

CUADERNOS DE

música unam

MUJERES EN LA MÚSICA
EN MÉXICO:
DE LA GESTA INDIVIDUAL A
LAS COLECTIVAS FEMINISTAS

Ed. Yael Bitrán Goren

Índice

5	Yael Bitrán Goren
1.	
8	Yael Bitrán Goren
2.	
24	Iracema de Andrade
3.	
40	
4.	
54	Maby Muñoz Hénonin
	Ana Alfonsina Mora Flores

Presentación

Existe, indudablemente, una enorme fascinación humana por lo inusual, por aquellas personas que han roto alguna barrera real o imaginaria. Sin embargo —y como es de esperarse en este mundo competitivo, musculoso e inherentemente patriarcal—, cuando las mujeres “primeras” rompen récords parecen hacerlo con retraso. En la mayoría de los casos podríamos decir que, en realidad, lo que tenemos es el primer registro que se hizo de determinada hazaña, como escalar una montaña, levantar cierto peso o dirigir una orquesta. En la historia de la música las mujeres pasaron de tener una conspicua ausencia a formar una secuencia de excepciones, pero los avances en la investigación nos han revelado que, a pesar del mandato de género, las mujeres han estado en todos los papeles del entramado musical, silenciosas en algunos casos, silenciadas en otros, rebeldes en no pocos.

Su presencia se manifiesta con fuerza tanto en los ámbitos musicales más tradicionales de la interpretación y de la recepción como en otros hasta hace poco insospechados, como la composición, la interpretación pública o la gestión de espectáculos. Esa imagen —la de las mujeres músicas que inventan caminos, que construyen una senda profesional aún sin una genealogía previa— es la que prevalece en este volumen. Son mujeres que se abren paso rompiendo reglas escritas y no escritas para hacer aquello que tenían que hacer; para investigar, interpretar y componer; para escribir sobre música y hacer registros sonoros; para hacer música en el más amplio sentido de la palabra.

Si pensamos la música como un fenómeno social y no como una sucesión de grandes obras y grandes compositores, las mujeres se vuelven ubicuas. Históricamente, han desarrollado y explorado manifestaciones musicales diversas ante la imposibilidad de acceder a espacios reservados a los varones y ante su necesidad de realizar y

compartir el acto musical. Significativamente, el mundo patriarcal en el que con grandes dificultades desarrollaron su labor se replica ahora en el silencio y el olvido en el que yacen sus legados pasados y presentes.

En el breve recorrido que se despliega en este volumen se aprecian los colores de un abanico diverso que se abrió entre el siglo XX y el XXI en el que se trazan los caminos de las mujeres en el amplio mundo musical, como esfuerzos individuales o como parte de colectivas. Comienza con los pasos de una mujer inquieta que desde hace años me ha fascinado: Henrietta Yurchenco, quien, a pesar de haber tenido estudios formales de música, decidió no ser pianista. Yurchenco siguió su pasión de escuchar y registrar la música de otros y, especialmente, de otras: de mujeres que vivían frecuentemente en mundos de opresión—. Viajando por todo el mundo, desde los años cuarenta hasta finales del siglo XX construyó su propia identidad escuchando las músicas que acompañaban a la gente en su vida cotidiana. Su acervo, lleno de tesoros sonoros, se encuentra bien resguardado y digitalizado, pero aún sin conocerse ni estudiarse.

En un evocador texto, Iracema de Andrade se adentra en el territorio de una grandísima música mexicana, Alicia Urreta, que es, en sus palabras, una “mujer sonora”, pionera y visionaria de la interdisciplinariedad artística. De Andrade nos lleva a imaginar las sensaciones y el *performance* de la compositora, que hace música con todo su cuerpo y su entorno. La música se vuelve un elemento en el complejo entramado escénico y original que la artista despliega. Sus composiciones de música para concierto, teatro, cine y danza, de una fuerza y originalidad portentosa, dejaron de escucharse hace varias décadas en las salas de concierto.

Maby Muñoz Hénonin cuestiona la obsesión a través de las décadas con presentar a la “primera” directora de orquesta en México. Al menos cuatro mujeres han recibido dicha apelación a lo largo de la historia. Ninguna de ellas lo planeó así, pero su vida musical las llevó allí. La dirección de orquesta —cerrada a las mujeres por siglos y que poco a poco ha comenzado a abrirse— es un aspecto paradigmático de cómo la música institucional ha sido un campo plagado de obstáculos para las mujeres que apenas pudieron ingresar a los conservatorios, en la mayoría del mundo occidental, hasta el siglo XIX.

Sin embargo, cada vez emerge más información de cómo las mujeres tuvieron ensambles, dirigieron en escenarios privados o semipúblicos y buscaron la manera de hacer aquello que no estaba previsto ni era aceptado. Por mucho tiempo se pensó que no lo hicieron o, en el mejor de los casos, no había registros de que lo hicieran. Sin embargo, el sujeto silenciado deja huellas en lugares no tradicionales. A veces hay que escuchar dos veces para distinguir esos ecos casi imperceptibles; hay que leer entre líneas para entender el peso y significado de las ausencias femeninas en los textos de todas las épocas y en las historias actuales.

Ante las puertas que el patriarcado ha cerrado a cal y canto, las mujeres se unen, hacen ruido a través de distintas prácticas sonoras y se hacen escuchar. Como escribe Ana Mora: “el sonido cobra una dimensión política y se convierte en un dispositivo de enunciación para hacer ruido ante la injusticia”. En su texto desarrolla un léxico que refleja esos fenómenos antes inconcebibles: mujeres que se unen y hacen música desafiando los dispositivos de represión sonora, “sono-(soro)ridades” que atraviesan Latinoamérica a través de vínculos amplios que crean sinergias y “colectivas” que responden a la violencia de género. *Híbridas y Quimeras*, *WOMXN* y *Mujeres Vilineras* son algunas de las colectivas que la autora nos presenta y que demuestran las rutas que desde la conciencia feminista se generan en el quehacer musical.

Como las directoras de orquesta, Yurchenco y Urreta llegaron a su realización profesional abriendo brechas y sin haberse trazado previamente la ruta. Ambas empezaron su vida musical como pianistas —una trayectoria convencional para las mujeres— y se convirtieron en etnomusicóloga la primera y en compositora y artista escénica la segunda. Las mujeres músicas históricamente han sido siempre las primeras en hacer lo que hacen como lo hacen, inventando espacios y maneras donde no los había. Actualmente, las “colectivas” que se construyen generan espacios seguros de creatividad para las mujeres: no buscan ser primeras, sino ser muchas, sonoras, sororas.

Yael Bitrán Goren

1. *iHurra a Henrietta Yurchenco!* folclorista pionera

Yael Bitrán Goren

“Esta extraordinaria mujer de figura delgada, que iba a lugares y grababa música que ‘el mundo de afuera’ no sabía que existía, y después regresaba a Nueva York y la pasaba en la radio para que todos pudieran escucharla. ¡Hurra a Henrietta Yurchenco...!” (Seeger, 2002, XVII).¹ Ésta fue la descripción de su amigo, el célebre cantante de música folk y activista social Pete Seeger, en el prólogo a sus memorias. En efecto, al familiarizarnos con la trayectoria de Henrietta Yurchenco nos percatamos de que estamos ante la presencia de una mujer incansable, no conformista y con una curiosidad insaciable que recorrió el mundo coleccionando música desde 1941 hasta prácticamente su muerte en 2007.

Yurchenko tuvo un interés particular por las músicas originales de los pueblos, lo cual la llevó a México, Guatemala, España, Marruecos, Israel, Puerto Rico, Alemania, Austria, Rumania, Checoslovaquia, India, Japón, Corea, Argentina, Irlanda y su natal Estados Unidos. No le interesaba el dinero y logró financiar de mil maneras su curiosidad insaciable por escuchar y grabar esas músicas, reflejo de las experiencias íntimas y auténticas de niños, mujeres o trabajadores de pueblos ancestrales que conservaban sus tradiciones contra viento y marea y contra toda expectativa. Yurchenco era originalmente música: primero fue pianista, pasó a hacer programas de radio y, después, realizó innumerables grabaciones de campo y escribió artículos, libros y reseñas en el campo de la etnomusicología. Dio entrevistas, fue una profesora apasionada y comprometida con sus estudiantes, impartió cursos y conferencias en varios países. Tuvo una vida amorosa activa y libre y tuvo un hijo al que amó profundamente. Fue una cálida anfitriona en su propio departamento de Nueva York y tuvo amigos y amigas en todo el mundo.

Multifacética, clara y directa, Yurchenco vivió su vida en plenitud, sorteando con tenacidad las dificultades a las que se enfrentó, no las menos por haber vivido en una época en que difícilmente una mujer estaba en posibilidades de gobernar su propia vida. Judith Cohen la recordaba así:

¹ La traducción es de la autora en esta y las siguientes citas.

Henrietta no usaba jerga académica —con sus largos años como productora de radio pionera, su conversación era muy articulada y fluida, nunca le faltaban palabras ni en inglés ni en español—. Podía mantener maravillada a su audiencia, ya fuera en un salón lleno de profesionales de la etnomusicología o en la mesa del comedor de su casa. (Cohen s.f.)²

México jugó un papel central en su labor de etnomusicóloga. Aquí hizo grabaciones de ceremonias y de sesiones exprofeso de música con integrantes de los pueblos zoque, tsotsil, tseltal, chiapaneco, tojolobal, cora, huichol y seri.³ En Guatemala registró la música de los pueblos quiché, kekchí, ixil y tz'utujil. Fue la primera en grabar la música de varios de estos grupos indígenas mexicanos y guatemaltecos de manera sistemática, y sus grabaciones siguen siendo un tesoro prácticamente inexplorado por investigadoras e investigadores. Las grabaciones que realizó en discos de corte directo, que se preservan en la Fonoteca Nacional de México, fueron reconocidas con la distinción *Memoria del Mundo* de la UNESCO en 2015.⁴ Su visión pionera, que marcó la pauta para la búsqueda de esas músicas en México; su manera única de lanzarse a misiones a lugares recónditos con mínimos recursos para grabar música hasta entonces desconocida, y, posteriormente, su afán de difundir esa música y enseñar sus vastos conocimientos con gran generosidad a generaciones de los alumnos del City College en Nueva York, han dejado huella en la historia de la etnomusicología del continente americano.

Antes de Yurchenco las misiones culturales y otras expediciones habían hecho registros de las melodías directamente en papel, pero Yurchenco, decididamente, se apoyó en las grabaciones y no cesó en su impulso hasta conseguir las grabadoras y discos necesarios para realizar esta labor. Minks señala que Yurchenco sirvió de mediadora

² Traducción de la autora.

³ En este texto se ha optado por utilizar los términos referentes a los pueblos originarios tal y como aparecen en los escritos de Yurchenco.

⁴ Se conservan 132 discos que, después de un arduo trabajo de estabilización, restauración y rescate de sonido, han sido completamente digitalizados.

con las instituciones estadounidenses para conseguir los aparatos y discos para grabación, además de fondos, logrando la firma de acuerdos binacionales y multiinstitucionales. Además, Yurchenco grabó un amplio rango de música, aunque no se ajustara en todos los casos a las ideologías de autenticidad sostenidas por los indigenistas del momento (Minks 1998). Yurchenco se dejó cautivar y procuró entender las músicas que se presentaban ante sus atentos oídos y entender su contexto y su valor a través de la empatía con sus ejecutantes y sus circunstancias específicas de vida.

En España se adentró en numerosas provincias, incluyendo las Islas Baleares, donde logró apreciar “la diversidad de la música folclórica española [...] que no es solo castañuelas, guitarras y chasquidos de dedos, sino una variedad de estilos adquirida durante milenios, tanto por habitantes pacíficos como por conquistadores: celtas, griegos, romanos, visigodos musulmanes, judíos y, finalmente, gitanos” (Yurchenco 2002, p. 222). Grabó a las mujeres sefarditas en Marruecos y, en Israel, recogió cantos de amor y de cuna. Familias de músicos le brindaron sus tesoros musicales en Puerto Rico. Yurchenco dio testimonio con su trabajo del patrimonio inmaterial de la música en la vida de distintos pueblos, que atraviesa fronteras y generaciones.

Henrietta Yurchenco (1916-2007), de nacimiento Weiss, hija de familia judía emigrada de Rusia a los Estados Unidos, desafió varias veces los caminos tradicionales a los cuales conducía su vida. La primera ocasión —y la definitiva— fue cuando decidió abandonar su carrera musical y convertirse, por azares del destino, en etnomusicóloga. Ella lo cuenta así:

Cuando tenía diecinueve decidí no ser una pianista de concierto. Supuse que el mundo ni siquiera notaría mi deserción. Definitivamente no se necesitaba otra pianista que olvidaba en qué tonalidad estaba y sufría ataques de nervios. En vez de intentar superarlos, decidí retirarme con dignidad, admitir la derrota y probar otra cosa. Me volví etnomusicóloga. Ésta no fue una decisión consciente de mi parte; solo fue sucediendo de a poco a través de los años. Ésta es la historia de cómo pasó. (Yurchenco 2002, p. XIX)

Yurchenco se asumió cada vez más como dueña y señora de su propia vida, desafió las convenciones del sistema patriarcal —aunque sin asumirse como militante feminista—, dejando a su marido y a su hijo para recorrer el mundo. Su lugar de privilegio, por venir de una familia judía rusa con ambiciones intelectuales y materiales y por haber crecido en un ambiente cultivado sumamente estimulante en la Nueva York de su juventud, le brindó la amplitud de miras que posibilitó su devenir posterior, construido con gran esfuerzo y tenacidad.

Henrietta Yurchenco —cuyo apellido tomó de Basil Yurchenco, “Chenk”, pintor judío argentino de origen ruso con quien se casó cuando tenía veinte años— aceptó encantada la invitación de Rufino Tamayo y su esposa Olga Costa para trasladarse a México, a donde llegó en 1941 acompañada de Chenk.⁵ Yurchenco había estado trabajando en la radio pública de Nueva York (WNYC) con cantantes folk como Pete Seeger y Lee Hays, del grupo The Weavers, o Woodie Guthrie y otros grupos como The Almanacs, con la ya legendaria Aunt Molly y el cantante Lead Belly, quienes cantaban canciones obreras y de protesta que ella se encargó de difundir y transmitir por primera vez en la radio pública a través de los programas *Adventures in Music* y *Folksongs of America*.

En México su interés por la música indígena fue inmediato, y después de algunos viajes con fondos propios a Oaxaca y a Pátzcuaro, donde hizo algunas primeras grabaciones, Yurchenco se vinculó en 1942 al recién creado Instituto Indigenista Interamericano (III), presidido en aquel entonces por Manuel Gamio, quien le ofreció formar parte de un proyecto gestionado por la Biblioteca del Congreso estadounidense (Library of Congress) para grabar música folclórica en México. Yurchenco aceptó encantada y se embarcó en aventuras y experiencias que la marcarían de por vida y, en buena medida, definirían a lo que se dedicaría de ahí en adelante. Su interés tenía un objetivo claro: “Nunca dudé que cualquier investigación futura que hiciera se enfocaría en la música indígena más que en la mestiza, particularmente en posibles supervivencias de la cultura prehispánica” (Yurchenco 2002, p. 111).

⁵ Henrietta Yurchenco se divorció de su esposo Basil Yurchenco en 1955.

Yurchenco grabó música de grupos indígenas de las más diversas regiones de México desde Sonora hasta Chiapas, y de varias etnias en Guatemala. De 1942 a 1946 grabó alrededor de mil piezas musicales de 14 etnias de ambos países. En esa época se desarrolló en ella un profundo amor por México, su gente y su cultura, lo que la llevó a regresar al país en cuatro ocasiones más: de 1964 a 1966, de 1971 a 1972, en 1981 y en 2002. En su última estancia fue recibida con magnas muestras de cariño y admiración, visitó viejas amistades, dictó conferencias y apareció en programas de radio y televisión. En su primera estancia en México se enfrentó al prejuicio de que las mujeres estadounidenses eran consideradas accesibles sexualmente y también a la condena de que corrompían a las mujeres mexicanas —en teoría sumisas— con su liberalidad. Yurchenco navegó, no sin dificultades, el sistema patriarcal mexicano en pos de su proyecto de recopilar música de los grupos indígenas. Buscó y encontró “pueblos que habían tenido muy poco o ningún contacto con los grandes imperios previos a la invasión europea. Los encontré viviendo en montañas aisladas y en comunidades del desierto como sus ancestros lo habían hecho durante cientos, si no es que miles, de años” (Yurchenco 2002, p. 116).

En donde quizás, en mayor medida, halló esas memorias vivientes de las raíces sonoras ancestrales integradas al presente fue en su expedición de diez semanas en territorio cora, seri y huichol durante el año 1944. Según el vívido relato de sus memorias, durante este largo viaje Yurchenco y el fotógrafo Agustín Maya sufrieron el rigor de las condiciones existentes en la región. Frecuentemente tuvieron que dormir en el suelo sin ninguna comodidad, sin electricidad ni agua corriente; padecieron escasez de comida y en el mejor de los casos comieron tortillas y frijoles; se vieron expuestos a la fauna local, incluyendo lugares infestados de alacranes que a veces se metían en su ropa; recorrieron largos trayectos a lomo de mula por las escarpadas montañas de la Sierra Madre, padeciendo frío intenso en la noche y calor insoportable en el día. En ocasiones dudó salir viva del viaje. Sin embargo, fue en esas precarias condiciones que la investigadora consideró que había encontrado, al fin, esa entelequia tan añorada por ella: la música prehispánica; si bien al mismo tiempo se enfrentó al hecho de que las expresiones culturales de la zona estaban en serio

peligro de extinción.⁶ La emoción de Yurchenco se evidencia en sus palabras: “En la región cora-huichol encontré, de manera concentrada y profusamente, la historia de México; sus antiguas raíces indígenas, la invasión europea y la subsecuente modernización” (Yurchenco 2002, 121). En un mitote al que le tocó asistir convivió con los chamanes y escuchó sus cantos, que consideró “los más antiguos de todos” (Yurchenco 2002, p. 122).

Tuvo una conciencia aguda de la otredad, que consideró desde una empatía humana y profunda que la acercó particularmente a las mujeres y que desplegó en todos los sitios en los que trabajó. Yurchenco complementó en su trabajo estas condiciones personales con su experiencia como ejecutante, su trabajo en el ámbito radiofónico y las investigaciones en textos y grabaciones que efectuaba antes de sus expediciones. No menos importante fue su instinto de supervivencia, que la ayudó a sortear situaciones de verdadero peligro. En el caso de los yaquis, los coras y los seris consultó los escasos textos existentes y, en particular, la información sobre las expediciones del etnógrafo noruego Carl Lumholtz a la Sierra Madre Occidental y a Michoacán.

Yurchenco tenía una insaciable curiosidad por todo lo que veía, lo cual la llevaba a preguntar constantemente a quienes le rodeaban. Ante las explicaciones del señor Bonilla, jefe de la misión cultural en la zona huichol, Yurchenco lo espetó: “Pero estos indios sí son cristianos, ¿verdad?”, expresando así su incredulidad ante un mundo de tradiciones y costumbres profundamente sincréticas. Con frecuencia postulaba comparaciones con su mundo conocido para tratar de situar todo aquello que estaba conociendo. Al conversar con el *maracami* (o chamán) lo consideró un hombre sabio que, “al igual que un cura católico o un rabino judío, es un hombre de conocimiento que conoce la historia y tradiciones de su pueblo y hace guardar sus leyes” (Yurchenco 2002, p. 128).

A través de su experiencia, educación y oído esbozaba relaciones entre lo que había escuchado en distintas regiones de México y en

Guatemala para después escribir diversos artículos al respecto. En Chiapas había encontrado música instrumental con características polifónicas: trompeta (que llevaba la melodía), flauta (que improvisaba sobre la melodía) y tambor (que unificaba rítmicamente la ejecución a modo de “tercera voz”). Ante ello observó agudamente el etnocentrismo de sus colegas:

Después, cuando le describí esta música a etnomusicólogos europeos, la descartaron diciendo: ‘No hay duda de que la aprendieron en la iglesia’. En realidad, pueblos de todo el mundo, África, Asia y América han creado muchos tipos de música a varias voces; los argumentos del origen europeo no coinciden con los hechos. (Yurchenco 2002, p. 165)

En 1946, al volver de sus viajes a México y Guatemala, publicó el artículo “Grabaciones de música indígena” (Yurchenco 1994 [1946]). Este texto —una verdadera joya que muestra del agudo poder de observación, de registro y de las dotes como investigadora de Yurchenco— habla de las grabaciones que realizó en nueve distintos núcleos de poblaciones indígenas. Yurchenco señala el hecho de que la música indígena ha sido de interés casi únicamente de los antropólogos, que anteriormente habían realizado algunas grabaciones de la música de estas poblaciones, pero la mayoría están perdidas o son de calidad deficiente para el estudio.

Uno de los motores fundamentales para hacer las grabaciones era, como mencionamos, encontrar música de raíces prehispánicas. La autora ofrece un recuento histórico de la conquista y de sus implicaciones en la vida de los pueblos indígenas y, en particular, del detrimento ocasionado en sus músicas. Comunica entonces el proyecto colaborativo entre las Secretarías de Educación Pública de México y Guatemala, la División de Cooperación Cultural del Departamento de Estado estadounidense, así como la Biblioteca del Congreso de Washington, todos ellos articulados por el III, el cual produjo unas 500 piezas de música grabadas en discos gramofónicos entre los años 1944 y 1945. Yurchenco se enfrentó a innumerables problemas técnicos y logísticos durante las grabaciones, además de asuntos de relaciones

6 Para este tema véase Bitrán 2018.

públicas que involucraron negociaciones con autoridades locales, docentes de las escuelas de la región, miembros de las misiones culturales y los mismos pueblos indígenas. Además, en más de una ocasión recibió información errónea sobre la música de los pueblos a los que se disponía a visitar. Al tomar todo esto en cuenta, se nos descubre la verdadera hazaña que significó el efectuar esas grabaciones y que hayan llegado hasta nuestros días.

La investigadora propone una clasificación tentativa de las grabaciones en “música prehispánica” y “música posthispánica” o “nueva música indígena”, que deberá ajustarse a medida que se transcriba la música registrada en los discos. Yurchenco explora la función de la música en las poblaciones indígenas, en los distintos ritos agrícolas, en mitologías que varían y tienen elementos comunes desde los huicholes hasta los pueblos en Guatemala anteriormente mencionados. En otra sección describe los instrumentos musicales, como el teponaztli, el tun, el huéhuetl, el mitote y el adufe. Debe recordarse que es un momento muy temprano de la organología mexicana de la cual Yurchenco fue, también, pionera. Concluye al señalar que estas manifestaciones musicales están bajo el asedio del avance de los caminos y la electricidad, que todo lo transforman al llegar a las regiones más remotas.

Otro de sus grandes intereses era la música privada, en particular la relación de las mujeres con esa música. Convivió en sus contextos íntimos con varias de ellas en distintas latitudes, como fue el caso de las mujeres seris. Le fue particularmente significativo grabar canciones de una joven seri. “Años después comprendí que, en todo el mundo, las mujeres son las que cantan de la vida íntima, las emociones y los sentimientos. Ese día en un remoto rancho de la sierra mexicana fue cuando oí por primera vez la voz de la mujer, independiente e individual” (Yurchenco 2003, p. 87). Le parecieron fantásticas las mujeres del Istmo de Tehuantepec, su elegancia y su liderazgo en labores económicas. Le llamó la atención la apertura de las mujeres zapotecas, con las que habló sobre temas íntimos: los hombres, el matrimonio e incluso el sexo. En España, las mujeres se volvieron sus colaboradoras y compañeras y le facilitaron la



Henrietta Yurchenco y el señor Bonilla de la Misión Cultural del Departamento de Educación, Huilotita, Jalisco, México. Fotografía de Agustín Maya, 1944. Fototeca Nacho López. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Núm. de inventario 117191.

labor de grabación. Al ser extranjera, depositaron su confianza en ella y le contaron historias de humillación, sueños no realizados y desamor, “su vida en una sociedad dominada por los hombres” (Yurchenco 2002, p. 223).

Fue más difícil entrar en el mundo de las mujeres sefarditas en Marruecos. Para lograrlo tuvo que demostrarles que podía hacer cosas de mujeres, como cocinar, coser, hacer la cama, limpiar la casa. Aun así, no entendían cómo podía dejar a su esposo e hijo para viajar sola. Pero finalmente se ganó su confianza y pudo grabarlas: canciones de amor, canciones de boda, baladas españolas antiguas. En todas partes donde fue encontró la opresión patriarcal a las mujeres y también sus formas de hacer música y contar sus historias íntimas. Se interesó profundamente en la política sexual de la producción



Mujer seri con pintura facial tradicional. Desemboque, Sonora, México. Fotografía de Agustín Maya, 1944. Fototeca Nacho López. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Núm. de inventario AGUSTIN MAYA100.



Mujer del Istmo. Fototeca Nacho López. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Núm. de inventario 116793.

musical. Yurchenco las escuchó, las grabó y empatizó con ellas, a veces incluso puso en peligro su integridad física en las situaciones de violencia que estas mujeres vivían.

Yurchenco fue una escritora prolífica. A sus ochenta años publicó sus memorias, que tocan algunas de sus muchas andanzas por el mundo

y a las que tituló *Around the World in 80 Years* (2002), parafraseando seguramente la novela de Julio Verne, *Alrededor del mundo en 80 días*, protagonizada por el memorable Phileas Fogg.⁷ Las memorias fueron

⁷ Historia que, por cierto, quedó magistralmente retratada en la película de 1956 del mismo nombre, gran éxito de taquilla, encabezada por David Niven y Cantinflas.

publicadas un año después, en una versión en castellano modificada y supervisada por la autora, por la Comisión Nacional de Pueblos Indígenas. A este libro se suma una copiosa colección de discos producto de sus expediciones de grabación, además de artículos académicos y libros en coautoría.⁸

Por último, aunque no menos importante, hay que resaltar la intensa labor de Yurchenco como profesora universitaria durante las últimas décadas de su vida. Fue una maestra que dejó profunda huella en sus estudiantes del City College de Nueva York por la generosidad con la que compartía su experiencia, los talleres de percusiones africanas, ragas de India, estilos de música de los balcanes y canción latinoamericana, además de los viajes de estudio que organizaba y la manera tan original en la que contaba sus historias y abría la mente de sus estudiantes. Además, hizo un grupo musical llamado Common Ground con el cual tocaba música folclórica de distintos países. Uno de sus estudiantes escribió: “Puedo decir con toda sinceridad que ningún otro profesor o profesora tuvo un impacto tan profundo y fascinante en mi vida”.⁹

En 1997 Yurchenco escribió un ensayo en el que reflexionaba sobre los estilos de ejecución en la música indígena mexicana, basándose en aquellas grabaciones que había hecho más de cincuenta años antes. En él admitió que aún no estaban bien definidas “las características básicas de la ejecución musical en el México indígena” y que consideraba que debían tomarse en cuenta tanto la música misma como su función social y las costumbres a su alrededor, así como “la comprensión de cómo los indígenas observan su propia música, la cual puede no estar de acuerdo con nuestros propios puntos de vista.” Proponía tomar en cuenta tres aspectos, basándose en sus propias grabaciones: a) estilos de ejecución, b) formas musicales y estructura y c) raíces en las culturas prehispánicas y europeas (Yurchenco 1997,

p. 153). En este breve texto, Yurchenco demuestra su pensamiento siempre crítico, activo, buscando afinar su propia experiencia etnográfica con décadas de experiencia y reflexión continua a sus más de ochenta años de vida.

Yurchenco fue una pionera, pero sobre todo fue una mujer libre y singular que no se conformó con los caminos preestablecidos, que con inteligencia estuvo lista para cuestionar sus propias certezas con la apertura necesaria para entender a los otros y reformular su identidad.

⁸ El ensayo “Henrietta Yurchenco: Ethnomusicology Pioneer in Mexico and Guatemala” (Bitrán 2018) contiene una lista de grabaciones y una bibliografía básica de y sobre Yurchenco.

⁹ Testimonio de Allen Cooper, 24 de junio de 2003. En Yurchenco 2003, 223.

Bibliografía

- Bitrán Goren, Yael. 2018. "Henrietta Yurchenco: Ethnomusicology Pioneer in Mexico and Guatemala". En *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. 24 de octubre. Consultada el 10 de enero de 2022. Disponible en: oxfordre.com/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-568
- Cohen, Judith. s.f. "Henrietta Yurchenco, Pioneer Folklorist: 1916-2007". Jewish Women's Archive: 25 years. Consultado el 10 de enero de 2022. Disponible en: jwa.org/weremember/yurchenco-henrietta.
- Minks, Amanda. 2021. "Henrietta Yurchenco, música indígena e indigenismo interamericano en la década de 1940" en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, pp. 1-22. DOI: 10.1080/17442222.2021.1881212
- Seeger, Pete. 2002. "Prologue", en *Around the World in 80 Years: A Memoir—A Musical Odyssey*. Point Richmond (CA): Music Research Institute.
- Yurchenco, Henrietta. 2003. *La vuelta al mundo en 80 años. Memorias*. México: Comisión Nacional de Pueblos Indígenas. Disponible en: www.gob.mx/cms/uploads/attachment/data/file/329129/libro-vuelta-mundo-henrietta-yurchenco.pdf
- . 2002. *Around the World in 80 Years. A Memoir—A Musical Odyssey*. Point Richmond (CA): Music Research Institute.
- . 1997. "Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pitecua tarasca" en *Sabiduría popular*, 2a ed., Jorge Arturo Camacho Escalante ed., Morelia: El Colegio de Michoacán, pp. 153-163.
- . 1994 [1946] "Grabaciones de música indígena", *Nuestra Música*, año 1, núm. 1, reimp. revista *Bibliomúsica*, núm. 7. México: INBA-CENIDIM, pp. 55-61. Consultado el 10 de enero de 2022. Disponible en: inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/940

2. La mujer sonora: Alicia Urreta en la vanguardia musical mexicana

Iracema de Andrade

VIII Foro Internacional de Música Nueva. Domingo 11 de mayo de 1986. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 4:30 p.m.

Ella está lista. Sentada en un rincón del museo, lejos de la vista del público. Aguarda con paciencia su turno. La espera le sabe deliciosamente dulce, como un regalo que Cronos, de manera generosa, otorga a los que tienen su tiempo contado. El diagnóstico que recibirá en los próximos meses sólo confirmará lo que las cartas del tarot ya le habían anunciado. No tiene miedo. La idea de la transitoriedad simplemente le añade un nuevo significado a cada momento, a cada gesto, a cada nota musical. Ahora la espera adquiere un aura casi litúrgica. Su actuación será la última de esta tarde. Alicia había preparado su atuendo especialmente para la ocasión. Lo ideó de manera minuciosa para posteriormente coserlo con sus propias manos. Cada sonaja, cada cascabel, tienen un lugar específico en la superficie del tejido. De sus mangas cuelgan cadenas estratégicamente colocadas. Su fascinación por los sonidos la ha acompañado desde que era una niña; se manifestó primero a través de las percusiones y más tarde se consolidó a través del piano, instrumento del cual se apropiaría de manera virtuosa como extensión de su propio cuerpo. En un repentino *flashback* le viene a la mente su imagen a los 17 años. La figura delgada en un apretadísimo vestido diseñado por Carlos Marichal, sentada al piano a punto de tocar como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional en el Palacio de Bellas Artes. Recuerda la vívida sensación del abrazo extremo de la tela contra su torso. Le cuesta respirar.

Ahora su vestido es mucho más amplio y confortable que el de aquel entonces, metáfora misma de la mujer madura y empoderada que ha conquistado su lugar en el mundo preponderantemente masculino de la música de concierto. Su transitar por el universo de la creación sonora ha hablado por sí mismo. Ya no tiene nada que demostrar, solo ser: ser a través de los sonidos, plena y libremente. Se pone de pie. Llega el momento de presentar el estreno mundial de *Convocatoria a un rito*. Inhala profundamente. La amplia bocanada de aire viene a reafirmar la seguridad de quien domina su vocación. Camina hasta el centro de la sala. Su sola aparición genera un silencio expectante en las personas

asistentes. Su presencia escénica llena el espacio a su alrededor y envuelve al público que se congrega en los pasillos y en las escaleras del recinto. El largo traje genera insólitos ruidos a cada gesto suyo. Su cuerpo se ha transformado en una especie de objeto sonoro en movimiento. Manipulando unas baquetas, interviene vigorosamente las cuerdas del piano. Se apodera del icónico instrumento sobre el cual se cierne todo el peso de la tradición, para en ese momento convertirlo en una enorme caja acústica generadora de colores insospechados. Los altoparlantes proyectan materiales electroacústicos elaborados a partir de sonidos grabados y transformados del propio piano. Estos elementos se complementan con fragmentos grabados, recitados por ella misma, de conjuros provenientes del *Malleus Maleficarum*, libro del año 1458 sobre la práctica de la brujería y su persecución por parte de la Iglesia católica. Su penetrante voz articula palabras desvinculadas de una narrativa lógica. Lo que le concierne ahora, más que nada, son sus estructuras espectrales como entidades individuales y de formas únicas. El advenimiento es pura poesía expandida. Camina. Toca. Habla. Murmulla. Canta. Su performance va en un alucinante *crescendo* sónico, hasta alcanzar un punto catártico en donde los diferentes flujos sonoros se amalgaman para conformar un solo ente encarnado en su persona en éxtasis. Su alma jadea. Las y los espectadores mesmerizados la siguen en su trance musical. Como en una procesión iniciática, la acompaña en la conclusión de un acto mágico propiciado por las resonancias del espacio. Juntos, recorren los pasillos del museo al encuentro de incienso y veladoras que esperan en silencio y que se apagarán como corolario de un rito musical que concluye, pero que aún no se ha extinguido.¹

El estreno de *Convocatoria a un rito* sería una de sus últimas apariciones públicas. Alicia Urreta cerraría sus ojos de manera definitiva en diciembre de ese mismo año, dejando tras de sí un legado musical cuya importancia y trascendencia no ha sido dimensionada lo suficiente y que espera todavía un justo reconocimiento. Su trabajo incluyó una importante actividad como pianista tanto en México como en el

¹ Texto adaptado del artículo "Convocatoria a un rito" (De Andrade 2017).

extranjero; la creación de un número significativo de obras de música para concierto, teatro, cine y danza, e incursiones en el campo de la gestión cultural.

Su desarrollo profesional la llevó a alcanzar una posición destacada en lo que se consideraba entonces una esfera de acción casi exclusivamente masculina y, con ello, a confrontar las estructuras sociales y culturales hegemónicas de su tiempo. A pesar de haber logrado configurarse como una de las protagonistas cruciales en el desarrollo de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX en nuestro país, a poco más de treinta y cinco años de su muerte todavía nos queda mucho por conocer sobre su vida y producción musical.



Alicia Urreta. Fotografía sin fecha. Archivo Carlos Cruz de Castro.

Alicia Urreta nació en el puerto de Veracruz un 12 de octubre, muy probablemente en el año de 1930.² Se trasladó durante su infancia a la Ciudad de México, en donde inició sus estudios pianísticos en clases particulares. En 1948 se matriculó en la carrera de intérprete en el Conservatorio Nacional de Música y, de manera concomitante, comenzó a trabajar como pianista acompañante en la Academia de la Danza Mexicana. Este proyecto, auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura —bajo la dirección de Carlos Chávez— y el Departamento de Danza —a cargo de Miguel Covarrubias—, instituiría grupos multidisciplinarios de creación, incluyendo a importantes profesionales de la pintura, escultura, música, composición, literatura y fotografía, con la finalidad de impulsar la danza moderna mexicana y darle proyección internacional. La actuación de Alicia en este espacio le abrió la oportunidad de conocer un universo insospechado de posibilidades de expresión, en donde las diferentes disciplinas artísticas convergían en torno a una agenda nacionalista. También se encontró con el repertorio de reciente creación musical para danza de los compositores de la corriente de inspiración indigenista más influyentes en aquel momento.

En 1957 dejó la Academia de la Danza Mexicana para ingresar como pianista a la Orquesta Sinfónica Nacional, puesto que ocuparía hasta el final de su vida, incrementando de manera paulatina su proyección como solista e intérprete de música de cámara en los años siguientes. Fue durante la década de los sesenta que entró en el campo de la composición musical de manera autodidacta y como consecuencia directa de su ingreso al círculo de creadores de la Casa del Lago. Este período coincidiría con su plena adhesión a las prácticas musicales alineadas con la experimentación, la aleatoriedad, el uso de recursos electrónicos y la interdisciplina, en abierta oposición a las orientaciones mexicanistas vividas por ella, de manera tan intensa, en sus años en la Academia de la Danza Mexicana.

La Casa del Lago se convertiría en el epicentro de la difusión y promoción de valores culturales progresistas e identificados con los

principios estéticos de las vanguardias internacionales de la posguerra. Alicia fue parte del reconocido círculo de artistas e intelectuales que se caracterizó por su claro rechazo al nacionalismo indigenista, oponiéndose a los cánones artísticos dictados por las instituciones oficiales, por el mercado y por los gustos convencionales, así como por el deseo de entablar un diálogo con su entorno desde una perspectiva cosmopolita, valores que ella incorporaría en su propia música de concierto. Esos destacados personajes de la literatura, la dramaturgia, la plástica, el cine y la música que conformarían un grupo cultural hegemónico en su época convergieron en este espacio para generar el semillero de la renovación del arte mexicano. Más importante aún, este conjunto de artistas propició el surgimiento de diferentes redes de intercambios y grupos de creación colaborativa, en muchos de los cuales Alicia tendría una importante participación.

A pesar de ya haber participado de manera intensa como pianista y organizadora en la emblemática serie *Conciertos de los sábados* (1961-1967), fue a partir de la segunda mitad de la década que Alicia realizó sus primeras aportaciones en los campos de la composición musical y el diseño sonoro para las puestas en escena teatrales en aquel centro cultural. Durante los años sesenta la Casa del Lago se convirtió en un referente en la promoción de la poesía y el teatro experimentales. En este sentido, la utilización de la música contemporánea y la experimentación sonora aportaron nuevos elementos de expresión que serían sellos distintivos de este movimiento. Fue a principios de 1965 que el director José Luis Ibáñez la invitó a componer la música incidental para las estrofas de *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota. Alicia recordaría, años más tarde, la transcendencia de esta experiencia que, después de su fundamental encuentro con el piano, sería la segunda más significativa en el desdoblamiento de su vida como música:

El ser compositora se lo debo a otro encuentro con un hombre de teatro muy importante: José Luis Ibáñez. No sé de dónde nació en él la ocurrencia de que yo escribiera música, pero qué bueno que surgió. Cuando me hizo esta solicitud pensé que estaría delirante o loco, o que algo había pasado. ¡Yo en mi vida había escrito una nota! No estaba dentro de mis perspectivas

² El año de nacimiento de Alicia Urrueta es incierto, dado que no tenía acta de nacimiento.

inventar nada. [...] Este hecho, segundo en importancia en mi vida profesional, abrió perspectivas que probablemente yo no me había planteado. (Cevallos y Elizalde 1987)

En este mismo año la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica llevó a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje. Este concurso representó un momento especial en el cine mexicano y su búsqueda de nuevos planteamientos cinematográficos a través de la exploración de elementos poéticos y literarios, en oposición a la estética imperante en el cine comercial de la época. Por vez primera, este poderoso sindicato abriría una oportunidad sin precedentes a las nuevas generaciones de profesionales en dirección, guión, fotografía, música y actuación para usar su infraestructura técnica y recursos humanos en la realización de sus películas. En el certamen participaron varias propuestas con la intervención de diferentes artistas activos en Casa del Lago, entre ellos José Luis Ibáñez, quien resultó ganador del tercer lugar por la dirección de *Las dos Elenas* (1965), con argumento y adaptación del propio Carlos Fuentes y la coordinación musical de Alicia Urreta.³ Después de este primer acercamiento a la musicalización en el ámbito cinematográfico compuso en 1966 la banda sonora de la película *El ídolo de los orígenes* (1966) del director Enrique Carreón, basada en el cuento *El ídolo de las Cícladas* de Julio Cortázar.⁴ Por su colaboración en esta película se hizo acreedora al premio a la mejor música original en el Segundo Concurso de Cine Experimental de Largometraje. Ya para este momento, Alicia había acumulado un cierto conocimiento empírico en el campo de la creación sonora para el cine y las relaciones entre el sonido y las imágenes en movimiento. Además, su transitar por los laboratorios de edición le había permitido vislumbrar los aspectos técnicos y las posibilidades estéticas que los recursos electrónicos ponían a disposición de la composición musical.

³ La fotografía estuvo a cargo de Gabriel Figueroa y en ella aparecían Julissa, Enrique Álvarez Félix, Beatriz Baz, Alberto Dallal, José Luis Cerrada, Enrique Legorreta, Ángel Fernández y José Luis Cuevas.

⁴ Fotografía de Enrique Carreón con los papeles protagónicos a cargo de Roberto Dumont, Luis Miranda y Graciela Henríquez.

Coincidentemente, ese mismo año Alicia asistió al curso impartido en México por el compositor francés Jean-Étienne Marie⁵ sobre las nuevas técnicas compositivas de la música electrónica⁶ y de la música concreta⁷ europeas. El uso de micrófonos y otros dispositivos electrónicos, las prácticas de grabación y de edición de audio y los procedimientos de control del cronometraje fueron algunos aspectos de la experiencia de Alicia en el campo cinematográfico que le confirieron una gama de vivencias compartidas con los procesos de creación en el ámbito de la música electroacústica⁸. Una vez terminado el curso impartido por Marie en México, Alicia siguió experimentando con la creación sonora a través de recursos tecnológicos electrónicos con la asistencia del sonidista Rodolfo Sánchez Alvarado en los estudios de Radio Universidad. Así incursionó en los procesos de elaboración de materiales sonoros generados mediante medios electrónicos sencillos que culminaron en sus primeras creaciones electroacústicas, especialmente ideadas para musicalizar *Sotoba Komachi* y *La mujer*

⁵ Jean-Étienne Marie (Francia, 1917-1989) fue compositor e investigador, especialista en música microtonal y en las nuevas tecnologías electrónicas aplicadas a procesos de creación musical. Fundó en 1968 el Centre International de Recherche Musicale (CIRM) y las *Semaines de Musique Contemporaine* en Orléans. Se especializó en la música de Julián Carrillo y entabló una estrecha relación de intercambio artístico con México.

⁶ En la década de los cincuenta un grupo de compositores liderados por Herbert Eimert, trabajando en la *Nordwestdeutscher Rundfunk* en Colonia, utilizaron inicialmente el término música electrónica para designar a la música almacenada en cinta magnética y realizada con sonidos sintéticos generados electrónicamente a través de osciladores o generadores de ruido, por ejemplo, en oposición a los sonidos acústicos grabados a través de micrófonos utilizados en la música concreta francesa. (Emmerson y Smalley 2001).

⁷ La *musique concrète* fue creada en 1948 por Pierre Schaeffer y estuvo vinculada a la *Radiodiffusion-Télévision Française* en París. La palabra concreta se refería originalmente a la idea de que el compositor trabajara directamente con materiales sonoros grabados, inicialmente almacenados en disco de acetato y posteriormente en cinta electromagnética, captados a través de micrófono y sujetos a tratamientos antes de ser combinados en una estructura musical (Emmerson y Smalley 2001).

⁸ El término música electroacústica ha evolucionado desde finales de los años cincuenta y fue adoptado con un sentido inclusivo y general en la medida en que las actividades de la música concreta francesa y de la música electrónica alemana vieron un rápido y fértil entrecruzamiento estético y tecnológico que continuó durante los años sesenta y setenta. Hoy se refiere al tipo de música en que la tecnología electrónica, hoy en día fundamentalmente basada en computadoras, es usada para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros y en la que los altavoces son el medio principal de transmisión. (Emmerson y Smalley 2001).

del abanico,⁹ dos obras tradicionales del teatro Noh japonés fusionadas en una misma puesta en escena y dirigidas por Roberto Dumont en Casa del Lago a finales de 1966. A pesar de que el texto, basado en la declamación poética de la filosofía del budismo zen, resultara enigmático para Alicia, la sonoridad misma de las palabras recitadas inspiró su confección de la parte electroacústica para esta producción. Sobre esta experiencia ella recordaría:

Hice también una música que fue mi primera obra electrónica, o más bien concreta. La hice para una obra clásica del teatro Noh [...]. Una obra muy rara; yo nunca la entendí. [...] no entendí su profundidad. Era como si me hablaran en español, pero en un español que yo no hablo. Nunca la entendí, pero sí me sugirió muchas cosas. Los sonidos que resultaban de la manera en que estaban organizadas las palabras sugirieron cosas, y me apliqué mucho con esta obra de música concreta. (González y Saavedra 1982, p. 97-98)

Su afán por crear utilizando los recursos tecnológicos de la época se afianzaría en 1969, con la invitación de Jean-Étienne Marie para componer una obra acusmática¹⁰ para ser estrenada en la serie de conciertos presentados en el marco del Salon des Artistes Décorateurs y la exposición *L'Espace et la Lumière*. El evento se llevó a cabo en el Grand Palais de París. Esta exhibición giró en torno al tema de la luz y el espacio a través de expresiones derivadas del Op Art y el arte cinético. El pionero de la música concreta francesa, Pierre Henry, y el propio Marie estuvieron a cargo de la curaduría musical y del diseño sonoro del evento *Échos de Musique en Stéréo* como parte de las actividades del Salon. Este innovador espectáculo sónico y lumínico combinó la reproducción simultánea de tres archivos de audio en formato estéreo

⁹ Sotoba Komachi. Autoría: Kan'ami Kiyotsugu. Adaptación a teatro: Yukio Mishima. *La mujer del abanico*. Autoría: Yukio Mishima (traducción: Kazuya Sakai). Dirección: Roberto Dumont. Música: Alicia Urreta. Escenografía y vestuario: Miguel Cervantes. Elenco: Alicia Quintos, Marta Verduzco, Silvia Caos, Fernando Bordeu, Manuel Mena, Manuel Ojeda. Recinto: Casa del Lago, UNAM.

¹⁰ La música acusmática es un subgénero de la música electroacústica caracterizado por su formato de escucha a través de altoparlantes en situación de concierto, sin la participación de intérpretes en vivo. (Emmerson y Smalley 2001).

durante la exposición, a través de seis fuentes de sonido posicionadas en distintos puntos del espacio arquitectónico del museo. Alicia compuso para la ocasión la obra *Ralenti* (1969). En 1971 regresó a Francia, otra vez a invitación expresa de Marie, para tomar un curso de tres meses sobre composición musical en el Centre International de Recherche Musicale (CIRM) de la Schola Cantorum. Creó en el laboratorio del CIRM la parte electroacústica de *Natura Mortis... o la verdadera historia de Caperucita Roja* (1971), obra para piano preparado, narrador-cantor y cinta que se estrenó en 1972 en Orléans con la propia Alicia al piano. Aunque ya había estado transitando de manera formal por la creación sonora como compositora desde 1965, para ella, ésta fue su primera obra de catálogo:

[...] es hasta el año de 1972 en el que yo fecho la primera obra que considero que pueda ser mi primera obra de catálogo como compositor [sic] de música de concierto. Hay, entre la solicitud de José Luis [Ibáñez] y ésta siete años de importante e intenso trabajo, de estudio, de análisis por mi cuenta [...]. (Cevallos y Elizalde 1987)

Ésta es la primera obra documentada de su repertorio de música de concierto en la que encontramos el uso de técnicas instrumentales extendidas, el piano preparado, sonidos electroacústicos y el uso de una notación musical no convencional, todos combinados en una misma pieza. *Natura Mortis... o la verdadera historia de Caperucita Roja* se basa en el texto original en francés de Charles Perrault, con un acercamiento vocalmente expandido mediante el uso de la palabra hablada y yuxtapuesta sobre la parte de la cinta y del piano preparado. Una partitura gráfica, con recursos de notación muy próximos a los de la poesía concreta, en los que la forma escrita del texto configura un mensaje sonoro por sí mismo, le da al cantante-recitante-actor la pauta para una declamación de tipo improvisatorio. A través del recurso de fonetización del texto Alicia logra añadirle una dimensión expresiva que lo traslada a un campo sónico de naturaleza casi abstracta. Al respecto, ella comenta:

Estamos acostumbrados a expresar los signos de puntuación mediante pausas, mediante silencios más o menos largos,

con una carga de intención más o menos fuerte. Me pareció que se podía, precisamente a causa de esa carga de tensión e intención, traducirlos también desde un punto de vista sonoro. Sin embargo, ese traslado lo hice de una manera libre, no sistematicé esas cargas de tensión, sino que pensé simplemente en el efecto sonoro que podrían producir en el auditorio y en la estructura [de la obra]. La verdad es que el sonorizar puntos, comas, interrogaciones, admiraciones, puntos suspensivos, etcétera, volvió la obra tremendamente compleja. (Alcaraz 1974)

La obra requiere por parte del declamador-cantor la realización, en las palabras de la propia compositora, “de una serie de sonidos referentes a cuestiones de tipo erótico” (Alcaraz 1974). Con las diferentes articulaciones del campo sonoro proyectadas en el texto, Alicia desarrolla una narrativa sónica de trasfondo burlesco sobre el encuentro de Caperucita con el mundo de la sensualidad a través de la figura simbólica del lobo. Su exploración de las tecnologías electrónicas orienta la experimentación con las distintas posibilidades de articulación de la dimensión espectral de la parte electroacústica como elemento estructurante de esta obra, como ella misma observaría:

La abordé primero de una manera totalmente técnica, pensando únicamente en que debía experimentar con los aparatos [electrónicos] y preocuparme más que nada por texturas que era lo que interesaba fundamentalmente. No me interesaban tanto problemas de tímbrica, intensidades, dirección, ni toda esa serie de elementos que están muy presentes dentro de la música electrónica. Las texturas me afectan primordialmente dentro de la estructura y orquestación de una obra instrumental o electroacústica. Siempre me ha parecido que la música electrónica no satisface plenamente los propósitos musicales expresivos, que para mí son fundamentales, de esta manera era necesario pensar en una obra electrónica que sí los tuviera, aunque la terminara posteriormente y esta cinta me sirviera como principio o de base. Después, imaginé ya una estructura muy simple en cuanto al uso de elementos sonoros, creí que

sería conveniente que toda esta frialdad de la electrónica — que por otra parte me parece muy interesante— estuviera en contrapunto con un elemento ampliamente conocido por el público, que además debería ser enriquecido de alguna manera. Para trabajar este elemento expresivo y de comunicación directa escogí el texto de “Caperucita Roja”. (Alcaraz 1974)

Alicia opta por la ejecución de un piano preparado y la recitación sonora de un texto por un narrador-cantor-actor, ambos interpretados en vivo, como estrategia de mediación entre lo acústico y lo electroacústico. Al combinar la presencia de dos intérpretes en el escenario su preponderancia como fuente sonora y gestual identificable hace que el material electrónico pierda su “frialdad” y que el ámbito sonoro resultante sea la integración de todos estos elementos expresivos. Pese a que los elementos sonoros han sido meticulosamente delineados en sus diferentes planos sónicos, es posible notar una preponderancia de la teatralidad en el despliegue espacio temporal de *Natura Mortis...o la verdadera historia de Caperucita Roja*. Para Alicia, la dimensión escénica de sus conciertos era tan importante como la música misma. Como ella misma apunta: “El teatro existe porque hay un actor y porque hay un espectador. Y para mí, la música es exactamente igual, de alguna manera es un espectáculo también, es un instante teatral [...]” (González y Saavedra 1982, 100). Es justamente el uso del elemento escénico como sostén de su creación sonora lo que encontramos en *Convocatoria a un rito*. En esta obra Alicia expande los campos sónicos de la pieza en una acción performática, en donde ella metafóricamente encarna a una sacerdotisa en un ritual compartido con el público. Su atuendo intervenido se remite directamente al subtítulo “La mujer sonora”, que se encuentra apuntado por ella misma en las anotaciones que acompañan la grabación del estreno de la obra. Su cuerpo funciona como un medio resonante más, a través del cual se generan interconexiones entre el material electroacústico grabado, su voz y el piano preparado ejecutado en vivo. Los diferentes extractos sonoros —tanto electroacústicos como instrumentales— que conforman *Convocatoria a un rito* se amalgaman acústicamente por medio de la amplificación, creando un espacio escénico virtual, de naturaleza eminentemente vibratoria, para el despliegue de su actuación-concierto.

Este breve recorrido por algunas de las obras de Alicia Urreta nos permite comprender en cierta medida su identificación con el arte experimental, así como su búsqueda por desarrollar un lenguaje propio y emancipado de las convenciones de su época. Su iniciación en la composición de manera autodidacta a través del teatro y del cine la acercó a marcos conceptuales de creación sonora alejados de la tradición compositiva académica, posicionándola como creadora en los intersticios de los lenguajes de la música de concierto mexicana. De igual manera, Alicia entendió el devenir musical como fenómeno vinculado al movimiento de los cuerpos y de las imágenes —reminiscencia de su ejercicio profesional interdisciplinar— y, en última instancia, a los desplazamientos de masas de sonidos y sus transformaciones espectrales en el despliegue espacio temporal de sus composiciones. En su práctica encontramos muchas veces que la centralidad de la obra musical es desplazada para privilegiar la acción escénica. Alicia convierte el evento escénico sonoro, en sus varias dimensiones, en la obra musical misma, de manera que su sentido se desdobra de manera concomitante al acto performático. Estos son algunos de los aspectos que hacen que su legado sea único e irreplicable dentro de la producción vanguardista de la música de concierto en México.

**VIII
FORO
INTERNACIONAL
MUSICA
NUEVA**



La Mixmedia
Cuatro compositores mexicanos
En el espacio y en ocasión de la exposición escultórica de
FEDERICO SILVA

Di-verso Danza, voz, sonidos electrónicos Textos de Angel Cosmos	Arturo Márquez
Mutis (nueva versión de Aubepine)** Para voces y flautas Textos de Alvaro Mutis	José Antonio Alcaraz
Misa prehistórica (nueva versión)** Danza, voz, proyección, sonidos electrónicos Textos de Verónica Volkow	Manuel Enríquez
Convocatoria a un rito Improvisación, textos, voz, piano e instrumentos de percusión	Alicia Urreta

Alicia Urreta, piano y percusiones
Graciela Cervantes y Sandra Ponce, coreografía y danza
Guillermo Portillo, flautas
Antonio Algarra y Carlos Pascual, voces

* Estreno en México
 ** Estreno mundial

Con la colaboración de la UAM-Azcapotzalco

Convocatoria a un rito (1986). VIII Foro Internacional de Música Nueva. Programa de Mano. Fondo Manuel Enríquez. Biblioteca de las Artes, CENART (México).

Bibliografía

- Alcaraz, José Antonio. 1974. "Los problemas de un compositor en México (que además es mujer)". México: Diorama de la Cultura, *Excelsior*, 7 de abril.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. 2015. *La música en Hispanoamérica en el siglo XX. Vol. 8. Historia de la música en España e Hispanoamérica*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Cevallos, Miguel Ángel y Guadalupe Elizalde. 1987. "Los juicios de Alicia Urreta". México: *Ovaciones*, 9 de enero.
- De Andrade, Iracema. 2017. "Convocatoria a un rito". *Música y arte sonoro. El Semanario*. Consultado el 11 de noviembre 2021. Disponible en: elsemanario.com/opinion/convocatoria-a-un-rito/
- Emmerson, Simon y Dennis Smalley. 2001. "Electro-acoustic music". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Consultado el 12 de enero de 2022. Disponible en: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08695
- González, María Ángeles y Leonora Saavedra. 1982. *Música mexicana contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meierovich, Clara. 2001. *Mujeres en la creación musical de México*. México: CONACULTA.
- Melo, Juan Vicente. 1990. *Notas sin música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno Rivas, Yolanda. 1994. *La composición en México en el siglo XX*. México: CONACULTA.
- Prieto Acevedo, Carlos. 2013. *Variación de voltaje: Conversaciones con artistas sonoros y músicos electrónicos mexicanos*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Tello, Aurelio, ed. 2010. *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. El intrincado camino al podio. Mujeres mexicanas que toman la batuta

Maby Muñoz Hénonin

Las primeras veces en la historia generan una cierta fascinación porque suelen marcar el inicio de algo que no era posible antes de ese punto, incluso de situaciones que eran inconcebibles, como la primera vez que se pudo escuchar una voz grabada o reproducir un fragmento de música en casa. Esa fascinación también responde a que estos puntos de inflexión en la vida social han representado desafíos a cierta concepción del mundo o a acciones que algunas veces han transformado la vida de un grupo. En pocas palabras, los subrayados de la historia suelen seducir porque señalan lo extraordinario.

La historia musical de las mujeres —tan poco narrada— suele hacer énfasis en la excepcionalidad: la primera mujer que compuso una obra en gran formato, la primera en ser contratada en una orquesta, la primera que vio publicada su obra y, sobre todo, la primera vez que una mujer tomó la batuta y se plantó frente a una orquesta. Esto no sorprende porque simbólicamente es una transgresión, la mera encarnación de lo impensable y un hecho que otorga valor profesional a una mujer. Su excepcionalidad se convierte en un argumento para denunciar el olvido en que la ha tenido el discurso histórico.

Quizá por eso en la historia de las músicas mexicanas no es extraño encontrar frases como: “fue la primera mujer en dirigir una orquesta en el país”. Afirmaciones semejantes aparecen desde el último tercio del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX asociadas a nombres como María Garfías (1849-1918), Julia Alonso (1891-1977), Sofía Cancino (1897-1982) o Esperanza Pulido (1900-1991). Claramente no todas ellas pudieron ser la primera en dirigir una orquesta, pero más allá de las imprecisiones históricas estos dichos revelan lo sorprendente y extraordinario que era para la comunidad que una mujer tomara la batuta y se pusiera al frente de un ensamble de músicos. Lo fue en el siglo XIX, en el XX y, en buena medida, sigue siéndolo hoy en día.

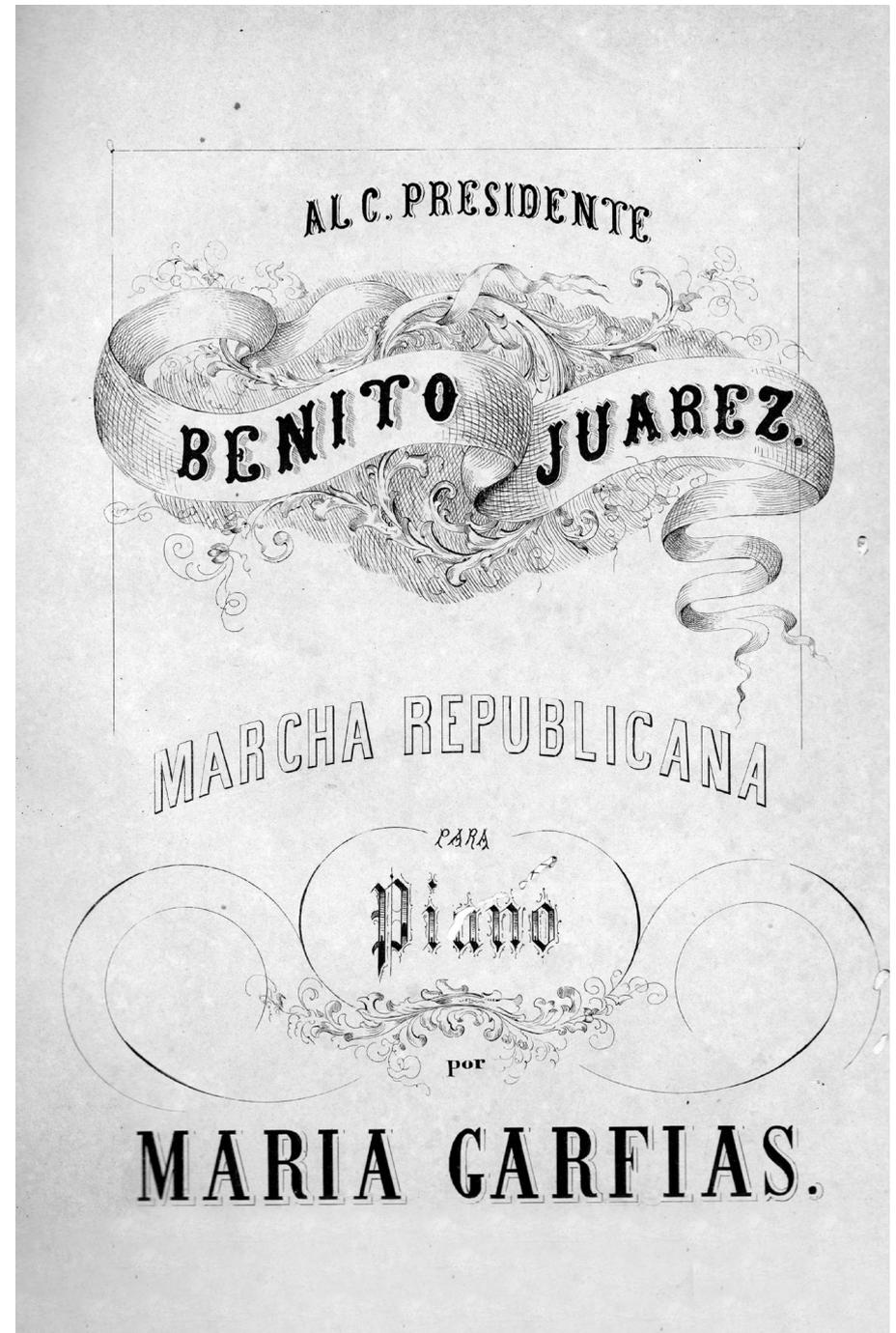
Es probable que la primera mujer en dirigir una orquesta en México haya sido María Garfías. En octubre de 1867 se celebró una función extraordinaria de ópera dedicada a Benito Juárez, entonces presidente de la república. En el entreacto de *La Traviata* la joven Garfías estrenó su



Fotografía de Julia Alonso, sin fecha. Cortesía familia García Carrillo.

Marcha republicana con la orquesta de la ópera y una banda militar con ella dirigiendo “desde el palco escénico” (Carrasco 2018, p. 21).

El redactor en jefe del diario *El Monitor Republicano* señalaba que aquella función operística tendría una novedad “digna de formar época con los acontecimientos filarmónicos [...] Novedad [que] envuelve grandes dificultades por el sexo y la juventud de la inteligente compositora; pero a la vez envuelve grandes ventajas, que nosotros, como mexicanos, sabremos apreciar” (Del Castillo 1867). Como él, y con el mismo tono de sorpresa, otros cronistas de la época coincidían en señalar dos cosas: la novedad y el hecho de que “todo lo nuevo impresiona profundamente”, y que una mujer, además tan joven, se hubiera atrevido a hacerlo. Sin embargo, el acontecimiento no estableció “una era nueva en los anales de la música” ni marcó ningún precedente para las mujeres en la



María Garfías, *Marcha republicana*, 1867. Archivo Fernando Carrasco.

dirección orquestal. María Garfias no continuó ninguna carrera musical y su proeza fue olvidada, tanto o más que sus obras.

Cuarenta y cinco años después, ya en pleno siglo XX, pero en una situación de sorprendente paralelismo, la también joven compositora Julia Alonso, alumna de composición de la clase de Julián Carrillo, tomó la batuta para dirigir a la orquesta, además de banda militar y coro, en la interpretación de sus propias orquestaciones.¹ Al concierto también asistiría un presidente, ahora Francisco I. Madero, que había asumido el puesto poco tiempo antes. El periódico *The Mexican Herald*, que tituló su nota “Miss Julia Alonso to direct orchestra” (3 de enero de 1912), señaló que sería “la primera mujer en dirigir una orquesta en público en México”. Por lo que sabemos, Julia Alonso, que sí tuvo una carrera como intérprete durante algunos años de su vida, dirigió solamente de manera esporádica, si no es que en algún momento puntual y nada más.² De hecho, el único registro localizado de alguna otra aparición en el podio es un concierto de beneficencia en mayo de 1913.³

En ambos casos se trataba de conciertos extraordinarios a los que asistió el presidente de la república en turno (mandatarios que, por cierto, venían de derrocar a sendos gobiernos altamente cuestionados: el Segundo Imperio y el porfiriato). Las protagonistas eran jóvenes compositoras que, para sorpresa del público, dirigían sus propias obras. Las dos veces se consideraron “la primera” y en ambas se señaló la excepcionalidad de que una mujer tomara la batuta en México.

Esas apariciones en el podio, que pueden emocionar como si aquello se tratara de una narración épica, no dejan de ser actos puntuales asociados a una práctica que hoy nos resulta un tanto distante pero que fue tan normal en tiempos pasados: el estreno de las propias

obras desde el instrumento o el podio.⁴ Es importante señalar que estas mujeres tuvieron la posibilidad de dirigir gracias a su actividad como compositoras y a cierto reconocimiento de su creación en circunstancias excepcionales porque, más allá de estos conciertos, ninguna de las dos pudo desarrollar una carrera como directora, pero tampoco como compositora profesional.

Probablemente ellas fueron las primeras mujeres en plantarse frente a una orquesta y es del todo admirable su osadía, su seguridad, el deseo de mostrar su obra y sus capacidades musicales. Sin embargo, no dejan de ser eventos memorables que no tuvieron repercusiones más allá del asombro de quienes estaban sentados en esas salas de concierto. El problema con esas primeras veces en que alguna mujer apareció dirigiendo una orquesta, en México y en otras partes del mundo, es que no representaron la posibilidad de generar un cambio en las prácticas musicales.⁵ Quedaron sólo como anécdotas, curiosidades históricas, elementos muy relevantes en las biografías de esas mujeres y, quizá, como la muestra de una realidad posible —aunque remota— para alguna otra mujer.

María Garfias, Julia Alonso y después Esperanza Pulido o Sofía Cancino —y, con toda seguridad, otras cuyas nombres y biografías ignoramos— pusieron las primeras piedras de un camino que se antojaba imposible. Al parecer, tanto Esperanza Pulido como Sofía Cancino, muy cercanas a la generación de Julia Alonso, subieron al podio en más de una ocasión. Sobre la primera sabemos que «empuñó la batuta ante las desafiantes miradas de aquellos adustos profesores de orquesta y banda de los años veinte y treinta» (Escorza 1991, p. 2). Sin más datos que éste la frase queda como una posible invitación a indagar sobre ese aspecto

1 Según consta en las notas periodísticas en el concierto participaron la Orquesta del Conservatorio, la Banda de Artillería y el Orfeón Popular.

2 Para más información sobre Julia Alonso se puede consultar Muñoz Hénonin 2022.

3 La nota periodística señala que el motivo del concierto es la celebración de la fundación del “Kinder-garten Herbert Spencer” y que las ganancias serían donadas a los heridos “que caen durante la guerra fratricida que asola nuestro país” (*El Imparcial* 1913).

4 Actualmente en México hay varias mujeres que tienen la doble profesión de directoras y compositoras. Entre ellas podemos mencionar a Gina Enríquez, Josefa de Velasco, Esperanza de Velasco, Yadín Oseguera y Pamela Mayorga.

5 Entre estas apariciones con orquestas que después no alcanzaron a modificar las prácticas musicales imperantes podemos encontrar los famosos casos de Ethel Leginska y Antonia Brico. Ambas directoras tuvieron algunas presentaciones con orquestas profesionales (de varones) que quedaron en anécdotas, pues no pudieron seguir con sus carreras en ese formato. Las dos encontraron un espacio de desarrollo en orquestas de mujeres. Véase Neuls-Bates 1987.

de la vida de una música fundamental en nuestro pasado que, sin embargo, habita nuestro recuerdo más como musicóloga y pianista.

Un poco de lo mismo sucede con Sofía Cancino. Según relatan las fuentes, además de ser pianista, compositora, cantante, gestora musical y amante de la música escénica, varias veces tomó la batuta para dirigir ópera. Se ha asegurado, aunque no es muy claro el origen de la fuente, que en 1941 Sofía Cancino dirigió una función de ópera en el teatro Arbeu y que ese acontecimiento la convierte en la primera directora de orquesta en México. Tres décadas después de la aparición de Julia Alonso ante la orquesta y ochenta años después de la de María Garfías, vuelve a enunciarse aquello de “la primera vez”, como un recordatorio de lo sorprendente que era (y es) ver una mujer dirigiendo. Es importante señalar aquí que Sofía Cancino es un personaje cuyo nombre se repite con frecuencia y que se la señala, sobre todo, como una compositora injustamente olvidada. Sin embargo, tanto su obra como su carrera musical son preguntas abiertas.

Si bien podemos considerar a estas mujeres como pioneras en el camino al podio, ninguna tuvo como principal quehacer musical la dirección orquestal. No hay modo de saber si a ellas les hubiera gustado ser directoras de tiempo completo, pero sí podemos saber que no había las condiciones sociales para que lo fueran: el camino de la dirección, siempre estrecho y espinoso, estaba reservado a los varones por ser el puesto de mayor jerarquía en la orquesta. Sin embargo, estas apariciones fugaces sumadas unas con otras fueron el germen para que algunas mujeres después de ellas intentaran transitar el camino de la dirección orquestal como profesión.

Entre ellas y nuestro tiempo han aparecido varias directoras. Es una tarea pendiente hacer un compendio de sus nombres y aportaciones. Sin embargo, por ahora, quisiera centrar la atención en la directora que sin duda representa para muchos el ejemplo de directora en México especialmente porque quizá es la primera en tener una presencia más o menos constante en nuestras orquestas y en ser reconocida como una profesional de la dirección a lo largo y ancho del país: Gabriela Díaz Alatríste.

Después de un intenso periodo de estudio y preparación como directora, en 1993 la maestra Díaz Alatríste debutó en México con la Orquesta Sinfónica de Xalapa. El siglo XX agonizaba y todavía era una excepcionalidad ver a una mujer en el podio. Como ella misma narra, la invitación llegó “de último minuto” y porque no había nadie más que cubriera el espacio, pero también porque para entonces ya la conocían (Saquicoray 2020).

Unos meses antes Anshel Brusilow, su maestro, había sido invitado a dirigir a la Orquesta de Xalapa. En uno de los ensayos, el experimentado músico dijo a la orquesta que necesitaba oír la sala y que para ello pondría a su alumna Gabriela a dirigir mientras él escuchaba. Mediada por una figura de autoridad, la orquesta tuvo que verla y oírla dirigir. Lo que sucedió ahí sorprendió y gustó y fue el inicio de una carrera que se desarrolló poco a poco.

Con el correr de “voz en voz” las orquestas más importantes del país la fueron invitando cada vez más hasta que, siguiendo la lógica de las primeras veces, sucedió lo que podemos señalar como el dato más conocido de su biografía. En 2009 fue nombrada directora artística de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional. Era la primera vez en México que una mujer obtenía el puesto de titular en una orquesta, ¡en el año 2009! Si tomamos el dato de María Garfías dirigiendo, quizá por primera vez, una orquesta en 1867, se antoja sinuoso y francamente lento el proceso de profesionalización de las mujeres en la dirección de orquesta.

El fenómeno es válido en México tanto como en el resto de los países que comparten la escena de la música clásica. Hoy en día, cualquier asiduo a esta música puede mencionar el nombre de alguna directora de orquesta. A pesar de este cambio, que ha tomado fuerza en los últimos años, ninguna de las orquestas más celebradas del mundo ha tenido nunca una directora titular. Como señalan las estadísticas del sitio *Bachtrack*: “una cosa no ha cambiado: los directores *top* son hombres y hay tanta demanda por los grandes nombres que un selecto número de directores ostentan varios grandes puestos [simultáneos]” (Bachtrack 2020). Mientras tanto, habría que agregar, la mayor parte de las directoras no tienen puestos titulares o los tienen en las orquestas de menor jerarquía y menor paga.

Pues bien, aquel 2009 marcó una primera vez que la maestra Alatraste supo gestionar, pero que no fue tan tersa como podríamos creer.

Como narra ella misma en entrevista con la también directora Hilda Saquicoray, la Orquesta del IPN tuvo la visión y buen tino de hacer una terna que intencionalmente incluyera una mujer. Ella fue propuesta como candidata y su perfil profesional y académico gustó a los organizadores. Al parecer, la orquesta estaba contenta de que en la terna hubiera una mujer y que además fuera Gabriela Díaz Alatraste, pero el ánimo cambió cuando aquello que parecía una cuota de género se convirtió en realidad. No era lo mismo tener una propuesta incluyente que aceptar que la orquesta fuera dirigida por una mujer. Dice la propia Díaz Alatraste que cuando llegó a su nuevo puesto el ambiente era tenso: “Como en todos los ámbitos profesionales, causa resistencia el que una mujer esté en un lugar de liderazgo [...] donde ella tome las decisiones, diga cómo y se imponga ante el grupo. En ese sentido, por supuesto que al ser mujer he tenido que experimentar cosas que mis compañeros por supuesto que no” (Saquicoray 2020). Finalmente, la relación se acomodó y durante los cuatro años que estuvo al frente de la orquesta el trabajo fue fructífero y gratificante, al menos para ella y para el público que la seguía.

La maestra Gabriela Díaz Alatraste tuvo la fortuna de poder ser escuchada una primera vez en la que pudo demostrar sus capacidades y trabajo. Eso le abrió, aunque lentamente, las puertas de una trayectoria profesional que antes era impensable. Supo aprovechar sus oportunidades y pudo sustentarlas con una propuesta musical, logrando una visibilidad profesional para las mujeres en el podio. Su trabajo, junto con el de otras directoras, ha contribuido a trazar las coordenadas de un camino que se antoja un poco más fácil para las directoras de hoy en día.

Gina Enríquez, otra de las directoras mexicanas cuyo trabajo goza de cierto reconocimiento, había fundado en 2003 una orquesta sinfónica sólo de mujeres —como hicieran en Estados Unidos en las décadas de 1920 y 1930 otras directoras que querían trabajar y dar trabajo a otras mujeres— con la finalidad de crear espacios, tan necesarios, para que las músicas profesionales pudieran desarrollarse, en especial las directoras, compositoras e intérpretes de instrumentos considerados típicamente masculinos. El proyecto, tan simbólicamente revelador

de la realidad de las músicas mexicanas, evidenciaba la carencia de espacios para mujeres profesionales de la música aún en nuestro tiempo.⁶ La agrupación sobrevivió pocos años por ser inviable financieramente, pero en parte era un llamado de atención sobre esta realidad que estaba pidiendo ser explicitada (Piñón 2011).

Unos años después, aquel 2009, el nombramiento de Díaz Alatraste marcó un nuevo punto de referencia que fue reforzado poco después por la aparición de Alondra de la Parra, una figura polémica y muy mediática cuya presencia cambió la configuración mental del público mexicano, mostrando ante un público masivo que una mujer puede dirigir una orquesta. En 2010, durante las fiestas del Bicentenario, de la Parra apareció en televisión haciéndose cargo del concierto inaugural en el escenario del Ángel de la Independencia. “Medio México la vio. No sólo eso: mucha gente vio por primera vez —por televisión más que en vivo— a una mujer dirigiendo” (Muñoz Hénonin 2021, p. 120). El mensaje no era sólo para aquellos que frecuentaban la música clásica sino para un público mucho más amplio. Su presencia masiva súbitamente dio visibilidad a la profesión de directora de orquesta.

Esta suma de elementos locales, junto con el cambio que ha experimentado el mundo con respecto a las directoras de orquesta, han contribuido a que podamos imaginar un mundo musical más incluyente y equilibrado. De entrada, se ha abierto el espacio para que muchas jóvenes puedan verse reflejadas en un trabajo que podrían desear y para que muchas otras opten por subir al podio. Hoy en día hay en México muchas mujeres que han tomado la batuta y que están desarrollando carreras en esa profesión. Dónde están y por qué no las vemos dirigiendo en nuestras orquestas es algo que nos tenemos que preguntar seriamente como comunidad musical.

Aunque nos hemos movido un poco y el veto a las mujeres ya no parecen tan sólido, todavía falta un buen tramo por recorrer. Cuando la maestra

⁶ Veinte años después basta revisar el número de mujeres y hombres contratados en las orquestas y la distribución de hombres y mujeres en los instrumentos para darse cuenta que la carencia de espacios mantiene cierta vigencia. Véase Sánchez López 2020.

Díaz Alatríste terminó su ciclo con la Orquesta Sinfónica del IPN obtuvo el puesto de subdirectora en la Orquesta Sinfónica del Estado de México, una de las agrupaciones más importantes del país. Después de cuatro años, cuando quedó vacante el puesto en la dirección principal, Díaz Alatríste fue nombrada titular... pero de otra orquesta de menor jerarquía.⁷

Llegar a dirigir una orquesta es complicado y lo es para cualquiera; sería necio negarlo. Se requiere mucho estudio, preparación, exposición a ambientes propicios que generen oportunidades para subirse al podio y, desde ahí, poder mostrar el resultado de ese trabajo, capacidades y propuestas musicales. La dificultad está relacionada con diversos factores: es un puesto de liderazgo, lo que en mayor o menor medida se relaciona con el poder, y es un trabajo para el que hay poquísima oferta, además de que —y esto no es un secreto para nadie— hay que tener una red de relaciones y un poco de suerte.

Pongamos el énfasis en el componente de liderazgo. La figura a cargo de la dirección representa el sitio máximo de exposición y toma de decisiones dentro de la orquesta, aunque hoy en día las prácticas democráticas dentro de las orquestas estén ganando terreno. Esa jerarquía ha llevado a que, como en otras profesiones no musicales, el puesto superior en el escalafón de las profesiones —real o percibido— esté reservado para los varones. Por lo tanto, el imaginario sobre el quehacer de quien está a cargo de una orquesta está construido bajo la norma masculina, ya que los varones han creado las formas y tradiciones de la profesión (Bartleet 2008, p. 34). Estas características de la tarea de dirigir han propiciado que el camino de las mujeres al podio sea complicado. Las puertas han sido cerradas para la mayor parte de ellas, y las que han logrado llegar a un lugar de visibilidad han tenido que luchar contra la norma mayoritaria y contra el imaginario social sobre la dirección.⁸

⁷ La Orquesta Filarmónica Mexicana, de la que hasta hoy es titular Gabriela Díaz Alatríste, es una orquesta juvenil, hermana menor de la OSEM, en donde los jóvenes ponen en práctica sus conocimientos y se forman como profesionales en la orquesta para después buscar colocaciones en las distintas agrupaciones del país. El trabajo con orquestas juveniles es valiosísimo y requiere de buenas habilidades pedagógicas y de liderazgo. El objetivo aquí no es cuestionar este trabajo.

⁸ Para un desarrollo más amplio sobre estas ideas, véase Muñoz Hénonin 2021.

Una mujer que toma la batuta tiene por lo general que demostrar excelencia a un nivel que no necesariamente se exige a un varón, porque la profesión está cifrada como masculina. Las oportunidades son pocas y, cuando las hay, la mirada y apreciación de los colegas y del público tienden a estar marcadas por la idea de que si están dispuestas a ingresar a una profesión “masculina” entonces tienen que ser excepcionales. Ser directora, a diferencia de ser director, plantea el reto de resignificar el imaginario social sobre la profesión.

Nuestra apreciación del fenómeno musical nunca o casi nunca se limita meramente a lo musical. Cuando vivimos la experiencia de la música en vivo lo que sentimos y lo que vemos es parte de lo que da forma a lo que oímos y a nuestro juicio. Mientras sigamos notando, antes que cualquier otra cosa, que quien está al frente de la orquesta es una mujer, como un acto excepcional, habría que saber ver que nuestro juicio, y por tanto el trabajo de ellas, están mediados por nuestras ideas de lo femenino, de lo que puede o no hacer una mujer y de nuestro imaginario sobre la profesión.

Quizá cuando superemos ese punto de partida se generarán más oportunidades para las directoras. Hace más de treinta años Norman Lebrecht señaló que “el veto a las mujeres en el podio ha sido desdibujado por concesiones marginales, [pero] sigue siendo sólido en los lugares donde cuenta. Ninguna orquesta o casa de ópera importante ha designado a una mujer como directora musical” (1991, p. 263). Aunque esa frase ya no es totalmente cierta los casos que la contradicen siguen siendo tan excepcionales que su relevancia es sorprendentemente vigente.

Hoy casi ninguna orquesta del país es dirigida por una mujer y entre las (no tan frecuentes) invitadas a nuestras agrupaciones rara vez figura alguna mexicana. Sin embargo, ahí están las directoras, trabajando y construyendo sus carreras. Lo que nos falta es terminar de abrir las puertas para que sean consideradas en los trabajos más visibles. Parafraseando a Marin Alsop, ya es tiempo de que deje de haber primeras veces para las directoras y demos paso a las segundas, terceras y cientos por venir.

Referencias

- Bartleet, Byrdie-Leigh. 2008. "Women Conductors on the Orchestral Podium: Pedagogical and Professional Implications". *College Music Symposium* vol. 48, pp. 31-51.
- Carrasco, Fernando. 2018. *María Garfías (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica*. México: musicologiacasera.
- Del Castillo, J.M., redactor en jefe y responsable. 1867. *El Monitor Republicano*, 20 de octubre de 1867.
- "El año de la Heroica: las estadísticas de la música clásica de Bachtrack en 2019". 2020. bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2019
- Escorza, Juan José. 1991. "Presentación". *Heterofonía* 104-105: 2-4.
- Lebrecht, Norman. 1991. *The Maestro Myth: Great Conductors on Pursuit of Power*. Nueva York: Birch Lanz Press Group.
- "Miss Julia Alonso to Direct Orchestra". *The Mexican Herald*. 3 de enero de 1912.
- Muñoz Hénonin, Maby. 2021 "Género, clase y dirección de orquesta. El caso de Alondra de la Parra". En Lizette Alegre y Jorge David García, coords. *Sonido, escucha y poder*, 117-145. México: Facultad de Música, UNAM. www.repositorio.fam.unam.mx/handle/123456789/135
- _____. "Las menesistas. Pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)". Tesis doctoral. Programa de Maestría y Doctorado en Música, UNAM. Manuscrito por publicar.
- Neuls-Bates, Carol. 1987. "Women's Orchestras in the United States, 1925-1945". En Jane Bowers y Judith Tick, eds., *Women Making Music*, 349-369. Chicago: University of Illinois Press.
- Piñón, Alida, 2011. "Gina Enriquez, una mujer que lleva la batuta". *El Universal*, 14 de diciembre.
- Sánchez López S., Mariana. 2020. "Explicado con peras y manzanas: la brecha de género en orquestas profesionales de México". *Cluster* 4. www.revistacluster.com/post/explicado-con-peras-y-manzanas-la-brecha-de-genero-en-orquestas-profesionales-de-mexico.
- Saquicoray, Hilda. 2020. "Directoras dejando huella: Gabriela Díaz Alatríste". Youtube. youtu.be/KOf-idX5RY0
- Solís, Juan. 2006. "Reaniman herencia musical de Sofía Cancino". *El Universal*, 15 de enero.
- Sosa, Octavio. 2005. *Diccionario de la ópera mexicana*. México: Conaculta.

4. Colectivas feministas en México y nuestra América: Hacia otros mundos sono-sororos posibles

Ana Alfonsina Mora Flores

Mi hipótesis es que este Pachakuti no acabó con toda la humanidad: se salvaron lxs músicxs, lxs sabixs, las tejedoras y lxs yatiris. Es decir, aquella gente capaz de transitar entre la oscuridad y la luz, entre la vasta ignorancia de la noche y el brillo del pensamiento y la creación. De ahí el nexo corporal entre ese primer amanecer y la música. Se salvó la música gracias a la cacofonía. Ese desorden de sonidos del cual siempre es posible renacer de la singularidad de una melodía.

—Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible*.

Mujeres haciendo ruido

¿Por qué seguir hablando de la música y el sonido desde una perspectiva de género en el siglo XXI? ¿Quiénes han sido aquellas ancestras que han transitado en la historia de la música? ¿Quiénes están uniendo esfuerzos para crear una escena diversa y más equitativa? ¿Qué importancia han tenido los feminismos dentro de las prácticas sonoras, no solo en nuestro país, sino en nuestra América? Estas preguntas quizás puedan ya tener una respuesta para quienes se han interesado en esta temática y, sobre todo, entre aquellas personas a quienes atañe de manera directa. Habrá quienes consideren que es un tema de moda y tendrán argumentos para decir que algunas problemáticas —como la desigualdad o la discriminación de las mujeres y personas no binarias y de la comunidad LGBTTTIQ+ en la escena musical— no existen más. Incluso citarán ejemplos de mujeres creadoras, investigadoras, intérpretes, directoras y gestoras cuyos nombres ya son conocidos. Sin embargo, los números muestran que esa situación sigue vigente.

Un estudio que incluyó 100 orquestas de 27 países revela que a lo largo del 2020 y 2021 se programaron 747 obras compuestas por mujeres de un total de 14,747, es decir, el 5 por ciento, y que solo el 1.11% del total de las obras fueron compuestas por mujeres negras o asiáticas (DONNE Women in Music 2021). En octubre de 2020 Mariana Sánchez, en colaboración con la *Colectiva Tsunami*, realizó un estudio con trece orquestas de diez estados de México. Sus estadísticas muestran que sólo el 28 por ciento de integrantes de estas orquestas y el 21 por ciento de instrumentistas principales son mujeres (Sánchez 2020). Esto es únicamente en el área de la música académica. Asimismo, otros problemas, como la violencia de género en estos espacios musicales, han salido a la luz gracias a movimientos como el #MeToo o los escándalos derivados de abusos sexuales en orquestas como el Sistema en Venezuela (Baker y Cheng 2021), por mencionar algunos ejemplos de situaciones que evidencian una falta no sólo de equidad de género, sino también de políticas públicas en el arte y de protección de los derechos humanos en general.

Con lo anterior en mente quiero dar a conocer algunas prácticas sonoras colectivas que se han gestado en México y que se vinculan con otras comunidades y territorios de nuestra América con el fin de crear otros mundos posibles dentro de la escena musical. Igualmente, este trabajo da cuenta de cómo los feminismos resultan un detonante y, al mismo tiempo, generan un entramado de afectos y sonoridades que se potencializan mientras hacen ruido. Es importante notar que el uso de plataformas y redes digitales ha contribuido al aceleramiento de este entramado, particularmente desde el inicio de la pandemia global que comenzó a finales de 2019 y limitó la actividad musical presencial desde marzo de 2020. Estas líneas también buscan motivar a seguir conociendo, indagando, investigando, reflexionando e incluso llevando a la práctica estas dinámicas a partir de lo sonoro en toda clase de contextos.

Del ‘hazlo tú misma’ al ‘hagámoslo juntas’

Las preguntas enunciadas anteriormente no intentan plantear un cuestionamiento novedoso, sino detonar una serie de reflexiones que siguen siendo necesarias, particularmente en las últimas dos décadas de la escena musical latinoamericana. La segunda ola del feminismo propició una mirada crítica en las artes y la música no fue la excepción. La compositora estadounidense y pionera de la música electrónica Pauline Oliveros, en su texto “And Don’t Call Them ‘Lady’ Composers” (Y no las llames ‘señoras’ compositoras), publicado por el *New York Times* en 1970, abre con la pregunta “¿por qué no ha habido ‘grandes’ compositoras?” como una provocación para reflexionar sobre los roles de género y las expectativas de la mujer, así como sobre su papel en la composición en relación con sus pares hombres. El artículo enuncia la problemática del múltiple esfuerzo para las mujeres de ser excelentes, de ser relegadas a ciertos instrumentos, a ciertas prácticas y a la falta de reconocimiento por parte de una sociedad que cree que sólo los hombres pueden alcanzar la grandeza (Oliveros 1970, p. 23). Quien lo lea sin fijarse en la fecha podría apreciar que ha perdido vigencia en algunos aspectos, pero no en todos.

Las investigaciones realizadas desde una perspectiva de género en las últimas décadas han develado no sólo nombres, sino también el trabajo de mujeres en la música que siempre han estado presentes, a pesar de las circunstancias históricas de su tiempo. En México, como en nuestra América, también han existido mujeres en la música que han abierto el camino a las nuevas generaciones, como es el caso de Guadalupe Olmedo (1854-1889), Esperanza Pulido (1901-1991), Alida Vázquez (1929-2015), Alicia Urreta (ca. 1930-1986), Jacqueline Nova (1935-1975), Nelly Moretto (1925-1978), Hilda Dianda (1925), Beatriz Ferreyra (1937), Graciela Paraskevaidís (1940-2017), Carmen Barradas (1888-1963), Marlene Migliari Fernández (1937-2013), Jocy de Oliveira (1936), Iris de Ichasso (1933) y Leni Alexander (1924-2005), por mencionar a algunas que conocemos por su trabajo en solitario. Aún existe una deuda

histórica con aquellos nombres de mujeres y personas no binarias y de la comunidad LGTBTTIQ+ cuyo trabajo se encuentra quizás bajo la palabra “anónimo” o, tal vez, oculto en espacios de la vida doméstica que valdría la pena descubrir.

(Sono-soro)ridades

La palabra (sono-soro)ridades¹ se propone para dar a conocer y ampliar la conversación en torno a la producción musical hecha por mujeres. Ésta guarda una relación intrínseca con los movimientos feministas en México y Latinoamérica, donde la sororidad se hace presente. Como se verá, estas comunidades sonoras generan la oportunidad de encontrarse con personas nuevas y, al mismo tiempo, reconocerse e interactuar con quienes transitan caminos similares. Es entonces que la colectividad representa una apertura al diálogo y a otras escuchas mucho más profundas. Se dan relaciones horizontales, afectos y sororidad, lo que convierte a la colectividad en una alternativa para subvertir patrones y dinámicas que no permiten dichas acciones en nuestro día a día en la escena musical. No significa perder una individualidad, sino todo lo contrario. Permite reconfigurar la autopercepción al construir relaciones que posibilitan el desarrollo, la organización, el crecimiento y el acompañamiento dentro de un espacio seguro y de pertenencia.

Es importante dejar de manifiesto algunos antecedentes de acciones colectivas con relación a la creación musical de mujeres durante la segunda mitad del siglo XX en México. Tal es el caso de los

¹ El neologismo (sono-soro)ridades surge de la iniciativa de las investigadoras Gabriela Aceves y Amanda Gutiérrez como un marco crítico para trazar líneas históricas y de producción realizadas por mujeres y personas no binarias con una perspectiva feminista de arte sonoro en México. La primera vez que se presentó esta propuesta tuvo lugar en el panel conformado por Laura Balboa, Lena Ortega y Ana Mora dentro del II Encuentro Internacional de la Red Ecología Acústica México 10 de diciembre de 2020. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Uk_-k8IUoIw

conciertos llevados a cabo dentro del Año Internacional de México, cuya organización estuvo a cargo de la compositora Gloria Tapia y promovió la participación de mujeres intérpretes, presentando obras de compositoras. También tuvo lugar en 1984 el Tercer Congreso Internacional de las Mujeres en la Música, que reunió a más de 200 compositoras (Armijo 2014, p. 356-360).

En 1994 se formó uno de los primeros colectivos por y para mujeres en México, el Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y la filial ComuArte, aún vigentes, fundadas por la compositora y activista feminista Leticia Armijo (1961). Actualmente el colectivo sigue trabajando en colaboración con un equipo de directoras de diversas disciplinas. Desde sus inicios se ha perfilado como una apuesta autogestiva para difundir la obra artística de mujeres dentro del marco del Día Internacional de la Mujer y el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. Asimismo, dentro de sus actividades como parte del colectivo algunas socias pertenecen a la Sociedad Filarmónica de Mujeres en la Música y en el Arte “Isabel Mayagoitia”, fundada en 2004 por la compositora Consuelo Velázquez con el fin de impulsar el trabajo de intérpretes, compositoras, directoras de orquesta, investigadoras y artistas. Si bien el colectivo surge de las expresiones musicales, éste se ha enriquecido con otras disciplinas artísticas. También ha establecido vínculos de colaboración con España y Chile (ComuArte s.f.).

Manifiestos resonantes y en expansión

Las artes, y particularmente la música, han tenido resonancia con los movimientos feministas desde sus inicios. El sonido cobra una dimensión política y se convierte en un dispositivo de enunciación para hacer ruido ante la injusticia. Este ruido ha derivado en acciones colectivas sonoras en México, como se ha visto en ComuArte. En esta nueva ola feminista que se vive en la contemporaneidad ante la

violencia de género en México y Latinoamérica, movimientos como #NiUnaMenos, #VivasNosQueremos y las manifestaciones del 8M han tenido gran fuerza. Esto ha detonado en que las artistas se unan para levantar sus voces ante el sistema patriarcal ya no en solitario, sino en colectividad.

En México el trabajo colectivo ha sido una alternativa para crear otros mundos posibles desde el sonido, sin importar el género, la escena musical ni el lugar donde se desarrollan. Entre las primeras colectivas que se pueden mencionar en el país están los *Batallones Femeninos* (Chihuahua), que elevan sus voces a través del hip-hop desde 2012; las *Musas Sonideras*, que desde 2017 están “cumbiando al mundo” en México y Estados Unidos, y, en el centro del país, *Female Power Sound* y *Now Girls Rule* (2014), que luchan por crear espacio y reconocimiento para las mujeres en la industria musical.

La escena de la música experimental y electrónica también se ha unido a este movimiento colectivo para la promoción del trabajo de artistas que se identifican como mujeres. En 2015 se conformó el colectivo *So(r)oridad*², que realiza encuentros a través de talleres y conversatorios con el objetivo de crear vínculos y comunidad (Medina 2017). En 2017 la colectiva *Híbridas y Quimeras* nace del encuentro sonoro de las artistas que trabajan con el ruido Constanza Piña (1984), Piaka Roela (1988), Libertad Figueroa (1987), Itzel Noyz (1989) y Mabe Fratti (1992). La colectiva se interesa en la difusión del trabajo de artistas que se identifican como mujeres, así como de personas transgénero y no binarias; la creación de espacios seguros y de aprendizaje recíproco, y la aportación de herramientas de creación y colaboración que se ajusten a la realidad latinoamericana (*Híbridas y Quimeras* s.f.). Han realizado un trabajo conjunto con artistas de diversas colectivas entre las que se encuentran *Chingona Sound*, *WOMXN*, *TopLapMX* y *Feminoise Latinoamérica*.



Cartel del primer concierto “Híbridas, Mosaicos y Quimeras” (hoy Colectiva Híbridas y Quimeras) en el Multiforo Alicia, Ciudad de México, 3 de septiembre de 2017. Cortesía de la artista e ilustradora Iurhi Peña.

² *So(r)oridad* Colectivo fue fundado por las artistas Lillian Müller (1982), Danae Silva (1989), Eva Coronado (1984), Aimée Theriot (1987) y Mirna Castro (1987). Sitio web del colectivo sororidad.wordpress.com/sobre-el-colectivo/

La comunidad y los vínculos se han fortalecido con el tiempo. En ese recorrido se fundó el sello independiente Oris Label. Esta colaboración se suscitó tras la sinergia del taller de apreciación y producción de música electrónica *Translaciones 2.0*³ impartido por la artista sonora Leslie García. Oris Label busca servir de plataforma a las mujeres y personas no binarias dentro de la música electrónica en Latinoamérica (Oris Label 2020). Este sello había producido seis EP hasta 2021 y ha recibido críticas que lo posicionan dentro de las propuestas que están *desberlinizando* la música experimental electrónica (Villegas 2021).

Mujeres DJ, vinileras, sonidistas e improvisadoras despatriarcalizan la pista de baile

La música electrónica y de baile es también un espacio sonoro masculinizado. Rebekah Farrugia, en “Spin-sters: Women, New Media Technologies and Electronic/Dance Music”, anota que la tecnología, sus usos y su profesionalización (composición, producción, ingeniería de sonido, programación, etc.) están intrínsecamente ligados al género masculino en nuestro medio sociocultural. Éste es uno de los múltiples factores que hace que el número de mujeres en estas disciplinas sea menor al de los hombres (Farrugia 2004, 24). El acceso a la formación y el equipo también puede representar un enorme desafío. Sin embargo, las colectivas *WOMXN*, *Mujeres Vinileras*, *Jam de Morras*, *Chingona Sound* y *Musas Sonideras* han demostrado que aún en una escena liderada por

3 Taller *Translaciones 2.0*, edición 15 del Festival Mutek en 2018. Artistas seleccionadas: Viian, Koi, Emilia Bahamonde, Piaka Roela, Badmoiselle, Christina Cruz, Libertad Figueroa, Marianne Teixido, Liz, Manitas Nerviosas, Ice Cyborg, Naerlot. Al final del taller se realizó una presentación en vivo bajo el nombre de Nocturne 2. www.facebook.com/MUTEKMX/photos/gm.352332432167715/2244620808883469/

hombres hay un espacio para poder desarrollar una carrera musical, independientemente de la identidad de género.

*WOMXN*⁴ se describe como una comunidad que busca fomentar nuevos espacios para mujeres DJ. Además de ser una agencia y productora de eventos se proyecta paralelamente como una plataforma de formación por medio de *WOMXN Training* y de producción a través de su propio sello discográfico, *WOMXN Records* (Tigre 2019). En 2018, el colectivo *Mujeres Vinileras*, convocado por Jennifer Rosado, curadora, artista y DJ, propició el encuentro de personas que sueñan. Se trata además de crear una comunidad para realizar sesiones de escucha, compartir saberes, intercambiar experiencias y coleccionar vinilos (Notimex Tv, 2019). A pesar de que su punto de reunión se encuentra en CDMX, también ha convocado a mujeres DJ del interior de la República, como *Aquelarre*, de Guanajuato, y el colectivo *Witches Sound System*, de Morelos, entre otras. El colectivo *Mujeres Vinileras* se convierte así en un espacio de resistencia desde las tornamesas. En estos vínculos sororos a través del sonido han colaborado con *Musas Sonideras*, antes *Sonideras de corazón* (2014), colectivo convocado por Marisol Mendoza —“la musa mayor” (Hernández Chelico 2021)—. Como cofundadoras se encuentran Lupita la cigarrita, Ely Fania y Mariana Delgado, quienes a lo largo de su carrera han reunido a más de cuarenta sonideras que han formado parte de esta comunidad a nivel nacional y en Estados Unidos (Mendoza 2022). En este rizoma sono-sororo *Chingona Sound*⁵ representa una generación de sonidistas que están reconfigurando dinámicas de trabajo en equipo y que proponen narrativas sonoras propias desde la diversidad al reconocerse como feministas interseccionales, lesbianas y *queer* (Flores 2021) y que también han colaborado con el colectivo *Musas Sonideras* y con *Híbridas* y *Quimeras*.

Jam de Morras es una iniciativa de la baterista y compositora Andrea Cravioto con la colaboración de Elizabeth Piña que surge por el interés

4 *WOMXN* es una comunidad creada en 2017 por las DJs Natalia Treviño (NHAT), R3NATA, Adriana Roma y posteriormente Daniela Rodríguez en la Ciudad de México.

5 *Chingona Sound* está integrado por las artistas que trabajan con sonido Andi, Beatriz (Panchita Peligro), Estrella (Errante), Frida, Jimena (Luna Negra), Laura (UMA), Polyester Kat, Rosaura (Hackie), Samantha (Puzz Amatizta), Polyester Kat y Zaydé (Sonora Mulata) desde 2020.

de crear una comunidad de mujeres para realizar sesiones de jam sin importar el nivel o género musical; es decir, por el simple hecho de disfrutar. De este modo se abre un espacio de participación segura y cómoda. Crearon un directorio de mujeres en la música que, a la fecha, cuenta con más de treinta artistas. *Jam de Morras* produce festivales y conciertos, además de realizar colaboraciones y curadurías. Ha compartido espacios con *Chingona Sound* y *Musas Sonideras*.

De olas “montoneras” a tsunamis en la música académica

Las colectivas mencionadas hasta el momento no han tenido un proceso de profesionalización dentro de instituciones musicales en su acercamiento al sonido, salvo en casos excepcionales. Quienes integran la colectiva *Las Montoneras*, que inicia como dúo de saxofón y piano en 2017, y la *Colectiva Tsunami*, creada en 2021 gracias en gran medida a las condiciones de la pandemia, comparten historias personales ligadas a una formación musical en conservatorios, universidades e instituciones académicas. En vista de estas experiencias compartidas, las integrantes de estas colectivas han buscado tomar conciencia y cuestionar las dinámicas patriarcales cotidianas que se han normalizado en este tipo de organizaciones. Entre las prácticas que denuncian se encuentran la ausencia de referentes femeninos dentro de las áreas de composición, creación y dirección, así como en la programación de obras en las orquestas y ensambles y en los programas de estudio a nivel teórico e histórico, sin pasar por alto la violencia psicológica e incluso física ejercida sobre las mujeres en la profesión. Ambas colectivas, además de tener vivencias formativas similares, tienen un interés común en generar un cambio dentro de la escena de la música académica, por lo que realizan diversas actividades en las que se intersectan sus saberes musicales en la creación, docencia, interpretación, investigación y locución desde una perspectiva de género. Estas voluntades colectivas están creando una marea sono-sorora que invita y motiva a la descentralización y expansión de la escena musical mexicana y

latinoamericana, donde las mujeres ya no estarán ausentes, sino todo lo contrario: seguirán haciendo ruido.



Las Montoneras
Colectiva

Colectiva Las Montoneras. De izquierda a derecha: Aleyda Moreno, Gabriela Maravilla, Jimena Contreras, Nubia Jaime Donjuan, Lucía Esnaurrizar, Alma A. Rodríguez Romero, Lorena Ruiz, Frida Montenegro, Maglog Orozco, Nora Romero, Guadalupe Perales y Maby Muñoz Hénonin. Cortesía Colectiva Las Montoneras.



Logo Colectiva Tsunami. Cortesía Colectiva Tsunami.

Plataformas y red de redes: Entramados de sonidos y afectos

Al profundizar en los orígenes de cada una de las colectivas antes mencionadas podemos notar que algunos de los primeros encuentros se dieron de manera presencial o a partir de colaboraciones dentro de una misma escena o localidad, como es el caso de los ejemplos citados en México. Por otro lado, hubo encuentros que se dieron en la virtualidad, gracias al uso de redes sociales como Facebook o Instagram, que a su vez motivaron la creación y fortalecimiento de más colectivas y plataformas con una agenda feminista, superando las barreras geográficas. Es relevante mencionar cómo se van vinculando otras redes sonoras a través de estos intercambios, especialmente en Latinoamérica.

Como se recordó antes, la música experimental tiene amplios antecedentes de creación de vínculos de colaboración desde otras escuchas. Uno de los espacios colectivos pioneros en Latinoamérica ha sido el Festival en Tiempo Real.⁶ En este espacio se reflexiona sobre las dinámicas patriarcales desde el trabajo de mujeres experimentando y creando con herramientas tecnológicas a partir de sonido. Se ha convertido en una plataforma feminista, impulsada por la artista sonora, compositora, docente e investigadora colombiana Ana María Romano Gómez, cuyo trabajo es un ejemplo de ese compartir y seguir entretejiendo lazos sororos al colaborar con otras redes.

En 2015 *Sonora: música(s) e feminismo(s)*⁷ de Brasil generó una serie de reflexiones y encuentros entre diversas artistas sonoras y compositoras entre las que se encontraban Isabel Nogueira, Valentina Bonafé, Renata



Festival en Tiempo Real. Fotografía y logo cortesía de Ana María Romano.

Román, Alma Laprida y Ana María Romano. Ese mismo año Laprida abrió un grupo privado en Facebook al que nombró *Mujeres en la experimentación sonora//Latinoamérica*⁸ que sigue funcionando y que se estableció como un punto de encuentro virtual para la difusión del trabajo de artistas experimentales y sonoras. Dentro de este grupo se generó una base de datos para identificar a mujeres, lesbianas y personas transgénero, intersex y de género fluido, entre otras disidencias, que experimentan con sonido en Latinoamérica. Ésta se ha convertido en una plataforma y archivo digital colaborativo de uso libre llamada GEXLAT [Génerx Experimentación Latinoamericana] lanzada en 2021.⁹

Es importante también notar la aportación y el trabajo nómada en nuestra América de la artista visual, sonora y bailarina chilena Constanza Piña, “Corazón de Robota”, que ha sembrado semillas y creado puentes entre

6 En Tiempo Real tuvo su primera edición como festival en el año 2010 en Bogotá, Colombia. Sitio web tiemporealyadob.wordpress.com

7 *Sonora música(s) | feminismo(s) sonora.me/#* fue cofundado por el Departamento de Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo y el Núcleo de Pesquisas em Sonologia (NuSom) de la misma universidad.

8 *Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica* [facebook.com/groups/1622622487999222](https://www.facebook.com/groups/1622622487999222)

9 [Génerx Experimentación Latinoamericana] Equipo de trabajo conformado por Emi Bahamonde Noriega, Mariana Carvalho, Alma Laprida, Vanessa De Michelis, Ana María Romano, Jessica Rodríguez y Marianne Teixido. [gexlat.github.io](https://github.com/gexlat)

arte, ciencia y tecnología en colectividades como *Chimbalab*, *Cyborgrrrl*: *Encuentro Tecnofeminista*, *Fuck the SoundCheck!* e *Híbridas y Quimeras*.

En el anexo a este texto se presenta una parte del trabajo colectivo que se ha podido rastrear gracias a los perfiles en las redes sociales que se han encontrado y que han procurado una memoria de su labor sonora e interdisciplinaria (Tabla 1). Aún quedan pendientes muchos grupos y acciones colectivas en esta lista; sin embargo, se espera este sea un punto de partida para continuar con este ejercicio de reconocimiento en constante movimiento. De igual manera es importante agradecer los trabajos de investigación que se han realizado hasta ahora, lo que hace posible llevar a cabo este registro. Entre ellos cabe destacar *Sonoridad: Mapa de Músicas Mexicanas*¹⁰, iniciativa de la periodista musical y locutora Karina Cabrera que abona a esta cartografía colectiva.

Estas acciones colectivas siguen creciendo y fortaleciéndose, acortando la brecha de género que aún existe tanto en México como en Latinoamérica.

El papel de las instituciones educativas, espacios formales y alternativos de aprendizaje, así como el de los organismos culturales es convertirse en dispositivos para lograr un cambio tangible. Algunas acciones que se pueden llevar a cabo radican en la revisión y modificación de los programas de estudio actuales en las escuelas de música para la integración del análisis, la interpretación y el estudio de obras de compositoras de diversos géneros que permitan ampliar el canon. Ya es posible identificar un interés por abrir espacios de reflexión e investigación con perspectiva de género en la academia, como es el caso del Seminario Permanente de Música y Género de la FaM-UNAM¹¹, o la creación de ensambles como la orquesta *Nosotras Sonamos*, conformada por integrantes de la comunidad universitaria de Nuevo León, que promueve un repertorio únicamente de compositoras (Lozano 2021).

¹⁰ bit.ly/SonoridadMapadeMúsicasMexicanas

¹¹ Seminario coordinado por la investigadora Maby Muñoz Hénonin en colaboración con Silvia Solís Mariana Cornejo.



Constanza Piña "Corazón de Robota". La Maquiladora Studio, CDMX. 26 de julio 2019. Foto: Ana Mora

Futuros feministas y sonoros

Las luchas colectivas antes mencionadas dan cuenta de otras escuchas y modos de vivir, a pesar de la precariedad y vicisitudes a las que se enfrentan las mujeres y otredades en la escena musical en Latinoamérica. De igual manera son testimonio de que no se trata sólo de lograr una escena musical más equitativa y representativa, sino de poder recorrer espacios en los que la vida no corra peligro por el cuerpo que se encarna. Asimismo, las colectivas reflejan una necesidad de compartir el conocimiento de manera descentralizada y libre. Es urgente hacer conciencia de los problemas que existen y tratar de encontrar soluciones en conjunto, en lugar de normalizarlos o negarlos. Seguir haciendo ruido, nombrar, registrar, colaborar, enunciar, propiciar el diálogo, escuchar y resonar es hoy en día fundamental. En lo colectivo lo personal es político. En cada persona reside esa posibilidad de transformación y cambio. Mientras tanto, se necesitarán más personas que sigan construyendo tejidos sonoros e hilando afectos en la lucha por otros mundos posibles.

Referencias

- Armijo, Leticia. 2018. "Música en movimiento". En *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, coordinado por Nora Nínive García, Mágara Millán y Cynthia Pech, 355-364. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Baker, George, William Cheng. 2021. "El abuso sexual en el sistema de orquestas juveniles de Venezuela, un 'secreto a voces', por fin quedó al descubierto". Opinión. *The Washington Post*. 30 de mayo. Consultado el 23 de enero de 2022.
- ComuArte. s.f. "Quienes somos". Sitio web. Consultado el 26 de noviembre de 2021. Disponible en: comuarte.org/acerca/
- Donne Women in Music. 2021. *Equality & Diversity in Concert Halls*. Research. Consultado el 23 de enero de 2022. Disponible en: donne-uk.org/wp-content/uploads/2021/03/Equality-Diversity-in-Concert-Halls-DonneUK.pdf
- García, Óscar. 2021. *Las Montoneras Colectiva musical*. Música Opus 94-Homenajes-IMER, Grabación marzo 2021. Transmisión 3 de mayo de 2021. Disponible en: www.imer.mx/opus/las-montoneras-colectiva-musical/
- Colectiva Tsunami. 2021. *Colectiva Tsunami: Navegando hacia otros horizontes musicales*. La Bola Encuentro de Música y Arte. 3 de marzo de 2021. Disponible en: www.facebook.com/LaBolaEncuentrodeMusicyArte/videos/122548326409402
- Farrugía, Rebekah L. 2004. "Spin-Sters: Women, New Media Technologies and Electronic/dance Music". Tesis de doctorado en Filosofía, University of Iowa. Disponible en: iro.uiowa.edu/discovery/delivery/01IOWA__INST:ResearchRepository/12730635630002771.
- Flores, Ana. 2021. *Conoce a Chingona Sound, colectiva de mujeres lesbianas y cuir*. *Homosensual- Música*, 6 de marzo de 2021. Disponible en: www.homosensual.com/entretenimiento/musica/chingona-sound-colectiva-feminista/
- Hernández Chelico, Javier. 2021. "Musas sonideras presentan Cambiando al Mundo en el Multiforo Alicia". *La Jornada*, 24 de septiembre. Disponible en: www.jornada.com.mx/notas/2021/09/24/cultura/musas-sonideras-presentan-cambiando-al-mundo-en-el-multiforo-alicia/
- HIBRIDAS Y QUIMERAS. s.f. "Acerca de". Sitio web. Consultado el 26 de noviembre de 2021. Disponible en: hbrdsyqrs.wordpress.com
- LÓPEZ, Arturo. 2021. "3 talentosas #compositoras e #instrumentistas de la #colectiva Las Montoneras". *El Vórtice*, 23 de junio. Disponible en: www.sabersinfin.com/audios/119-el-vortice/27515-3-talentosas-compositoras-e-instrumentistas-de-la-colectiva-las-montoneras
- LOZANO, María Teresa. 2021. "Enaltecen la voz de la mujer Orquesta Nosotras Sonamos". *El Horizonte*, 28 de noviembre. Disponible en: www.elhorizonte.mx/escena/enaltecen-voz-mujer-orquesta-nosotras-sonamos-/4053427
- MEDINA, Ana Cecilia. 2017. "Hacedoras de ruido. Comunidades digitales de mujeres en el arte sonoro y la música electrónica". *Revista 404, Centro de Cultura Digital*, 12 de octubre. Disponible en: editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/hacedoras-de-ruido-comunidades-digitales-de-mujeres-en-el-arte-sonoro-y-la-musica-electronica
- MENDOZA, Marisol. 2022. Comunicación personal a través de Facebook Messenger. 3 de febrero de 2022.
- NOTIMEX TV. 2019. *Mujeres vinileras: la resistencia a través de las tornamesas*. YouTube. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=yjTPiCqT3N4
- OLIVEROS, Pauline. 1970. "And Don't Call Them 'Lady' Composers". *New York Times*, 13 de septiembre.
- ORIS LABEL. 2020. "Oris Vol.1_Sonidos en resiliencia". *Bandcamp*. Consultado el 10 de diciembre de 2021. Disponible en: orislabel.bandcamp.com/album/oris-vol-1-sonidos-en-resiliencia
- SÁNCHEZ, Mariana. "Explicado con peras y manzanas: la brecha de género en orquestas profesionales de México". CLUSTER. Consultado el 23 de enero de 2022.
- TIGRE, Ana. 2019. "Ellas son WOMXN agencia de talentos A.K.A pros de los decks y más allá". *CHIDASMEX*, 3 de junio.
- VILLEGAS, Richard. 2021. "Meet the Latin American Labels Who Are "De-Berlinizing" Experimental Electronic Music". *Scene Report- Bandcamp Daily*, 26 de enero. Consultado el 11 de diciembre de 2021. Disponible en: daily.bandcamp.com/scene-report/latin-american-experimental-electronic-list

ANEXO.

Acciones colectivas en México y Latinoamérica

Acción colectiva	Año	País	Presencia web
COLECTIVAS			
Colectiva de mujeres en la música AC / ComuArte	1994	México	comuarte.org
Musas Sonideras	2007	México	Facebook: musassonideras
Batallones Femeninos	2012	México	Facebook: BatallonesFem
Female Power Sound	2014	México	Facebook: FemalePowerSound
Now Girls Rule	2014	México	Facebook: NOWGIRLSRULE
So(r)oridad	2015	México	Facebook: sororidadcolectivo
Las Hijas del Rap	2015	México	Facebook: LasHijasDelRap
Híbridas y Quimeras	2017	México	Instagram: hbrdsyqmrs
Las Montoneras	2017	México	Facebook: Las-Montoneras-234108857128859
WOMXN	2017	México	Facebook: WOMXNmx
Mujeres Vinileras	2018	México	Facebook: mujeresvinileras
Colectivo Aquelarre (Aquelarre Vinyl Grrrl)	2018	México	Facebook: Aquelarre-Vinyl-Grrrl-114662276027077
Spin That Wheel	2018	México	Facebook: Spin-that-Wheel-246242782908558
Adelitas Fronterizas	2019	México	Facebook: AdelitasFronterizas
El Palomar	2019	México	Instagram: elpalomarmx
La Triste Vinyl Crew	2019	México	Facebook: La-Triste-Vinyl-Crew-1220529124782129

Somos Guerreras	2019	México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica	Facebook: SomosGuerreras3
I.M.YONI	2019	México	Facebook: imonymusic
Chingona Sound	2020	México	Bit.ly: ChingonaSound
Colectiva Tsunami	2020	México	Bit.ly: Colectivatsunami
Energía Nuclear	2020	México	Facebook: energianuclearmx
Jam de Morras	2020	México	Facebook: JamdeMorrasOficial
Unidas a Voces	2020	México	Instagram: unidasavoces
Mujeres Creando	2020	México	linktr.ee/MujeresCreando
Sound Sisters Mx	2021	México	Instagram: sound_sisters_mx
Orámicas Colectiva	2021	México	Facebook: Oramicascolectiva-102394575666298
Resonancia Femenina	2012	Chile	Facebook: resonanciafemenina
Colectiva 22 bits	2015	Chile	Facebook: colectiva22bits
Nótt	2016	Colombia	Instagram: nottnottla
Megafónicas	2017	Argentina	Soundcloud: megafonicas
Retama	2020	Perú	heylink.me/retama.compositoras/
La Colectiva Artística	2020	Ecuador	Facebook: lacolectivaartistica
Sonoras	2020	Chile	Instagram: sono.ras
Resonantes Colectiva	2021	Colombia	Facebook: resonantesco
ENSAMBLES, GRUPOS, ORQUESTAS			
Orquesta Sinfónica de Mujeres del Nuevo Milenio	2003	México	Facebook: orquestasinfonicademujeres
Herenwen	2005	México	Facebook: herenwen

Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de MX Yolotli	2007	México	Facebook: Yolotlis
Banda Femenil Regional “Mujeres del Viento Florido”	2009	México	Facebook: Vientoflorido
Blessed Noise	2009	México	Facebook: blessednoisemx
Invasorix	2013	México	Facebook: invasorix
Bioluminik	2015	México	linktr.ee/bioluminik
Orquesta y Coro Alaíde Foppa	2015	Guatemala	Facebook: OCAlaideFoppa
Féminais	2016	México	Facebook: FeminaisMx
Cihuatl	2017	México	Facebook: cihuatlilbre
Amor Muere	2019	México	umorrex.bandcamp.com/album/can-we-provoke-reciprocal-reaction
Cuarteto Latinoamericano de Mujeres Saxofonistas	2019	México, Argentina, Uruguay, Chile, Colombia	Facebook: cuartetolatinoamericanomujeres
Valkirias	2019	México	Facebook: valkiriasska
Onyricats	2019	México	Bit.ly: Onyricats
N'ix ensamble vocal femenino	2019	México	Instagram: nix_ensamble_vocal_femenino
Orquesta Sinfônica de Mulheres do BR	2019	Brasil	Facebook: orquestrademulheresbr
Ensamble de Saxofones Mujeres de MX	2020	México	Facebook: ensamblesaxmujeresdemexico
Trío Kinich	2020	México	Facebook: TrioKinich
Proyecto Voz de Mujer	2020	México	Facebook: proyectovozdemujer
Coro Mayahuel	2020	México	Facebook: MayahuelCoroFemenino
Brujas Sonoras	2020	México	Facebook: BrujasSonoras
Orquesta Sororidad de la Ciudad de MX	2020	México	Facebook: orquestasororidad

Camerata Sorellanza	2020	México	Facebook: cameratasorellanza
Wicari Ensamble de Percusión	2021	México	Facebook: WicariEP
Epifonías delirantes	2021	México	Bit.ly: EpifoníasDelirantes
Nosotras Sonamos	2021	México	Facebook: nosotrasonamos

FESTIVALES, ENCUENTROS, CICLOS, SIMPOSIOS, FOROS

Foro Argentino de compositoras	2004	Argentina	Facebook: foro.decompositoras
Festival en Tiempo Real	2010	Colombia	Facebook: groups/entemporealyladob
Gatas y Vatas	2010	México, Estados Unidos	Facebook: GatasYVatas
Foro Interdisciplinario de Mujeres Artistas	2015	México	Facebook: fima.mujeresartistas
Dissonantes	2015	Brasil	Facebook: dissonantes.sp
Festival Ruidosa	2016	Chile	Facebook: ruidosafest
Simposio Internacional de mujeres directoras	2016	Brasil	Facebook: womenconductors
Festival Hello World	2017	México	Facebook: FestivalHelloWorld
Cyborgirrrls: Encuentro Tecnofeminista	2017	México, Colombia	Facebook: Cyborgirrrls-encuentro-tecnofeminista-1306091546153389
Mujeres en el Rock	2017	México	Facebook: Mujeresenelrockfest
Simposio Internacional Mujeres en la Música- UCR	2017	Costa Rica	Facebook: simposiomujeresenlamusicaucr
Muenpe	2018	México	Facebook: Mujeres-en-Percusión-Muenpe-423107274769638/

Festival Leni Alexander / Encuentro Internacional Mujeres en la Música	2018	Chile	resonanciafemenina.com/447747787
FMMN-Festival Mujeres en la Música Nueva	2018	Colombia	Facebook: FestivalMMN
La Marketa	2019	México	Facebook: lmarketamx
Radical Sounds Latin America	2019	Perú	Facebook: RadicalSoundsLatinAmerica
Fem_Lab- CCMX	2020	México	Bit.ly: Fem_Lab
Pioneras Electrónicas- Casa del Lago UNAM	2020	México	casadellago.unam.mx/nuevo/evento/pioneras-electronicas-conciertos-nocturnos
FRESTA: Festival de improvisación	2020	Brasil	Facebook: Fresta-Festival-de-Improvisação-117852853348701
Encuentro virtual de compositoras Latinoamericanas: Mujeres y música nueva	2020	Perú	Facebook: encuentrovirtualdecompositoras-latinoamericanas
Resonancias Enmanadas	2021	México	Facebook: resonanciasenmanadas

PLATAFORMAS DIGITALES Y REDES

UNACOM- Unión de Compositoras Argentinas	2012	Argentina	Facebook: unacom.AR
MMA-Mujeres Músicas de	2015	Argentina	Facebook: mujeresmusicasdeAR
Mujeres en la Experimentación// Latinoamérica	2015	Argentina, Latinoamérica	Facebook: groups/1622622487999222
Sonora música(s) feminismo(s)	2015	Brasil	Facebook: sonoramusicasefeminismos
Movimiento Internacional de Trabajadoras de la Música y el Sonido	2015	Latinoamérica	Facebook: musicasenred
SoundGirls MX	2013/2016	Estados Unidos, México	soundgirls.org/category/blog/soundgirls-of-mexico/

#VIVAS	2016	Argentina	Facebook: seescuchanvivas
Feminoise Latinoamérica	2016	Argentina, Latinoamérica	sisterstriangla.bandcamp.com/album/feminoise-latinoamerica-vol-1
Femnoise	2016	Uruguay, España	Facebook: femnoise
REEHM- Red de Estudios y Experiencias en y desde el Heavy Metal	2016	Chile	Facebook: reddeestudiosyexperienciaseny-desdeelheavymetal
Red de Trabajadoras de las Artes	2017	Chile	Facebook: redtrabajadorasdelasartes
Los Rulos Vinyl Club	2017	Colombia	Facebook: losrulosvnylclub
Women in music-COL	1985/2017	Estados Unidos, Colombia	Facebook: page/wimCOL
MUSEXPLAT	2018	México, Ecuador, Latinoamérica	musexplat.com
Todopoderosa	2018	Colombia	Bit.ly: Todopoderosx
RMS- Red Multisonora	2018	Argentina	Facebook: RedMultiSonora
Ruidosa	2019	Latinoamérica	Facebook: ruidosafest
Sonoridad	2019	México	Facebook: groups/sonoridad
RedCLA-Red de Compositoras Latinoamericanas	2020	Latinoamérica	Facebook: RedCompositorasLatinoamericanas
Mujeres haciendo eco	2020	Paraguay	linktr.ee/MujeresHaciendoEco
Mujeres al borde del ruido	2020	Colombia	Facebook: groups/1119652258420488
Paisajistas sonoras	2020	Latinoamérica	Facebook: PaisajistasSonorasAmericaLatina
Mapa de músicas Mexicanas	2020	México	Bit.ly: SonoridadMapadeMúsicas-Mexicanas

Red latinoamericana de mujeres músicas	2021	Latinoamérica	Facebook: groups/36554666777090
Mujeres Músicas MX y Latinoamérica	2021	Latinoamérica	Facebook: groups/266264201558943
Editatón Musical	2021	México	Facebook: editatonmusical
[Génerx Experimentación Latinoamérica]	2021	Latinoamérica	Github: gexlat.github.io
Plataforma Feminista En Tiempo Real	2010/2021	Colombia	Facebook: PlatFeministaEnTiempoReal

RADIO, PODCAST, ARCHIVO

Radio Gladys Palmera	1999	España, Latinoamérica	gladyspalmera.com/sobre-radio-gladys-palmera/
Radio Cósmica Libre	2019	México	Facebook: radiocosmicallibre
La hora trans	2019	México	Facebook: lahoratrans
Bulla	2020	México, Suecia	radionopal.com/programas/bulla/
Sin Superficie	2020	México	radionopal.com/programas/sinsuperficie/
Slow Fizz	2020	México	Spotify: spoti.fi/3FXQB42
123 x mi x todas mis compañeras	2020	México	radionopal.com/programas/123xmixtodas/
Sonar y Conspirar	2020	Colombia, Argentina	archive.org/details/sonar-y-conspirar-1-fetr-radio-caso
Minga	2020	Colombia, México, Argentina	linktr.ee/mingaradiocaso
Nada Clásicas	2021	México	Bit.ly: NadaClásicas
Transónica	2021	México	Facebook: transonica.podcast

Espacio Sonororo	2022	México	Facebook: espacio.sonororo
Las verdaderas jefas de la industria musical	2022	México	coordinaciongenero.unam.mx/2022/01/mujeres-sobre-el-escenario/

SELLOS

Urban Arts Berlin	2012	México, Berlín	Facebook: urbanartsberlin
Motus Records	2016	México	ra.co/labels/13384
Nótt	2016	Colombia	Facebook: nottnottla
Sisters Triangla Records	2016	Argentina	Bandcamp: sisterstriangla
A Records	2017	México	Facebook: arecordsmex
Musa Paradisiaca Records	2019	México	Facebook: MusaParadisiacaRecords
Archivo Veintidós	2019	Chile	Facebook: archivoveintidos
Oris Label	2020	México	Facebook: oris.mx
Fragment-A	2020	Colombia, Argentina	Facebook: fragmentalabel
Jueves	2021	México	Instagram: sellojueves
WOMXN Records	2021	México	Bandcamp: womxnrecords

Universidad Nacional Autónoma de México

Enrique Graue Wiechers
Rector

Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Luis Agustín Álvarez
Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Patricia Dolores
Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo
Institucional

Raúl Arcenio Aguilar
Tamayo
Secretario de Prevención, Atención
y Seguridad Universitaria

Alfredo Sánchez
Castañeda
Abogado General

Néstor Martínez Cristo
Director General de Comunicación
Social

Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora de Difusión Cultural

Dirección General de Música

José Wolffer
Director General de Música

Valeria Palomino
Coordinadora Ejecutiva

Siddhartha García
Subdirector de Programación

Edith Silva
Subdirectora de Comunicación

Francis Palomares
Subdirectora de Desarrollo

Rodolfo Mena
Jefe de la Unidad Administrativa

Abigail Dader
Gestión de Información

Paola Flores
Redes Sociales

Gildardo González
Logística

María Fernanda Portilla
Vinculación

Rafael Torres
Cuidado Editorial

Olivia Ambriz y
Araceli Bretón
Asistentes ejecutivas

Agradecimientos especiales

Claudia Curiel de Icaza
Fototeca Nacho López
Instituto Nacional de los
Pueblos Indígenas

Fondo Manuel Enríquez
Biblioteca de las Artes,
CENART

Fernando Carrasco
Vázquez

Colectiva Tsunami

Colectiva Las
Montoneras

Ana María Romano

Iurhi Peña

Carlos Cruz de Castro

Familia García Carrillo

Yael Bitrán Goren
Editora

Elisa Schmelkes
Coordinadora editorial

Eugenio Fernández
Vázquez
Corrección de estilo

Priscila Vanneuville
Formación y diseño

Editorial Sexto Piso

América 109, Col. Parque San Andrés
Coyoacán, C.P. 04040
Ciudad de México
Teléfono: 55 5689 6381
www.sextopiso.mx

música | unam


culturaUNAM



UNAM
la Universidad
de la Nación