de la individualidad y empezar a tomar acciones colectivas como gremio; pero antes de eso, las instrumentistas que entrevisté encontraron estrategias conjuntas para llevar a cabo sus metas y sobre esto reflexionaré en el siguiente capítulo.

Por último, algo también fundamental para esta investigación fue encontrar aquello que distinguiría a la música latinoamericana de la escena musical andina contemporánea y es la conformación de sus agrupaciones. En la primera, la mayoría de grupos están compuestos solo por hombres, en la segunda se buscó diversificar y abrir la posibilidad de nuevas conformaciones.

CAPÍTULO 5: ELLAS SE AGRUPAN

Estrategias para ser parte de la escena andina contemporánea de Lima

En los capítulos anteriores expuse los recursos y limitantes que contribuyeron, o no, a desarrollar la capacidad de aspirar a ser instrumentistas de las mujeres que entrevisté. En este último capítulo exploro las estrategias por las que optaron para continuar su desarrollo en la escena musical, como el hecho de participar en concursos, formar agrupaciones de mujeres y, en algunos casos, plantearse la meta de pasar una “valla” que les otorgue reconocimiento, y, por lo tanto, mayor libertad para navegar –siguiendo la idea de Appadurai (2013)— por la escena musical.

Así, primero mencionaré la importancia de los concursos y cómo su participación en estos, al inicio de sus carreras, impulsó el desarrollo de su capacidad de aspirar. En seguida mencionaré cómo el unirse con otras instrumentistas y formar agrupaciones fue una de sus estrategias para ejercer su profesión y no detenerse ante las limitaciones propias de la escena. A su vez, dedico un apartado dentro de este subcapítulo para hablar de las dificultades relacionadas a la división de roles y dinámicas dentro de sus agrupaciones, resultado de la observación participante. Por último, como tercer subcapítulo, mencionaré las reflexiones de algunas de las instrumentistas referentes a la “valla” que existiría, y que ellas quieren pasar, como estrategia para gozar de reconocimiento y mayor libertad en la escena. Pasar esta valla dependería de la práctica y rigurosidad en su entrenamiento interpretativo, cuestiones que no están disponibles para todas.

5.1 Participación de las instrumentistas en concursos

En una de las dos entrevistas que tuve con Pilar Reyes, de Andina, me comentó sobre sus inicios en la escena y dejó entrever la importancia de los concursos, no solo para visibilizar a las agrupaciones compuestas por mujeres sino para evidenciar su capacidad interpretativa:

Me inicié con un dúo que se llamaba el Dúo Sentimiento y con este dúo participamos en un concurso muy importante que se llama el Concurso Taki, en esa época. Ahí participaban agrupaciones musicales de la música latinoamericana de todo el Perú, venían de Cusco, de Trujillo, de Arequipa y Lima y todas eran agrupaciones mayormente de varones y nosotras éramos un grupo femenino entonces nosotros logramos ganar el concurso Taki en el primer lugar [...] el premio era una grabación profesional en la disquera Yesen, entonces logramos grabar el disco y muy contentas y creo que ese fue un buen inicio para nosotras éramos tan jóvenes y sobre todo en mi caso que decidí optar por la música y desarrollarme empezando a estudiar.

Sin duda tener la posibilidad de grabar un disco requiere de diversos recursos por lo que, para mujeres jóvenes sin muchos de ellos, se vuelve una gran oportunidad, especialmente para ella que tenía diecisiete años cuando ganó el concurso Taki. Es importante también reconocer que además de la visibilidad de las y los ganadores, los

concursos ofrecen sumas de dinero, o mejor aun, como en este caso, la grabación de un disco que es un modo más tangible de impulsar el desarrollo de una carrera musical.

Para Patty Alvarado, de Marú, el incremento de mujeres instrumentistas podría deberse a los concursos:

Me han contado que en Trujillo hay músicos mujeres y hacen música andina, y me han dicho que cada vez hay más mujeres tocando y yo me imagino que eso es a raíz de que hay festival, un concurso que es de charango.

Ella también reconoce que en Lima ya no hay concursos salvo uno escolar organizado por Nueva Acrópolis.

Concursos, festivales y presentaciones suelen ser el mismo nombre para los eventos en los que las instrumentistas pueden mostrar su arte. Al respecto, Mónica Cuadra del ex Dúo Wayra recuerda algunos donde ella participó y hace hincapié en su importancia pues para ella las mujeres no siempre eran invitadas a estos eventos:

Ya había acabado Wayra; o sea, ha sido después del 2000, 2005, gané la voz “Warmi”, había festivales que hacían en San Juan de Lurigancho; no me acuerdo, te juro, esos diplomas los tengo ahí guardaditos, pero no me acuerdo, pero esas son las barreras, que siempre consideran que va tocar mejor el hombre. [...] En la Casona de San Marcos; sí, yo participé como charanguista. No era un concurso, era una presentación de instrumentistas mujeres y te daban un diploma al final, también participé en la quena, [...] Eso ha sido en la embajada de España, ahí hicieron un evento de quenistas, hacían todos los años, me invitaron, me invitó Álvaro Espinosa con Luz, ellos organizaban y ahí yo toqué quena y fui una de las instrumentistas mujeres, me dieron mi cartón también, fue muy bonito; han habido esas circunstancias, por ejemplo, que capaz deberían promocionarse más y estimular más a la mujer, porque yo pienso que la mujer es tan capaz como el hombre en lo que corresponde a tocar instrumentos.

Es interesante cuando menciona que tiene sus diplomas bien guardados; no recuerda cuántas o cuáles, pero sabe que las tiene. Esto puede indicar que para ella su faceta de intérprete está en el pasado y forma parte de sus recuerdos. De hecho, desde que se desintegró el Dúo Wayra, ella participó en el trío Mestizas con Pilar Reyes y Milagros Soberón durante su breve existencia y desde entonces suspendió su carrera —a diferencia de su compañera de Wayra, Dolly Príncipe— y en la actualidad se dedica sobre todo a enseñar inglés y guitarra. En algún momento durante su entrevista, Mónica mencionó además que desde que ella se casó y tuvo una hija, Dolly tuvo que asumir más responsabilidades en el Dúo, y es probable que la división desigual de tareas terminara cobrando la factura y, tiempo después, haciendo que el Dúo se desintegre. Estas últimas ideas podrían indicar que en algún momento, la capacidad de aspirar de Mónica dejó de desarrollarse o se limitó y optó por otras metas, algo que no le sucedió a Dolly Príncipe.

Entonces, la conclusión general con respecto a los concursos, festivales y presentaciones es que funcionan como *triggers* en el desarrollo de la capacidad de aspirar de las

instrumentistas de la escena, sin embargo, estos ya no abundan. Las transformaciones culturales de las últimas décadas podrían haber hecho que los concursos locales desaparezcan, y solo queden perennes los concursos más grandes, como los de nivel internacional. Al respecto, es interesante acotar aquí que dos de las entrevistadas en esta investigación participaron en el Festival Internacional Viña del Mar. Ruth Huamaní participó con Marú en el 2006 con una canción compuesta por ella “Puras Mentiras” y Damaris Mallma participó y ganó en la competencia folklórica con su composición “Tusuykusun” en el 2008. Ambas son compositoras e instrumentistas, quizás las más reconocidas dentro de la escena musical andina contemporánea, pero ninguna de las dos explora el tema de concursos como posibilidad.

Entonces, a nivel local, podemos notar cómo los festivales desaparecen y los concursos televisivos adquieren mucho interés por parte de público, aunque generalmente en éstos solo se premie al intérprete vocal. La ausencia de estos *triggers* al inicio de sus carreras podría tener consecuencias importantes para su capacidad de aspirar y para la escena musical andina contemporánea en Lima, y ya las tiene puesto que el número de agrupaciones no ha crecido en la última década.

5.2 Formación de agrupaciones de mujeres en la escena andina contemporánea

“Los grupos femeninos surgen porque no nos daban espacio los hombres⁵³”

Ruth Huamaní, Grupo Marú.

Esta frase de Ruth presenta el porqué del surgimiento de las agrupaciones de mujeres en la escena. Para crearlas contaron con recursos como su agencia, su actitud emancipatoria y transgresora, y otros que impulsaron su capacidad de aspirar. La creación de estos grupos fue la estrategia o el modo de afrontar los limitantes, desde lo que Appadurai llamaría una ética de la posibilidad (2013). Esta implica imaginar posibilidades en lugar de rendirse ante las probabilidades de que algún cambio totalmente externo a sus decisiones las beneficie (2013, p.213). Ellas no esperaron este cambio, sino que, haciendo uso de su capacidad de aspirar a ser instrumentistas en la escena, formaron distintas agrupaciones.

Es interesante resaltar ahora que ninguna optó por una carrera como solista, incluso cuando algunas de ellas también cantan, es decir, pudieron haber optado por serlo y acompañarse además de un instrumento en sus presentaciones, pero eligieron otro camino mucho más transgresor y coherente con sus deseos. Como señalé en capítulos anteriores Bayton menciona que el rol de la mujer como solista suele ser más impulsado en la música popular (1998), y una explicación de esto la propone Varela (2019) cuando presenta la idea de que un grupo de mujeres agrupadas son más peligrosas para el orden patriarcal, a lo que yo agrego que una intérprete solista podría ser menos ruidosa o incómoda para el universo musical andino contemporáneo.

Entonces, las instrumentistas contaron con una actitud emancipatoria y muy transgresora que las llevó a agruparse desafiando un sistema o una estructura social que

⁵³ Extracto de entrevista realizada a Ruth H. el 11 de octubre del 2017 en Lima Metropolitana.

limitaba sus metas, y quizás este sistema estaba encarnado en la música latinoamericana u otras músicas antecesoras dentro del universo musical andino que por mucho tiempo permitieron la existencia -sobre todo- de agrupaciones compuestas por hombres.

No parece errada mi idea de que esta escena es una posibilidad pues desde que apareció muchas agrupaciones de mujeres formaron parte de ella. Y así como el Taller de Música del Grupo Yawar incluyó entre sus alumnas a Ruth Huamaní, Pilar Reyes, Damaris Mallma, Mónica Cuadra, futuras integrantes del Dúo Wayra, Chicas Daya, Dúo Mestiza, Grupo Femenino Andina, Marú, Chicas del Sol, Hijas del Sol; el grupo Yawary, perteneciente a la Escuela Nacional de Folklore e impulsado por el profesor Amílcar Hija, recientemente fallecido, también tuvo entre sus integrantes a Patty Alvarado, Mayra Villanueva y Celeste Soria, todas ellas instrumentistas de la escena. Es importante reconocer a estas agrupaciones, recordar que varias de ellas ya no existen y algo muy importante también, que varias de estas agrupaciones compartieron a las mismas integrantes, lo que evidencia que la escasez de instrumentistas en la escena fue algo constante.

En la actualidad el número de agrupaciones es menor, algo que menciona Pilar Reyes de Andina

He visto pocas agrupaciones femeninas que estén trabajando, me refiero no solamente a agrupaciones que cantan, yo estoy en el ambiente, la sociedad latinoamericana donde las agrupaciones tocan y cantan es que somos pocas, a eso me refería, que de repente en Lima están las Hijas del Sol, están las Chicas del Sol, está la agrupación Marú y el grupo Andina, el cual yo dirijo, después otras agrupaciones puede ser que se formen pero no continúan y se forma esporádicamente, si tienen alguna presentación se juntan y nada más pero que sean así de manera profesional, seria, muy poquitas. En Ayacucho había una agrupación que sé que trabaja ahí pero que no sale mucho digamos de su departamento, por eso te decía que somos muy poquitas como grupos femeninos casi no hay muchas.

De las cuatro agrupaciones que existen en Lima, una de ellas, Las Hijas del Sol, se distancia cada vez más de la escena andina contemporánea, como mencioné en capítulos anteriores. Entonces todavía hay menos agrupaciones de las que menciona Pilar. Para ella la falta de seriedad de sus integrantes sería el problema mayor de esta poca cantidad. Más allá de preguntarnos el porqué de esto, cuya respuesta puede guardar relación no solo con una poca voluntad y disponibilidad de las músicas sino con una desconfianza hacia el futuro de la escena, es importante saber por qué algunas agrupaciones sí logran mantenerse. Al respecto Pilar Reyes menciona lo siguiente:

Siempre fue solo mujeres porque pienso que la mujer necesita de la oportunidad [...] en los grupos de varones no incluían mucho a las mujeres porque mayormente las mujeres más cantan y hay pocas mujeres instrumentistas y quería poner a una integrante femenina la ponían para que cante o para que baile pero, en este caso, tanto las mujeres instrumentistas que ya actualmente

somos líderes de nuestros grupos y queremos que la mujer tenga un lugar importante también en la música, por eso es que yo siempre he trabajado con mujeres bien, porque siento que las mujeres necesitan mayores oportunidades.

Esta declaración de Pilar da cuenta de que las oportunidades para las mujeres, si querían pertenecer a un grupo mixto eran reducidas, algo que también mencionó Magali con respecto a los estereotipos de género en los instrumentos musicales. Ella decía que a las mujeres les daban la pandereta, el bombo o les permitían tocar el teclado mínimamente en estos grupos. Pilar comenta que a las mujeres las llamaban para que canten o bailen, roles más comunes destinados a mujeres en la escena andina en general. La estrategia para tener un rol distinto, transgresor, fue crear agrupaciones en las que ellas pudieran tener las mismas posibilidades de tocar el instrumento que quisieran.

Mónica Cuadra, del Dúo Wayra, también es tajante sobre ello:

En realidad, yo nunca tuve la oportunidad de tocar charango con nadie, solamente con Wayra, [...] y con Mestizas, tú sabes que yo después de Wayra formé un grupo con Pilar y Milagritos Soberón, ahí tocaba yo charango obviamente y quena también, pero éramos un grupo de mujeres.

Al respecto, Mónica había mencionado, como ya indiqué, que su esposo nunca la invitó a tocar en sus agrupaciones. La conclusión es la misma, el único modo de tocar era con otras mujeres.

Mayra Villanueva, quien considero podría pertenecer a la segunda generación de mujeres instrumentistas en la escena andina contemporánea limeña luego de Pilar Reyes, Mónica Cuadra y Ruth Huamaní, también vivió una experiencia parecida a la de Mónica lo cual refuerza la idea de que las oportunidades para las instrumentistas no cambiaron demasiado desde el inicio de la escena:

Casi todas las agrupaciones que he participado han sido de mujeres [...] el grupo femenino Yawary, que era la Escuela del Folklore, el grupo femenino Takiyary fue un segundo grupo [...] Chicas Del Sol, que fue primero en donde me invitaron solamente por un año porque la integrante se fue de viaje, el grupo Hijas Del Sol que es en donde he tocado por aproximadamente seis años, después ha sido el grupo, la banda de Naisha, que sí es mixta, es una de las bandas mixtas en la que participé [...]. Porque no hay mucho trabajo para mujeres [...] no hay muchos grupos mixtos, se podría decir o hay grupos masculinos o hay grupos femeninos, hemos visto a las agrupaciones grandes, bonitas como Yawar, Antología, en su mayoría, siempre son varones, difícilmente encontramos mujeres en esas agrupaciones y bueno para mí se ha abierto un excelente mercado para las agrupaciones femeninas ahora que hay más, hay orquestas, hay diferentes estilos.

Mayra introduce la palabra “trabajo”, que no es recurrente en los discursos de las otras instrumentistas, lo que hace que no perdamos de vista que ellas persiguen un trabajo remunerado. Aunque ella parece optimista sobre el aumento -aparente- de bandas de

mujeres, es probable que no se refiera a la escena musical andina exclusivamente, y es importante resaltar que no menciona la posibilidad de formar una ella misma. Encuentro interesante analizar cuán empoderadas se pueden sentir con el reconocimiento a su labor de instrumentistas, como comenta Patty Alvarado⁵⁴, algo que solo puede suceder si forman parte de agrupaciones, y es interesante notar cómo ese reconocimiento no se traduce en el contagio y aumento de bandas.

Una de las posibles respuestas al porqué de la escasez de estos grupos sería, como mencioné líneas arriba, que la escena resulta poco atractiva. Por ejemplo, quizás formar una agrupación de salsa o cumbia podría ser más rentable. Otra posible respuesta tiene que ver con los altos costos a nivel personal y económico que implican formar una agrupación. Se requiere compromiso, inversión de tiempo y dinero, aliados, y la aceptación de ser parte de dinámicas específicas. A continuación, reflexionaré sobre ello.

5.2.1 Decisiones que impulsan: dinámicas y roles en las agrupaciones de música andina contemporánea

En este apartado quiero discutir sobre tres tópicos en particular, el primero tiene que ver con la división de poderes dentro de las agrupaciones, el segundo tiene que ver con las ideas estereotipadas sobre el carácter de la mujer, que algunas incluyen dentro de las dificultades en las dinámicas grupales. Por último, mencionaré el tema de la exclusividad que algunos grupos exigirían a sus integrantes.

La división de roles en las agrupaciones de mujeres está relacionado al modo de gestión de las mismas. Al respecto, Ruth Huamaní de Marú hace una distinción entre el modo de gestionar las agrupaciones en los noventa, década en la que inició la escena, y el modo en que se gestionan en la actualidad

[...] Es muy complicado y en esta época de los años noventa los grupos eran: “Todos somos iguales, todos ganamos por igual, no hay directores”, como en las bandas de rock que se juntan y todos aportan musicalmente, pero con el tiempo te das cuenta que las bandas de rock duran poco, es por eso, porque no hay un cabeza. Las bandas surgen en el barrio, entonces es bien complicado, ¿no?, hasta que con el tiempo, de repente, la banda se transforma en una empresa [...] Los grupos que funcionan a largo plazo son los grupos que funcionan como empresa: Los Kjarkas, Illapu funcionan como empresa, hay un dueño ahí, inclusive lo he escuchado decir en público a Illapu le he escuchado decir: “Les presento acá a otro de los dueños del grupo”, usó un término fuerte, no dijo líder, dijo: “aparte de fundadores y dueños de este proyecto”, lo mencionó así a uno de sus hermanos, imagínate es un término fuerte. Yo sé que ahí el líder toma las decisiones, si tienen tres faltas los botan.

⁵⁴ En la entrevista realizada a Patty Alvarado [30 de mayo del 2018], ella me compartió con emoción que, durante un concierto, la alcaldesa de Lima (en ese entonces, Susana Villarán) subió al escenario para dar sus felicitaciones y no se detuvo en la vocalista, sino que fue directamente hacia ella, le dijo que tocaba muy bien la batería y que era un gran ejemplo.

Quizás por su experiencia en otra agrupación, Ruth decidió tomar las riendas de Marú. Indica que no le gusta el término “dueño” como sí el de “líder”, y que no puede trabajar en base a una horizontalidad, por lo mismo agrega “Marú lo he empezado de cero, sola, ya, pero desde arranque con eso, yo estoy haciendo una inversión, invito unas cantantes, invito a una chica, hagamos esto, yo voy a invertir y ya; entonces, lo hago como empresa”. Pilar Reyes, de Andina, coincide:

Actualmente el grupo ya se maneja como una empresa. Particularmente, Ángela y yo manejamos el grupo, de la producción del evento, el resto de chicas se encargan de los ensayos, cumplir y venir directamente al escenario. Ya no se preocupan de la producción de los ensayos, antes sí, colaboraban más en ese aspecto, hemos optimizado y así funcionamos más rápido, en que nosotras nos ocupamos de la producción y ellas se encargan de dar el concierto.

Como ella indica, hubo un cambio en Andina, al inicio es probable que todas se encargaran de todo, pero luego de una optimización que pasa por una división de roles y poder, el grupo funcionaría “más rápido”. Esta división de roles, puede ser muy explícita, por ejemplo, Celeste Soria, baterista de Andina y profesional del marketing menciona cuál es su rol en el grupo

Yo considero que por ejemplo todo el tema de imagen siempre les estoy corrigiendo [...] a veces suben fotos a Facebook y yo reniego cuando suben las fotos con una cámara que es malaza o cuando sé que de repente va a bajar la calidad de la marca porque Andina es una marca, entonces ahí estoy renegando y es como que “chicas no, borren esa foto, salimos mal”, etc., y estoy como que preocupándome eso, luego en lo musical, cómo me encanta escuchar cosas nuevas, me gusta un grupo y de ahí ese grupo tiene una canción con otro y comienzo escuchar el otro y así me jala y es una cadena y digo oye esta canción tiene este ritmo o han hecho esta combinación es como que siempre quiero meterle algo nuevo, sin dejar obviamente el origen. Hay canciones que me encantan con su sentimiento neto, así recontra arraigado pero hay otras que creo que si las hacemos más fusión, vamos a tener mayor cabida sobre todo con los jóvenes porque escuchar música neta es difícil, o sea, hay que estar acostumbrados.

Podemos notar cómo Celeste tiene muy en claro que el grupo es una marca, que debe cuidar su imagen y ella misma contribuye con ese cuidado, es evidente también su preocupación por captar un público más joven. Encuentro muy interesante cómo separa la música “neta” y la música “fusión”, indica que escuchar la primera es difícil y eso me lleva a diversas reflexiones sobre la necesidad de hacer innovaciones en la escena pensando en atraer nuevos públicos, para los que sería “más fácil” escuchar una fusión que una música andina “neta”, esto es algo sobre lo que reflexioné en el capítulo de discusión teórica y nacimiento de la escena.

Además de los roles explícitos en los discursos de las integrantes de Andina, también pude notar otros roles dentro de la dinámica de uno de los ensayos al que asistí como observadora. En él estuvieron todas las integrantes de Andina, una cantante invitada,

un saxofonista invitado y Juan Ramírez, el que Celeste Soria identifica como director musical de Andina. Este ensayo fue previo a una presentación especial que tenía la agrupación y consistió, principalmente, en definir los arreglos de las canciones en las que participaría la invitada. Como se trató de una reunión para decidir, se pudieron notar las dinámicas de repartición del poder y de los roles en Andina. En ese sentido, a continuación, presento las observaciones principales que encontré.

La integrante con menos tiempo en la agrupación es la saxofonista, Fernanda Araya. Ella parecía solo acatar las indicaciones que le alcanzaban y mantenía un perfil discreto en el ensayo. No proponía sino interpretaba las ideas que venían desde Pilar, el saxofonista invitado y la cantante invitada. En los momentos de tensión pude notar que Rosy Otiniano, la percusionista, tenía el rol de aligerar las situaciones y utilizaba su sentido del humor para ello. Sin embargo, no parecía tener poder en las decisiones sobre los arreglos musicales.

Celeste Soria, la baterista y la mujer más joven de la agrupación, estaba muy pendiente del horario y del tiempo del que disponían para terminar de concretar los arreglos. Se percataba de que se estaban tomando mucho tiempo en definirlos y cada cuanto les mencionaba a sus compañeras que debían apurarse, agregando incluso una llamada de atención a la directora general de Andina “Ya son las [8pm], Pilar”.

Además de todas las integrantes, hubo tres personas que no pertenecen a Andina en el ensayo, la primera fue el saxofonista experimentado, al que se referían como Maestro, término usado para referirse a una persona con mucha experiencia musical. En ese sentido, todas se dirigían con respeto hacia él y Pilar cuidaba mucho el modo de comunicarle sus ideas. Otra presencia fue la de Juan Ramírez, cuyo rol en la agrupación parece ser el de consultor o director musical. Juan da las pautas para tocar las canciones, y sobre ellas las demás dan sus opiniones. Lo menciono como consultor porque él no forma parte de las presentaciones de Andina, pero su opinión es muy valorada.

Otra presencia ajena fue la de la cantante invitada. A diferencia del resto, ella tenía una imagen muy cuidada, evidente en su maquillaje y su vestir, distinto al vestir casual del resto de asistentes. A su vez, parecía tener mucha seguridad y experiencia para proponer arreglos, lo que denota que sus conocimientos no radican únicamente en la técnica vocal, sino que son más amplios, algo común entre las y los solistas experimentados.

Con respecto a la división de roles, en determinado momento Juan emite su opinión sobre uno de los arreglos, pero la cantante invitada no está de acuerdo. Pilar, como directora general, decide favorecer a la cantante porque quiere que se sienta cómoda. En ese sentido, noté que la cantante tiene poder de decisión, da ideas para la batería, da ideas para el saxo y es exigente en cuanto busca el mejor sonido posible. Algo muy interesante que sucedió en cierto momento, es que ella hizo una broma referente a que las mujeres se sienten mejor trabajando entre ellas para tomar decisiones musicales, con hombres se cohiben un poco, lo dijo en tono de broma, pero parecía cierto ya que el lenguaje no verbal de las participantes indicó que estaban de acuerdo.

Otro momento particular e interesante sucedió luego de definir el arreglo de los dos saxofones, o el “juego” de ambos, como le llamaron, el cuál consistía en que el Maestro invitado y la saxofonista de Andina, Fernanda Araya, se dividían ciertas partes de la melodía introductoria de una canción. Cabe mencionar que la propuesta del “juego de saxofones” fue hecha por el Maestro saxofonista y la cantante invitada. Luego de escuchar el resultado final, Pilar dice “Parece de espectáculo, está muy bonito”. En efecto, según mi criterio, la introducción que tocaban los saxofones era una propuesta compleja que sonaba muy bien; sin embargo, me extrañó la sorpresa de Pilar, pues podría ser un indicador de que ese nivel de complejidad quizás no sería el común entre los arreglos que suelen proponer en Andina.

Una vez se terminaron de definir los arreglos, el grupo pasó a decidir cuáles iban a ser las otras canciones que tocarían en el evento. Para ello solo las integrantes de Andina, todas y cada una, dieron su opinión. Ese momento ocupó unos pocos minutos y no se ensayaron dichas canciones.

El rol de Ángela Cairo, como segunda directora, no se evidenció en el ensayo. Cabe señalar, que su instrumento, el bajo, parecía tener una avería del que ella y las demás eran conscientes.

Entre las conclusiones de esta observación se encuentra el hecho de que Pilar Reyes parece tener más poder de decisión sobre la agrupación que el resto de sus compañeras, por lo que cumple su rol de directora, sin embargo, hay un límite borroso sobre el rol de Juan Ramírez en Andina. Aunque algunas de sus integrantes lo reconocen como director musical, me pareció que cumplía sobre todo un rol de consultor. Sin embargo, si fuera efectivamente el director, ¿sería el responsable de la menor complejidad de los arreglos en las canciones de la agrupación?, esa es una pregunta que se me ocurrió luego de la sorpresa de Pilar en el ensayo, y podría guardar relación con una subestimación de las capacidades de las instrumentistas. Además, los dos invitados, el saxofonista y la cantante, parecieron tener más ambiciones con respecto a la complejidad de los arreglos inicialmente propuestos por Andina, lo cual evidenciaría que no existe una intención por buscar esa complejidad musical, al menos no para el resto de canciones propuestas para el evento.

Esta búsqueda de complejidad requiere de capacidades interpretativas y conocimientos, por lo que también me pregunto si es que ellas no cuentan con estas capacidades o si, como agrupación, deciden limitar sus metas. Este “limitar” vendría de la aceptación de los recursos con los que cuentan, porque también necesitan de tiempo para crear, ensayar y producir arreglos digamos complejos como los que presencié en ese ensayo, y no necesariamente tienen ese tiempo. En ese sentido, podría concluir que su capacidad de aspirar, como grupo, dejó de desarrollarse en algún momento.

Con respecto a las dinámicas de convivencia entre las integrantes, cito una mención de Pilar:

El grupo tiene trece años. Hemos venido trabajando siempre, habremos cambiado como a dos o tres integrantes nada más, pero casi todas nos hemos mantenido desde un inicio, es decir, en estos trece años hemos venido

trabajando todas juntas y por eso nos sentimos como hermanas, una familia que ha convivido, que cuando ha viajado, hemos vuelto juntas, comemos juntas, ensayamos juntas y nos involucramos en nuestros problemas también.

Entiendo que hay una complicidad, quizás natural o acrecentada por los años, que les permite trabajar en confianza bajo un ambiente seguro. Ruth Huamaní, de Marú, también comenta algo parecido:

Nosotras entre mujeres sabemos darnos nuestro espacio, sabemos en qué momento podemos reír, sabemos en qué momento hacer para avanzar e, inclusive, para explicar algo emocionalmente; con ciertas excepciones, justamente por el hecho de que todavía no hay el nivel musical, porque no hay la preparación musical para las mujeres.

Ruth hace referencia a uno de los porqués de que las mujeres no puedan participar de grupos mixtos, menciona que algunas no tienen suficiente preparación musical por lo que estarían más propensas a ser disminuidas cuando tienen errores. Al respecto Bayton (1998) mencionaba que la falta de confianza de las mujeres las hacía susceptibles a la crítica de los músicos hombres. Esta situación podría revertirse, y lo está haciendo, conforme la mujer tiene más posibilidad para acceder a una educación musical.

Así como pueden entenderse muy bien entre ellas, aparentemente su carácter “conflictivo” provocaría que los diálogos pudieran tornarse complicados. Al respecto, Ruth Huamaní menciona:

[...] El porqué hay tan pocas mujeres; en cuestión de grupos, menciono [en la primera versión de su libro] también el temperamento no sé si lo mencionaría ahora, yo te digo porque yo he pasado esas experiencias, tú sabes cómo somos las mujeres. Dice que los hombres se pelean, y lo he visto en la música, unos amigos una vez estaba ensayando y se agarraron de las manos y después al rato: “Bueno, vamos a ensayar”; dos mujeres se agarran de cachetadón y nunca más se vuelven a hablar en la vida, nunca más se vuelven a hablar [...] Ha habido finales de grupos por cuestiones de temperamento, yo he visto que los grupos de hombres duran, porque, como te digo, ellos se pueden pelear y después de unos días están: “Ya, ¿cuándo vuelvo al próximo ensayo?”; inclusive, hacen bromas de lo sucedido que una mujer no podría hacer. Si una mujer se va de boca, se dejan de ver un año, dos años o tres años y para que se reconcilien es bien bravo; entonces, los hombres son muy pragmáticos y ese ser pragmático les permite continuar con sus proyectos o pasar por alto muchas cosas que la mujer no.

Es muy importante la aclaración que hace Ruth al decir que en la actualidad no mencionaría esta característica. Así como sucedió cuando comentó que en su primera agrupación despidieron a una integrante por salir embarazada y que no lo volvería a hacer porque sería mal visto, ella evidencia un cambio de postura más virado hacia el feminismo al que parece sentirse cada vez más cercana. De hecho, como menciona Varela (2019) “Fijar en el imaginario colectivo la soledad de las desobedientes, incluso

la rivalidad y competencia entre mujeres, ha sido una argucia patriarcal combatido por el feminismo desde sus inicios”, por lo tanto, Ruth es consciente de que el carácter supuestamente conflictivo que se le atribuye a la mujer es un estereotipo de género.

Mayra Villanueva ejemplifica lo arraigada de esta idea y cómo se reproduce en el terreno musical:

Suelen decir que las mujeres somos muy complicadas y lo he escuchado en los mismos chicos de los grupos, de grupos famosos incluso diciendo ‘trabajar con mujeres debe ser tan complicado pobre Raúl’ que era nuestro manager que trabaja con mujeres ‘porque cuando estas chicas se molestan cómo será, se caerá el mundo’, son cosas como que, frases que se escuchan que suenan graciosas pero que marcan a muchos varones, en muchas agrupaciones, por eso escuchado a los mismos organizadores diciendo ‘por eso no trabajo con mujeres’, frases como esas que son muy populares pero que a mí a veces me incomodan pero ya he tenido que irme acostumbrando, he tenido que ir adaptando frases como esas.

Mayra menciona que tuvo que acostumbrarse a este tipo de ideas que se expresan de forma graciosa, pero considera erradas. El uso de bromas estereotipadas es común en otras profesiones también, lo interesante es reconocer cómo las ideas se perpetúan a través de las bromas. Para Mayra, entonces, hay dos impedimentos importantes: “Muchas veces o creen que tocamos muy delicado o creen también que por el ‘carácter’ qué se ha hecho famoso de las mujeres no vamos a encajar en los grupos masculinos”.

Tanto Ruth como Mayra son conscientes de que la atribución de ese “carácter” es contraproducente para su inserción en grupos mixtos o para su valoración en la escena, sin embargo, Celeste Soria, quien parece estar alejada de ideas feministas, considera válida esa atribución “Siento que los hombres resuelven las cosas mucho más rápido, las mujeres se complican treinta y cinco veces [más]”. Aquí ella pone el ejemplo de cómo a veces se toman demasiado tiempo para elegir vestuario y desperdician horas de ensayo, pero también reconoce que, para decisiones musicales, el ser mujer también sería un elemento que retrasa los avances. En general Celeste parece estar poco conforme con el uso del tiempo en las dinámicas musicales de Andina:

[...] Entonces no nos podemos poner de acuerdo solas siempre hay una decisión o un aporte más o si ya lo cuadramos queremos volver a cuadrarlo por ver otro ‘ah no hay que grabarlo de nuevo’ y así y así y como que siempre estamos dando ideas, ideas, como que siempre se habla, en cambio los grupos de varones no se habla tanto y se hace, es como que “¿ya lo dejamos así? sí, ya listo repasamos estoy sí, ya bacán, listo, quedamos ya a tocar no hay más”.

Celeste agrega algo que se hizo evidente en la observación participante en la que estuve presente, ella suele ser la que “apura” a Pilar, haciéndole recordar que si no se llega a un consenso general, es ella la que, siendo directora, debe tomar las decisiones para que no se retrasen. Esta necesidad de aprovechar el tiempo y de ser productivas, se relaciona con dos ideas. La primera es una sobre la que Bayton (1998) mencionó, los

grupos de hombres efectivamente van a los ensayos a tocar, mientras que para los grupos de mujeres un ensayo es un evento y una oportunidad no solo para tocar sino para compartir inquietudes y socializar con sus compañeras. Hay una red de apoyo y contención que no existe necesariamente en los grupos de hombres. Esta situación tiene consecuencias como que las agrupaciones de mujeres que ella estudió tuvieran como objetivo tocar como una fuente de fuerza y placer conjunto y no para conseguir éxito comercial (Bayton, 1998, p. 100).

La otra idea con la que guarda relación la postura de Celeste, es que probablemente su capacidad de aspirar sigue en desarrollo, y de hecho ella sí estaría buscando conseguir un mayor éxito comercial. Entonces se produce esta frustración al ver que Andina utiliza demasiado tiempo para tomar decisiones, en comparación con Wayanay, el grupo de hombres al que ella es cercana y en el que probablemente las decisiones se toman de modo más práctico.

Por otro lado, también encuentro importante mencionar que, de acuerdo a Bayton (1998), las agrupaciones que tienen composiciones propias suelen tener discusiones y conversaciones más largas en los ensayos, mientras que las agrupaciones que tocan covers, no. En el caso de Celeste, tanto Andina como Wayanay, tienen composiciones propias así que su caso no es útil para esta exploración, pero sí el caso de Patty Alvarado. Me baso en la especulación para inferir que una posible razón por la que ella haya optado por quedarse en “Las Hijas del Sol” y abandonado “Marú” en la actualidad⁵⁵, podría ser esa. Las Hijas tocan covers por lo que sus ensayos podrían ser menos frustrantes.

El último tópico al que me referiré en este apartado es el de la exclusividad. En algunas agrupaciones se exige a sus integrantes que su compromiso sea total con ellas, eso significa que no pueden “chivear”⁵⁶ y no pueden pertenecer a otras agrupaciones al mismo tiempo. Con respecto a esto encontré dos posturas contrapuestas, la de Celeste Soria y la de Ruth Huamaní. La primera considera que su agrupación debe tener la preferencia:

Yo no soy de los músicos que les gusta chivear [...] nunca me ha gustado eso porque yo siento que mi grupo tiene el respeto y la preferencia [...] yo soy publicista también entonces de hecho el que tú veas una imagen de un grupo tiene que posicionarse por así decirlo, entonces si tú ves a los integrantes tan dispersos o tocando un día acá y tocando un día allá, o sea ese grupo nunca va a ser como que mirado de forma consolidada, nunca va a estar bien alimentado de la publicidad que necesita, esa era una de las principales razones, de a poco fui aprendiendo que lamentablemente el músico si no toca en dos, tres, cuatro grupos, no vive ¿no?.

⁵⁵ Cuando realicé el grueso de mis entrevistas Patty aun formaba parte de Marú. Su separación fue posterior y no conozco los motivos. Un tiempo después me enteré de que Patty tuvo una hija, otro tiempo después la vi participando como integrante en una entrevista virtual a Las hijas del Sol.

⁵⁶ “Chivear” es un término popular que significa tocar por hora, o por día, con un músico, música o agrupación que las contrate.

A pesar de que Celeste reconoce que la exclusividad debería ser la norma, también es consciente de que si una música o músico no “chivea” no le alcanzarían los recursos para vivir de la música. Ruth, por otro lado, considera que está bien hacer “chivos”

Al principio, cuando tú formabas grupos antiguos como Tiempo Nuevo, no podías ir a tocar en otros grupos, [...] yo no soy muy posesiva en ese sentido, hay grupos como “Yawar” que todavía tienen ese pensamiento de que si perteneces a un grupo no puedes ir a tocar con otro, no puedes tener otros proyectos musicales; yo normal, no tengo problemas con eso mientras no se choque conmigo, porque de esa manera el otro músico se desarrolla. Entonces, la baterista de mi grupo ha empezado a tocar con otros grupos y cuando regresa al mío, regresa con todo el bagaje de experiencias de otros grupos, eso alimenta mejor a mi banda, entonces eso es mejor; toca mostro la chica [habla de Patty], la chica toca bien, [pero] yo la siento, en su cara, a veces, un poquitito nerviosa todavía.

Considero que la postura de Ruth resulta más provechosa para el desarrollo de una instrumentista en la escena andina contemporánea, porque la movilidad favorece el aprendizaje y la acumulación de recursos, y claro, no cualquier instrumentista goza de la capacidad para navegar en la escena, al respecto comentaré en el siguiente y último subcapítulo.

Para terminar, puedo concluir que las dinámicas de los grupos hacen posible, o no, que las instrumentistas persigan metas mayores y que por lo mismo continúen desarrollando su capacidad de aspirar. En ese sentido, considero que las dinámicas de Andina podrían estar limitando sus metas, ya sea por lo borroso del papel de su director o directora musical, por la exclusividad que exigirían a sus integrantes, por la particular complejidad que buscan en sus arreglos, o porque la mayoría de ellas no son músicas de tiempo completo. En contraposición, las dinámicas de Marú impulsarían el desarrollo de su capacidad de aspirar pues no exigen exclusividad, el rol de la directora musical es muy claro, y dos de sus tres integrantes se dedican a la música a tiempo completo⁵⁷.

Estas observaciones de ningún modo buscan restarle mérito al largo trabajo y esfuerzo del Grupo Femenino Andina. Considero que, además de haberse sostenido durante varios años en la escena –uno de sus logros más importantes– también se constituyó como uno de los escasos espacios exclusivos para mujeres instrumentistas en la escena musical andina contemporánea de Lima Metropolitana.

5.4 Pasar la valla

En este apartado final exploraré las percepciones de las entrevistadas sobre la rigurosidad y exigencia de las agrupaciones en las que participan o participaron. A su vez, mencionaré cómo algunas instrumentistas tienen presente que existe una “valla” que podrían pasar para alcanzar reconocimiento en la escena musical andina

⁵⁷ Tanto Patty Alvarado como Ruth Huamaní tenían dedicación total a la música. Mientras que Rosa Revilla trabaja también como terapeuta del lenguaje.

contemporánea de Lima Metropolitana. Por último, reflexiono sobre cómo alcanzar o pasar dicha valla sería más fácil para las mujeres con mayores recursos.

5.4.1 Práctica y rigurosidad

Sobre la práctica y rigurosidad me interesa empezar diferenciando entre las instrumentistas que se dedican de modo parcial a la práctica de su instrumento, de las que se dedican de tiempo completo⁵⁸, pero esto no me es posible. Ninguna de las mujeres que entrevisté se dedica a tiempo completo a su instrumento, aunque algunas evidencien tener más posibilidades y voluntad de hacerlo.

Como he mencionado antes, dentro de la música hay diversas actividades o roles que se pueden realizar, la docencia, la interpretación, la gestión musical, la producción, la composición, entre otros más. En ese sentido, todas mis entrevistadas realizan más de una actividad musical de las que acabo de mencionar, sobre todo es común que todas sean, además de intérpretes, docentes, a excepción de Damaris. Sobre por qué eligen la interpretación sobre la docencia o viceversa es algo que paso a discutir:

Si me preguntaras la docencia o ser músico, definitivamente ser músico [...] si me llaman, como muchas veces ha pasado, cinco o cuatro de la mañana me dicen: “Patty, ¿a las ocho de la mañana estás libre?”, y yo: “Ah, ¿por qué?”, “Porque a las ocho hay un viaje, ¿puedes o no puedes?”, y yo así esté de mala noche o haya dormido dos horas, me levanto; pero si me llaman: “Patty, reemplázame en el colegio” o “Patty, ha salido una actuación”, no me levanto (risas).

Estas aseveraciones dan cuenta de que Patty Alvarado, baterista, prefiere su carrera como intérprete, y ya que algunas agrupaciones suelen convocarla con regularidad, ella puede darle prioridad a ese rol. Otro es el caso de Mayra Villanueva, quenista, quien eligió la docencia por sobre la interpretación debido a experiencias negativas con las que se encontró, en las que el estereotipo de género primó sobre la valoración de sus capacidades como música. Notamos que, en el momento de la entrevista, ambas tenían desarrollada su capacidad de aspirar de modo distinto por lo que optaron por estrategias distintas para continuar su carrera en la música.

Algo en lo que parecen coincidir es en qué agrupación las reta más como intérpretes. Para Patty se trataría de Marú “En donde a mí me exigen más actuación, musicalmente, más es en Marú, hay mucho más estudio [...] muchas más horas de práctica; en Marú aparte porque son temas propios o hay arreglos; en cambio, en Hijas del sol hay *covers*, entonces simplemente te dan el audio, escuchas, [te dicen] ‘sácalo y eso lo vas a reproducir cuando toquemos’”.

En el apartado anterior hice mención a cómo esto afectaría las dinámicas grupales también, en tanto los grupos que tienen composiciones propias se toman más tiempo para dialogar en los ensayos. Al respecto, Mayra Villanueva comenta lo siguiente:

⁵⁸ Corresponde hacer una diferencia entre dedicación total a su instrumento y dedicación total a la música.

Lo otro que también me decepciona un poco, en el caso de las chicas de los dos grupos en los que estaba, no hacen muchos arreglos [...] en Hijas Del Sol [...] el 80% de repertorio son canciones populares a las que les han agregado nada más en instrumento y luego un 20% de arreglos ya con partituras [...] es por eso que me gustó la banda de Naysha, por ejemplo, porque el productor, Martín [Venegas] me exigía que tocara, incluso las formas de soplo en la fuerza del instrumento y los arreglos e incluso eran bastante complicados, ahí sí estaba tocando el instrumento [...] lo que me pasaba con Hijas, es que yo estaba tocando y el teclado estaba haciendo lo mismo que yo, entonces nos dobleteaba y era temor también de las chicas de que yo estuviera tocando muy débil, por eso es que me dobleteaba, era muy incómodo.

Dobletear indicaría que tanto la quena como el teclado estarían tocando la melodía en la misma octava, de un modo que ella percibía como no complementario. Esto, sin duda, resulta en alguna medida ofensivo para ella y lo hace notar cuando menciona que “era muy incómodo”. Quizás podemos identificar entonces que, para ella, el hecho de que le den protagonismo a su instrumento, o la reten más, guarda relación directa con la valoración hacia su interpretación.

Es lo que hace que yo le diga a ella [Naysha] que no hay problema, que me llame cuando quiera, porque me gusta ese reto, de avanzar, de tocar más [...], porque ese tipo de proyectos me gustan un poco más y si me está llamando es porque le gusta la forma la que estoy tocando y eso ya es mejor a que me llamen [...] solo para estar como de adornito [...] adornito en diferentes aspectos porque mi instrumento también era como el adornito para que complemente el nombre del grupo, espero no se molesten las chicas [Hijas del Sol] pero así lo veía en parte, sí me gusta la forma de trabajo, no voy a negar que me encanta el escenario que manejan, que tienen un público inmenso, se llena, y eso es un montón de energía que uno recibe pero musicalmente, me parece que todavía yo hubiese querido ser más retada.

Es muy interesante cómo Mayra utiliza la palabra “adorno”, que es un término usado en la música referente a aquello que decora alguna melodía pero que no es central en ella. Así, comparar la participación de la mujer con un adorno, en el contexto que señala Mayra, guardaría relación con el uso o la explotación del capital erótico de la instrumentista por el hecho de ser mujer y, por otro lado, con cierta banalización del aporte instrumental de la quena, en su caso. Entonces, a pesar de su incomodidad, Mayra reconoce que dicha agrupación, Las Hijas del Sol, tiene más público y que eso le “encanta” pero no lo es todo.

El hecho de que ellas puedan ser más retadas, es decir, convocadas a tocar en determinadas agrupaciones tiene implicancias como tener la posibilidad de dedicarse, quizás no exclusivamente pero sí mayoritariamente a la interpretación, lo que a su vez implica poder designar más horas de práctica a su instrumento. Al respecto Celeste Soria, baterista, quien tiene una visión alejada del feminismo, opina que los hombres tienen más ventajas

Siento que hay mucha competencia en el lado masculino, competir con un baterista masculino es más difícil a veces [...] porque en realidad siento que los hombres se dedican, creo que la mujer es un poco más floja, o sea hay algunas que son más aplicadas pero siento que el mismo hecho que nosotras podemos estar haciendo tantas cosas que a veces no nos dedicamos solamente a una, en cambio, los hombres como solo pueden dedicarse a una se dedican a eso, eso, eso y ensayan, y ensayan, y ensayan y van agarrando, por así decirlo, calidad.

Aunque la primera relación que hace es decir que las mujeres son más flojas, Celeste evidencia que la dudosa capacidad de *multitasking* que se le atribuye a la mujer, en contraposición con la dudosa, también, capacidad del hombre para solo hacer una cosa a la vez, se traslada al terreno musical. Desde el feminismo se ha criticado esta postura y asignación de capacidades especiales a la mujer que solo perpetúan una desigual distribución de tareas, generalmente domésticas, que oprimen a la mujer y liberan al hombre. La supuesta calidad, o experticia, que ganan los hombres que pueden practicar más, se debe entonces a los privilegios que tienen. En cualquier caso, una persona con mayores recursos podrá acceder a más horas de práctica, que otra que deberá tomar algunas de esas horas para realizar otras actividades que le ayuden a subsistir.

Celeste menciona que practica su instrumento dos horas a la semana. Comenta que la batería hace “muchísima” y que no tiene tiempo para dedicarle “Por mi trabajo es que a veces sí, he tenido que desplazarlo y por una cuestión de que como te digo ir a los ensayos, tocar por, es un esfuerzo es un sacrificio y a veces no había esa compensación económica que una necesitaba extra para moverse, entonces era difícil”. Luego agrega que en los últimos meses está practicando entre seis y siete horas semanales la percusión menor porque ha ingresado a la agrupación de su familia, “Wayanay”, como percusionista menor, y pronto realizarán giras en el extranjero, lo cual la ilusiona y mantiene comprometida. Resulta importante señalar que ella sería la única integrante mujer de dicha agrupación.

Entonces también podemos notar que su orden de prioridad tiene que ver con darle más horas a la actividad que le puede representar más ingresos económicos y gratificación, como serían realizar su trabajo como productora y ser parte de Wayanay, una agrupación que pronto hará giras en el extranjero, a diferencia de Andina, agrupación en la que es baterista principal. Patty Alvarado opina que son muy pocas las mujeres que priorizan la interpretación:

Cuando les preguntas “¿Y a qué dedicas?”, pocas te van a responder que a la música, otras te van a decir: “Bueno, yo tengo mi carrera, yo tengo mi empresa”, “Ah, ¿entonces no te dedicas cien por ciento a la música?”.

A diferencia de Celeste, ella practica tres horas diarias como mínimo y menciona que “El profesor ya me jaló las orejas: ‘¡Tienes que practicar seis horas diarias!’ [...] Yo pienso que es como cualquier otro músico de otro rubro que practican horas y horas y apuestan totalmente por ser un músico A1 ¿no?”.

Cuando realicé la entrevista con Patty, ella no contaba con otra profesión u otros ingresos más que por enseñar en un colegio y por tocar con agrupaciones. Cuando le consulté sobre su futuro ella mencionó que se ve tocando con grupos “más fuertes” en referencia a grupos con mucha más exigencia musical y con otro tipo de pago. Ella es consciente de que cuando un músico o música domina más el instrumento, sus “bolos” o su remuneración es mayor. Mayra hace la comparación entre un músico de banda que cobra treinta soles la hora y un músico de Eva Ayllón que cobran novecientos soles por show. Del primero menciona que el músico de banda domina el instrumento, “le agarras el hilo y ya puedes seguir *chiveando* pero ser músico de Eva Ayllón requiere otro tipo de estudio, otro tipo de preparación, entonces, no solamente te exigen musicalmente, sino también tus bolos, tus honorarios también suben, ¿no?”

Entonces la experticia o el acceso a cierto nivel de experticia se consigue a través de la dedicación a las horas de practica y conlleva a ser mejor remunerada. En ese sentido, durante su entrevista Pilar menciona que en Andina ensayan dos veces por semana, pero en la práctica noté que su declaración es sobre todo fruto del deseo de que sea así:

Nosotras ensayamos un mínimo de dos veces por semana, si bien es cierto, cada una tiene sus propias ocupaciones vemos que cada vez que tenemos un contrato tenemos que estar preparadas, listas, porque debemos estar listas para determinada reunión si alguien que sea de Cusco tenemos que manejar un repertorio que sea exclusivamente para Cusco, también aparte llevamos músicaailable, música alegre de acuerdo al lugar al que vamos. Si vamos a un teatro definitivamente cantamos sus canciones propias porque sabemos que la gente nos está escuchando y así vamos manejando y cambiando el repertorio.

La frase “si tenemos un contrato” guarda relación con que en la agrupación se preocupan por aumentar las horas de ensayo cuando tienen presentaciones, si no hubiera presentaciones la cantidad de horas de ensayo se reduce y se acomoda a la disponibilidad de las integrantes que dedican su vida a otras labores, por lo que su mención acerca de que ensayan dos veces por semana no es necesariamente cierta.

Antes de pasar al tema de la “valla” quiero reflexionar nuevamente sobre cómo esta poca dedicación de las mujeres a los instrumentos, debida a varios factores, también incidiría en que haya pocas agrupaciones compuestas por ellas. Desde el inicio de esta investigación, consideré a Marú como una agrupación de mujeres pues su imagen principal eran Ruth Huamaní, Patty Alvarado y Rosa Revilla, y no se hacía hincapié en otros instrumentistas. Sin embargo, Ruth comenta que prefiere que su agrupación sea mixta:

Marú, como conformación, desde un principio, yo a las chicas les dije que me interesaba que se vea como un proyecto mixto⁵⁹; finalmente se dio de cierta forma, eso es lo que sigo buscando [...]. Te falla una chica y todavía es complicado buscar un reemplazo; se enferma alguien y todavía es complicado buscar un

⁵⁹ Si bien Marú es un grupo mixto ahora, está liderado totalmente por una mujer, Ruth Huamaní, quien compone y hace los arreglos de la agrupación.

reemplazo, todavía no hay del todo, no hay tanto; eso ya lo he pasado. [...] Tú todavía no ves mujeres [...] que puedan vivir de la música con tranquilidad, siendo contratadas por aquí, por allá, no ves mucho, entonces cuando te dedicas a algo, te dedicas con miedo, entonces, no te desarrollas totalmente, ¿no?

Si no hay muchas mujeres instrumentistas que se impongan un nivel de exigencia alto, resulta evidente por qué no aumenta la cantidad de agrupaciones. Cuando Ruth menciona la variable “miedo” y como ésta impediría el desarrollo de la capacidad de aspirar de una instrumentista, también la relaciona con la variable de clase y la acumulación de recursos, sin decirlo directamente. Primero expondré la idea de Ruth sobre los recursos con el ejemplo de dos mujeres que, según ella, suelen ser muy contratadas:

Tienen un montón de chamba, las contratan de arriba pa’ abajo: tienen bastante trabajo. Pienso en ellas y digo ‘a ver, ¿de dónde vienen?, ¿cómo se formaron?, ¿dónde estudiaron?’, ambas vienen del extranjero. Gisella Giuffra, baterista de Gianmarco, que está metida en varios proyectos, y María Elena Pacheco que estudió quince años en Alemania, ambas tienen fama, es como que ‘vengo de afuera’, ‘ah ya, recién puedes pasar, recién te contrato, recién te doy bola’, algo así. [...] Si eres hombre [no lo necesitas], no, pero para ser mujer, sí.

Se desprende que, para ella, la educación sea nacional o extranjera sería un recurso con el mismo valor a la hora de calificar a un instrumentista hombre. Sin embargo, si se trata de una mujer, parece ser que lo encontrado en la investigación acerca de la sobreexigencia a ella, también cobra sentido con respecto a su educación, en este caso, se le valora más si estudió en el extranjero, según Ruth. En cualquier caso, no todas las personas tienen acceso a una educación superior internacional, para ello se debe contar con determinados recursos económicos, sociales, de clase, entre otros mínimos como el acceso a la información, por ejemplo, sobre becas -porque este acceso podría impulsar su capacidad de aspirar. Ahora paso a exponer la opinión de Ruth que evidencia la presencia de la variable de clase:

Otra cuestión que influye es el círculo social en el que te has desarrollado, por ejemplo, esta chica, María Elena Pacheco [música académica], viene de una familia más o menos pudiente, entonces cuando tú vienes de una familia, cuanto más status tiene, también la forma cómo te han educado [...] es más como que te han dado seguridad en tu hogar, entonces esa seguridad se transmite también a la hora que tú sientes que puedes dirigir algo; entonces, a Gisella Pérez-Ruibal, esta amiga sí le dieron en su casa, seguramente, esa seguridad; en mi caso es más o menos, vengo de clase media [...] he tenido algunas cosas buenas, carencias también, pero sí he tenido algunos pensamientos por lo mismo que mis papás son de provincia y lo recuerdo ahora, comienzo a recordar [...] y al entender y hacer un retro de mi vida sí hay frasecitas que estoy empezando a recordar que no son buenas, seguramente mis papás lo hicieron con buena intención, pero que me han hecho daño, siempre pensar: “No, somos pobres, somos pobres y hay que cuidar la plata”, hay ciertas frasecitas que tengo ahí “no podemos, tenemos que cuidar”, el hecho de que no puedes, no puedes, lo ricos

sí pueden, tú ahí, entonces esas cosas te limitan, a ellos no, ellos han sido educados de otra manera; a mí me ha costado hacer lo que hago, a esta amiga, por ejemplo, no, porque siento que se siente más segura.

Como menciona Appadurai (2013), “los relativamente ricos y poderosos de modo invariable tienen más desarrollada la capacidad de aspirar” (p. 188), entonces aunque las músicas a las que hace referencia Ruth no sean realmente millonarias, dato que no podría corroborar, es muy probable que sí contaran con muchos más recursos económicos, sociales y culturales que los de Ruth, durante su desarrollo personal y profesional, lo que les otorgaría una desarrollada capacidad de aspirar y la posibilidad de navegar con más libertad por la escena musical.

Con respecto a “pasar la valla”, término que menciona Ruth, o ser “A1” como menciona Patty, es interesante y resulta demostrativo que solo ellas lo mencionen, ya que considero, además de Magali y Damaris, son las más cercanas a pasarla o ya la pasaron. Pasar la valla implica que su interpretación no será automáticamente cuestionada y tendrán menos trabas para su desarrollo:

[...] Los grupos femeninos surgen, porque no nos daban espacio los hombres, yo lo he pasado, yo iba a un grupo donde todos eran hombres, muchos me respetaban, me decían la típica: “Oye, para ser mujer tocas bien”, pero sí reconozco que, si tocas bien, te das tu nivel, sí tienes un plus, pero es difícil pasar esa valla, si pasas la valla, claro, [...] pero para que la pases es bien complicado, te ponen trabas, tienes que demostrar.

Ruth se ha percatado de que ya pasó la valla, aunque no lo dice de modo explícito, comenta que hace unos días el percusionista de Susana Baca la llamó “Me llama y me dice: ‘Sí, para que me acompañes solamente tú’”, sobre esto se muestra muy complacida por la invitación para tocar su guitarra. En otra entrevista, esta vez a Martín Venegas, le consulto si conoce a alguna mujer arreglista y menciona a Ruth, le vuelvo a preguntar si es la única mujer arreglista que conoce y me responde “En este momento sí, que tenga ese *level*, sí”.

A modo de conclusión, la práctica y rigurosidad en realidad son necesarias para “pasar la valla” tanto para los hombres como para las mujeres, aunque como corroboramos a ellas se les exige y cuestiona más. Entonces esto responde no solo a estereotipos de género, sino que está atravesado también por la variable clase, y por supuesto, por la acumulación de recursos por parte de una instrumentista. En contraposición a pasar la valla estaría el concebir la participación de la mujer solo como un adorno, en tanto no se les exige rigurosidad ni dedicación en su interpretación.

Como comenté en los capítulos anteriores, el desarrollo de la capacidad de aspirar se entiende de modo individual porque ninguna mujer tiene los mismos recursos y limitantes, sin embargo, el modo que encuentran de superar algunas limitaciones es tocando juntas, y es en ese momento donde su capacidad de aspirar individual pasa a ser colectiva. Cada agrupación, como si fueran un corpus, también tiene poco o muy desarrollada su capacidad de aspirar y se vislumbra en las metas que persiguen.

Considero que hay mucho de reflexión en cada paso que dan las instrumentistas y los grupos, es decir, con todas se aplican los procesos de toma de decisión en los que reconocen sus recursos, limitantes y optan por estrategias; pero aun hay un camino de diálogo pendiente, y es aquel que transformaría su capacidad de aspirar individual, y luego colectiva, en una fuerza social. Para ello haría falta espacios en los que instrumentistas, vocalistas, compositoras, ingenieras de sonido, etc., de diversas agrupaciones de la escena, puedan conversar y buscar estrategias conjuntas para garantizar su presencia constante en la escena.

CONCLUSIONES

El objetivo general de esta tesis fue conocer y analizar qué factores contribuyen al desarrollo de la capacidad de aspirar a ser instrumentistas de las mujeres en la música andina contemporánea producida en Lima Metropolitana. Para identificar estos factores opté por analizar el proceso que las llevó a decidir que querían ser instrumentistas, para así conocer, primero, con qué recursos contaron, qué limitantes encontraron y por qué estrategias optaron para cumplir su meta. En el camino, descubrí que cada una de estas etapas en la toma de su decisión —recursos, limitantes y estrategias— estaban llenas de situaciones que podían o desarrollar su capacidad cultural de aspirar o mermarla.

A continuación, presento las principales conclusiones con respecto a cada una de las tres etapas de la toma de decisiones de las instrumentistas.

CON RESPECTO A LOS RECURSOS CON LOS QUE CONTARON

Con respecto a los primeros estímulos que recibieron las mujeres cuando optaron por ser instrumentistas, encontramos tres: uno de ellos proviene del apoyo familiar; el otro, de su relación con los medios de comunicación a edad temprana; y el último, de su relación con agrupaciones en su época universitaria. Estos estímulos provienen de esferas distintas, que también se entrecruzan: la esfera familiar, la mediática y la formativa.

Con respecto exclusivamente al apoyo familiar que recibieron y que es un recurso que impulsaría el desarrollo de su capacidad de aspirar a ser instrumentistas, notamos relación entre este apoyo y la facilidad en el acceso a la educación superior.

A finales del siglo pasado, existió una relación entre precariedad laboral y escasez institucional debido a la poca oferta de instituciones educativas superiores que, de algún modo, avalaran a la música popular como carrera y medio de subsistencia en Lima. Sin embargo, esto fue cambiando con el tiempo y una de sus consecuencias fue que hubo un avance generacional en cuanto a la profesionalización de las mujeres en la música popular, evidencia también de los nuevos espacios que irían ganando en la sociedad.

Con respecto a las dinámicas educativas, concluyo que pueden ser tanto un recurso como un limitante y que deberíamos visibilizar qué dinámicas contribuyen al desarrollo

de la capacidad de aspirar en la música y cuáles deberían desecharse. En ese sentido, el Taller de Música del Grupo Yawar, aun cuando fue un tipo de institución no formal, contribuyó al desarrollo de la capacidad de aspirar de sus estudiantes mujeres gracias a sus dinámicas educativas. Estas dinámicas incluyeron la inserción de una mujer en la plana docente, una propuesta de integración de las instrumentistas en la escena - relacionada a su identidad y autopercepción como músicas, horizontalidad en el trato, y tanto familiaridad como confianza depositada en las estudiantes.

Con respecto a su etapa de desarrollo, podemos notar que las mujeres encontraron aliados en sus parejas músicos y también en colegas hombres. Su relación con sus parejas pareció facilitar ciertos aspectos personales y cotidianos de su quehacer musical, como los relacionados al transporte, la seguridad y la confianza, pero también notamos que este apoyo puede tener un límite. Este llegaría cuando se percibe a la pareja como competencia.

Con respecto a los colegas aliados, notamos que algunos de ellos son conscientes de las dificultades que enfrentan las mujeres y toman acciones para que estas no las limiten. Sin embargo, es evidente que todavía no parece posible una discusión o reflexión sobre el machismo presente en la escena entre los integrantes encargados de tomar decisiones que, aunque pueden incluirlas, limitan la participación de las mujeres en sus diversos roles musicales.

CON RESPECTO A LOS LIMITANTES QUE ENCONTRARON EN LA ESCENA

Recordemos, primero, que los limitantes son nociones, comportamientos y estructuras sociales asociadas al género que impiden el trato igualitario y limitan el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas.

Una conclusión resaltante es que la ausencia de maestras antecesoras no es un limitante, sino un *trigger* y constituye una muestra de cómo un limitante se puede convertir en estímulo si es que la capacidad de aspirar de la mujer está en desarrollo. En esa dirección, demuestra que las mujeres concibieron su participación en la escena desde una visión de lo posible y no de lo probable.

Otro limitante que encontré en esta investigación es la banalización de sus capacidades interpretativas, sobre todo, relacionada al uso que hacen de su capital erótico. Al respecto, encontré que, en distintas medidas, ellas son conscientes de esta banalización, pero coinciden en el deseo de buscar el equilibrio entre el talento y el uso del capital erótico, sobre todo, en su vestuario. Otro limitante que asumí fue el relacionado al estereotipo de género en los instrumentos. Pensé que las instrumentistas habrían elegido sus instrumentos dejándose llevar por estos estereotipos, pero no fue así; ellas los eligieron por otros factores. Fue durante su etapa de aprendizaje y desarrollo cuando se toparon con diversos estereotipos de género, además de aquellos relacionados a la interpretación de sus instrumentos. Esto último se hace visible en la frase “toca como hombre” que evidencia que el hombre se relaciona con la fuerza y la mujer con la debilidad en la interpretación.

El limitante más importante que encontré fue la maternidad, pues es capaz de detener por completo la carrera musical e interrumpir el desarrollo de la capacidad de aspirar de una instrumentista en la escena. Si la maternidad no detiene por completo su desarrollo, lo puede detener de modo parcial; sin embargo, es probable que, una vez que ella retoma su carrera, deba hacerlo con metas distintas, probablemente menos ambiciosas, como observamos. Si la maternidad no detiene en absoluto o la detiene de modo mínimo se debe a que la instrumentista cuenta con recursos suficientes y con la agencia necesaria. Por otro lado, algunas de las mujeres que entrevisté son conscientes de la división de roles distintas para padres y madres cuando en una familia ambos son músicos, pues, mientras la mujer debe renunciar a participar en eventos como giras o ensayos, el hombre no siente la obligación de hacerlo y puede continuar su desarrollo sin impedimentos.

Finalmente, saber cuán limitante es la maternidad dependerá de la cantidad de recursos —como el apoyo familiar, educación, recursos económicos, entre otros— con los que cuente una instrumentista y también de sus metas en la música. Una de las soluciones recomendadas es tener una maternidad planificada, pero esta no parece haber sido posible para ninguna. En cambio, la opción de llevar a sus hijas e hijos a ensayos y conciertos —aun cuando en los lugares y espacios no necesariamente se contara con las condiciones de seguridad pertinente— fue o es la práctica más común.

El último limitante que encontré es la discriminación sutil relacionada a la violencia simbólica, la misma que no siempre se menciona en los discursos oficiales en la escena musical, pero se deja entrever en las entrevistas. Considero que este limitante inhabilita la autorreflexión y la capacidad de aspirar de las mujeres, permite que las que tienen mayores recursos y sufren menos discriminación no sean capaces de ver la opresión de sus colegas con menos recursos y, por lo tanto, contribuye a perpetuar actitudes machistas.

CON RESPECTO A LAS ESTRATEGIAS POR LAS QUE OPTARON

Para lograr sus metas en la música, las instrumentistas tomaron decisiones guiadas por estrategias. Para varias de ellas fue crucial poder participar de concursos, festivales y presentaciones al inicio de sus carreras, porque funcionaron como *triggers* para el desarrollo de su capacidad de aspirar. Ya que estos vienen desapareciendo desde hace varios años a nivel local, queda la relación entre la poca cantidad de agrupaciones de mujeres y esta ausencia, junto con la preocupación por el devenir de esta escena musical.

Con respecto a la creación de estas agrupaciones, la mayoría de instrumentistas declara que se debió a que no tenían espacio en las agrupaciones de hombres o mixtas, entonces crearlas fue su estrategia para continuar su desarrollo y no dejar que los limitantes acabaran con sus metas. Para hacerlo hicieron uso de su capacidad de aspirar y de los recursos con los que contaban. Algo importante de resaltar es que la poca apertura hacia la integración de mujeres en agrupaciones mixtas lideradas por hombres no ha cambiado desde el inicio de la escena en los años noventa, como comentan algunas instrumentistas.

Con respecto a las dinámicas dentro de las agrupaciones de mujeres, las líderes reconocen que tienen una mirada empresarial que hace posible que estas se mantengan, ya que la horizontalidad en su manejo no les funcionó en el pasado. Por otro lado, algunas instrumentistas están en contra de que se considere a la mujer como “conflictiva” o “poco práctica” en relación a las dinámicas de una agrupación, pues se trata de un estereotipo que usan los hombres como excusa para no convocarlas. Otras, en cambio, sí consideran este estereotipo válido y está asociado, sobre todo, a que en su agrupación “se pierde mucho el tiempo” en discusiones que no son tan importantes. Por un lado, esto muestra una postura masculinizante y, por otro, la frustración de alguna integrante al ver limitada su capacidad de aspirar.

Con respecto a la rigurosidad en la práctica de sus instrumentos, algunas consideran que el bajo nivel de exigencia que se imponen resultaría en que no aumente la cantidad de agrupaciones. A su vez, la imposibilidad o poca voluntad para dedicarse a tiempo completo a su instrumento estaría atravesada por el miedo, según algunas, y también atravesada por la variable de clase y la poca acumulación de recursos que hace más difícil que una mujer pueda priorizar la práctica de su instrumento por sobre otras actividades que la ayudan a subsistir.

Ambas, la práctica y la rigurosidad, son necesarias para “pasar la valla” tanto para los hombres como para las mujeres, pero a las mujeres se les sigue exigiendo más, no solo capacidades sino también más recursos. En contraposición a pasar la valla, es decir, exigir a la instrumentista y retarla musicalmente, está la idea de convocarla en una agrupación para que cumpla la función de un “adorno”, valorando así solo su participación, pero no su interpretación.

Dicho todo esto, puedo concluir que los recursos más importantes para el desarrollo de la capacidad de las mujeres de aspirar a ser instrumentistas en la escena andina contemporánea de Lima Metropolitana son la educación, específicamente las dinámicas educativas positivas en la relación con las y los docentes, el apoyo familiar y el apoyo de sus colegas hombres que intentan luchar, por ahora levemente, contra los estereotipos de género en la escena musical. Entre los principales limitantes, encontramos a los estereotipos de género asociados a la interpretación musical —al hombre como medida de la fuerza— y la maternidad que puede detener por completo el desarrollo de la capacidad de aspirar de las instrumentistas. Con respecto a las estrategias que estas eligieron para superar los limitantes, están formar y liderar agrupaciones solo de mujeres y ponerse metas altas como “pasar la valla” para gozar de reconocimiento, valoración y la posibilidad de navegar libremente por la escena musical.

En cuanto la discusión sobre la toma de decisiones (Orlove, 1981), considero que resultó muy útil a la hora de enfrentar esta investigación cuyo protagonismo recae en las mujeres, pues contribuyó a visibilizar el nivel de reflexión y autoconciencia de cada una cuando decide transgredir una o más normas sociales. Con respecto a la capacidad cultural de aspirar (Appadurai, 2013), esta investigación ayuda a concebirla tanto desde el lado individual, cada instrumentista, como del colectivo, cada agrupación de mujeres, para sugerir que dicha capacidad de aspirar podría eventualmente convertirse en una fuerza social. Para lograr esto último queda pendiente habilitar espacios para que esta

reflexión conjunta pueda darse. Al respecto quiero recordar una idea de Rosa Cobo sobre la importancia de esta reflexión. Ella indica que “cuando colectivos sociales adquieren conciencia política crítica sobre las dominaciones de que son objeto, se están dando a sí mismos la posibilidad de destruirlas (2007).

Por último, confirmo que la escena andina contemporánea es una posibilidad, porque, desde sus inicios, las mujeres que la integran no se dejaron llevar por las probabilidades. Esto queda demostrado cuando (i) ellas deciden convertirse en instrumentistas aun cuando no tenían maestras referentes y (ii) cuando deciden formar agrupaciones solo de mujeres, quebrando para ello algunas reglas heredadas del universo musical andino en general y en particular de la música latinoamericana, de la que todavía intentan desprenderse.

Bibliografía

Abarca, K. (2016). Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica. *Escena*, revista de las artes. Vol. 16, (1), pp 167-184.

Alfaro, S. (2015). La música andina como mercado de consumo. En: *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Editado por Raúl Romero. Lima: Instituto de Etnomusicología IDE PUCP.

Alvarado, L. (2014). La música contemporánea en el Perú. En *Infoartes* del Ministerio de Cultura. Recuperado de: <https://www.infoartes.pe/nuestra-diversidad-musical-la-musica-contemporanea-en-el-peru/>

Anzaldúa, G. (2012). *Borderlands: the new mestiza = la frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Appadurai, A. (2013). *The future as cultural fact. Essays on the global condition*. New York: Verso.

Arendt, H. (2016). *Sobre la violencia*. (Primera edición 1970) Ediciones Desligamiento, Santiago de Chile.

Bayton, M. (1998). *Frock Rock. Women performing popular music*. Oxford University Press, New York.

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. Department of Sociology, School of Human Sciences, University of Surrey, Guildford, UK.

Blondet, C. (2002). *El encanto del dictador: mujeres y política en la década de Fujimori*. IEP. Lima: 2002.

Bitrán, Y. (2017). De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX. En: *Música y Mujer en Iberoamérica, haciendo música desde la condición de género*. Santiago: 2017.

Butterworth, J. (2015). Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial en el Perú. En: *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Editado por Raúl Romero. Lima: Instituto de Etnomusicología IDE PUCP.

Castro, A. (2007). *Queens of Havana: The Amazing Adventures of the Legendary Anacaona, Cuba's First All-girl Dance Band*. Grove Press.

Castro, S. (2017). Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina. En: *Música y Mujer en Iberoamérica, haciendo música desde la condición de género*. Santiago: 2017.

Cátedra Alonso Reyes. (23 de marzo de 2021). *Conferencia Magistral Narrativa para la justicia y el cuidado multiespecie con Donna Haraway*. Facebook.

<https://www.facebook.com/343221755869610/videos/282172370151253>

Cerón-Martínez, A. (2019). Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas y metodológicas de un sociólogo bearnés. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2019000300310

Citron, M. (1990). Gender, professionalism and musical canon. *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No. 1. pp. 102-117 Published by: University of California Press.

Cobo, R. (2007). Sociología crítica y teoría feminista. Universidad de A Coruña. Recuperado de: https://masteres.ugr.es/gemma/pages/actividades/actividades-granada/20072008/rosa_cobo/

Comaroff, J. y Comaroff, J.L. (2009). *Ethnicity, Inc*. The University of Chicago Press.

Conway, J. (1987). *The concept of gender*. University of Michigan Press.

Cook, N. (2012). *De Madonna al canto gregoriano*. Alianza Editorial. Madrid: 2017.

Cultura 24.tv. (15 de junio de 2020). *Conversatorio por el Día de la Canción Andina*. Facebook.

<https://www.facebook.com/cultura24.tv/videos/1108208192886453/>

De Barbieri, T. (1991). Los ámbitos de acción de las mujeres. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 53, (1), pp. 203-224.

De Souza, J. (2020). La construcción de lo andino en el imaginario musical fusión de la banda El Polen en la Lima cosmopolita de la década de 1970 (Tesis de maestría) PUCP, Lima.

Feldman, H. (2009). Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Fernández, G. (1997). La "mujer intérprete": Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia. *Anthropologica* Del Departamento De Ciencias Sociales, Vol. 15(15), 173-194.

Recuperado

de

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1211>

Flores, M. (2009). Mamá toca esta noche: algunos aspectos de la vida musical en Neuquen desde una perspectiva de género. En *La Aljaba*, segunda época, Vol. 13.

Galindo, L. (2014). *Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia*. Medellín: Eafit.

Garvich, J. (2009). *El carácter chicha en la cultura peruana contemporánea*. Crónicas Urbanas: Análisis y Perspectivas Urbano Regionales, 13(14), 125-134.

Green, L. (2001). *Música, Género y Educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Guerra, E. (2010). Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus. En *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, vol. 28(83), mayo-agosto, pp. 383-409.

Hakim, C. (2010). Erotic capital. *European Sociological Review*, Vol. 16 (5), 499-518.

Harding, S. (1996). *Ciencia y Feminismo*. Madrid: Ediciones Morata.

Harris, C. (2019). The capacity to aspire: young persons and gender–age relations in southern Tajikistan and North India. *Central Asian Survey*, Vol. 38(4), 460-475.

Hicks, M. (2013). *Pretty good for a girl: Women in the bluegrass*. Chicago: University of Illinois Press.

Huamaní, R. (2017). *Músicos Andinas del Perú*. Manuscrito inédito.

Humala, J. (2020). Entrevista en el programa Notas al aire emitido por Facebook live.

Kartomi, M. (2001). Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", Cap. 14 de *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta Editores, pp. 357-382.

Kizinska, K. (2013). Richard Taruskin's Historical/New Musicology and the Topic of "Women in Music". *RMIC*, Vol. 6, (18), pp. 16-20.

Koskoff, E. (1995). When Women Play: The Relationship between Musical Instruments and Gender Style. *Voices of Women: Essays in Honour of Violet Archer*. Vol.16 (1), pp. 114-127.

McClary, S. (1991). *Feminine Endings: music, gender and sexuality*. University of Minnesota Press.

Meierovich, C. (2001). *Mujeres en la creación musical de México*. Serie Cuadernos de Pauta. México D.F.: Conaculta.

Mendívil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

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

Noches de Espectáculos. (12 de agosto de 2020). *Entrevista a Angela Cairo en Noches de Folcklore Música*. Facebook.
<https://www.facebook.com/NochesdeFolckloreCaxamarca/videos/312708396746499/>

Orlove, B. (1981) El suicidio de Juanita. *América Indígena*. México, D.F: Instituto Indigenista Interamericano. Año 41, (1), pp. 25-52.

Prudencio, E. (2017). "A ritmo de cumbia" : representaciones de feminidad en la cumbia peruana (Tesis de Maestría) Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7968>

Ramos, L. P. (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Ramos, L. P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres en la música. *Revista musical chilena*. Año 64, pp. 7-25.

Reitsma, K. (2014). A New Approach: Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. En *Musical Offerings*. Vol. 5 (1), Article 3.

Rivera, J. (2012). Un enigma etnográfico en los Andes septentrionales del Perú: notas sobre un aerófono indígena tocado sólo por mujeres. *Indiana*, Vol. 29, p. 253-272. Recuperado de: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2014/1652>

Robles, R. (2007). Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales*, AÑO XI, (N° 18), pp. 67-107.

Ruiz Bravo, P. (1995). Estudios, prácticas y representaciones de género. Tensiones, desencuentros y esperanzas. En: Gonzalo Portocarrero & Marcel Valcárcel (ed.), *El Perú frente al siglo XXI*, edición 1, capítulo 17, páginas 436-463. Fondo Editorial - Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sampieri, A. y Fernández, C. (2006). *Metodología de investigación*. Cuarta edición. México DF: McGraw Hill.

- Sánchez Málaga, A. (2011). La mujer en la música. En *Consensos*. Unifé. Vol. 16 (1).
- Sánchez, O. (2016). Legitimación e identidad sociocultural en el campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional. En *Revista del ISM*. Número Especial.
- Sosa, R. (2014). Música popular y género: estrategias de acceso al ámbito musical de bandas lideradas por mujeres. *La ventana*, Revista de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara México, Vol. 5 (40), p. 268-270. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/884/88435817012.pdf>
- Stobart, H. (2008). In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes, *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17(1), p. 67-94
- Stokes, M. (Ed.) (1997). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. (2nd ed.) Berg, London & New York.
- Stromquist, N. (2006). *La construcción del género en las políticas públicas: perspectivas comparadas desde América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- Turino, T. (1992). La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú". *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Raúl R. Romero (editor). Lima: PUPCP-Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina, pp 61-95.
- TVPERU. (16 de mayo 2018). *Varios intérpretes en Umbrales* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=LbzXemeYjL8>
- Valdebenito, L. (2017). Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías. En: *Música y Mujer en Iberoamérica, haciendo música desde la condición de género*. Santiago: 2017.
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0, la cuarta ola*. Barcelona: Penguin Random House.
- Vilar-Payá, M. (2010). La Mujer Mexicana Como Creadora e Investigadora de la Música de Concierto del Siglo XX y Principios del XXI. En: *La Música en México. Panorama del Siglo XX*, editado por Aurelio Tello, 569-588. México D.F.: FCE, Conaculta (coedición).
- Viñuela L. y Viñuela, E. (2008). Música popular y género. En: *Género y cultura popular*. Isabel Clúa Ed. Barcelona. Recuperado de: https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/clua_musica_popular_y_genero.pdf
- Volinsky, N. (2001). Poniéndose de pie: Técnicas de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador. En: *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los andes*. Fondo editorial PUCP, Lima.

Yribarren, S. (2017). Construcción y representación de discursos de feminidad en la escena metalera peruana. En: *Música y Mujer en Iberoamérica, haciendo música desde la condición de género*. Santiago: 2017.



ANEXOS

ANEXO 1

Ruth Huamaní Compositora, arreglista, vocalista, primera Guitarra y directora de Marú Fecha: 11-10-2017
Martín Venegas Productor musical, arreglista, director, instrumentista Fecha: 06-12-2017
Patricia Alvarado Percusionista (percusión mayor) de Marú Fecha: 30-05-2018
Pilar Reyes Compositora, vocalista, directora y primera guitarra del Grupo Femenino Andina Fecha: 07-06-2018
Mayra Villanueva Quenista Fecha: 05-11-2018
Magali Luque Compositora, multinstrumentista, cantautora Fecha: 06-11-2018
Pilar Reyes – segunda entrevista Fecha: 29-03-2019
Damaris Mallma Compositora, solista Fecha: 30-03-2019
Juan Ramírez Compositor, director y guitarrista del grupo Yawar Fecha: 08-05-2019
Ruth Huamaní - segunda entrevista Fecha: 06-06-2019
Mónica Cuadra Charanguista y vocalista del Dúo Wayra Fecha: 22-06-2019
Celeste Soria Percusionista (percusión mayor) del Grupo Femenino Andina Fecha: 20-09-2019

Dúo Wayra

Año de formación: 1991

Integrantes: Dolly Príncipe y Mónica Cuadra.

Discografía: Camino al Cielo (1993) y Toda el alma (1995)

Marú

Año de formación: 2005

Número de integrantes*: 3 fijas. Ruth Huamaní, Rosa Revilla y Patty Alvarado.

Discografía: Ángel Guardián (2005) y Madre Tierra (2016)

Grupo Femenino Andina

Año de formación: 2006

Número de integrantes: 5. Pilar Reyes, Angela Cairo, Rosy Otiniano, Celeste Soria y Fernanda Araya.

Discografía: Junto a ti (2012) y Andina (2018)

ANEXO 2

PAUTA DE PRIMERA ENTREVISTA

Relación con la música

Cuándo y cómo se inicia la relación

Qué instrumento fue el primero

Cuáles son sus estudios musicales (autodidacta, academia, instituto, universidad)

Cuál es la relación con su instrumento (motivos de elección)

Cuál es la relación con la música andina y andina contemporánea

Cuál es la relación con otros géneros y escenas musicales

Legitimidad

Encontró barreras para ingresar o desarrollarse en la música andina.

Qué tipo de barreras (de educación, género, nivel de experticia)

Experiencia profesional

Cuándo empezó a tocar para un público

Cuándo empezó a ganar dinero tocando

Con qué géneros empezó

Con qué agrupaciones tocó, qué tipo de agrupaciones

Cómo se unió a una agrupación solo de mujeres

Qué dinámicas distinguen a una agrupación de mujeres de una de hombres o una mixta

Cuáles considera los momentos más importantes de su experiencia como instrumentista (discografía, premios, momentos que obligaron a tomar decisiones, u otros)

Público/privado

A qué otras labores se dedica, además de la música.

En qué medida sus relaciones familiares (hija, madre, esposa, pareja) afectan o afectaron su carrera profesional en la música

PAUTA DE SEGUNDA ENTREVISTA

Relación con el Taller de Música del Grupo Yawar

¿Por qué optaste por este Taller? ¿Tenías otras opciones? ¿Cómo te enteraste de que existía? ¿Había requisitos para el ingreso? ¿Cómo era el ambiente de enseñanza en el Taller? ¿Tenías mentores o mentoras? ¿Tenían muchas alumnas y profesoras? ¿Se apoyaba el desarrollo de la mujer como instrumentista?

Datos sobre la música andina contemporánea de Lima

¿Qué música toca el Grupo Femenino Andina? ¿Siempre tocaron la misma música?
¿Cómo definen el tipo de música que tocan? ¿Cómo colocan el nombre? ¿Cuáles son sus influencias?

Historia del Grupo Femenino Andina

¿Cómo y cuándo se formó? ¿Cómo colocaron el nombre? ¿A qué se debe? ¿Tienen manager? ¿Qué temáticas les interesan más? ¿Cómo reclutan a las integrantes? ¿Cuántas veces se reúnen para ensayar? ¿Cada cuánto sacan nuevas producciones? ¿De qué factores depende? ¿Qué característica particular tiene el Grupo Femenino Andina en relación con otras agrupaciones? ¿Cuáles son sus objetivos y planes a futuro? ¿Cuáles son los obstáculos o desafíos que enfrentan para lograrlos? ¿Son los mismos desafíos del inicio? ¿Cómo era al inicio? ¿Cuál de todos los desafíos fue el más difícil de enfrentar?

Características de su performance

¿Tienen algún ritual antes de sus conciertos? ¿Cómo eligen su vestuario? ¿Hay cargos o responsabilidades dentro del Grupo antes, durante y después de los conciertos?

Experiencia como empresaria de la música

¿Qué factores tomas en cuenta al momento de emprender y realizar actividades musicales? (ESTA PREGUNTA SE DEBE A QUE EN LA ENTREVISTA ANTERIOR MENCIONÓ SER UNA EMPRESARIA DE LA MÚSICA, QUE HABÍA RIESGOS EN LOS EVENTOS Y QUE DEBÍA EXISTIR UN EQUILIBRIO ENTRE LO CULTURAL Y LO COMERCIAL.)

Difusión de los artistas en los medios

¿Cómo consideras que es la difusión de los artistas de la música contemporánea en Lima desde los medios tradicionales? ¿Qué importancia tienen las redes sociales para la difusión de la música del Grupo Femenino Andina?