

**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGOGICO RURAL “GERVASIO RUBIO”**

**LA MUJER EN LA HISTORIA MUSICAL DE VENEZUELA. UN ESTUDIO
DE GÉNERO SOBRE SU TRANSCENDENCIA ACADÉMICO EDUCATIVA**

Autora: Susana Riascos
Tutor : Christian Sánchez

Rubio, Mayo de 2019

**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGOGICO RURAL “GERVASIO RUBIO”**

**LA MUJER EN LA HISTORIA MUSICAL DE VENEZUELA. UN ESTUDIO
DE GÉNERO SOBRE SU TRANSCENDENCIA ACADÉMICO EDUCATIVA**

Tesis como requisito parcial para optar al Grado de Doctor en Educación

Autora: Susana Riascos
Tutor : Christian Sánchez

Rubio, Mayo de 2019

ACEPTACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutor del Trabajo de Grado, presentado por la ciudadana **Susana Riascos Aguirre**, para optar al título de Doctor en Educación, cuyo título es: **“LA MUJER EN LA HISTORIA MUSICAL DE VENEZUELA. UN ESTUDIO DE GÉNERO SOBRE SU TRANSCENDENCIA ACADÉMICO EDUCATIVA”**; considero que dicho Trabajo de Grado reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se le designe.

En la ciudad de Rubio, a los 10 días del mes de marzo de 2019.

Christian Sánchez

Cl: 9.341.831

V. CONSTRUCTOS	134
Presentación.....	134
Estructuración de constructos.....	135
Constructo 1.....	137
Constructo 2.....	143
Constructo 3.....	149
Reflexiones finales	153
Referencias.....	155
Currículum vitae.....	162
Anexos.....	163

LISTA DE CUADROS

	Página
CUADROS	
Cuadro 1.- Informantes del estudio	65
Cuadro 2.- Codificación de la información.....	78

LISTA DE GRÁFICOS

CUADROS

Página

Gráfico 1.- Categoría 1	81
Gráfico 2.- Categoría 2	97
Gráfico 3.- Categoría 3	111

LISTA DE IMÁGENES

	Página
Imagen 1.- Edición de Gala del “Cojo Ilustrado”.....	40
Imagen 2.- Musas griegas	98
Imagen 3.- Santa Cecilia, Patrona de los músicos.....	99

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO RURAL “GERVASIO RUBIO”
Doctorado en Educación**

**MUJER EN LA HISTORIA MUSICAL DE VENEZUELA. UN ESTUDIO DE
GÉNERO SOBRE SU TRANSCENDENCIA ACADÉMICA EDUCATIVA**

Proyecto de Tesis

Autora : Susana Riascos Aguirre
Tutor : Christian Sánchez
Fecha : Marzo, 2019

RESUMEN

La historia musical venezolana ha contado con el aporte académico educativo de mujeres que a través de las épocas han brindado sus conocimientos para incentivar el desarrollo musical. Esta historia musical tanto en el panorama internacional como en el nacional, se ha caracterizado por una tendencia androcéntrica que refleja la ausencia u ocultamiento de la mujer como sujeto de estudio en un contexto histórico marcadamente predominado por el hombre. Por ello esta tesis doctoral tiene como objetivo generar constructos sobre la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa de Venezuela a través de los estudios de género.

Por su naturaleza, este estudio es considerado una investigación de tipo socio-histórica, encuadrada en los estudios de género y enmarcada en el enfoque cualitativo, paradigma interpretativo, con la utilización del método feminista como herramienta metodológica principal y apoyado en métodos secundarios como la microhistoria y la musicología.

La información se recolectó a través de una entrevista en profundidad a cuatro sujetos informantes en el contexto de la investigación. Producto de la investigación emergieron constructos teóricos que permitieron dilucidar las aristas en torno a la trascendencia académico educativa de la mujer en el marco de los estudios de género propiciando la visibilización del sujeto femenino en el contexto histórico, social y musical y educativo venezolano.

Descriptor: estudios de género, mujer música, historia musical venezolana, trascendencia académico educativa.

INTRODUCCIÓN

La presencia de la mujer en el marco de la música académica educativa, se evidencia en el descubrimiento y reconocimiento de algunas de las féminas que hicieron vida en la historia musical de occidente. La revisión documental ha permitido extraer del anonimato a varias de ellas señalando la gran labor musical que realizaron a través de la historia, a pesar, que esta misma historia se ha caracterizado por mantenerse dentro de una marcada tendencia androcéntrica. Prueba de ello, es la escasa información que se tiene acerca de mujeres en el campo de la composición, la dirección orquestal, la ejecución instrumental e incluso en la educación musical.

En este sentido, aunque hay conocimiento sobre algunas mujeres que se destacaron en la música culta; la historiografía no brinda el reconocimiento que merece la labor de la mujer dentro de ella. Esta falta pronunciamiento de la mujer en cuanto a lo musical no ocurre debido a una carencia de talento artístico y poca capacidad intelectual o de creación, sino puntualmente a un ocultamiento de las acciones realizadas por el sujeto femenino que se ha dado a través de la historia occidental y no sólo en el campo musical, sino también en mayor o menor grado en otras áreas en las cuales la mujer ha sido invisibilizada.

En Venezuela la historia no escapa del ocultamiento que ha tenido la mujer en el campo musical. Es por ello, que en el presente proyecto de investigación se busca estudiar a cabalidad cual ha sido realmente la trascendencia de la mujer en divisiones puntuales académico-educativas de la música, tales como la composición, ejecución instrumental, dirección coral, dirección orquestal y la educación musical. Se ahondará para ello, en las premisas ideológicas que han marcado el desempeño musical de la mujer a través de la historiografía, estructurando esta investigación en cinco capítulos que se organizan de la siguiente manera:

El capítulo I, refleja el estado de la cuestión en esta investigación, en él se detalló la situación problemática que emerge de una historia androcentrista en la cual la mujer ha tratado de destacar dentro del campo musical venezolano, se determinan además los elementos constitutivos de esa realidad y se detallan los objetivos que orientan estudio.

Asimismo, en el capítulo II, se abordan los aspectos relacionados con el marco referencial, las huellas previas que guiaron este estudio, y los fundamentos teóricos-epistemológicos, ontológicos y antropológicos inmersos en este estudio. El capítulo III, se refiere al marco metodológico, donde se detalló el método de investigación que guiará el desarrollo de la investigación doctoral, el contexto, y los informantes de la investigación, así como la técnica de recolección de los datos, y la validez del estudio.

El capítulo IV, estuvo relacionado con el análisis de la información, presentación de gráficos que expresan los códigos, dimensiones, subcategorías y categorías de información, así como la triangulación de datos o fuentes, y los hallazgos y recomendaciones producto de la investigación realizada. En el capítulo V, se presentaron los constructos elaborados como resultado del proceso investigativo sobre la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa venezolana.

CAPÍTULO I
EL PROBLEMA
ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para entender el camino histórico que la mujer ha recorrido en el panorama musical nacional e internacional, es relevante reconocer que a través del tiempo la mujer ha tomado parte activa en los procesos que permitieron a las sociedades surgir. Desde el entorno social y cultural en el cual se han visto inmersas, estas mujeres han brindado sus aportes para instaurar una mejor sociedad, destacando así, que en el proceso de transmisión de la música el papel de la mujer ha sido fundamental, pues la socialización musical del infante inicia casi siempre con las voces femeninas que escucha.

A consecuencia, la trascendencia de las mujeres no sólo en lo social, sino también en esferas musicales no convencionales como la composición o la dirección orquestal debería hacerse claramente visible en el ámbito público bajo el ideal de un despertar de la conciencia de género sobre la cual despuntan las bases de una tradición en la que se den a conocer los logros femeniles en aras de hacer historia en este campo particular.

Sin embargo, aunque las mujeres han estado presentes activamente en los procesos históricos de los países, se les ha mantenido al margen de ellos. Es un hecho que la mayoría de la historiografía ha sido escrita por hombres, razón por la cual el pasado se ha reconstruido predominantemente desde una visión masculina que ha tenido como consecuencia la

invisibilización de las mujeres como sujetos de historia y como parte de la sociedad.

Desde tiempos bíblicos, la mujer fue relegada por el entorno que le rodeaba. Estos hechos aunque comenzaron a ocurrir en el Antiguo Testamento, época en la cual pudiéramos asumir que la sociedad era retrógrada y dominada por la ley del Talión “Ojo por ojo, diente por diente” en donde la mujer no tenía cabida, continuaron asimismo en el Nuevo Testamento, claramente plagado de historias y hechos que demuestran la situación social en la que estaban inmersas las mujeres.

A este respecto, es de acotar, que se registraron frases tan excluyentes como la descrita en el caso del relato de la “Alimentación de los 5000”, narrada en el libro de Mateo 21:24 en el que señala “Sin contar las mujeres y los niños”.

Por otra parte, y refiriéndonos no sólo a la historia bíblica, es destacable que el olvido sustancial de las mujeres en la historia de los pueblos no se limita solamente a las funciones que realizó como coproductora de las acciones que se dieron para lograr la libertad, en países en los cuales hubo que luchar por ella. Es decir, este olvido, alcanzó también las esferas profesionales en las que en una historia escrita por hombres la mujer no tuvo cabida.

En este sentido, Barreto (2006) señala:

[...] Me he encontrado con dificultades para identificar en las fuentes, información relacionada con las mujeres. Este problema tiene que ver con el uso genérico del lenguaje, ya que no se hace una distinción entre hombres y mujeres. Por esta forma “genérica” del lenguaje, no se puede saber con certeza si en los documentos y las crónicas, cuando se habla de “los indígenas” o de “los religiosos”, se está hablando también de las mujeres indígenas o de las religiosas, por lo que es casi imposible detectar las acciones de las mujeres en estos procesos (s/n).

Aunque estas premisas fueron aplicadas a un estudio historiográfico sobre cuestiones religiosas, los hechos acaecidos en dicha investigación

permiten comprender más claramente lo sucedido en el campo de la musical que atañe a nuestro tema, ya que de igual manera, no hay una división clara en la utilización de género que nos permita saber a ciencia cierta cuál fue el rol desempeñado por la mujer en esa historia musical.

Precisamente, en cuanto a las épocas históricas en las que se presentaron marcadamente las luchas feministas, Valdebenito (2013), refiere lo siguiente:

[...] existen tres olas de feminismo: la primera ola, llamada sufragista (fines de 1800 hasta 1920); la segunda ola de liberación femenina (mediados de los 60 hasta mediados de los años 80) vinculada al activismo político; y por último, la tercera ola llamada feminismo cultural, centrada en el activismo gay, que se iniciaría en los años 90. Cada una de estas olas, se caracteriza por intentar reivindicaciones de la mujer desde diferentes ámbitos. Ámbitos que se relacionan con los momentos históricos, que muestran el tipo de reivindicación que se realiza [...]

Es bien sabido que estas olas feministas buscaban claramente el reconocimiento y reivindicación de los derechos humanos, laborales, o profesionales por los que luchaban las mujeres. Estas pugnas alcanzaron también el ámbito cultural y especialmente en el musical en el cual se procuró el acceso de las féminas a los estudios académicos.

A este respecto, es importante resaltar que frecuentemente se tiene la percepción, que las investigaciones centradas en los estudios de género buscan reivindicar de manera compensatoria al sujeto femenino. Las primeras aproximaciones a los estudios de género tuvieron en cuenta precisamente el sentido de compensación hacia la mujer. Por ello se buscaba valorar a la mujer, reconociendo su trabajo en la mayoría de las disciplinas y, resaltando que estas habían girado en torno a la participación representativa respecto a la figura masculina.

Ahora bien, en el contexto venezolano es reconocible que la música ha estado ligada desde siempre a la vida de la mujer. Este arte era utilizado como parte de la formación académica que debían tener aquellas damas que

poseían alguna relevancia social. Es decir, la música formaba parte de su educación y era deseable ya que les permitía además, agregar mayores posibilidades para conquistar un esposo adecuado en el futuro cercano. Asimismo, las damas podían ejecutar sus instrumentos o cantar en reuniones familiares y sociales.

En la escena musical de Venezuela, son importantes los señalamientos de Agostini (2015), cuando menciona que la relación entre la música y la mujer venezolana, se remonta a finales del siglo XVIII cuando sus gustos se orientaban hacia la ejecución del arpa y la guitarra. A mediados del siglo XIX, la mujer venezolana tenía predilección por la ejecución del piano, aunque algunas damas también apreciaban la ejecución de la guitarra, el violín y las canciones pertenecientes al bel canto italiano. La música por tanto se convirtió en un camino para reflejar no solo expresiones musicales anímicas y espirituales de la mujer, sino también para dar fe de su crecimiento intelectual.

Por otra parte, las mujeres que salían de la protección social del ámbito en el cual se utilizaba la música académica para dedicarse a lo popular, eran por lo general cotizadas en el canto y su ámbito de trabajo se limitaba por lo general a las tabernas y bares de los pueblos. Esto como podrá entenderse comúnmente y máxime dentro de un sistema patriarcal, estaba proscrito para las mujeres ‘decentes’, pues ello estaba asociado con la vida ligera y la prostitución. De esta manera, el arte musical de las mujeres estuvo reprimido por mucho tiempo. El sistema social no reconocía su labor y menos aún permitía mostrarlo en un ambiente público académico o popular.

Para entender las situaciones acaecidas a este respecto, son esclarecedoras, por ejemplo los relatos del insigne musicólogo e historiador José Antonio Calcaño cuando narra que en el siglo XIX la mujer venezolana comienza a interesarse seriamente por el arte musical que utiliza más allá de animar fiestas familiares en las cuales se armaban grupos femeninos para

agasajar a los visitantes. A pesar de este creciente interés en la música académica, la mujer tenía grandes limitaciones como refiere en palabras textuales este autor en su reconocido libro “La ciudad y su música”:

[...] en el Reglamento de la Sociedad Filarmónica, creada a principios de ese siglo y la cual realizaba actividades periódicamente, figuraban «conciertos de profesores, privados y puramente de estudio» a los cuales podían asistir los miembros de la Sociedad y los suscriptores «pero no las señoras, así por la razón de ser ensayo, como porque delante de ellas sería muy fuerte y desagradable la menor reprensión» (p. 45).

Esta sutileza hacia la mujer representaba un arma de doble filo pues no le permitía el desarrollo óptimo de sus capacidades musicales y denotaba la falta de seriedad con la cual eran tomados los intereses musicales femeninos que trascendieran el ámbito familiar. En este sentido y sin ánimo de caer en polémicas orientadas a resaltar que la obra de la mujer ha sido menospreciada por causa de una supremacía masculina impuesta, es importante notar, sí, que en una historia musical escrita por hombres la mujer no ha tenido mucha cabida y que dicha situación, podría decirse, ha sido inconsciente aún para el mismo sujeto femenino.

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriormente descritas, el fin último de nuestro estudio va dirigido a la consolidación y teorización de los resultados de una investigación que permita sacar a la luz la trascendencia que ha tenido la mujer en la historia musical académica venezolana y las premisas ideológicas a las cuales ha tenido que enfrentarse. Para ello la investigación busca el estudio del sujeto femenino en contextos histórico-musicales puntuales que generan asimismo ciertos resultados que aplicables en contextos idénticos o similares.

Ante las anteriores consideraciones y con el fin de abarcar la temática de esta investigación nuestra investigación se guiará por la siguiente interrogante:

¿Cuál ha sido la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa de Venezuela en el marco de los estudios de género?

En consecuencia a la sistematización de la interrogante, surgen otros cuestionamientos que coadyuvarán en el desarrollo de este estudio:

¿Cuáles son las premisas ideológicas que han influido en el papel de las mujeres dentro del ámbito musical académico educativo venezolano?

¿Cuáles son los roles que ha desempeñado la mujer en la esfera musical académico educativa de Venezuela?

¿De qué manera caracterizar la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa venezolana?

¿Cómo derivar constructos que conlleven a esclarecer la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa de Venezuela en el marco de los estudios de género?

OBJETIVOS

Objetivo General

Generar constructos sobre la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa de Venezuela a través de los estudios de género.

Objetivos Específicos

1. Dilucidar las premisas ideológicas que han influido en el papel de las mujeres dentro del ámbito musical académico educativo venezolano.
2. Analizar los roles que ha desempeñado la mujer en la esfera musical académico educativa de Venezuela.
3. Caracterizar la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa venezolana.

4. Derivar constructos que esclarezcan la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa de Venezuela en el marco de los estudios de género.

Justificación de la Investigación

La generación de constructos teóricos relacionados con la trascendencia académico educativa de la mujer dentro de la historia musical venezolana, constituye un aspecto relevante en la búsqueda de su reconocimiento, visibilización y pertinencia social, que garantice una nueva tradición histórica en la cual se contemple, en un marco de equidad e igualdad, la producción musical educativa y académica femenina frente a sus homónimos masculinos. De esta manera, se atenderá a las dimensiones cognitivas, procedimentales y valorativas que promuevan el desarrollo personal, social, educativo, emocional, laboral y profesional de la mujer en el campo musical.

Es por ello, que la presente investigación se justifica, considerando la situación que ha presentado históricamente la participación de la mujer en la esfera musical y teniendo en cuenta que su invisibilización no se ha presentado debido a falta de capacidades o juicio lógico para utilizar los recursos y conocimientos musicales en aras de la formación académico educativa, sino fundamentalmente, al hecho de ser mujer.

Todo ello justifica la investigación, pues se plantea buscar explicaciones a situaciones que van más allá de lo aparente e inmediato, buscando así, desentrañar los aspectos puntuales históricos que han afectado y afectan las premisas ideológicas en torno a la mujer en la historia musical, su estigmatización y encasillamiento en ciertos roles musicales. Así, se busca develar una realidad histórica que se ha visto sesgada por el ocultamiento de la mujer en la historia musical, pretendiendo reconocer no

solo la trascendencia de la mujer, sino también un despertar de la conciencia sobre la importancia social de su reconocimiento en el ámbito musical.

Desde el punto de vista teórico este estudio se justifica por la revisión actualizada de un tema novedoso, poco abordado, y de mucho interés, con el que se realiza un aporte académico, que pretende dilucidar las aristas que reflejan la situación descrita a través de una investigación rigurosa y contextualizada en las diferentes épocas que transitaron mujeres representativas de la historia musical venezolana.

Asimismo, los sujetos del estudio, como seres sociales que debido a su propia condición del ambiente musical académico educativo que les rodea y a la luz de la teoría feminista del funcionalismo, la teoría del análisis del conflicto y la teoría crítica, permitirán abordar el objeto del conocimiento. El análisis de los sujetos del estudio como objeto del conocimiento se guiará a través del paradigma interpretativo y a través del método cualitativo para indagar a profundidad sobre el problema de investigación.

En el aspecto metodológico, la investigación permitirá la aplicación de la historiografía y específicamente la microhistoria a los estudios de género con el fin de realizar una búsqueda exhaustiva de la trascendencia académica educativa de la mujer en la historia musical venezolana. Se incorporarán además, acciones que posibiliten un quehacer educativo cónsono con la realidad del contexto actual que rodea a la mujer en el campo musical. De igual forma, esta investigación prospectivamente constituirá un referente previo para otras investigaciones, máxime tomando en cuenta que son escasos, por no decir nulos los estudios referidos a género y música a nivel nacional.

La investigación se justifica desde una pertinencia social, lo cual se traduce en el reconocimiento, reivindicación y visibilidad de la trascendencia de la mujer en el contexto académico educativo musical, lo cual redundará en un acercamiento a su realidad social, igualdad de condiciones en las oportunidades musicales respecto a sus homólogos masculinos y por ende

una mejora en desenvolvimiento social que ello implica. De esta manera, la investigación presentará además, una realidad holística en una acción educativa dignificante de lo humano, donde los cambios tanto individuales como colectivos, se producirán desde el reconocimiento intrínseco de las debilidades asociadas a la invisibilización de la mujer en el campo artístico, especialmente en el contexto musical académico educativo.

Asimismo, se justifica esta investigación en el aspecto institucional educativo, pues recibirá respaldo en el proceso metodológico al guardar una secuencia sistemática acorde con la línea de investigación “Educación Musical y Musicología” de la Universidad pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico Rural “Gervasio Rubio”. De esta manera, el estudio presentará la coherencia pertinente al Doctorado en Educación y servirá de base a futuros estudios sobre esta rama en particular.

Por último, esta investigación ofrecerá un aporte al conocimiento de la andragogía y pedagogía al abordar desde la revisión bibliográfica y la de la historiografía y la microhistoria, un contexto específico que permitirá producir una renovada visión y aporte de conocimientos referentes a la trascendencia de la mujer en la esfera musical académico educativa.

CAPÍTULO II

ESTADO DEL ARTE

A través de la historia la mujer ha desempeñado diferentes roles y esto no escapa al campo musical, en el cual son numerosas las historias que se han encargado de narrar la lucha de las mujeres para lograr igualdad de oportunidades como compositoras, ejecutantes o directoras musicales que sus homónimos masculinos. Son variados los campos en los cuales la mujer ha incursionado musicalmente, sin embargo, la dirección orquestal, la composición musical y la ejecución de algunos instrumentos musicales -que debido a sus características físicas no se consideran apropiados para la mujer-, aún hoy día están signados como campos masculinos en los cuales la mujer tiene poca o nula participación.

Huellas del estudio

Una insatisfacción propiciada por la falta de estudios críticos hacia el tema de las mujeres en la composición, la ejecución, la educación musical y su desenvolvimiento dentro de la historia musical venezolana, entre otras, trajo consigo la necesidad de reponer un contexto que sitúe y cuestione los datos disponibles. En este sentido, vislumbramos que la existencia sistematizada y la presentación simplificada del tema en cuestión obturaban las preguntas necesarias para dar respuesta al problema de investigación. Por ello, a fin de profundizar en la cuestión planteada realizamos una búsqueda exhaustiva y revisión de nuevas fuentes primarias que conllevan a

una profundización para un estudio de género socio-histórico que desentrañe el tema en cuestión sobre trascendencia de las mujeres en la historia musical académica venezolana.

A la hora de abordar el tema de mujeres y su participación en la música académica, la falta de antecedentes, especialmente nacionales se convierte en un problema. A nivel internacional se ha avanzado en los estudios de mujeres y estudios de género, sin embargo, en Venezuela son muy pocas las investigaciones al respecto. A pesar de lo anterior, una minuciosa exploración nos ha permitido seleccionar las siguientes tesis e investigaciones que constituyen un aporte para el esclarecimiento de la problemática en cuestión, ya que fueron estudios desarrollados en torno a temas sobre el papel de las mujeres en el ámbito de la música académica a través de la historia. A este respecto, la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2014) señala que dichos antecedentes “comprenden una revisión de los trabajos previos realizados sobre el problema en estudio y (o) de la realidad contextual en la que se ubica” (p. 34). De allí que, referiremos a continuación, algunas investigaciones que sirven de soporte documental y de aportes a nuestro estudio.

En el ámbito internacional, la obra de **McClary (1991)**, *Femine Endings. Music, Gender and Sexuality*, marcó un antes y un después en los estudios sobre música y género. Esta investigadora de la Universidad de Minnesota, en Estados Unidos, publicó la primera compilación enciclopédica sobre mujeres compositoras. A partir de ese momento, comienza a valorarse y a la vez visibilizarse el porte musical realizado por las mujeres músicas a través de las generaciones en diferentes países del globo terráqueo. La crítica feminista abrió entonces el compás para el estudio de los género y es rescate de las músicas y géneros musicales que han sido herencia de la humanidad.

Este estudio guarda singular relación con nuestra investigación, ya que en Venezuela son escasos, por no decir nulos, las investigaciones

formales que se han realizado directamente para ubicar y resaltar la trascendencia que han tenido las mujeres en el campo musical académico y educativo. Por tanto nuestra labor investigativa se convierte en pionera de los estudios realizados a este respecto, lo cual permitirá sin duda, visibilizar y reconocer el papel preponderante que ha tenido la mujer a este respecto.

Por otra parte, **Soler (2017)** realiza en la Universitat Rovira I Virgili de Tarragona, España, su Tesis Doctoral “Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal”. El objetivo principal de este estudio fue dar a conocer los aportes realizados para la mujer española en el campo de la música académica. Para ello tuvo en cuenta los diferentes roles de la mujer en la música pero se centró en los campos de la composición, interpretación y dirección orquestal. A través de las entrevistas exploratorias y estructuradas realizadas a 26 mujeres y hombres del ámbito musical. La mitad de los sujetos del estudio tenían edades menores a 25 años y la otra mitad con edades superiores a 30 años a fin de lograr un equilibrio entre antiguas y nuevas generaciones de músicos. Su investigación mostró que a pesar de las dificultades y obstáculos pasados y presentes, las mujeres llevan a cabo aportaciones relevantes a la producción musical. Además quedó claro que hace falta para ellas un reconocimiento equitativo en relación con sus pares masculinos.

Esta tesis guarda relación con el estudio que llevamos adelante ya que al igual que nuestra investigación, buscó demostrar el rol que ha cumplido la mujer en diferentes campos musicales, el porqué de su ocultamiento y la ideología gestada en torno a diversas situaciones como escogencia de instrumentos musicales particulares, trabajos y escenarios musicales apropiados para las mujeres.

En este orden de ideas, **García y Pérez (2017)**, realizan en la Universidad Complutense de Madrid, una investigación titulada “Música, educación e ideología por y para Mujeres”, en la cual se buscan desentrañar

las relaciones existentes entre identidad nacional, música y género durante el primer franquismo, señalando la manera en que estas relaciones fueron entendidas como sustento e impulso del régimen totalitario. A tal efecto, se realizó el análisis de los contenidos de *Y. Revista de la mujer sindicalista* (1938-1945) y del semanario *Medina* (1941-1946). En este análisis, se cruzaron los datos obtenidos con literatura científica del período tratado. Las conclusiones mostraron que la práctica musical auspiciada por la organización femenina, recogida en ambas publicaciones, contribuyó de manera solidaria al proceso de construcción nacionalista y de género durante el primer franquismo de la Sección Femenina a través de los contenidos de esta revista.

La anterior investigación histórica guarda relación con el presente estudio ya que permite dilucidar el papel de la mujer en el campo de la música en un periodo puntual de la historia de un país. Asimismo buscó esclarecer como la mujer logró a través de su lucha social, la adquisición de derechos que le permitirían ocupar nuevos roles como música.

Asimismo, el medievalista **Arribas (2004)** la tesis “Las mujeres y la música en la Europa medieval: relaciones y significados” que fue premio extraordinario de Tesis, y de la AEIHM (Asociación Española de Investigación en Historia de las Mujeres), en la cual se demostró que en el intramuros monástico, en el lavadero, o en la fuente, entre otros espacios característicos de finales del siglo XV y principios del XVI, las mujeres nobles invitaban a otras damas con el pretexto de bordar para leer partes de la Biblia y compartir la música.

Dicha investigación guarda relación con la presente, pues se convierte en un importante antecedente para vislumbrar el papel de la mujer en la sociedad medievalista, su relación con otras mujeres, sus luchas y también sus deseos profundo por una salida del anonimato al que estaban sujetas también en el campo musical por su condición de “ser mujer”.

En el panorama nacional, el musicólogo **Sans (2010)**, de la Universidad Central de Venezuela, escribe su artículo, Teresa Carreño: una excepcional compositora venezolana del siglo XIX. Este escrito, es resultado de su investigación respecto a la obra de esta reconocida pianista. En él se aboca a deconstruir el discurso que ha prevalecido en la literatura especializada en la cual se señala a Teresa Carreño como una gran y consolidada pianista, pero se discrimina su labor como compositora pues se consideraba que la música de salón que era común para la época en vivió esta mujer, no tenía la suficiente relevancia. Por otra parte y en realidad como motivo principal, su obra ha quedado oculta en la historia pues se dudaba de la capacidad de una mujer para componer música con la seriedad que ameritaba el término ‘académico’.

El anterior artículo se vincula marcadamente con nuestra investigación ya que ratifica la invisibilización de la cual ha sido objeto la mujer en el ambiente musical venezolano. Nos lleva además a destacar la importancia de sacar a la luz la obra académico educativa de otras mujeres que también que también han hecho parte de la historia musical venezolana.

A nivel nacional, **Parra (2010)** en la Universidad de Cincinatti escribe su tesis en Dirección Coral sobre Modesta Bor y el Nacionalismo Musical en Venezuela. Esta investigación, aunque no podría considerarse un estudio de género, se centró en el abordaje de la producción musical de Bor, sus composiciones y arreglos corales con las cuales enalteció el acervo cultural venezolano.

Dicha investigación, guarda relación directa con nuestro tema de investigación, pues Modesta Bor es uno de los hitos de la historia musical venezolana. Su nombre es recordado por su prolífica obra académica. Su vida en su transitar musical estuvo signada por el dolor cuando debió dejar de lado sus estudios pianísticos debido a la esclerosis múltiple que le diagnosticaron, sin embargo, esta mujer superó las dificultades de la enfermedad y las concepciones sociales sobre el “ser mujer” y le otorgaran

gran valía a su memoria siendo considerada un gran baluarte del mundo musical nacional.

A nivel regional no hemos encontrado referencias de investigaciones realizadas sobre la mujer en el campo musical, sin embargo existen algunos estudios sobre la mujer en el campo de la antropología y las ciencias políticas. A este respecto, la antropóloga **Clarac de Briceño (2002)**, quien es integrante del Grupo de Investigaciones Antropológicas y Lingüísticas de la Universidad de los Andes, con sede en Mérida, realizó una investigación titulada Cultura, lenguaje y mujer, en la cual subrayó el papel preponderante de las mujeres en el desarrollo evolutivo, supervivencia de los niños y socialización de nuevas generaciones. A su vez, destaca el auge del liderazgo femenino a partir del S.XX, aunque señaló que curiosamente, este auge se ha visto en menor crecimiento en las sociedades occidentalizadas. Asimismo apuntó que en Venezuela existen pocas mujeres vinculadas con las ciencias políticas pues las féminas han preferido los ambientes académicos. Resaltó a su vez, que las mujeres no deberían permitir que los destinos del país sean dirigidos exclusivamente por hombres.

Aunque la precitada investigación no pertenece al campo musical, guarda relación con nuestro estudio pues ratifica nuestra postura sobre el panorama femenino, corroborando que también en un ámbito académico educativo, este se ha visto sesgado no sólo por el entorno, sino también por preferencias puntuales, ideas preconcebidas y premisas ideológicas han encasillado a la mujer.

Fundamentación paradigmática de la investigación

Cuando hablamos de la fundamentación paradigmática, hacemos referencia a las situaciones relacionadas con el objeto de estudio en el marco de la realidad que se pretende estudiar. En este sentido la presente investigación requiere de una fundamentación ontológica, antropológica,

filosófica, educativa y metodológica que permitan desentrañar de manera fiable la investigación.

Fundamentación Ontológica

La fundamentación ontológica de la música es muy importante en la presente investigación, ya que permite dilucidar de varios modos la existencia primigenia de esta, teniendo en cuenta que en el ámbito de la música académica se presentan variadas posiciones al respecto. Prevalece principalmente la visión que presenta a la música como objeto, es decir, de contemplación y la música como idea donde se emplea la lógica para su analizar su estructura. Nicholas Cook (2003) señala que “Este modo de existencia es el que probablemente rige la formación musical académica de occidente, cuya institución paradigmática, el Conservatorio, alcanzó una organización sólida y perdurable hacia la segunda mitad del ese siglo, marcando el camino del hacer musical académico a lo largo de todo el siglo XX” (p. 22).

A este respecto, es necesario enfatizar que a través de la historia musical a la mujer se le ha permitido básicamente recibir la música, disfrutarla y contemplarla. Sin embargo, cuando esta misma mujer busca trascender en la concepción ontológica de la música como idea lógica necesariamente utilizada para la composición, se duda abiertamente de las capacidades femeniles para entenderla.

Fundamentación epistemológica

Desde lo epistemológico, la investigación responde a la interrogante: ¿Cuál ha sido la trascendencia de la mujer en la historia musical académico

educativa de Venezuela en el marco de los estudios de género? La aproximación hacia esa realidad significa un abordaje epistemológico desde el ámbito sociológico y el humanismo, el cual se verá como sigue:

Partiendo del ámbito **sociológico**, Durkheim (2009) prioriza las estructuras sociales por encima del individuo, concediéndole importancia particular a la socialización y a los procesos reproductivos de las pautas socioculturales. Estas pautas demarcan a través del tiempo, los valores de cada sociedad, creando imaginarios, visiones que delimitan la ética, la moral y encajonan en un modelo semejante a los miembros que integran dicha sociedad. Esta caracterización de la estructura social ha sido particularmente cierta a través del tiempo en el caso de la historia de la mujer, la cual ha debido sujetarse a las condiciones del contexto social que imperaban en la época en la cual le tocó vivir. La historia musical, por cierto, no estuvo exenta de esta sujeción ni de la exclusión a la cual se vieron sometidas las féminas.

Desde el **humanismo**, la Declaración Universal de los Derechos Humanos ONU (1948) en su art. 1º manifiesta que todo ser humano debe nacer libre y con igualdad derechos, dignidad. Por esto, y en consecuencia de estar dotados de raciocinio, conciencia y fraternidad, deben actuar en concordancia con su especie, reconociéndose como igual y comportándose fraternalmente unos con otros. Por otra parte, y en el marco de la actual sociedad, el hombre goza no solo de derechos, sino de deberes que debe cumplir a cabalidad para ser un ciudadano de bien.

Asimismo, todo ser humano, por el hecho de serlo, tiene derechos que el Estado, tiene el deber de respetar y garantizar que se ejecuten plenamente en el marco de los que hoy día se son los que hoy día se conocen como derechos humanos. Por ello, el preámbulo de la Carta de las Naciones Unidas (1945) reafirma la fe en los derechos fundamentales del hombre, en la dignidad y el valor de la persona humana, en la igualdad de derechos de hombres y mujeres. Por ser inherentes a la condición humana,

todas las personas son titulares de los derechos humanos y no pueden invocarse diferencias de regímenes políticos, sociales o culturales como pretexto para ofenderlos o menoscabarlos.

En este sentido, está constituida la preservación de los derechos de la mujer en cuanto a la igualdad de condiciones en la que debe estar frente a sus pares masculinos en cualquier ambiente laboral, cultural, político y por supuesto musical en el cual se encuentre, teniendo en cuenta que en materia de derechos humanos, existen, y fueron logrados por los movimientos feministas especialmente a partir de la postguerra de la segunda guerra mundial, además de las normas internas de cada Estado, mecanismos internacionales que protegen a toda mujer frente a la violación de sus derechos, independientemente del lugar donde se encuentre.

Fundamentación antropológica

Desde el punto de vista antropológico, se hace necesario comprender que en las sociedades no alfabetizadas la música ha estado ligada a las actividades cotidianas y la mujer ha participado activamente de ellas en la medida que la sociedad lo ha permitido. Esto no sucede de igual manera en el concepto musical de occidente en el cual se ha instaurado que es necesario alcanzar cierto grado de profesionalización para participar en la música, particularmente la académica. A este respecto y a pesar de las premisas anteriores, Foucault y Boulez (1983) señalan “Es necesario tener en cuenta el hecho de que durante mucho tiempo la música ha estado vinculada a ritos sociales y ha sido unificada por ellos: música religiosa, música de cámara; en el siglo XIX, el lazo entre la música y la representación teatral en la ópera” (p. 199)

Fundamentación filosófica

La fundamentación filosófica de esta tesis, se apoya básicamente en los pronunciamientos de Gadamer y Schleiermacher sobre la obra de arte y

particularmente sobre la obra musical. Asimismo, las aseveraciones de Hannah Arendt en cuanto a la cuestión filosófica sobre las capacidades del hombre y la mujer. A este respecto, en su libro “La condición humana” (1958), Arendt señala el estado de la humanidad en el mundo contemporáneo. Se refiere a lo que el hombre y la mujer pueden hacer respecto a las capacidades esenciales para la vida, primordialmente la capacidad para ser libres. Esta postura, enmarcada en el contexto social de la segunda guerra mundial, muestra una vislumbre del deseo de libertad, de igualdad social, racial, religiosa y por supuesto de género que esta filósofa buscaba para la sociedad que le rodeaba.

Fundamentación educativa

En el campo académico y educativo, a pesar de las desventajas que han podido surgir en relación a su condición como mujer, algunas se han destacado en varios campos musicales académicos, prevaleciendo entre ellos el ámbito de la educación musical, los arreglos corales y la composición de música infantil. Así, la fundamentación educativa presenta una doble perspectiva, por una parte dar a conocer la importancia académica que ha tenido la mujer en la historia musical de Venezuela y por otra parte concienciar a los músicos de hoy que ha llegado el momento de hacer visible la labor educativa de la mujer a través de los estudios de género aplicados a la música.

Fundamentación Metodológica

Metodológicamente la investigación sobre la trascendencia de la mujer en la historia musical de Venezuela, será desarrollada bajo el **paradigma interpretativo** donde se hace referencia a formas concretas de percibir y abordar la realidad, lo cual lleva a compartir posturas que coinciden en concebir dicha realidad como multirreferencial cambiante, cuyas explicaciones son un producto social y humano.

Fundamentación Axiológica

La fundamentación paradigmática de la investigación, también está vinculada con la **axiología**, pues la invisibilización de la cual es objeto la mujer en algunos roles del contexto musical, conllevan al empobrecimiento de su propia valía como mujer y redundan en un empobrecimiento ético, pues los valores no son el resultado de una comprensión, de una información pasiva, ni de actitudes conducidas sin significación propia para el sujeto. Se trata de la relación entre la realidad objetiva y los componentes de la personalidad. Esta, se expresa a través de conductas y comportamientos. Es por ellos, sólo se puede educar en valores a través de conocimientos, habilidades de valoración, reflexión de la actividad práctica con un significado asumido.

En este sentido, es importante señalar que se debe educar para la libertad y todo lo que ella engloba desde los estudios de género: equidad e igualdad de condiciones laborales, profesionales, educativas, académicas y sociales para el sujeto femenino frente a sus homónimos masculinos. Un re educar también para la solidaridad, para la justicia, la paz y la tolerancia sin posicionamientos ideológicos preconcebidos y basados en un sistema patriarcal

Asimismo, valores como la ética, el compromiso personal e institucional y la responsabilidad estarán presentes en el desarrollo de nuestra investigación. Con respecto a la ética, su objeto de estudio es la valoración de la mujer como ente trascendental en la historia musical académico educativa venezolana en torno al contexto cultural y social de los individuos.

Referentes conceptuales

Presentamos como referentes conceptuales, los aspectos pertinentes que se constituyen en un cuerpo de ideas para aportar una explicación coherente que lleva claramente hacia el tipo de información que se debe recoger y analizar. En este sentido, se desglosan los principales referentes conceptuales de la investigación: Música académica, Estudios de Género en la Música, Ámbito pedagógico en la música, Mujeres en la historia musical académica venezolana

Música académica

Antes de referirnos a la conceptualización de la música académica, es necesario señalar al lector, que a través de la historia de la música occidental han existido por lo menos dos corrientes que permiten diferenciar las tendencias musicales de una sociedad: la música profana o secular y la música sacra o sagrada. De la combinación de las dos tendencias musicales, nace una tercera llamada música académica. El esclarecimiento de estas diferenciaciones, permite comprender las especificaciones del tipo de música del cual se habla en el contexto de la presente investigación.

La *música profana* por una parte, hace referencia a las creaciones musicales no religiosas, que abarcan principalmente la música tradicional o folklórica y la música popular de una región. Dicha música, es entendida por Scarnecchia como “una música de tradición oral [...] íntimamente ligada a la realidad social y cultural [...] al acompañar las actividades del hombre en su ciclo de vida” (p. 13). En esta clasificación se incluyen todas las canciones infantiles o no, que pasan de generación en generación mediante la tradición oral. En una contextualización moderna, es también llamada música folklórica o música del folklor.

Etimológicamente, según Carrillo (2000) la palabra Folk-lore, tiene su origen en la unión de 2 palabras antiguas anglosajonas. *Folk*, significa

pueblo y *Lore*, saber. Cuando se unen, el significado es: el *saber del pueblo*¹ y, fue aplicado en un principio para designar en Inglaterra a las Antigüedades Populares o Literatura Popular. El término se adoptó a nivel universal pues pues las numerosas críticas y proposiciones de cambio no prosperaron. En realidad el folklore, ha estado presente históricamente aunque con otros nombres.

Por ende, el término folklor, indica lo tradicional, lo que tiene larga trayectoria y que es propio al pueblo desde varias generaciones en determinada región o país. Las manifestaciones musicales folklóricas, pueden tener diversos orígenes, como los cultos, la música popular de las ciudades, canciones populares europeas o regionales, pero en todo caso, la selección y adaptación de esta música, se ha hecho exclusivamente por el pueblo. La música folklórica, permanece en su ambiente original, ejecutándose por los cantores e instrumentistas lugareños.

A diferencia de la música tradicional o folklórica, la música popular se manifiesta en las ciudades a través de las canciones o danzas del momento. Teniendo la particularidad que en muchas ocasiones no son nacionales ni tienen raíz folklórica. En esta música, no hay distinción de clase y las canciones y temas llegan a circular en todo el pueblo. Una canción popular puede, con la repetición y el paso de las generaciones, convertirse en una canción folklórica.

Es de gran importancia acotar, que la música tradicional o folklórica venezolana, es producto de un largo y particular proceso de mestizaje, en el que se fundieron en diversos porcentajes, los aportes indígenas, europeos y africanos, dando lugar a géneros musicales que no han existido ni existen en ninguna otra cultura, tal es el caso del joropo, la gaita zuliana, los sones de negros y la singular polifonía de los tonos de velorio. Es así, como se forma un colorido mosaico musical.

¹ Este término, aparece por primera vez impreso, en una carta firmada por Ambrosio Merton, -seudónimo del arqueólogo e investigador de tradiciones William John Thoms, fechada el 16 de agosto y publicada el 22 de agosto de 1846 en la revista *The Atheneum*, de Londres

De España por ejemplo, los misioneros trajeron el canto gregoriano; los andaluces el flamenco para dejar su huella en ritmos tales como el polo, el punto, el llanto, la fulía oriental y los canarios la malagueña. De Europa llegó el villancico que aún en la actualidad conserva sus características y el aguinaldo que fue adaptado hasta adquirir su distintivo ritmo criollo que se escucha en la época decembrina. Asimismo, los ritmos africanos, las melodías y tambores llegaron para hacerse populares en las fiestas de San Juan y San Benito.

En segundo término, la *música sacra* es aquella de donde provienen todas las creencias espirituales de una determinada sociedad y es creada para la celebración del culto. Es decir, se ha concebido específicamente para interpretarse en los contextos litúrgicos o religiosos. Debe ser una música apartada para su función y excluir lo profano, tanto en lo referente a la música como tal, como al modo de interpretarla. Tiene también, el carácter de ser universal. Esta clasificación de la música abarca la música litúrgica, eclesiástica y religiosa. Esta separación de conceptos ocurre especialmente por los motivos de su creación y en ámbito en el cual se ejecutará la música sacra. Estos términos aunque presentan semejanzas, también presentan profundas diferencias que es necesario explicar. Según Osuna (2017):

1. La *música litúrgica* es creada para acompañar el sentido ritual de una celebración religiosa.

2. La *música eclesiástica* es concebida para ejecutarla en una iglesia o recinto donde se congregan los fieles.

3. La música religiosa es creada con el fin de provocar sentimientos de religiosidad y piedad en los fieles de una congregación. Es de corte más bien libre y no tiene característica de universalidad.

Ahora bien, de las dos grandes tendencias, música tradicional o folklórica y música sacra o sagrada, nace como dijimos al comienzo de esta sección, la música académica. Este tipo de música es conocido erróneamente como *música clásica*. Decimos erróneamente, ya que existen

diferentes períodos musicales históricos que han estado demarcados en el tiempo. Desde la música antigua hasta la música contemporánea, existen características que enmarcan a cada compositor y a cada obra musical en un lapso determinado de la historia de la humanidad. La música clásica, por tanto, es en realidad la que corresponde al período histórico musical llamado Clasicismo, comprendido aproximadamente del año 1750 al año 1820. Esto significa, que sólo debe llamarse música clásica a las creaciones que se dieron en este periodo histórico.

Por otra parte, la música académica, a pesar de nacer del folklore o de los cantos religiosos, tiene la particularidad de requerir la formación académica de sus intérpretes. Es decir, no es una música de tradición oral, por el contrario, requiere del uso de la escritura musical por medio de partituras que han evolucionado en su grafía a través del tiempo. La música académica, por tanto, requiere de un estudio consciente, ya que en ella no hay lugar para el empirismo o las llamadas ²improvisaciones e interpretaciones “a oído”, como se realizan en la música popular. Los grandes compositores universales de la música occidental han nutrido este tipo de música con creaciones que se enmarcaron en cada periodo histórico que les correspondió vivir.

Por ende, en el ámbito musical, cuando nos referimos a la música académica, entendemos esta, como aquellos estudios musicales que se desarrollan en instancias de educación formal tales como los conservatorios, universidades, escuelas de música y/o la enseñanza recibida de reconocidos maestros egresados a su vez de prestigiosos centros de formación musical, los cuales imparten conocimientos a sus pupilos a través de clases individualizadas o a través de *masterclass*, es decir, clases grupales con estudiantes avanzados seleccionados previamente.

² En el argot popular musical, el músico no académico es el que ejecuta su instrumento de manera empírica. Es decir, no recibió estudios formales. Sus conocimientos los recibió entonces, a través de la tradición. Son los músicos que cantan o tocan como se dice coloquialmente “a oreja”, “de oído”, no requieren de una partitura y podría decirse que son analfabetas en cuanto la grafía y lectura musical de partituras se refiere.

Estudios de género en la música

Para Loizaga (2004), en el ámbito de la música, los Estudios de Género, “suelen aparecer bajo diferentes nombres, Estudios de Género, Estudios de las Mujeres, Estudios Feministas que, aunque sus enfoques no son idénticos, su atención se centra en cuestiones muy cercanas” (p.61). En este sentido, los estudios de género usan una metodología interdisciplinar buscando afianzar los diferentes discursos del conocimiento para lograr el descubrimiento de fenómenos que han estado sesgados por la condición de género. Particularmente, estos estudios no se diferencian de otros interdisciplinarios que surgidos a raíz del post estructuralismo y las corrientes epistemológicas postmodernas. De esta manera, una parte fundamental de su discurso es conservar los plurales diferenciadores y reivindicativos de la mujer invisibilizada en la historia mundial.

Desde la perspectiva musical, estos estudios sientan sus bases en las tres oleadas feministas mencionadas anteriormente y basándose en aspectos generales que se desentrañan desde una mirada musical, tales como la investigación compensatoria, la relectura histórica, la investigación sobre el proceso de enseñanza aprendizaje musical, la asignación de roles de género en la música y la construcción de identidades que de forma equitativa pueden considerarse musicalmente a la par del sujeto masculino.

Soler (2017), señala que el movimiento feminista, surgió en la década de 1840 en Estados Unidos. En concreto en la primera conferencia feminista en Seneca Falls (Nueva York). El movimiento feminista, busco aumentar la felicidad y libertad de las mujeres, en un mundo sin opresión. (Riegel, 1965).

Fue a través de la etnomusicología que se realizaron los primeros estudios sobre las mujeres y la música en las diferentes culturas. Posteriormente la musicología se dedicó al estudio de la música de creada

por la mujeres. A partir del año 1948, varios autores por explorar el pasado y buscar información referente a compositoras, intérpretes y en fin sobre las mujeres que hicieron parte de la historia musical.

Ámbito pedagógico en la música

La música tiene un valor formativo extraordinario, por ello se considera como un medio idóneo para la formación educativa. De acuerdo con lo señalado por el Ministerio del Poder Popular para la Educación (2005) la música, además de ser un lenguaje entendido y bien recibido por todos los habitantes del planeta, “es una herramienta indispensable en nuestra labor diaria como docentes” (p. 4).

En ese sentido, según el Ministerio del Poder Popular para la Educación (2005) menciona que, “la integración de los tres pilares fundamentales para el desarrollo del ser social: aprender a hacer, a conocer y a convivir, tienen en la música un aliado fundamental que va unido al proceso de aprendizaje” (p.5). Por consiguiente, esa alianza va unida al proceso de desarrollo de los ciudadanos. De ahí que es incalculable su valor como herramienta formadora y educativa.

Ahora bien, cuando se habla de educación musical o la forma de enseñar la música es necesario hacer referencia precisamente a los métodos con los cuales se imparte su enseñanza. El término método, es definido por Moliner (2007), como la “aplicación a un conjunto de reglas, lecciones y ejercicios para enseñar o aprender algo” (p.72). Aplicado al campo musical, el método es precisamente un procedimiento por el cual se llega a la actividad musical como fin principal.

Durante la evolución de la enseñanza musical, el término método estuvo casi siempre relacionado con la enseñanza de los instrumentos y del solfeo, por esta razón en la pedagogía musical antigua, se asociaba el término *método* con el término *manual*, y se entendía este, como un libro o texto que pretendía explicar gradualmente y en orden de creciente dificultad,

la manera de aprender un instrumento musical o de leer la música. Hacia fines del siglo XVIII, la enseñanza musical se vio grandemente estimulada y por lo tanto, se establece la costumbre de crear ejercicios que permitieran facilitar el aprendizaje de instrumentos musicales o de la voz de manera sistemática. A este respecto Fernández (2011), menciona que "aparecieron entonces múltiples versiones de ejercitaciones y guías teóricas organizadas en textos que recibieron el nombre de métodos" (p.132).

Los métodos que surgieron en esta época, estaban enmarcados dentro del modelo que caracterizó a la *Escuela Nueva* que se desarrolló durante el siglo XIX y que se originó con la propuesta de grandes filósofos y pensadores tales como Rosseau y Pestalozzi. Estas influencias marcaron grandemente las tendencias educativas de ese entonces. La Escuela Nueva se conoce más adelante, a partir el año 1920, como *Escuela Activa*.

Los educadores se enrolaron ávidamente en esta llamada escuela que se caracterizó por reformar la enseñanza a través de nuevas y creativas experiencias. A este respecto, Jonquera (2004) señala:

Los modelos activos se caracterizan en general por su planteamiento científico, ya que todos se basan en una experimentación; por la actividad, ya que aprovechan de la espontaneidad y la curiosidad del niño para guiarla y potenciarla mediante el juego, el trabajo, el arte. Otro rasgo común a los modelos activos es su planteamiento democrático, ya que fomentan una cierta conciencia social y el trabajo de colaboración; asimismo, estos modelos promueven y desarrollan las capacidades de autoformación y, por tanto, la posibilidad de gestionar autónomamente los intereses y motivaciones. (s/n)

El aprendizaje que querían lograr los educadores musicales del siglo XIX se basaba la adquisición de la lectura y escritura musical a fin de entender la música, para esto se utilizaba una previa experiencia sonora antes de aprender los símbolos que iba a definir la escritura musical, todo esto adecuado a la edad intelectual de cada niño y con el propósito principal que entraran más fácilmente los niños en los coros congregacionales.

Fernández (ob,cit) señala que debido a esta razón los métodos de dicho siglo son considerados como "métodos de aprendizaje de la lecto-escritura musical" (p.133).

Uno de los más reconocidos pedagogos de ese siglo fue John Curwen quien propone el sistema de Curwen más conocido con el nombre de *Tonic sol-fa*. Este método utilizaba del *do móvil* y Curwen lo elaboró a partir del trabajo con niños que había realizado la maestra noruega Sarah Anna Glover.

Más adelante, durante el siglo XX, comenzaron a surgir los métodos activos de la educación musical que provenían especialmente del continente europeo. Estos métodos tomaban como punto de partida un aprendizaje inductivo, mediante el cual se aprendía de la experiencia vivida para luego llegar a las concepciones teóricas. Durante el siglo XX, los autores de los métodos activos se constituyeron en de la reforma de la educación musical en las escuelas. Los que mayor proyección internacional han tenido son: el método Dalcroze, el método Orff, el método Ward, el método Kodally, el método Suzuki y el método Willens.

Según Alarcón (2005), después de los métodos activos como precursores, surgen en la segunda mitad del s.XX, nuevas y reconocidas propuestas metodológicas tales como las definidas por George Self, Brian Dennis, John Payter y Murray Schafer" (s/n). Estos pedagogos musicales revolucionaron la educación musical con las propuestas para escuchar el sonido de manera diferente y lograr un cambio que abarcara el uso de la música académica contemporánea caracterizada por la exploración y libertad del sonido.

Mujeres en la historia musical académica venezolana

Dentro de la escena musical venezolana, y especialmente a partir del siglo XX, se han documentado algunas insignes mujeres músicas que a pesar de la visión androcentrista, lograron reconocerse como parta de la

historia académico musical venezolana. A este respecto, según se registra en la Biblioteca de la Universidad Simón Bolívar, la revista El Cojo Ilustrado, primera revista venezolana dedicada a la cultura cuyo primer número fue publicado el 1 de enero de 1892 y dejó de publicarse en el año 1915; siendo una de las primeras revistas que se instalaron con taller de fotograbado mecánico en el país, dedicó uno de sus números precisamente a las damas venezolanas destacadas. Consideramos esto, un esfuerzo por reivindicar históricamente el nombre de la mujer venezolana. Entre ellas, por supuesto, aparecen varias mujeres músicas. En el año 2013 se inauguró en la ciudad de Caracas la exhibición permanente de la imprenta El Cojo Ilustrado, en la Biblioteca de la Universidad Simón Bolívar, a través del programa La Magia del Arte.



Imagen 1. Número de Gala de El Cojo Ilustrado
dedicado a las damas venezolanas
Entre estas mujeres músicas se destacan:

Teresa Carreño

La figura de Teresa Carreño se cuenta como una de las más grandiosas pianistas de su época. Nació en Caracas el 22 de diciembre de 1853 y murió en Nueva York, Estados Unidos, el 12 de junio de 1917. Inició

sus estudios de piano con su padre y los continuó con Julio Hohené. El 25 de noviembre de 1862 con apenas 9 años de edad, dio su primer concierto en el teatro Irving Hall de Nueva York. En esta ciudad recibió lecciones del famoso pianista norteamericano de origen alemán Louis Moreau Gottschalk luego de pasar una temporada en La Habana, Cuba y en Estados Unidos donde tocó en la Casa Blanca para el presidente Abraham Lincoln. Se radicó en París en el año 1866, allí tocó ante Pedro Roberto José Quidant, Gioacchino Rossini y Frank Liszt e inició su carrera de concertista que la llevó a visitar todos los países de Europa, y Estados Unidos, Australia, Nueva Zelanda y África del Sur.

Sus interpretaciones sonaban a melodía propia y se decía que componía como un verdadero pianista mientras ejecutaba las piezas que tocaba,. Su técnica, descrita por ella misma, como el arte de *jugar con el instrumento*, revolucionó los cánones de la ortodoxia alemana del vanguardismo de finales del siglo XIX. Después de su estadía en Nueva York, regresó a Caracas en 1885.

A mediados de 1885, invitada por el presidente Joaquín Crespo, regresó a Venezuela luego de una ausencia de 25 años para dar un concierto en Caracas. En 1886 durante el tercer período presidencial de Antonio Guzmán Blanco, conocido como la "Aclamación" (1886-1888), fue comisionada por éste para organizar la siguiente temporada de ópera de Caracas. En el desarrollo de esta comisión tuvo problemas porque el elenco que contrató no tenía la calidad requerida y por la actitud negativa de la alta sociedad caraqueña que la rechazaba por ser una mujer divorciada y vuelta a casar. Teresa Carreño se había casado con el violinista Émile Saureal en el año 1873, posteriormente con el cantante de ópera Giovanni Tagliapietra en 1876 y dos veces más en el año 1898 y 1901. Las circunstancias antes descritas, derivaron en el boicot de las óperas presentadas y por ende en el fracaso de la temporada de ópera en cuestión.

De regreso a Europa se desempeñó como solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Al estallar la Primera Guerra Mundial, inició una gira por España, Cuba y Estados Unidos donde falleció, víctima de un agotamiento general debido a los largos años de excesivo trabajo. Entre sus obras como compositora figuran: Himno a Bolívar; Saludo a Caracas; el vals A Teresita, dedicado a su hija; el Cuarteto para cuerdas en si bemol y el Bal en revé opus 26. Sus cenizas fueron traídas a Venezuela en 1938 y desde el 9 de diciembre de 1977 reposan en el Panteón Nacional. En su honor, el principal complejo cultural de Caracas, inaugurado en 1983, lleva su nombre.

Fedora Alemán

Nació en Caracas el 11 de octubre de 1912, comenzó sus estudios de piano, canto y pintura en la Escuela Superior de Música de Caracas, luego continuará especializándose por bastante tiempo y tuvo como profesor a Alfredo Hollander. Viajó a Paris e Italia para seguir perfeccionando sus estudios. Comenzó a cantar en 1932 y presentó recitales en salas de conciertos, conservatorios y centros culturales de países como: Alemania, Polonia, Italia, Francia, España, Estados Unidos, Israel, Brasil, Santo Domingo, México, Puerto Rico y Colombia. También participó en las óperas más conocidas del repertorio universal. Ejerció la docencia en la Escuela de Música Juan Manuel Olivares de Caracas. Ha recibido varios reconocimientos y condecoraciones y ha grabados discos con prestigiosas compañías internacionales. Se retiró del escenario en 1989.

Judith Jaimes

Esta reconocida música tachirense, nació en San Antonio del Táchira el 22 de enero de 1939. Se dedicó desde los cuatro años a la pasión de tocar el piano, bajo la tutela del maestro Miguel Ángel Espinel. En 1946, a los seis años de edad debutó como una niña prodigio en el Teatro Municipal de Caracas. La crítica y numerosas personalidades artísticas, ensalzaron su

extraordinaria habilidad como pianista y con esto se hizo acreedora de una beca de estudio en Nueva York. La crítica internacional la ha calificado en varias oportunidades a Judith Jaimes como *una nueva Teresa Carreño*, por su perfecta técnica y justa interpretación

Fue la solista que inauguró el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela con la Sinfónica Venezuela bajo la batuta de Pedro Antonio Ríos Reyna el 12 de marzo de 1954 y desde entonces ha sido la protagonista del piano. Ha ejecutado el piano con las más importantes orquestas americanas y europeas. En sus conciertos y recitales ejecuta con frecuencia obras de autores latinoamericanos y en particular venezolanos tales como Rhazés Hernández López, Juan Vicente Lecuna, Moisés Moleiro y Antonio Estévez. Un hecho destacable en la vida musical de Judith Jamimes, es que fue una de las promotoras del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela que lideraba el maestro José Antonio Abreu.

En honor a esta música, se fundó en Caracas la *Cátedra Latinoamericana de Piano Judith Jaimes* y en la ciudad de Sna Cristóbal, el extinguido *Colegio Integral para las Artes "Judith Jaimes*, que se encargaba de formar desde la niñez a músicos integrales en un atractivo programa de educación primaria y secundaria liderado por reconocidos músicos de la región. Este programa tenía entre sus consignas impartir a los estudiantes el currículo básico de educación, sumado a un programa de formación musical complementado con la práctica del ajedrez y la natación.

Esta mujer ha sido protagonista del piano venezolano. Creó el Festival de Piano Judith Jaimes, del cual se presentaron dos ediciones en 1997 y 1998 con la participación de eminentes pianistas del país. Fue Premio Nacional de Cultura, Mención Música durante ese mismo año 1998 y en la actualidad reside en el estado de Wisconsin, en Milwaukee, Estados Unidos, donde es titular de la cátedra de piano de la Universidad de esa ciudad.

Blanca Estrella de Méscoli

Esta insigne mujer nació en San Felipe, Estado Yaracuy en el año 1910 y fue una de las principales exponentes del nacionalismo musical venezolano. El 30 de julio de 1948, fecha de su graduación, Blanca Estrella se constituyó como la primera mujer venezolana en obtener el título académico de Maestra Compositora. En 1949 se casó con el violinista Mario Méscoli y ese mismo año obtuvo su diploma en Educación Musical en la Escuela Experimental Venezuela. Entre 1951 y 1953 perfeccionó sus estudios con Primo Casale.

En 3 ocasiones ganó el Premio Nacional de la Música. Murió en la ciudad de Caracas en el año 1986. Fue acreedora también de otros galardones entre los que destacan las condecoraciones "Francisco de Miranda", "Andrés Bello", "Vicente Emilio Sojo", "La Casa de Yaracuy", "Botón de Oro del Consejo Municipal del entonces Distrito Federal, todos como constancia de su aporte durante más de 30 años al quehacer musical en Venezuela. Su obra abarca distintos géneros: música popular, de cámara, vocal, pianística y sinfónica. Es de destacar que el conservatorio de música de la ciudad de San Felipe, en el Estado Yaracuy lleva su nombre en su honor.

Ana Mercedes Asuaje de Rugeles

Fue una de las figuras que mayor impulso ha dado a la música en Venezuela. Nació en Barquisimeto, Estado Lara, Venezuela el 8 de agosto 1914 y falleció el 22 de abril de 2012 en Caracas, Venezuela.

Esta destacada música fue estudiante de composición del maestro Vicente Emilio Sojo en la Escuela de Música José Ángel Lamas en Caracas. Entre 1948 y 1950 estudió en la Universidad Católica de América en Washington, y en 1950, con Jacobo Ficher en Buenos Aires; también tomó cursos de educación musical en París y Ginebra.

En la década de 1950 estuvo con su esposo, el escritor Manuel Felipe Rugeles, en el servicio diplomático en Venezuela, Argentina y Estados Unidos. Desde 1953 hasta 1975 enseñó y fue Directora de la Escuela de Música Juan Manuel Olivares. Durante once años fue productora de programas radiales en la Radio Nacional de Venezuela

Destacó ampliamente como escritora y pedagoga. Compuso además numerosas canciones basadas en los textos de su esposo, el poeta Manuel Felipe Rugeles. Se cuenta entre los miembros fundadores de la Asociación Venezolana de Autores y Compositores (AVAC), la Orquesta Pequeña Mavare y la Schola Cantorum de Venezuela. Entre 1978 y 1986, fue Directora Académica de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Por su contribución a la educación musical de niños y adolescentes, fue reconocida en 1993 con el Premio de Docencia Musical por el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).

Modesta Bor

Una de las compositoras y arreglistas que siguió especialmente, los pasos del maestro Vicente Emilio Sojo fue Modesta Bor. Nació en Juan Griego, Nueva Esparta en 1926 y desde pequeña demostró aptitudes para la música. Según Parra (2010), “en 1942 ingresó a la Escuela *José Ángel Lamas*. Allí, estudió con grandes maestros tales como Antonio Estévez y Juan Bautista Plaza e ingresa en la cátedra de composición del maestro Vicente Emilio Sojo” (p. 84). En el año 1951, Modesta Bor contrajo una enfermedad conocida como “Síndrome de Guillain Barré” o poliradiculoneuritis (Alfonzo, M. y López, O., 1998). Este síndrome, afectó su sistema nervioso periférico, limitando la movilidad de sus extremidades superiores e inferiores, especialmente del lado derecho. Por este motivo tuvo que abandonar sus estudios como intérprete y concertista de piano, a la vez que se ve imposibilitada para presentar su concierto de grado.

Fue precisamente su maestro Vicente Emilio Sojo, quien viendo la situación y reconociendo el talento de Modesta, le entregó una poesía de García Lorca con el fin de que compusiera su música. Después de recibirla, le indicó que realizara sobre esta música un arreglo coral. Este, fue precisamente el comienzo del fructífero trabajo de Modesta Bor como compositora y principalmente como arreglista.

Así, del maestro Sojo, Modesta Bor recibió una gran influencia, que se vio reflejada además de su estilo compositivo, en su arduo trabajo de recopilación de la música nacional de su entorno, la cual, aparte de recopilarla, también se dedicó a escribirla, especialmente para piano. Realizó además, arreglos para coro infantil, coros mixtos de adultos y arreglos para voz y piano. De esta manera, se encargó de dar a conocer la música popular venezolana dentro y fuera del país.

La obra de Modesta Bor, está caracterizada por el estudio y documentación de las manifestaciones tradicionales venezolanas, produciendo obras musicales con un estilo folklórico puro en donde usa instrumentos típicos y giros melódicos nacionales que evolucionan hacia formas y armonías internacionales sin perder su esencia folklórica. Asimismo, su música se caracteriza por un fuerte sentido social y el deseo de concienciar al pueblo, impulsando en los niños y educandos, el valor de las tradiciones. Fue pianista en su juventud. Se vio forzada a abandonar su formación como ejecutante del piano debido a la esclerosis múltiple que le aquejó. A pesar de eso se dedicó por entero a la composición, arreglo y rescate de melodías tradicionales venezolanas, especialmente de corte infantil. Fue la primera mujer venezolana en tomar estudios postgrado en música en el exterior.

Teorías que sustentan el estudio

Las teorías son herramientas que sirven para verificar la pertinencia de enunciados propuestos en un planteamiento que pretende llegar a una verdad referente a un objeto de estudio. Dicho objeto puede analizarse a la luz de diferentes postulados teóricos que son contrastados y juzgados para saber cuál es el más indicado teniendo en cuenta los resultados que pudieron verificarse en su aplicación.

En este sentido, los planteamientos filosóficos sobre las ciencias advierten que las teorías pueden construirse en algún momento pero ello no es estático, es decir que dichas teorías también pueden ser más tarde o temprano remodeladas, reformadas, aplicadas y hasta olvidadas y destruidas. El hecho de mantener o no una teoría, dependerá de las circunstancias del entorno que rodeen su aparición y uso. En ello, aplican las circunstancias sociales, políticas, económicas, entre otras que rodean dicho conocimiento.

A la luz de las premisas anteriores y a fin de aportar un sentido fiable a nuestro estudio en particular, tomamos en consideración las teorías sociológicas del género, resaltando la Teoría feminista del Punto de vista y las teorías macrosociales, específicamente la referente al funcionalismo propuesta por Miriam Jonson, la teoría analítica del conflicto cuya exponente más representativa es Janet Chafetz.

La **Teoría feminista del Punto de vista** es ampliamente recomendada cuando se realizan estudios sociales sobre la mujer. Recibió muchas críticas en sus inicios y por ello las investigadoras la tuvieron de lado durante un tiempo. Más adelante resurgió durante los años sesenta y setenta con el apoyo y buena perspectiva de las ciencias sociales. Para Harding (2010), una de las mayores innovaciones conceptuales de la Teoría feminista del punto de vista consiste en:

describir y determinar la práctica de desafiar el núcleo cognitivo y técnico de las ciencias naturales y de sus filosofías (...) Este paso es algo que la mayoría de los proyectos teóricos de otros movimientos de liberación habían evitado (...) Los proyectos

del Punto de vista se involucran de forma crítica con las ciencias naturales de dos maneras: algunos describen la forma en que determinadas ciencias, como la primatología o la biología constituyeron sus hipótesis y sus métodos para satisfacer las necesidades sexistas y androcéntricas (con frecuencia también racistas y eurocéntricas) de los grupos sociales dominantes (p.41)

La teoría del Punto de vista, entonces, no toma por principio ninguna de las opciones centrales que plantea el posmodernismo, especialmente logros de la modernidad, sino que dialoga continuamente con esas opciones, tratando de redireccionarlas velando además, porque las implicaciones de esas acciones ocasionen debates que generen espacios de reflexión en la investigación.

En la **teoría del funcionalismo**, Jonson, sitúa la opresión de género en la familia patriarcal y en el rol de la mujer en la familia como educadora de los hijos, el cual es desvalorizado por la sociedad. Además, señala Ritzer (2002) “La desvalorización de la expresividad femenina frente a la instrumentalidad masculina se encuentra extendida en toda la cultura y la esperanza del funcionalismo es que pueda haber una revalorización sistémica de la expresividad” (p. 385).

En el campo musical, y refiriéndonos a nuestra investigación, las anteriores premisas son particularmente ciertas, pues un marcado sesgo, especialmente en la formación para la composición o la dirección orquestal en la que se incentiva la preeminencia masculina frente a la femenina alegando razones como el pensamiento lógico del hombreo la sensibilidad no adecuada de la mujer en cuestión de la expresividad requerida a la hora de la dirección orquestal

Asimismo, la **Teoría analítica del conflicto**, indaga sobre los factores que inciden en la estratificación del sexo en el que las mujeres por lo general tienen desventaja. En este sentido, señala el precitado autor, que para Chafetz, “las mujeres experimentan menos desventaja cuando pueden

equilibrar las responsabilidades del hogar con un papel independiente en la producción del mercado, amortiguando la desventaja social” (Ob.cit. pág. 386).

A este respecto, es importante destacar que a través de la historia musical académico educativa, la mujer ha sabido conllevar precisamente esas responsabilidades hogareñas con la esfera musical, hasta donde la sociedad lo ha permitido, sin embargo, muchas son las que han sido objeto de censura porque en el momento en que se considera mal visto el desempeño o combinación del rol personal con el profesional. En este sentido, las teorías del estudio guardan relación no solo con las expectativas de la mujer como música en cualquiera de sus ámbitos, sino también a las generadas por el ambiente social y cultural en las que le rodean.

Teoría sustantiva

Según describe Rodríguez (2003), sobre la búsqueda de la síntesis de la investigación sobre el objeto de estudio, se genera la llamada Teoría sustantiva, la cual “se obtiene a partir del estudio de un contexto específico y por lo tanto su aplicación se centrará principalmente en ese contexto o en entornos similares” (s/n).

Esta teoría sustantiva es de especial importancia en el presente estudio ya que permite analizar la trascendencia de la mujer en los diferentes contextos musicales y roles a los que históricamente ha debido enfrentarse. Permite además generar las conceptualizaciones que identifican los rasgos principales del contenido de esta investigación.

Bases Legales

Las bases legales están constituidas por las leyes que rigen lo concerniente a las actividades relacionadas con la situación problemática que se estudie. Estas sustentan el desarrollo del proyecto según el tema lo amerite. A raíz de esta premisa, señalaremos que en Venezuela existen

bases legales para la equidad de género, tal como se infiere en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (CRBV-1999). En este sentido, se encuentran establecidas las bases del marco jurídico que ampara los derechos de la mujer y la equidad de género. Teniendo las anteriores premisas, señalaremos a continuación, aquellos aspectos legales necesarios para fundamentar la investigación.

En primer lugar, la Constitución venezolana incluye una visión de género que se expresa desde el preámbulo hasta las disposiciones finales con el principio de la participación protagónica y de la corresponsabilidad. A este respecto, en el artículo 21 se establece que "Todas las personas son iguales ante la ley"; en consecuencia:

No se permitirán discriminaciones fundadas en la raza, el sexo, el credo, la condición social o aquellas que, en general, tengan por objeto por resultado anular o menoscabar el reconocimiento, goce o ejercicio en condiciones de igualdad, de los derechos y libertades de toda persona.

Lo anterior es base para la demostración de la igualdad y equidad de hombres y mujeres en el ejercicio y el acceso al trabajo. Estas premisas son relevantes en nuestra investigación pues permiten apoyar los planteamientos basados en la importancia de establecer una historia musical venezolana diferente en la que pueda reconocerse la trascendencia que ha tenido la mujer en ella, entendiendo que debe haber igualdad de condiciones para escribir una historia musical futura.

Por otra parte, la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999), como carta magna que rige todos los principios de la nación, en el artículo 102 establece los principios básicos en cuanto a la educación en el país:

La educación es un derecho humano y un deber social fundamental, es democrática, gratuita y obligatoria. El Estado la asumirá como función indeclinable y de máximo interés en todos

sus niveles y modalidades, y como instrumento del conocimiento científico, humanístico y tecnológico al servicio de la sociedad.

La educación es definida entonces, como un derecho humano y un deber social y la obligatoriedad de la educación escolar, va desde el maternal hasta la secundaria. Está fundamentada en el respeto a todas las corrientes del pensamiento, con la finalidad de desarrollar el potencial creativo de cada ser humano y el pleno ejercicio de su personalidad en una sociedad democrática basada en la valoración ética del trabajo y en la participación, consciente y solidaria en los procesos de transformación social. En este sentido, la música se perfila como la más eficaz herramienta para el desarrollo integral del individuo

Asimismo, la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, en el planteamiento de sus principios y sus máximas axiológicas establece en el Artículo 102°:

La educación es un servicio público y está fundamentada en el respeto a todas las corrientes del pensamiento, con la finalidad de desarrollar el potencial creativo de cada ser humano y el pleno ejercicio de su personalidad en una sociedad democrática basada en la valoración ética del trabajo y en la participación activa, consciente y solidaria en los procesos de transformación social, consustanciados con los valores de la identidad nacional y con una visión latinoamericana y universal.

De esta manera, la educación se presenta como un espacio para la mayor cantidad de expresiones artísticas y como servicio público debe respetar todas las corrientes de pensamiento. Lo importante de esta norma es que resalta el desarrollo del potencial creativo de cada ser humano en el que se desarrolle una conciencia nacional identitaria con una visión holística libre de distinciones de género.

Así también en el Art. 103 se establece: Toda persona tiene derecho a una educación integral de calidad, permanente, en igualdad de condiciones y oportunidades, sin más limitaciones que las derivadas de sus aptitudes, vocación y aspiraciones. De ahí que la formación académica-educativa de la

mujer en el campo musical, como bien se menciona, no debe estar sujeta por concepciones ideológicas provenientes de su condición femenina, sino que esta debería basarse en las habilidades, destrezas y preferencias particulares para ejercer su propia vocación.

CAPÍTULO III

CAMINO METODOLÓGICO

Diseño de la Investigación

Por su naturaleza, este estudio es considerado una investigación de tipo socio-histórica, encuadrada en los estudios de género y enmarcada en el Enfoque Cualitativo, paradigma interpretativo. Utilizó el método feminista como herramienta metodológica principal y se valió de la reducción de datos propuesta por Husserl a través del llamado camino histórico, interpretando y presentando los datos recabados mediante las proposiciones de la teoría fundamentada de Strauss y Corbin. De esta manera, se pretendió dar respuesta al problema de investigación planteado. Este camino metodológico supuso un doble proceso de interpretación de la situación descrita en la cual se presentaron por un lado las interpretaciones y discursos de los informantes y por otro las apreciaciones de los investigadores.

En este orden de ideas, se considera una investigación de tipo socio histórico pues se funda en una historia social de la mujer en la música, teniendo en cuenta los hechos sociales que rodearon ya afectaron esa misma historia. A este respecto, el Vargas (2011), señala:

El estudio de la historia permite descubrir cómo la humanidad ha llegado a ser una sola y apreciar el movimiento indetenible de ella, con las diferencias que introducen las dimensiones de espacio y tiempo. En síntesis la historia es importante porque permite el conocimiento del pasado de la humanidad, facilita la comprensión del presente y porque pone a disposición del hombre experiencias y conocimientos que le permiten hacer proyecciones del futuro. (p. 18).

La historia es la investigación que explica y da coherencia al pasado. Por ello, plantea cuestiones fundamentales sobre el pasado, desde el presente, en tal sentido, es una reflexión de gran contemporaneidad y por esto es susceptible de compromiso. Es por ello, que la historia debe estudiarse en el contexto en el cual sucedió. Cuando la historia se saca de su contexto, suceden los errores que muchas veces ocurrieron por ejemplo, cuando se documentó la trascendencia musical de la mujer. En este sentido, con una visión sesgada por el androcentrismo, se ha corrido el riesgo de

hacer análisis errados y caer en anacronismos sin fundamentos de ningún tipo.

Para este autor, el contexto histórico, lo integran dos grandes dimensiones: el tiempo, el espacio. A estas dimensiones se les agrega la actuación del ser humano en lo social para tener un contexto socio-histórico completo. En esta investigación, se buscó entonces, ubicar los hechos en una secuencia temporal utilizando las convenciones cronológicas adecuadas para comprender los hechos y situarlos en su contexto. Se tuvo en cuenta además, que los hechos ocurridos en el tiempo nunca pueden explicarse de manera aislada pues ellos tienen sus causas y consecuencias. De modo similar, a fin de contextualizar históricamente los hechos que rodearon la actuación de la mujer en el mundo musical venezolano, se consideraron los rasgos de las formaciones sociales y hasta donde fue posible, las motivaciones humanas que hubo en referencia con los acontecimientos.

Ahora bien, el enfoque cualitativo permitió profundizar en los factores que determinaron la investigación y máxime, teniendo en cuenta que debido al sesgo histórico que ha habido para documentar las actividades musicales de la mujer a través de la historia, no se contaba con el apoyo de una teoría musical suficientemente verificada y evidenciada pues ha habido muchas lagunas de conocimiento respecto a este tema.

En este aspecto, el enfoque cualitativo es considerado por Sandín (2003), como: “una actividad sistemática orientada a la comprensión en profundidad de fenómenos educativos y sociales, a la transformación de prácticas y escenarios socioeducativos (p.123). De esta manera, el enfoque cualitativo en cualquiera de sus modalidades, según Rodríguez (Citado por Millán 2008) “tiene como característica común referirse a sucesos complejos que tratan de ser descritos en su totalidad, en su medio natural” (p. 55). Por ello, las mujeres músicas que se seleccionaron para el estudio, tienen la particularidad de encontrarse en ambientes en los cuales han tenido que fijar

posición de una u otra forma, en lo referente a la creación, la composición, la ejecución o la educación musical.

El precitado autor señala además que “[...] la investigación cualitativa implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales que describen la rutina, las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas” (p.56). En este aspecto particular, tanto la recolección de datos, la descripción de la realidad y la información referente a la trascendencia de la mujer en la historia musical venezolana se tomarán como fuentes primarias extraídas del contexto natural en que se encuentran.

Continuando con este orden de ideas, se utiliza el paradigma interpretativo para esta investigación, pues este se desarrolla bajo las interpretaciones de la vida social y el mundo con una visión cultural e histórica. Entre los supuestos básicos del interpretativismo se tiene la naturaleza interpretativa, holística, dinámica y simbólica de todos los procesos sociales; el contexto como factor constitutivo de los significados sociales, el objeto de la investigación es la acción humana; el objeto de la construcción teórica es la comprensión teleológica antes que la explicación causal y la objetividad se alcanza accediendo al significado subjetivo que tiene la acción para su protagonista.

La base epistemológica del paradigma interpretativo es el construccionismo que se detona a partir de la concepción del aprendizaje según la cual, la persona aprende por medio de su interacción con el mundo físico, social y cultural en el que está inmerso; así el conocimiento será producto del trabajo intelectual propio y resultado de las vivencias del individuo desde que nace. Entonces, el paradigma interpretativo en investigación socio-histórica, supone un doble proceso de interpretación que, por un lado, implica a la manera en que los sujetos humanos interpretan la realidad que ellos construyen socialmente.

Por otro, refiere al modo en que los investigadores intentan comprender cómo los sujetos humanos construyen socialmente esas

realidades. Desde ese motivo, se puede señalar que cuando se investiga desde el enfoque interpretativo se ponen en juego dos narrativas, que a veces se mezclan, se confunden o se solapan, estas son, las narraciones que hacen los sujetos sociales acerca de sus prácticas y sus discursos y las narraciones que hacen los investigadores a partir de lo que se observa y de lo que los sujetos cuentan acerca de lo que hacen.

En este orden de ideas, es necesario acotar que a la hora de abordar el tema de mujeres en la música la falta de fuentes es un problema, pero no es ni el único ni el más importante. Señala Jonson (2003) “Es necesaria una óptica no androcéntrica a la hora de tratarlo, y desde esa visión es posible encontrar nuevos caminos en los que antes no se había reparado, incluso en textos ya estudiados. Las herramientas metodológicas e interpretativas, son por tanto, la principal dificultad con la cual me he encontrado. La historia se interpreta siempre desde las inquietudes del presente (s/p).

Dentro de la metodología de ámbito cualitativo, después de sondear diferentes posibilidades, se estimó que el método más apropiado para esta investigación, es el método Feminista, que según Harding (1995), sirve para:

desarrollar conocimientos nuevos y distintos sobre cualquier aspecto de la realidad, que no podemos obtener con otro método. Es un Punto de vista que sirve para crear un conocimiento con menos falsificaciones al tomar en consideración cuestiones hasta ahora marginadas o ignoradas. Y reduce los errores porque es menos parcial, menos ciego, menos sesgado (p.7)

La decisión de adoptar el Método Feminista como método principal a emplear, fue una tarea esencial para la consecución de los objetivos propuestos, pues los procedimientos que se establecieron para crear constructos teóricos con base en entrevistas no estructuradas resultó la más favorable para nuestra investigación. En este sentido, es importante esclarecer la diferencia entre el método feminista y el método no sexista, ya que aunque pueden tener similitud no son idénticos. Una investigación realizada en base al método no sexista, puede girar en torno a cualquier

tópico, objeto de estudio o situación problemática y no necesariamente en torno al género a algún asunto que afecte directamente a la mujer. El punto central en los estudios sexistas, es que la investigación se realice desde una perspectiva en la cual se eviten a toda costa los errores sexistas tales como una perspectiva androcentrista de la historia. En palabras de Eichler (Citado por Bartra, 2012), la investigación no sexista “puede realizarse sobre cualquier objeto de estudio (contaminación, transporte, industrialización) mientras evite los errores sexistas” (p. 69).

En yuxtaposición con el método no sexista, el método feminista busca como objeto particular desentramar los estudios sobre la mujer o el género, teniendo por supuesto, la concepción no androcentrista y evitando los mencionados errores sexistas. Es decir, las investigaciones que utilizan el método feminista, necesariamente serán no sexistas y no androcentristas.

Por otra parte, una diferencia resaltante, es que estas investigaciones buscan como objetivo final no solo mostrar alguna condición particular en relación a la mujer, sino mejorar esa condición histórica, social o política que le acontece. Sobre el método feminista, Bartra (2102) señala:

[...] se le ha nombrado también: método no sexista o no androcéntrico. Hay diferencias, desde luego, porque cada concepto tiene un significado específico, pero en la práctica el método feminista engloba a los otros dos; es decir, una metodología feminista es necesariamente no sexista (que no discrimine en virtud del sexo) y no androcéntrica (no centrada en los varones). (p.69)

En este orden de ideas, teniendo en cuenta que el método es el camino que se recorre para alcanzar el conocimiento, y a su vez, un proceso planificado que se efectúa para llevar a feliz término una investigación, entonces, es necesario acotar que en el método feminista como tal se han buscado sendas que le son propias para alcanzar el fin último que busca el feminismo en su consigna de la liberación de la mujer.

Ahora bien, para comprender el método feminista, es de singular

importancia acercarse a dos concepciones que son pilar fundamental del método: **el punto de vista feminista y la deconstrucción**. Por una parte, el punto de vista feminista se caracteriza por adoptar criterios, concepciones, categorías específicas por ejemplo, que le son indispensables a los estudios feministas. Entonces, según Bartra, (ob. cit):

[...] es posible decir que el quehacer feminista dentro de las ciencias y las humanidades construye caminos que le son propios para conocer la realidad [...] Y si, además, la finalidad del feminismo es la liberación de las mujeres, su método comparte este propósito por ejemplo, y dependiendo de las épocas y los lugares en que se desarrolla la investigación, han sido fundamentales nociones y categorías como patriarcado, opresión y/o explotación de las mujeres, trabajo doméstico invisible, modo de producción patriarcal, discriminación sexual, sistema sexo/género, mujer (en singular y en plural), género, relaciones entre los géneros y empoderamiento. (p. 70)

Por otra parte, la deconstrucción se expresa como el análisis riguroso de la bibliografía que se ha publicado sobre el tema que se está investigando, para de esa manera dilucidar los rasgos sexistas que se presentan, en función de buscar, en colaboración con diversas disciplinas, su corrección, para lograr una nueva construcción de una historia en la cual se proyecte equilibradamente y desde una visión no androcentrista, el camino recorrido por la mujer. Este análisis sincrónico del objeto de estudio caracteriza particularmente al Método Feminista como un proceso metódico, sistemático e interpretativo encuadrado en el Enfoque Cualitativo.

Métodos auxiliares de la investigación

Con el fin de profundizar el tema de la mujer en la historia musical venezolana, se hace necesario utilizar algunos métodos complementarios que permitirán esclarecer y desentrañar las aristas que se presentan alrededor de esta investigación:

1. Microhistoria

La utilidad de esta herramienta metodológica se explica por el interés en desentrañar los discursos historiográficos que al ser resultado del proceso de narrativización de una historia musical básicamente androcentrista sobre la mujer, configuran una visión particular y selectiva que se convierte en una visión de escala mayor.

La microhistoria se ocupa de una posición bien específica en la denominada *nueva historia*, ya que no se trata simplemente de corregir los aspectos de la historiografía que no responden o abiertamente no funcionan al momento de querer explicar de la manera más integral posible un hecho histórico, sino de una práctica historiográfica que se dirige a refutar el relativismo, el irracionalismo y la reducción, que en el caso de la historiografía analizada, se convierte en una retórica liberal que interpreta los acontecimientos mismos de una historia dada en un sitio particular.

Giovanni Levi (1996), uno de los principales representantes de esta práctica historiográfica, sostiene que “la microhistoria en cuanto práctica se basa en esencia en la reducción de la escala de observación, un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental” (p. 22).

El medio elegido para realizar esta tarea es el relato³, considerado por los microhistoriadores como un mecanismo que permita mostrar el verdadero funcionamiento de determinados aspectos de la sociedad. Pero este relato no es sólo forma, sino que implica un contenido y una intencionalidad en sí misma, al escoger deliberadamente lo que se considera más significativo y que merece la pena recordar y relatar del modo más conveniente, utilizando esta reducción de la escala de observación como un procedimiento analítico aplicable a cualquier lugar, con

³ Es interesante reflexionar acerca de la raíz etimológica de este concepto, ya que su dimensión de “poner en relación” (del latín *referre*) confiere un carácter que conlleva un grado de organización y contextualización de los hechos pretéritos, de llevar hacia atrás. *Re* (llevar hacia atrás) + *latus* (llevado, participio pasivo supletivo de *ferre* “llevar, traer”. Gómez de Silva, Guido (1998). **Breve diccionario etimológico de la lengua española**. México, Fondo de cultura económica, p. 595

independencia de las dimensiones del objeto analizado, que permita revelar factores anteriormente no observados.

Por otra parte Levi demuestra la estrecha relación de la microhistoria con la antropología en esa “descripción densa” que Clifford Geertz considera la perspectiva propia del trabajo antropológico.

La descripción densa sirve, pues, para registrar por escrito una serie de sucesos o hechos significativos que, en caso contrario, resultarían evanescentes, pero que son susceptibles de interpretación al insertarse en un contexto, es decir en el flujo del discurso social. Este procedimiento logra con éxito utilizar el análisis microscópico de los acontecimientos más nimios como medio para llegar a conclusiones de mucho mayor alcance.

Esta mirada es de especial trascendencia para esta investigación, ya que este tipo de análisis permite poner particular atención al papel del imaginario (o símbolos) de la sociedad, como tramas de significación urdidas en relación al tema de las mujeres en la vida musical. En esta misma línea Levi (1996) sostiene además; “De este modo se entreteje un repertorio de conceptos con otros de sucesos interpretados, en la esperanza de que actúen en combinación de manera que los sucesos simples puedan convertirse en científicamente elocuentes y que, por otra parte, de la densidad de hechos simples se puedan sacar conclusiones de largo alcance” (p.126)

Además la microhistoria está relacionada con el reflejo de esa mentalidad colectiva, como lo estudia Carlo Ginzburg quien sostiene la necesidad de enlazar lo microhistórico a lo macrohistórico de manera de acceder a conclusiones macrohistóricas a través del estudio de la gente corriente⁴. Para Ginzburg la reconstrucción de un relato coherente es lo que

⁴ En su famosa obra *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* Ginzburg relata lo ocurrido a Domenico Scandella, llamado Menocchio en un pueblo italiano en 1532 y ajusticiado presumiblemente a finales del siglo, después de dos procesos inquisitoriales tras la condena del Santo Oficio y la orden expresa del papa Clemente VIII. Menocchio pronunció palabras heréticas e impías sobre Cristo. Dijo así: “todo era un caos, tierra, aire y agua juntos. Y aquel volumen poco a

permite articular un discurso unitario sobre un hecho histórico, por poliédrico que este sea, accediendo a conclusiones macrohistóricas a través del estudio de documentación escasamente utilizada por la historiografía tradicional.

Esta investigación se suscribe a la opinión de Levi (1996: 136) en relación a la funcionalidad del relato. Por un lado el relato se presenta como un intento de demostrar, mediante una relación de hechos consistentes, el verdadero funcionamiento de ciertos aspectos de la sociedad que resultarían distorsionados por la utilización independiente de la generalización y la formalización cuantitativa, ya que tales operaciones acentuarían de manera funcionalista el papel de los sistemas de reglas y los procesos mecánicos del cambio social. Por otra parte el relato permite incorporar al cuerpo principal de la investigación, los procedimientos de la misma investigación, las limitaciones documentales, las técnicas de convencimiento y las construcciones interpretativas. Este método rompe claramente con la forma tradicional impositiva, autoritaria, del discurso adoptado por los historiadores tradicionales, quienes en su mirada liberal presentan la realidad como objetiva. En microhistoria, en cambio, el punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca del relato.

En síntesis y según Arostegui (2001: 165), la microhistoria permite generar una visión renovada de los estudios regionales, en especialmente a los ocurridos en el tiempo en el cual surgió la vida musical de las mujeres que se señalan en este estudio, introduciendo así, una idea renovada de los que se entendería como espacio local y generando así, una ligazón entre lo

poco formó una masa, como se hace un queso con la leche y en él se forman gusanos; y éstos fueron los ángeles; y entre aquel número de ángeles estaba Dios, creado también de aquella masa y al mismo tiempo, y fue hecho con cuatro capitanes, Luzbel, Miguel, Gabriel y Rafael. Que Luzbel quiso hacerse señor comparándose al rey, que era la majestad de Dios, y por su soberbia Dios mandó que fuera echado del cielo con todos sus órdenes y compañía. Dios mandó a su hijo, al cual prendieron los judíos y fue crucificado”. Este estudio microhistórico refleja a través de un individuo en la Historia, Menocchio, la mentalidad religiosa inquisitoria del siglo XVI. Ginzburg, Carlo (1976). **El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI.** Barcelona, Muchnik Editores.

general y lo particular, entre lo uno y lo otro, que permita hacer de lo particular de un caso de lo general.

2. Musicología urbana

El segundo enfoque metodológico, específicamente desde la musicología, es la llamada *musicología urbana*, ya que está estrechamente relacionada con el anterior enfoque y responde a la necesidad de reducir la escala de observación específicamente sobre la actividad musical de la mujer en la música académica y en el contexto de la ciudad, donde ésta se convierte un actor que configura y moldea su propia actividad musical.

De esta manera, en palabras de Marín (2014):

[...] La musicología urbana podría definirse como el estudio de la música y de los músicos dentro del contexto urbano en el que operan, entendido que entre la actividad musical en su conjunto y el contexto urbano en que ésta se produce, existe una relación interdependiente; es decir, que ambas variables se condicionan mutuamente” (p. 13).

Así, el rol de la mujer en la historia musical puede tener un significado social en su contexto urbano, ya que es reconocida por quienes habitan la ciudad en el plano simbólico, configurando espacios temporales y sociales de gran interés para disciplinas como la sociología, antropología o la geografía humana.

3. Método hermenéutico, según lo señala Scheiermacher (1999) “la hermenéutica no es un saber teórico sino práctico, esto es, la praxis o la técnica de la buena interpretación de un texto hablado o escrito” (p. 22). En este sentido, se buscó la reconstrucción histórica, objetiva y subjetiva de un discurso dado con la premisa señalada por Ricoeur en la cual toda nueva interpretación conlleva a otra, por lo tanto no puede considerarse concluida.

Al llevar la hermenéutica a una esfera musical, es necesario acotar que, aunque en un principio éste método se utilizó en la exégesis bíblica y

luego en los textos literarios, por su apreciación práctica es también aplicable a la música y el mundo que rodea a este lenguaje artístico.

En este sentido el campo musical -aplicado a la investigación particular de género como punto central de nuestra investigación- ofrece una doble connotación para su estudio, ya que muestra la reconstrucción histórica, objetiva y subjetiva de un discurso dado sobre la mujer en la historia musical, mostrando en ese orden de ideas los productos musicales que esas mismas mujeres han producido en torno a la música académica.

En cuanto al aspecto musical, es de suma importancia el señalamiento de Gadamer (1999) sobre la interpretación que se da en una obra musical “Por eso no puedo darme por convencido cuando se me objeta que la reproducción de una obra de arte musical es interpretación en un sentido distinto del de la realización de la comprensión, por ejemplo, en la lectura de un poema o en la contemplación de un cuadro. Pues toda reproducción es en principio interpretación, y como tal quiere ser correcta” (p.14).

Es decir, toda obra musical trata de ser interpretada de manera correcta sin embargo hay situaciones intrínsecas y extrínsecas a ella tales como el intérprete, su bagaje musical, es público que la recibe y otras que juegan un papel preponderante en las diferentes formas en que se interpreta.

Por otra parte, en cuanto a la utilización de las entrevistas, son válidas las palabras de González, Rolle y Ohlsen: “La entrevista constituye un caso particular de fuente histórica, pues permite recuperar experiencias y recuerdos, pero conducidos por la indagación de un tercero, que establece un programa de interrogantes y dudas a desentrañar”⁵. Así, las entrevistas a los informantes, permitieron vislumbrar la manera en que percibieron los aportes de Romero y determinar su coincidencia o no con las primeras demostraciones empíricas obtenidas del análisis de las canciones.

⁵ González, J. P. Rolle, C. y Ohlsen. O. (2009). **Historia social de la música popular en Chile. 1950–1970**. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile, p. 12.

Tratamiento de las fuentes

En este estudio se utilizarán como fuente primarias para la recolección de la información, las entrevistas en profundidad aplicadas a los informantes y las fuentes documentales de la época (artículos periodísticos y carátulas de discos), las cuales se constituyen en fuentes indirectas para complementar, corroborar la información y demostrar la trascendencia de las mujeres músicas en el momento histórico-social de la época.

En cuanto la complementación con otras fuentes indirectas tales como, periódicos y entrevistas de la época, discos y otros, es importante señalar lo referido por González, Rolle y Ohlsen (2009):

Al mismo tiempo, hemos buscado el aporte de fuentes indirectas, de testimonios e informaciones del pasado, que nos ayuden al conocimiento y comprensión de una época y de su imagen ambiental, sin pretender de ellas datos precisos, sino más bien contextuales. De este modo, la fotografía, la literatura, la prensa magazinesca, el diseño y la publicidad, se han mostrado como eficientes vehículos para aproximarse a la vida social y musical del pasado (p.13).

En este sentido, es de acotar que se recopilarán y analizarán artículos relacionados con la mujer en la historia musical académico educativa los cuales fueron publicados en los principales periódicos que circulaban especialmente en Caracas. La fiabilidad en la investigación se dará a través de los archivos documentales, las entrevistas en profundidad realizadas a los informantes del estudio, las teorías del estudio y las apreciaciones de la autora como investigadora.

Las fuentes secundarias derivan principalmente de la bibliografía consultada, y la hemos dividido para su clasificación de la siguiente manera: a) Estudios internacionales sobre la historia de la mujer en la música occidental. b) Estudios nacionales sobre la historia de la mujer en el contexto musical académico educativo venezolano c) Entrevistas periodísticas realizadas a mujeres músicas en diferentes períodos históricos. f) Entrevistas realizadas a

músicos *actuales* que tienen interés en los estudios de género en el contexto venezolano.

Escenario y selección de los informantes del estudio

Debido a que los cuatro informantes del estudio se encuentran en otras ciudades del país no cercanas a nuestro lugar de residencia, para la realización de dichas entrevistas se utilizó el correo electrónico y la grabadora del smartphone en el modo de video llamadas o audio llamadas.

Los sujetos seleccionados fueron considerados informantes claves, que según palabras de Taylor y Bogdam (2000) son personas conocedoras del objeto y contexto de estudio que “[...] los muestran, los presentan a otros, responden por ellos, les dicen cómo deben actuar y le hacen saber cómo son vistos por otros” (p. 61).

Es de vital importancia establecer criterios de selección para los informantes claves. Se consideró como criterios generales: (a) amplio conocimiento del tema de investigación, y (b) disposición para colaborar (c) desempeño reconocido en el ámbito académico musical venezolana, y (d) venezolano por nacimiento o por adopción (e) Facilidad de acceso al investigador.

En consecuencia a los criterios de selección anteriores, se seleccionaron los siguientes informantes del estudio, teniendo en cuenta que para reconocer diferencias entre informantes de género femenino o masculino, se agregará al código la letra “F” o “M” según corresponda:

Cuadro 1 **Informantes claves**

SUJETOS	SEXO	NOMENCLATURA
Músico 1	Femenino	[M1CS] Licenciada en Música, mención pianista acompañante. Una de las pianistas más jóvenes y destacadas de la escena musical venezolana.
Músico 2	Masculino	[M2RS] Doctor en musicología. Experto en investigación musical y en Dirección de música Coral del S. XX.
Músico 3	Masculino	[M3EV] Compositor contemporáneo. Doctor en Cultura Latinoamericana y Pedagogo Musical.
Músico 4	Femenino	[M4CA] Licenciada en Educación Musical. Experta en pedagogía de la enseñanza musical

Técnica y procedimiento para la recolección de datos

La técnica para la recolección de datos que se utilizó fue la entrevista en profundidad, la cual según Taylor y Bogdam (2000), son “[...] reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como lo expresan con sus propias palabras” (p.101). Para la aplicación de esta técnica, se utilizaron una serie de temas claves los cuales fueron explorados, pero es en el desarrollo de la misma donde la investigadora decidió cómo enunciar las interrogantes y cuándo formularlas.

De esta manera, se recolectaron los datos mediante las entrevistas realizadas a los cuatro informantes del estudio. Dicha recolección de datos se ejecutó atendiendo a las necesidades e intenciones que consideramos

necesarias para la investigación tal como se detalla a continuación:

1. Se explicó a cada sujeto de estudio la importancia de la investigación y de qué manera podría colaborar para alcanzar el objetivo propuesto.
2. Se aplicaron las entrevistas en profundidad a cada informante.
3. Se trianguló la información con las teorías y las notas de la investigadora.

La entrevista, mediante preguntas dirigidas a los informantes, trató de indagar los aspectos significativos de los acontecimientos y manifestaciones internas de los sujetos tales como conocimientos, ideas, creencias, pensamientos, entre otros. Por ende, según (Buendía y Otros, 1998), el objetivo fundamental de la entrevista cualitativa es interpretar las características y experiencias presentadas por las personas entrevistadas. Por esta razón, se utilizó la entrevista con el fin de recabar información que permitiera conocer la trascendencia académico educativa de la mujer en la historia musical venezolana.

El tipo de entrevista utilizada en la investigación, fue la estandarizada presecuencializada, caracterizada según Patton (citado por Goetz y LeCompte, 1998), por un cuestionario que se aplica de manera oral a los informantes, para que respondan las preguntas y asuntos exploratorios en el mismo orden. Según dicho autor, la utilidad de este instrumento se basa en la consistencia de los resultados de todos los entrevistados, para compararlos de manera fácil.

Por tal motivo, se estableció un guión de entrevistas, que tuvo como base los objetivos y las unidades temáticas de la investigación. En el guión planteó de manera sistemática los mismos cuestionamientos a cada uno de los informantes, para que la información suministrada fuera sólida y confiable. Las entrevistas se realizaron mediante a un cronograma ajustado a la disponibilidad de dichos informantes.

Una vez concluida la entrevista se registró en la guía de entrevista las

notas correspondientes para añadir otras informaciones y detalles al respecto. Después de la transcripción de las entrevistas se recurrió a otros encuentros para precisar algunas informaciones de interés para enriquecer la investigación. Es importante destacar que se llevaron a cabo dos momentos para las entrevistas, es decir, en el primer momento se obtuvo toda la información a partir de las interrogantes planteadas, y en un segundo momento se les presentó la información registrada, con la finalidad de que los informantes estuvieran de acuerdo con lo expresado, completando ideas si lo consideraban necesario, logrando así precisión y clarificación de la información obtenida.

Al respecto, Taylor y Bogdam (ob. cit) señalan "... los informantes van entrando en calor de modo gradual: otros tienen mucho que decir y con ellos bastan muy pocas sesiones" (p.111). Estas entrevistas tuvieron una duración de treinta minutos, siempre teniendo en cuenta un margen de flexibilidad, especialmente cuando los informantes querían exponer más de sus ideas.

Confiabilidad y Validez

La confiabilidad se refiere básicamente al grado de similitud que puede mantener una investigación si fuera realizada por diferentes autores pero bajo los mismos métodos. Por ende, la confiabilidad externa depende, según Goetz y LeCompte (1998) de que el investigador pueda solucionar los problemas referidos a la selección de informantes, situaciones y condiciones sociales, los constructos y premisas analíticas, los métodos de recolección y análisis de datos.

Por su parte, Yuni y Urbano (2005), definen la confiabilidad como: "la estabilidad, es decir el grado en que la información o el registro de observaciones son independientes de las circunstancias accidentales de la investigación." (p.176). Esto significa, la probabilidad de que cualquier investigador siguiendo el mismo o parecido procedimiento que se realizó en

la investigación sobre la educación carcelaria y penitenciaria y en contextos similares, los resultados fueron prácticamente iguales.

La validez de un estudio, se refiere a los resultados generados y verificados, ajustados a las condiciones causales de la vida humana. Esta validez, puede ser definida por el grado en que los resultados reflejen un informe claro y representativo de la realidad. Martínez (2007), señala que:

El nivel de la validez de un método o una técnica, metodológica y de las investigaciones realizadas con ellos se juzga por el grado de coherencia lógica interna de sus resultados y por la ausencia de contradicciones con resultados de otras investigaciones o estudios bien establecidos (p.119).

Lo anterior explica, que la validez permite, estimar el grado de correspondencia entre las preguntas del encuestador y el sustento teórico, de ahí que, en la metodología cualitativa para asegurar la validez y la confiabilidad se destaca la triangulación, que consistió en cruzar la información obtenida a través de los informantes clave. Según Denis y Gutiérrez (2002), la triangulación constituye:

...una técnica de validación que consiste en cruzar cualitativamente la información recabada. Su propósito está dirigido a ofrecer la credibilidad de los hallazgos. Puede adoptar varias formas, pero su esencia fundamental es la combinación de dos o más estrategias de investigaciones diferentes en el estudio de las mismas unidades empíricas (p.21).

De este modo, la triangulación persiguió fundamentalmente la contrastación de la información lo cual determinó la autenticidad de la misma, a partir de las similitudes de los análisis de la situación. Su adecuado uso minimizó la inconsistencia de la información para garantizar que la comparación de los diferentes puntos de vista conduzca a interpretaciones válidas.

En consecuencia, para determinar la validez de este estudio, se utilizó la triangulación, que según Pérez (1998), implica además que los

datos se recojan de la realidad de diversas maneras, utilizando múltiples procedimientos. Esta diversidad para Rodríguez y Otros (1999), se aplica específicamente a los informantes, a fin de “[...] conocer y contrastar los diversos puntos de vista que se conjugan en una misma circunstancia” (p.311).

En resumidas cuentas, consiste en combinar la metodología del estudio de un mismo fenómeno o un control cruzado entre diferentes fuentes y datos. Por ello, después de transcribir la información recopilada, realizamos la consiguiente triangulación, categorizando los datos, con el fin de darle una explicación clara e inequívoca a la unidad temática. También se realizaron comentarios interpretativos que se contrastaron con las bases teóricas, los estudios socio-críticos y de género y la información suministrada a través de las entrevistas por los informantes.

A la luz de lo propuesto por Lourdes (2008), en esta investigación se realizó entonces una triangulación múltiple, a fin de aportar un sentido más comprensivo y fiable del objeto de estudio. De esta manera, se combinó la triangulación según la fuente, según la teoría y la triangulación hermenéutica, con lo cual se pretendió presentar resultados veraces, ya que a nuestro juicio como investigadores, debido a la profundidad y complejidad del fenómeno estudiado, será la manera más objetiva de presentar resultados fidedignos.

Análisis e interpretación de los datos

Las investigaciones con enfoque cualitativo contienen una extensa información, que se obtiene a través de los sujetos informantes, tal cual como lo expresan o escriben. Por ello, buscamos de una forma espontánea adquirir las declaraciones suministradas por los informantes del estudio, para luego hacer el análisis e interpretación de la misma, a través de una lectura

repetitiva y de manera cautelosa, lo cual, ayudó a captar los aspectos, relatos y detalles enriqueciendo más el significado.

Según Taylor y Bogdan (2002), el análisis de los datos consiste un proceso dinámico y creativo que se realiza a fin de comprender e interpretar los resultados de la investigación. Dicho proceso se iniciará con la compilación de todos los elementos que consideramos viables durante el desarrollo del estudio, procediendo luego a clasificarlos en categorías, con el propósito de revisar los objetivos de la investigación que, según Goetz y LeCompte (1998), son el “fin original del estudio” (p.196) y así verificar que la investigación es pertinente con los objetivos iniciales. De esta manera, el análisis presentado consistirá en descripciones, apoyadas en citas textuales de entrevistas, dichas descripciones se realizarán de manera específica para cada categoría.

Por ello, a través de una lectura y relectura reflexiva y consciente del contenido obtenido de la entrevista, se originó un análisis formal y a fondo de cada una de las temáticas emergentes, lo que implicó un proceso de reducción de la información recabada, es decir, se seleccionó, focalizó y transformó los datos para reducirlos a unidades significativas con la finalidad de codificar o categorizar facilitando la organización de la información. Para la generación de categorías de codificación, se tomaron las sugerencias de los precitados autores Taylor y Bogdam (2000), y de Goetz y LeCompte (1988):

- (a) Dividir los fenómenos analizados en unidades y comparación de estas unidades.
- (b) Descubrir los fenómenos relacionados entre sí y agregarlos.
- (c) Determinar las propiedades y los atributos que compartían las unidades de datos de una categoría.
- (d) Articular la definición de la categoría con las propiedades fundamentales. (p.54)

Esta manera de realizar la categorización, contribuyó a la objetividad de la misma para dar cuenta de la realidad que se analizó desde la óptica de

los sujetos de la investigación y desde la lógica de los discursos construidos por cada uno de ellos. Posteriormente, en la codificación se fraccionó la información en subconjuntos, se les asignó un código y en la categorización se agruparon y clasificaron los códigos formando relaciones conceptuales que representaron las categorías emergentes.

En este orden de ideas, y, teniendo en cuenta los términos utilizados por la teoría fundamentada de Strauss y Corbin (2002), se puede mencionar la *codificación axial* y la *codificación selectiva* como dos procedimientos analíticos que permiten pasar a la interpretación.

Una vez categorizado los datos, se realizó una representación de manera gráfica en redes o diagramas conceptuales. Luego se procedió a la contrastación, donde se relacionaron los resultados del análisis descriptivo de cada unidad de análisis con las demás, así como con los resultados de los autores en el marco referencial. Por último, mediante el proceso de teorización, se integraron en un todo coherente y lógico, los resultados de la investigación.

CAPÍTULO IV

HALLAZGOS, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

El presente capítulo evidencia una contrastación entre los fundamentos teóricos, sociales y de género que reflejan el actuar de la mujer a través de la historia musical venezolana, el resultado analítico de la información obtenida a través de nuestro estudio, es decir, las derivaciones de los códigos emergentes producto del aporte de los informantes del estudio y nuestra posición en la investigación. Esto se hace con la intención de obtener los elementos para generar los constructos teóricos referentes al papel de la mujer en la historia musical de Venezuela.

Este proceso se inicia con el nivel, que Martínez (2007) denominó “descripción normal”, cuya aplicación se da cuando: [se reportaron los hallazgos en forma de una] [...] síntesis descriptiva, matizada y viva de sus hallazgos, donde la categorización y el análisis se realizaron aceptando y usando las teorías, las estructuras organizativas, los conceptos y las categorías descritos en el marco teórico [...] Se deja que las palabras y acciones de las personas observadas hablen por sí mismas al lector.

En este nivel se revela la interpretación y la comprensión que los informantes tienen del objeto de estudio; ello se sustenta, se contrasta y se confronta con las teorías, a través del proceso conocido como “triangulación”. Ahora bien, en la medida en que se avanza en el proceso de organización de la información se alcanza un mayor nivel de teorización. Martínez (ob.,cit) designó a este nivel como: “descripción endógena”. [...] (p.274). En ella, “la categorización y el análisis, así como el esquema organizacional, los nexos y algunas relaciones entre las categorías o clases se desarrollan, básicamente, partiendo de la propia información, de los propios datos”.

A continuación, antes de la presentación de la discusión analítica de las derivaciones de las entrevistas se exhibe en un gráfico con la síntesis de cada categoría, subcategoría, dimensiones y códigos que lo conforman. Esto permite la visualización en su totalidad de lo hallado. Este procedimiento se conserva de manera uniforme a lo largo de la organización, análisis e interpretación de los resultados obtenidos.

Ahora bien, el proceso de análisis de los datos involucró el proceso metodológico que caracteriza a la teoría fundamentada, en la cual se presenta el método de comparación constante y el muestreo teórico. Según Soneira (2006), “el método de comparación constante expresa por sí mismo la flexibilidad de la Teoría fundamentada e implica por parte del investigador (1) la recolección, (2) la codificación y (3) el análisis de los datos, en forma simultánea” (p. 15). Estas fases se explican en la consiguiente reducción de los datos, organización y presentación, para finalizar con la interpretación y verificación de estos. En este sentido se utilizaron las tres fases que plantea la teoría fundamentada, es decir: codificación abierta, codificación axial y codificación selectiva.

Siguiendo este orden de ideas, la fase de codificación abierta según Strauss y Corbin (ob.cit) “[...] es un proceso analítico por medio del cual se identifican los conceptos y se descubren en los datos sus propiedades y dimensiones” (p. 110). Es en este proceso de involucramiento con la realidad objeto de estudio, donde comienza a darse la construcción de categorías. La categorización se va desarrollando en la codificación abierta, que implicó básicamente la clasificación de las partes en relación con el todo, la descripción de las categorías, el diseño y rediseño de ellas, integrando y reintegrando el todo con las partes a medida que se leía y releía el material recabado. Es decir, los datos cualitativos fueron inspeccionados metódicamente a fin de establecer las partes que le caracterizaban, la relación entre ellas y la relación de ellas con el todo. De esta manera emergió cada dato cualitativo. La lectura y relectura de los protocolos de

información permitió determinar una codificación inicial que fue perfeccionándose con miras a la selección de los datos adecuados al objeto de estudio. De esta manera se buscó realizar, a través de los estudios de género, un análisis profundo sobre la mujer en la historia musical de Venezuela y su trascendencia académico educativa.

Una vez terminado el contacto con las fuentes primarias de la información, se procedió a transcribir los hallazgos encontrados con el fin de interpretar los datos y expresar códigos que develen las acciones que emergen de las entrevistas. Para Martínez (ob.cit), Los códigos que van emergiendo del proceso de categorización, son llamados índices o palabras claves, las cuales en el enfoque cualitativo se convierten en ideas, conceptos, interpretaciones que van emergiendo y constituyen un nivel de análisis inicial. Estos hallazgos se redujeron y se organizaron para su análisis en tres categorías para el correspondiente tratamiento de la información. En dichas categorías se integran las subcategorías, con sus correspondientes dimensiones. Posteriormente, se fue elevando el nivel de teorización hasta alcanzar un concepto abarcador de cada categoría para vincularlos en el concepto integrador de mayor alcance teórico, la macrocategoría.

Seguidamente se llevó a cabo la fase de codificación axial en la cual se relacionan las categorías con las subcategorías. Según aseveran Strauss, Corbin (ob.cit), en esta fase se reagrupan los datos que se separaron durante la codificación abierta. En este punto, la categorización lleva a seleccionar aquellas dimensiones tenían los mismos atributos aún cuando no eran idénticas. De allí surgieron las subcategorías que a su vez agruparon varias dimensiones. Finalmente se realiza la fase de codificación selectiva en la cual se identifican las categorías principales más inclusivas y se modifica la estructura en función de ellas. De esta manera se agruparon las subcategorías que guardaban mayor relación con las categorías del objeto de estudio para concluir con la categoría como último nivel de agrupación. Según Strauss y Corbin, (ob.cit), en esta instancia se integra y refina la

teoría.

A continuación se presenta durante esta fase, una recapitulación de los hallazgos descubiertos en el estudio, seleccionando las deducciones y conclusiones generales de la investigadora. Además, se realizó un proceso de estructuración con los aportes de los informantes clave en función de contrastarlos, relacionarlos y examinar descriptivamente cada unidad de análisis con los autores que sustentan el marco referencial de este estudio y la perspectiva de la investigadora. De esta manera se realiza la llamada triangulación de la información.

Para finalizar, el desarrollo de la teorización permitió la integración de un todo congruente, lógico y razonablemente enlazado presente en los resultados de la investigación, que se vio además sustentado con la contribución de autores pertinentes. Desde la realidad expresada por los autores, en contraste con lo descrito por la escritora, los estudios previos de otros autores referentes y los postulados teóricos que fundamentaron el estudio se aplicó la hermenéutica dialéctica. En este sentido, tomando lo expresado por Martínez (ob.cit) quien se apoyara en los postulados de Popper, las teorías vienen a ser el “resultado de una intuición casi poética” (p. 280). Como resultado final, la autora utilizó sus conocimientos previos, creatividad e intuición investigativa para generar los constructos teóricos de la trascendencia de un estudio de género sobre la trascendencia de la mujer en la historia musical venezolana.

La Categorización

El desarrollo del nivel conceptual de la investigación, el nivel conceptual, involucró el análisis de los elementos que se crearon y sus correspondientes significados. En este sentido se constituyeron, para ello, se establecieron las relaciones entre los elementos, entre las citas y entre las citas y códigos. Esto permitió la generación de dimensiones, subcategorías y finalmente las categorías axiales en la que se fusionaron los aspectos

teóricos expresados por los autores consultados con los aspectos prácticos que se generaron por la interpretación de la realidad que se manifestó a través de los informantes del estudio.

En esta investigación se manifiestan concretamente las siguientes categorías:

1. La mujer música en la historia académico educativo venezolana
2. Premisas ideológicas sobre la mujer como música
3. Impacto académico educativo de la mujer en el contexto musical venezolano.

Con el fin de presentar mejor la comprensión de la información se utilizará la siguiente nomenclatura que designa las iniciales de los nombres de los músicos entrevistados: Músico 1 (M1CS); Músico 2 (M2CA); Músico 3 (M3RS); Músico 4 (EV).

Partiendo de un análisis inductivo, es necesario detallar sistémicamente los elementos constituyentes de cada categoría que emergió producto de las entrevistas en profundidad realizadas a los informantes de la investigación. Desde esta perspectiva, presentamos a continuación un análisis riguroso donde se entrelazan los datos cualitativos detallados desde el contexto, la fundamentación teórica y nuestra visión en relación al objeto de estudio teniendo en cuenta además, la amplia experiencia previa de la investigadora respecto a la investigación en cuestión.

Cuadro 2: Codificación de la información

Códigos	Dimensiones	Subcategoría	Categoría	Macro Categoría
La mujer en la música eclesiástica	Época colonial	Cosmovisión musical europea	La mujer música en la historia académico educativo venezolana	Trascendencia académico educativa de la mujer en la historia musical de
Machismo inculcado				
Música escénica	S. XIX y Comienzo del siglo XX			
La mujer cantante				
La mujer pianista				
La mujer compositora				
Escuela Nacionalista	Primer tercio s. XX hasta nuestros días.	Cosmovisión musical venezolana		
Orquesta Sinfónica Venezuela				
Orfeón José Ángel Lamas				
Música de salón				
El modernismo				
Música contemporánea	Equidad de Género	Contextualización sociocultural		
Invisibilización de la mujer				
Rol musical acorde al género femenino	Criterios socioculturales	Superación de barreras sexistas		
Estigma social marcado por la cultura				
Transmisión generacional de tabúes	Creación de identidades			
Fuerza emocional				
Autonomía				
Deconstrucción de estereotipos	Perspectiva feminista			
Empoderamiento de la mujer				
Pedagogía musical	Campos musicales académicos frecuentados por la mujer	La mujer en diversas facetas del ámbito musical académico venezolano		
Ejecución pianística				
Canto lírico				
Composición académica				
Dirección Coral				
Ejecución instrumental				
Dirección orquestal				

Investigación musical	Otros campos musicales explorados por la mujer		Impacto académico educativo de la mujer en el contexto musical venezolano	Venezuela
Gestión cultural				
Dirección administrativa				
Rescate cultural ancestral	Aporte formativo	Aportes de la mujer en la Música académica venezolana		
Formación de nuevos talentos				
Recintos universitarios				
Apoyo sustentador	Aporte académico organizacional			
Proyección musical de la mujer				

Nota. Riascos (2019)

En aras de hacer más explicativo el cuadro anterior, detallaremos a continuación las dimensiones que emergieron de los códigos informativos textuales. En este sentido se da una visión interpretativa y comprensiva a la fundamentación de las subcategorías y categorías, que emergen del análisis exhaustivo efectuado.

En consideración con lo expuesto se presenta la apertura de cada dimensión, detallándola como sigue:

1. Presentación de un gráfico de información en el cual se expresa la categoría, dimensiones y códigos que la conforman.
2. Comentario y sustento teórico referente a la categoría de análisis.
3. Descripción de las dimensiones que se agruparon para formar las categorías.
4. Transcripción textual y explicación de la información que identifica el código.

Desde el análisis de los datos obtenidos se realizaron 4 niveles de análisis de información, iniciando por la categoría denominada: **La mujer en la historia musical de Venezuela**. En ella se develan las subcategorías, dimensiones y códigos respectivos

Categoría 1: La mujer en la historia musical de Venezuela

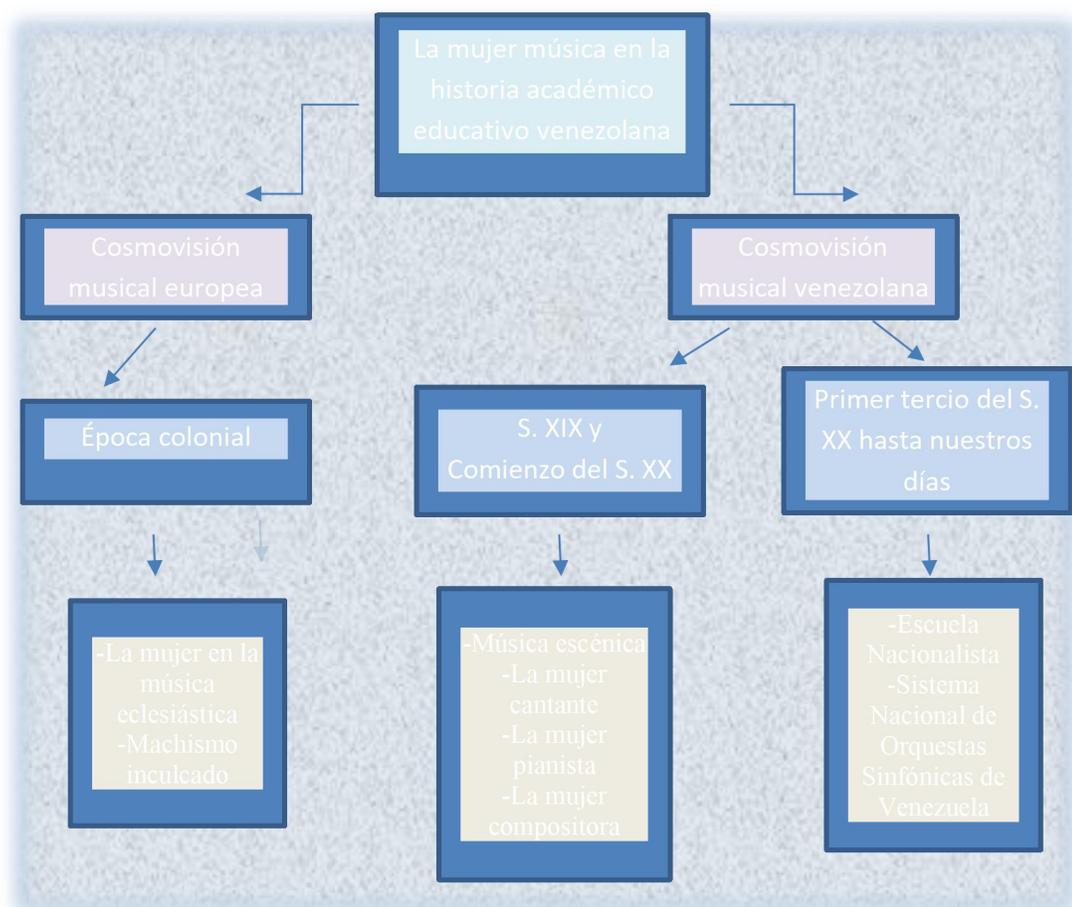


Gráfico 1. Categoría: La mujer en la historia musical de Venezuela

A lo largo de la historia musical el papel de la mujer ha sido muchas veces olvidado. Para analizar lo sucedido en el contexto venezolano es indispensable remontarse en primer lugar a hechos ocurridos en la historia de la música occidental pues, debido a la colonización de la que fue objeto América Latina, la historia musical latinoamericana y por supuesto, la historia musical venezolana, se vio totalmente influida por la visión occidental respecto a la mujer, como parte del legado histórico heredado de los colonizadores.

En palabras de Muñoz (2003), la compositora musical inglesa Dame Ethel Smyth (1858-1944), en un lenguaje muy fresco menciona casi con

gracia que para ella “todo comenzó en el Paraíso, cuando Eva sopló una caña hueca y Adán le dijo que no molestara con ese ruido tan horrible, agregando: “Además, si alguien tiene que hacerlo, ese soy yo, y no tú” (p.6)

Curiosamente, no obstante, la palabra Música deriva del griego “mousiké” como referencia a las musas, fuente de inspiración y que tienen un carácter femenino al derivar de otra palabra femenina “mousa”, que también está en la génesis de la palabra Museo

Es necesario tener en cuenta también, que en las sociedades occidentales no industrializadas, se permitió desde épocas muy remotas, mayor libertad y participación a la mujer en la música. Uno de los casos más remotos es el de Safo (Éreso, 600 a. C.) la poetisa griega. En palabras de Soler (ob, cit) “Una de las primeras compositoras de la historia de la música de las que tenemos constancia es Safo, considerada una de las mejores poetisas de la antigüedad. Las poetisas de este periodo (además de leer) cantaban y se acompañaban con instrumentos musicales como la cítara, la lira y/o la flauta. La creadora de estas composiciones líricas se encargaba también de componer la música e incluso los pasos de danza. (p.88).

Lo contrario ocurrió en civilizaciones industrializadas donde hubo casos, por ejemplo, de aseveraciones tan sesgadas como la expresada por el Papa Inocencio XI en el año 1686 cuando promulgó un edicto que declaraba: "La música es totalmente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, porque las mujeres se distraen de las funciones y las ocupaciones que les corresponden... Ninguna mujer... con ningún pretexto debe aprender música (ni)... tocar ningún tipo de instrumento" (s/n), indican la sujeción que históricamente cargaba la mujer por su condición femenina. Dicho edicto fue renovado en 1703 por el Papa Clemente XI. De esta manera, hechos puntuales como el anteriormente presentado, llevaron a que durante muchos años la mujer al escribir composiciones u obras musicales, debió ocultar su nombre tras seudónimos que le permitían mantener en secreto su identidad. Es por ello, que

históricamente son pocas las obras que han logrado evidenciarse como producto femenino. Esto significa que definitivamente existieron talentosas mujeres en el campo musical, aunque los grandes compositores que la historia destacó fueron hombres.

Es necesario mencionar que además de la relegación de la que fue objeto la mujer durante diversos períodos históricos, desde el Renacimiento (1450-1600), pasando por el período Barroco (1600-1750) hasta el período Clásico (1750-1760), por ejemplo, la música no podía ser utilizada por el común de las mujeres, pues estaba apartada sólo para aquellas que provenían de familias de noble abolengo. Es decir, solamente las mujeres que pertenecían a la aristocracia podían adquirir conocimientos musicales, ejercer la música y disfrutar de ella. Sin embargo, aun así, estos talentos musicales femeninos solamente podían demostrarse en el ámbito familiar. Era inconcebible que públicamente una mujer pudiera ejecutar instrumentos y demostrar otras dotes musicales. Estas prohibiciones fueron aminorando en parte hacia el período Romántico (1800-1860) en cual se tiene conocimiento de una mayor cantidad de mujeres músicos. Sin embargo, estas mujeres vivían musicalmente bajo la sombra de sus familiares músicos, esposos, hermanos, tíos. No podían reflejar sus talentos por ellas mismas. Aún se encontraban en el anonimato. A este respecto, Soler (ob, cit) señala:

Ya en el periodo Romántico contamos con un mayor número de mujeres documentado como por ejemplo Clara Wieck Schumann (mujer del pianista y compositor Robert Schumann); Alma Mahler (mujer de Gustave Mahler), etc. A pesar de que no hay duda alguna del talento de estas mujeres, siempre quedaron en un segundo plano. A la sombra de sus esposos o hermanos (como fue el caso de Fanny Mendelssohn, hermana de Felix Mendelssohn). (p.87)

En cuanto a esta consideración teórica, es importante notar que la historia musical de nuestro país, fue producto del proceso de colonización que se dio no solo en Venezuela, sino en toda América Latina. En este sentido Guedler (2005) menciona:

Los elementos que integran la cultura son creaciones hechas por el hombre dentro de su quehacer en un grupo social [...] que dan como resultado la idiosincrasia de un pueblo, es decir, todo aquello que ha influido de manera significativa en el proceso de formación individual y en el de la comunidad local, regional, nacional y universal. Los aborígenes venezolanos [...] fueron interceptados en sus costumbres, y obligados a adoptar las de los colonizadores y a aceptar las del negro esclavo. De ahí la variedad de tradiciones según la zona: el uso de instrumentos musicales, el culto a los santos, la variedad gastronómica, atuendos y normas propias de cada lugar (p. 16).

De esta manera, puede considerarse que la ideología sobre la mujer, la tradición patriarcal y su influencia en la familia, es una herencia histórica de mestizaje, en la cual los bienes culturales se han asimilado y actualizado en su propio contexto, delimitando muchas veces el rol de la mujer en la familia, en los cultos religiosos y rituales donde se le ha determinado el papel que debe cumplir.

Ahora bien, se denomina contexto histórico a las circunstancias y las incidencias que rodean a un suceso. Este contexto está formado por todo aquello que, de alguna manera, influye en el hecho cuando sucede, teniendo en cuenta que un hecho siempre está atado a su tiempo, a su época. Por ello, a fin de comprender la influencia que tuvo el contexto histórico venezolano en el desarrollo de la mujer en el ambiente musical, es necesario acotar, que en Venezuela se dieron a grandes rasgos 4 periodos históricos que guiaron las costumbres y la sociedad del contexto. Estos fueron: el período indígena, el período Colonial, el período de independencia y el periodo republicano, los cuales desglosaremos a continuación.

Período indígena

Durante el período indígena, Venezuela estuvo habitada por diversas tribus de la raza caribe. La sociedad era comunitaria y la civilización muy

poco evolucionada. El sistema económico de este período era muy rudimentario y se basaba principalmente en la recolección y en menor grado en el cultivo de la tierra. La organización política se mantenía mediante el cacicazgo electivo. La mujer tenía una parte indispensable en la sociedad indígena en cuanto a la procreación y al trabajo constante. Su labor, no estaba condicionada a su condición femenina sino que era valorada por las capacidades que demostrara. A este respecto, Vargas (2011), señala:

En los pueblos cazadores, recolectores y pescadores las mujeres ayudaban en la recolección de productos vegetales, mientras los hombres se dedicaban a la caza, a la pesca y a la guerra; y en los pueblos indígenas sedentarios, como los pertenecientes a la familia caribe, que se establecieron en las costas venezolanas, se dedicaban a las labores agrícolas y algunas de ellas llegaron a ejercer el cacicato, como fueron los casos de las cacicas **Orocamay y Anapuya** que gobernaron las tribus de los guarinos o palenques en la región del río Unare o de **la cacica Isabel** jefe de los guaiqueríes y madre del primer mestizo que figura en la historia colonial venezolana: Francisco Fajardo. (s/n)

Es importante señalar durante este periodo indígena que la autoridad no era transmitida solamente en relación al patriarcado. El caso de la cacica Isabel lo denota pues perteneció a una familia de Caciques y no por ser mujer fue dejado de lado su autoridad. El precitado autor señala que ella “era nieta del cacique Charaima y pariente del cacique Naiquatá. Tal era su importancia y sus cualidades físicas y humanas que contrajo matrimonio con el jefe español Teniente Gobernador de la isla, Francisco Fajardo, a quién ayudó en el proceso colonizador de los indígenas de la región” (s/n).

Continúa relatando este autor, que uno de los casos más destacados y únicos conocidos en la historia venezolana, era el que ocurría “en la tribu Chaima (habitantes del área circundante al macizo de Caripe-Cueva del Guácharo), donde se permitía a la mujer, sobre todo a las ancianas, ejercer el rol de piache, persona sumamente importante en la organización tribal prehispánica” (s/n).

Estos relatos nos permiten referenciar la valía que tenía la mujer en la época indígena. Este legado se mantuvo hasta que los colonizadores ejercieron su supremacía y comenzaron a realizar una colonización no solo territorial, sino de ideas en las cuales la mujer estaba condicionada a su género femenino.

Período colonial

Paralelamente se había producido la penetración europea por el Occidente venezolano. En 1529 llegó Ambrosio Alfinger, gobernador nombrado por la poderosa casa comercial alemana de los Welser, a quienes el emperador Carlos V había concedido el privilegio de explorar y colonizar la provincia de Venezuela, desde el cabo de la Vela hasta Maracapama.

En 1546 concluyó el poderío efectivo de los Welser en Venezuela y empezó de un modo más sistemático el asentamiento hispánico, a partir del Tocuyo: Barquisimeto (1552). Valencia (1555), Trujillo y Mérida (1558).

Durante este período, de aproximadamente 300 años (1498-1810), la actuación de la mujer estuvo dirigida al desempeño de su rol como madre y miembro de una determinada familia. Se infiere que las esposas y mujeres ligadas a los caciques que opusieron tenaz resistencia al conquistador y explorador español, también tuvieron participación importante en ese momento histórico.

En palabras de Vargas (2010), “para el período republicano, a las mujeres se les ha reconocido por su posición en la estructura de clases, siendo destacadas sólo aquéllas que eran miembros de la pequeña burguesía: escritoras, músicas y similares, aún cuando se tratase de mestizas. Esto último explica el hecho de que la historiografía tradicional haya necesitado hacer tabla rasa de las diferencias étnicas-culturales y sociales de esas mujeres, haciéndolas equivalentes –preferentemente– a las criollas mantuanas «blancas» o las burguesas mestizas” (p. 92)

Período de la independencia

En las últimas décadas del siglo XVIII se produjeron importantes movimientos que serían el preludio de la independencia venezolana. Así en 1781 se extendió por todos los andes la llamada rebelión de los Comuneros. A este respecto, Hernández (2016) indica:

El detonante del movimiento de los comuneros venezolanos fue económico: el cobro de nuevos impuestos y los estancos a los productos tales como el tabaco, el chimó y el aguardiente [...] Para ello, se adoptaron severas medidas de fiscalización, destrucción de siembras, decomisos, embargos de bienes e incluso la prisión de algunos productores. Y aunque la acción de los comuneros fue integrada y apoyada por sectores de todas las clases sociales, los que emprendieron la lucha fueron los pequeños agricultores, labradores y artesanos, entre ellos gran cantidad de mujeres dedicadas a la producción de tabaco [...] El gobernador de Maracaibo había prometido perdonar a los rebeldes si se rendían [...] Para junio de 1782, se comenzaron a abrir expedientes a los líderes implicados en el movimiento. No obstante, el 6 de agosto de 1782, el virrey Caballero y Góngora concede el indulto a todos los comuneros, siendo ratificado por otro del propio rey Carlos III el 31 de enero de 1783 (p. 32)

Años más tarde diversas causas como el ejemplo de los Estados Unidos, la difusión de las ideas liberales, el apoyo prestado por Gran Bretaña y los intereses económicos y políticos de los blancos criollos llevarían a la independencia de Venezuela que ocurrió tras una serie de sucesos y tras la organización de la Junta Suprema que “negó la obediencia a la Regencia española, y después de celebrar elecciones, el Congreso Nacional declaró la independencia de Venezuela el 5 julio 1811, con una Constitución federal inspirada en la estadounidense, que abolía la esclavitud y los títulos de nobleza y declaraba la libertad de imprenta y comercio” (Vargas, ob.cit, s/n)

La guerra por la independencia de Venezuela fue larga, aproximadamente 11 años (1810-1821), se desarrolló en casi todo el espacio territorial de la república y puso a prueba el temple de la mujer venezolana.

Muchas de ellas estuvieron en prisión, sufrieron el exilio o recibieron desde sus hogares la noticia de la muerte de sus esposos y demás familiares.

Periodo republicano

De acuerdo con la historiografía venezolana, es el período que comienza con la restauración de las instituciones republicanas en Guayana en 1817, después de su definitiva liberación por Simón Bolívar y pasa por 3 períodos que pasan por la creación de la República de la Gran Colombia por el propio Bolívar. Pasa por la formación de la primera, segunda y tercera república, aunque más tarde continúan llamándose repúblicas a la cuarta de ellas y la quinta república como periodo que se vive actualmente.

A lo largo de la etapa republicana se fue incrementando la participación de la mujer venezolana en todos los campos de la vida cotidiana. Hacia los últimos años del siglo XIX en Venezuela la modernidad trajo consigo ciertas ventajas para la mujer en el campo artístico. La creación de escuelas y academias especializadas en las Bellas Artes, el acceso a los libros y a la prensa, las clases particulares con eminentes pedagogos, la influencia de artistas extranjeras, y sobre todo, el profundo interés que tenía la mujer en emplear su tiempo en algo más aparte de coser, cocinar o rezar, le permitieron a las venezolanas renovar su espíritu mediante la utilización de talentos musicales que para algunas eran innatos.

A pesar de ello, apenas comienza a involucrarse en actividades como la vida universitaria hacia la segunda mitad del siglo XX, aunque algunos campos profesionales, políticos y económicos estaban destinados básicamente para el hombre.

Entre los aspectos constitutivos de la categoría detallada, se destaca la **subcategoría: Cosmovisión musical europea**. En este sentido, es importante señalar que la palabra **cosmovisión** es un neologismo atribuido al filósofo alemán Wilhelm Dilthey quien lo creó en el periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX y se define como “la manera de ver e interpretar el mundo. Se trata del conjunto de creencias que permiten

analizar y reconocer la realidad a partir de la propia existencia. Puede hablarse de la cosmovisión de una persona, una cultura una época” (Pérez, 2010, s/n)

En este orden de ideas, la cosmovisión musical europea estaba fundamentada en la fe cristiana de los españoles, la creencia de superioridad de ellos frente a su creencia sobre la inferioridad de los indígenas por cuanto les consideraban “incivilizados”. Trajeron a América sus costumbres, su cultura, su música, su religión y la impusieron a un pueblo que por diversas causas fue poco a poco adoptándola.

Esta cosmovisión musical europea, se expresan a través las **dimensiones** que constituyen un tercer nivel de análisis para esta categoría específica. En este sentido, en el contexto en que se desarrolló la mujer en la historia musical venezolana, se detalla la **Dimensión: época colonial** como primera instancia documentada para la música académica venezolana, la cual, se expresa en códigos específicos, siendo estos:

La mujer en la música eclesiástica, para los informantes es una situación de valoración y se detalla así:

El pensamiento religioso occidental caracterizó la época de la colonia. Este estaba ampliamente demarcado por la influencia de la iglesia católica. Por estos conceptos no se les permitía a las mujeres participar en la música eclesiástica. **[M1CS]**.

Durante el tiempo de la colonia, la música oficial en Venezuela era la que giraba en torno al oficio divino católico. Allí no había posibilidad de participación práctica de la mujer, ni como autoridad, ni como vocalista, ni como instrumentista, ni como compositora **[M2RS]**.

Debido a la herencia europea donde se consideraba a la mujer como “fruto del pecado” no fue tomada como digna de ser parte de los procesos más importantes durante la evolución de la historia musical. Por supuesto no podía si quiera soñar en formar parte de la liturgia católica. **[M3EV]**.

La iglesia católica ha dominado desde siempre en los lugares donde llegaron los colonizadores bajo la Corona española. Los reyes eran católicos. Por eso la influencia de sus costumbres e ideología se dejó notar. **[M4CA]**.

Es de entenderse que la relegación de la mujer en cuanto a la música eclesiástica durante la época colonial fue infundada e imitada por el venezolano como resultado del proceso de colonización que se vivió en nuestras tierras.

Desde lo develado con base en las entrevistas en profundidad, se denota que la época colonial fue el resultado de la intención de la corona española por reproducir en este lado del Atlántico la cosmovisión europea que estaba sujeta a la supremacía papal de la iglesia Católica. Por lo tanto, los criterios sociales, culturales, políticos, económicos imperantes en la península ibérica fueron impuestos en los territorios ocupados en el continente americano.

El siguiente código que se destaca de esta dimensión es el **Machismo inculcado**, que devela la existencia de una colonización venezolana marcada no solamente por la conquista de las tierras, sino también por la instauración de ideologías que no eran propias del pueblo venezolano. A este respecto, los informantes señalan:

Durante la época colonial el pensamiento que fue inculcado al venezolano sobre la mujer, estaba ampliamente demarcado por las posturas machistas que caracterizaban a los invasores. **[M1CS]**.

Los criterios machistas imperantes en la península ibérica fueron impuestos en los territorios en el territorio venezolano. **[M2RS]**.

En la época colonial, la supremacía del hombre sobre la mujer en la parte musical, no era por cuestión de la música en sí,

sino por los conceptos machistas que se habían heredado de los españoles que colonizaron. [M3EV].

Pienso que el machismo que se dio en la época colonial no era heredado sino que transmitió a través de la corona española y luego pasó de una generación a otra. Por eso la influencia de sus costumbres e ideología se dejó notar. Esto se nota por ejemplo en comparación de Venezuela con Estados Unidos. Allí no los colonizaron los católicos así que la influencia machista no fue tan fuerte. [M4CA].

La cultura machista que prevaleció en Venezuela durante el periodo colonial, fue producto de una cosmovisión europea infundada en la supremacía de género, ya que durante la época indígena las mujeres podían participar de la música. Este machismo infundado continuó hasta finales de la época de la colonia.

Siguiendo con el nivel de análisis emerge la **Subcategoría: Cosmovisión musical venezolana**, la cual refleja el resultado de la herencia cultural de los colonizadores, en la que se presentó una marcada separación o supremacía del género masculino sobre el femenino y no por cuestión de la obra musical de la mujer en sí misma, sino porque el rol que se le daba a la mujer en estos siglos, era básica y destacadamente de corte familiar.

Por otra parte, la música era utilizada como una forma para complementar la educación de las señoritas de alta clase social. Sus dotes musicales les permitían destacar entre otras damas y tener mayor opción en la búsqueda de un buen esposo. Para Muñoz (2011), “Hasta muy avanzado el pasado siglo, la música en la mujer era un “adorno” junto a otras virtudes personales domésticas, asistiendo a clases de música o piano para servir de entretenimiento en reuniones sociales” (p.8). Estas situaciones se extendieron en el contexto histórico venezolano a través de las diferentes épocas que lo conformaron.

La cosmovisión musical venezolana comienza a formarse con la llamada *Escuela de Santa Capilla*. Los cambios a nivel social y musical que

se dieron en esa destacada camada de talentosos músicos venezolanos permitieron que la mujer pudiera formarse y demostrar sus dotes en la música. A este respecto, es de resaltar, la labor de maestros y compositores venezolanos que utilizando su creatividad y arraigados a las tradiciones de su país, rescataron y dieron a conocer la música folklórica venezolana llevándola a las grandes salas de concierto y adaptándola a los gustos e intereses de la clase urbana. Este tipo de música sacada de su entorno, pierde su característica de folklórica y pasa a ser *música popular de raíz tradicional*.

Este arraigo por las tradiciones, encuentra su lugar en un movimiento de renovación musical llamado Nacionalismo Musical en Venezuela, el cual surge en la década de 1920. Según Labonville (1999), este crecimiento musical fue producido principalmente por de tres factores a saber:

1. El deseo creciente entre los venezolanos de concretar una identidad cultural nacional.
2. El deseo de combatir un sentimiento de inferioridad nacional logrando mejoras de las condiciones culturales y siguiendo modelos Europeos.
3. El esfuerzo combinado de tres músicos talentosos, idealistas, patriotas y articulados: Juan Bautista Plaza, Vicente Emilio Sojo, y José Antonio Calcaño.

Los músicos de esta generación se preocuparon por utilizar las prácticas europeas del contrapunto y las integraron con la música venezolana, creando así una cosmovisión propia que se refleja por ejemplo en las composiciones y arreglos corales de Modesta Bor.

En este orden de ideas, desde este análisis de información, se destaca la **Dimensión: S. XIX al comienzo del siglo XX**, expresas por los informantes, siendo estas, **Música escénica** Desde la entrevista en profundidad esta debilidad se expresa así:

Las primeras compañías de ópera que visitaron Caracas fueron a inicios del siglo XIX. En el elenco había cantantes femeninas. Las solistas solían ser extranjeras que se

presentaban de gira y partían. [M1CS]

La mujer comienza a hacer sus primeras incursiones en el mundo musical académico con la aparición de la música escénica a finales de la colonia y en pleno proceso de luchas emancipadoras. [M2RS]

Una referencia histórica en el campo de la aportación protagónica de la mujer en el mundo de la ópera la constituye Teresa Carreño, quien se estrenó accidentalmente como directora de ese género escénico musical. [M3EV]

La intervención musical femenina en el campo académico, comienza precisamente con la aparición de la música escénica que más tarde se reflejaría en las compañías de ópera que traían los europeos y que fueron incluyendo a cantantes líricos locales.

En esta dimensión también se destaca **La mujer pianista** que es presentada como sigue por los informantes del estudio:

Es importante hablar de esa época ya que allí surgen algunas pianistas venezolanas aunque por su condición de mujer no fueron tenidas en cuenta, exceptuado a Teresa Carreño que fue catalogada como una niña genio. [M1CS]

El desempeño musical femenino durante siglo XIX estuvo representado principalmente en el campo de la interpretación pianística en el contexto de la música de salón. [M2RS]

A muchas de las damas de aristocracia le asignaban un profesor de piano con el fin de completar su educación. La verdad es que pocas eran buenas intérpretes. Muchas veces hacían el esfuerzo para tocar ya que esto representaba estatus social. [M3EV]

Era destacable que el llamado bello sexo se dedicara a la ejecución pianística durante el siglo XIX. Claro, las mujeres debían tocar en ambientes familiares. No estaba permitido que tocaran en espacios públicos. [M4CA]

La mujer en la historia pianística venezolana fue destacable, aunque estaba condicionada a las damas de alta sociedad. Las familias de abolengo tenían por lo general un piano vertical en las salas de sus casas. En este piano recibían clases, practicaban y presentaban recitales las damas. Estos recitales eran siempre de corte familiar y muchas veces incluían a los amigos allegados a la familia. Era inconcebible si quiera pensar que la mujer pudiera ejecutar el piano en espacios públicos. Debido a la relevancia social asociado a la ejecución del piano, surgen a principios de siglo, antes del año 1900 destacadas intérpretes que fueron poco a poco abriendo camino para que la mujer pudiera tener un espacio como pianista aparte de la esfera familiar.

Esta dimensión también está representada por el código **La mujer compositora**, sobre este, los informantes aseveraron:

Hacia la segunda parte del siglo XIX surgen varias compositoras venezolanas importantes de la escuela de Vicente Emilio Sojo como Maria Luisa Escobar, Ana Mercedes Azuaje de Rugeles, Conny Méndez quien no solo se dedicó a la composición. También Blanca Estrella de Méscoli. [M1CS]

Hubo casos particulares de compositoras de estos géneros de salón como Isabel Pachano de Mauri, algunas de sus partituras fueron publicadas en la revista *El Cojo Ilustrado* entre 1892 y 1895. [M2RS]

Me parece que no se ha dado suficiente importancia a la mujer en el mundo de la composición. Si es verdad que es destacable el caso de Teresa Carreño pero es algo fuera de lo común. Inclusive, pienso que si ella se hubiese quedado aquí en Venezuela tal vez no habría alcanzado el rango universal que tuvo después cuando se fue a New York y a Europa, destacando como una niña prodigio en el piano y luego como compositora y pedagoga. [M3EV]

Retomando hechos históricos destacables, la mujer tuvo

presencia en la composición en la primera parte del siglo XIX. Por ejemplo, en la escuela del padre Sojo no se tiene referencia de ninguna mujer. Quiere decir que en ese momento, desde el punto de vista de la composición no había presencia femenina. Claro, esto cambia hacia la segunda mitad del ese siglo. [M4CA]

Las palabras expresadas por los informantes del estudio, permiten destacar que el siglo XIX estuvo caracterizado en la primera parte por la ausencia de la mujer en la composición, abriéndose a nuevas posibilidades hacia el final de ese siglo. Sin embargo muchas de ellas no aparecen documentadas como compositoras.

Continuando con el tercer nivel de análisis de la categoría Contexto histórico, destacamos la **Dimensión: Primer tercio del S. XX hasta nuestros días**, la cual se manifiesta a través de los siguientes códigos de información:

Escuela Nacionalista, para los informantes, esta escuela sentó las bases de lo que sería la música académica venezolana con identidad propia. Allí tuvieron cabida las mujeres, aunque participaron en menor medida que los hombres.

Es sólo hasta la década de 1920 cuando se inicia un importante movimiento de renovación musical conocido como el nacionalismo musical venezolano porque estos músicos querían crear un nuevo concepto de la música académica venezolana y desligarse un poco de la influencia europea. [M1CS]

La participación de la mujer en la música académica venezolana fue activándose en el inicio del siglo XX, a medida que se desarrollaban las conformaciones republicanas en la llamada Escuela Nacionalista del Maestro Sojo. Allí se creaban canciones patrióticas y música académica que reflejaba la identidad nacional del venezolano. [M2RS]

El rol más activo de la mujer comienza a cambiar en Venezuela después de la postguerra de la 2ª guerra mundial.

Ahí ya tenemos nombres que ya avanzados los años 50, comienzan a destacar. Tal es el caso de Modesta Bor. [M3EV]

La Escuela Nacionalista o Escuela de Santa Capilla, fue fundada por el maestro Vicente Emilio Sojo entre los años 1923 y 1964 y allí estaban presentes mujeres como Blanca Estrella de Méscoli, Modesta Bor y Nelly Mele-Laraque. [M4CA]

La escuela nacionalista se creó para formar una música nacional que permitiera recopilar y escribir música del entorno venezolano con la intención de preservar lo nacional y darlo a conocer dentro y fuera de Venezuela.

El código **Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas de Venezuela**, muestra la importancia que este sistema, ha tenido en la apertura y establecimiento de una cosmovisión venezolana que ha permitido el florecimiento de las capacidades musicales de la mujer. A este respecto los informantes del estudio señalan:

Desde su creación en el año 1979, el Sistema de Orquestas se ha convertido en un peldaño para que la mujer escale a nivel musical. Actualmente hay muchas mujeres instrumentistas ocupando los lugares principales dentro de esta Fundación. [M1CS]

Con la fundación de la Orquesta Sinfónica Venezuela y luego a través del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas de Venezuela, las mujeres han ido incorporándose a las prácticas musicales en calidad de instrumentistas. [M2RS]

La mujer se ha incorporado al Sistema Nacional de Orquestas sinfónicas, no sólo como ejecutante, sino en la dirección de cargos ejecutivos que le han permitido salir del anonimato musical. [M3EV]

El Sistema Nacional de Orquestas Sinfónica Infantiles y Juveniles de Venezuela, fue creado especialmente como un programa social que permitió

el rescate de niños y niñas de sitios menos favorecidos. A través de ello se logró un programa de inclusión en el cual lo más importante es el talento, no la condición de ser hombre o mujer. No hay distinción de género y esto ha sido claramente demostrado, pues a diferencia de otros países latinos, la mujer ha podido escalar posiciones importantes en campos como la Dirección Orquestal, la ejecución instrumental y la Dirección organizativa que han sido proscritos algunas veces para las féminas en otros países.

Categoría 2: Premisas ideológicas sobre la mujer como música

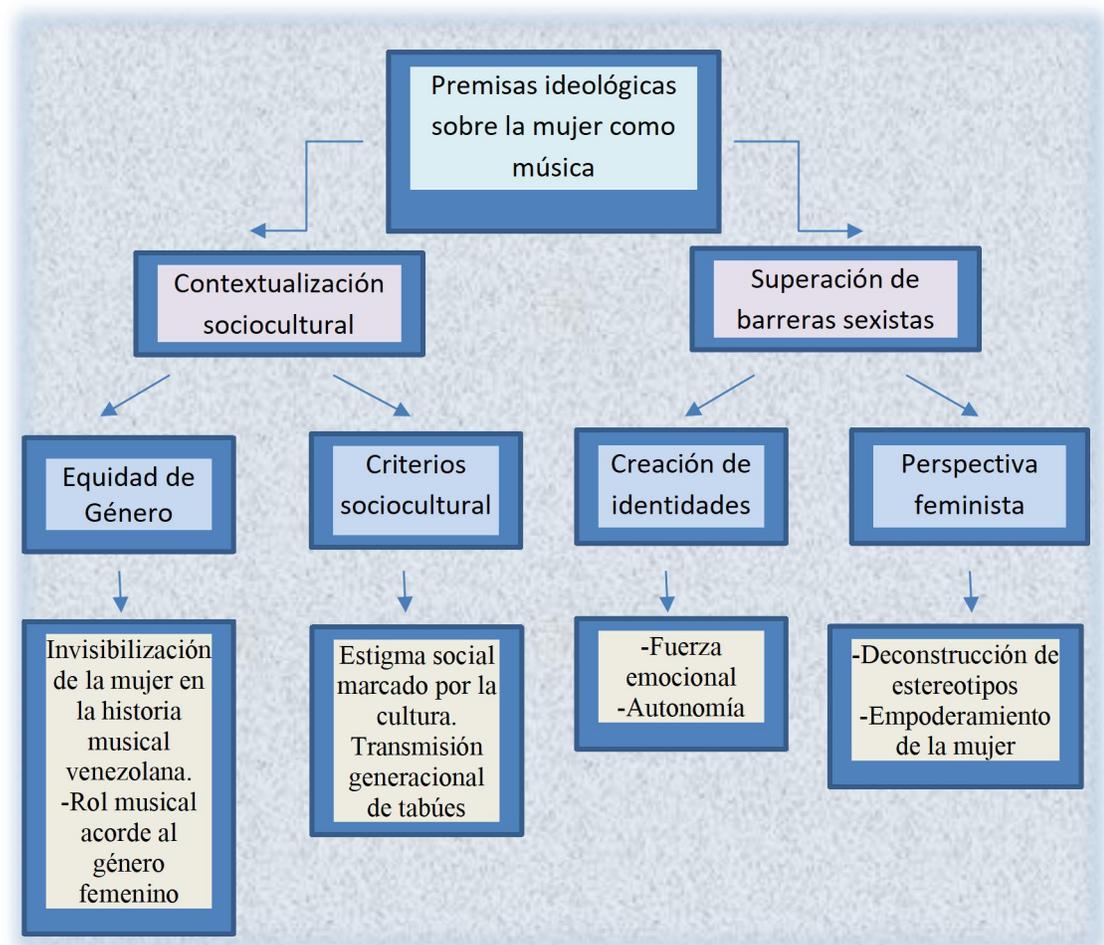


Gráfico 2. Categoría: Premisas ideológicas sobre la mujer como música

Continuando con los datos obtenidos, se presenta seguidamente la segunda categoría de análisis denominada **Premisas ideológicas sobre la mujer como música**. En ella se develan las subcategorías, dimensiones y códigos respectivos.

Las premisas ideológicas que han rodeado a la mujer en su entorno social y cultural, condicionaron en mayor o menor grado su trascendencia en el aspecto musical. Estas mismas premisas, influyeron para que el papel de la mujer en la música haya sido muchas veces olvidado o dejado de lado por los estudiosos que documentaron la historia musical. Desde una mirada masculina, la mujer como pilar de la vida familiar por excelencia, se ha perdido, o visto en la necesidad de excluirse de una evolución musical fundamentada en relación al hombre. En el mejor de los casos, estas situaciones ocurrieron y ocurren, tal vez, debido al desconocimiento de féminas que en distintas sociedades se enfrentaron con valentía para adquirir conocimientos o desarrollar sus talentos en el anonimato, frente a un entorno musical que les era a veces hostil o simplemente las relegaba.

La música, como hemos mencionado anteriormente, era parte de un complemento educacional para la mujer, pero no podía siquiera concebirse que ésta llegara a profesionalizarse en ella de tal modo que pudiera servirle como sustento de vida. Esto era destinado exclusivamente para el hombre. Es decir, los conocimientos musicales para la dama eran un adorno más, para engalanarla, hacerla apetecible para el sexo masculino y crear admiración en la sociedad cultural que le rodeaba. A pesar de estas concepciones ideológicas, que implicaban la utilización eminentemente masculina, si nos remontamos a la raíz etimológica de la palabra “música”, encontraremos que origen es definitivamente femenino. *National Geographic en español*, amplía la visión respecto a este tema:

Esta palabra procede de la expresión latina “ars musica”, que es una copia del griego “mousiké téchne” que quiere decir “arte música” o, lo que es lo mismo, “arte de las musas”. Las musas, que en un principio tenían un número indeterminado, terminaron

consolidándose en toda Grecia como nueve, las nueve Musas. Fue con Hesíodo cuando se les otorgaron nombres. La leyenda cuenta que las nueve nacieron en nueve noches consecutivas de amor entre Zeus y Mnemósine, una de las titánides. Por lo que, estas musas son las nietas de dioses como Urano y Gea. Las nueve musas presentes en las artes son: Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore, Urania. (s/n)

Respecto a este origen, es importante notar que los griegos, como la civilización más culta de la época, demostraron a través de su mitología y el desarrollo de su sociedad, el reconocimiento hacia las capacidades musicales de la mujer. Claro ejemplo el reflejado a través de la representación de estas musas. Es más, aunque Euterpe era denominada la Musa de la música, cinco más de estas musas del arte y de la ciencia, se han representado históricamente con instrumentos musicales:

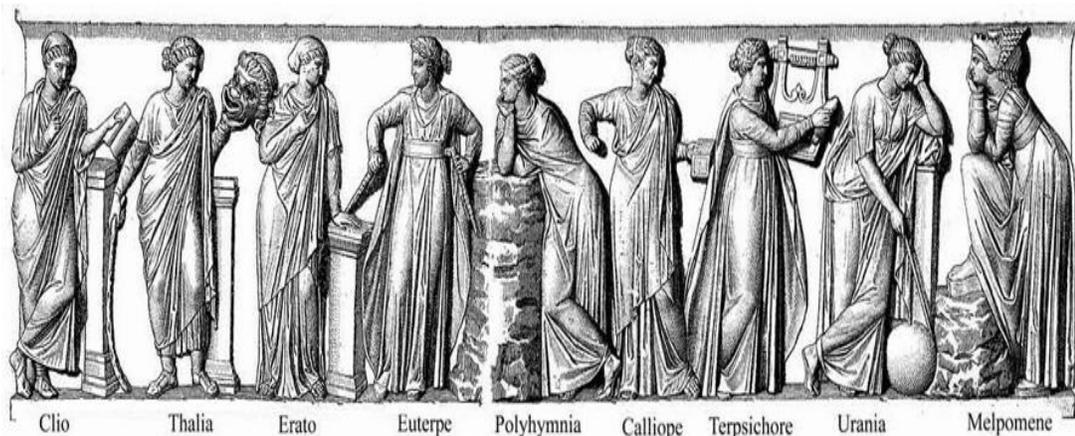


Imagen 2. Las nueve musas griegas. Tomado de: National Geographic en español

Otro dato curioso, es que a nivel mundial se reconoce a una mujer, *Santa Cecilia*, como la patrona de los Músicos. A este respecto, el artículo publicado por *National Geographic en español* relata, que Cecilia era una joven convencida de su servicio completo a Dios, así que ofrendó su virginidad. Sin embargo, su padre la obligó a casarse con Valeriano. Mientras los músicos tocaban en su boda, ella cantaba en su corazón

pidiendo que Dios la salvara del matrimonio. Al llegar la noche nupcial, le dijo a su esposo:

Tengo que comunicarte un secreto. Has de saber que un ángel del señor vela por mí. Si me tocas como si fuera yo tu esposa, el ángel se enfurecerá y tú sufrirás las consecuencias; en cambio sí me respetas, el ángel te amará como me ama a mí.
(s/n)

Cuando él le pidió que le mostrara al ángel ella respondió que lo vería si se bautizaba. Así lo hizo él y,

La tradición señala que cuando el esposo regresó a ver a su amada, vio a un ángel de pie junto a Cecilia y el ser celestial puso una guirnalda de rosas y lirios sobre la cabeza de ambos. Después, el Papa Urbano la visitó en su casa y bautizó a 400 personas. (s/n)

Aunque pueda verse como otra leyenda o producto de la mitología, como en el caso de las musas griegas, fue a raíz de este acontecimiento, sumado a la atracción de esta mujer por los acordes melódicos de los instrumentos y su amor por este arte, que en el año 1594 el Papa Gregorio XIII nombró a Santa Cecilia patrona de los músicos, convirtiéndose además, en una de las mártires más venerada por los cristianos católicos, festejando la conmemoración de su muerte el 22 de noviembre cada año. Tradicionalmente es representada cantando o ejecutando un instrumento musical, por lo general un órgano.



Imagen 3. Cecilia de Roma es universalmente conocida como la santa de los músicos.

Tomado de: National Geographic en español

Sin embargo, aunque en base a relatos como los anteriores podría decirse que hay una estimación casi sublime de la mujer en la música, lo cierto es que en la mayoría de las sociedades occidentalizadas, la acción musical de la mujer ha estado condicionada por patrones evidentemente masculinos. Durkheim (2009) señala que son las estructuras sociales por encima de las acciones de los individuos, las que condicionan a la sociedad, “dando gran valor a la coacción y coerción social sobre él” (p.39). Esto es particularmente cierto en referencia a la condición musical que la mujer ha tenido en la historia musical, pues esta condición ha dependido de la estructura social que ha definido su entorno.

Soler (ob, cit) afirma que a través de los siglos se ha mantenido la premisa ideológica que sostiene que aparte de las diferencias biológicas existentes entre el hombre y la mujer, también hay diferencia de capacidades y por ende de funciones. Estas premisas han propiciado la perpetuación de expectativas diferentes en torno al sexo masculino y femenino. Cuando se logra la comprensión de estos supuestos, tiene sentido la dominación que durante muchos siglos se ha ejercido sobre la mujer, pues bajo estos parámetros, ésta ha permanecido en una relación de subordinación respecto a su posición dentro de la familia y la sociedad en general. A este respecto,

Green (2001), manifiesta que tanto las practicas musicales de las mujeres como los significados musicales marcados por el género se han reproducido a lo largo de la historia en relación a la dominación del hombre y esto por supuesto no escapa del mundo musical.

De esta manera, en una sociedad que se ha caracterizado mayormente por el androcentrismo, uno de los sesgos más marcados pero a la vez más obviados ha sido precisamente el de género. Para Duby y Perrot (1991) “El sesgo de género ha hecho más que omitir la presencia de las mujeres en los libros, las ha mostrado siempre de forma secundaria, relegada, portando unos atributos que han mantenido la metáfora de la mujer como imperfecta, malvada (Eva, primera mujer causante del pecado original), débil, pasiva (frágil doncella protegida por el caballero)” (p.160).

Las concepciones históricas, por tanto, señalan a la mujer como un ser débil, alejado de un pensamiento lógico. Esta posición ideológica poco valorizada de la mujer no escapa al mundo musical, en el cual, aún los designios teóricos en torno a aspectos como la armonía o el ritmo, están claramente demarcados por una concepción de género. Por ejemplo, en la armonía tradicional, a las cadencias femeninas se les llama Cadencias Imperfectas y las Cadencias Masculinas se les denomina Cadencias Perfectas. Y en la parte rítmica, a los ritmos débiles se les designa como femeninos y a los fuertes como masculinos. Por ello, McClary (2002) indica:

[...] Incluso la música lleva estructuras del sistema dominante, es decir, del patriarcado. La Teoría Musical del s. XVIII muestra en su lenguaje musical un concepto patriarcal cuando asocian las tonalidades menores a lo femenino y las Mayores a lo masculino. La relación de los sexos fue considerada desde el s. XVIII como algo natural; la naturaleza femenina y la masculina estaban opuestas de modo dicotómico. (124)

Las investigadoras que se han dedicado a estudiar la teoría del género en la música argumentan que las reducciones que se han hecho de las

formas compositivas musicales clásicas, sobre todo en la *forma sonata*,⁶ no se muestran con valores neutrales, sino que son definitivamente masculinos. A este respecto, la precitada autora, en base a narraciones históricas y al examen de los códigos semióticos demuestra que “el modelo normativo de la forma sonata, sugiere un varón activo frente a una dócil mujer (típicamente un segundo tema de la forma sonata)” (p.126). Es así, como, tradicionalmente en la teoría de la música se realiza una bifurcación de lo femenino con lo masculino, asignado la fragilidad precisamente al segundo movimiento conocido como el más débil de la sonata.

En este sentido, y ya adentrándonos al contexto musical venezolano, es importante notar que las premisas ideológicas que se han tenido sobre la mujer en la música académica venezolana, son muy parecidas a las que se tuvieron en la historia de la música occidental, ya que especialmente durante los siglos XVI al XIX, la mujer no fue tomada como digna de ser parte de los procesos más importantes de la evolución de la historia musical venezolana. Musicalmente en Venezuela esta separación o supremacía del género masculino sobre el femenino no se dio por cuestión de la obra musical de la mujer en sí misma, sino porque históricamente, el rol de la mujer durante el transcurrir histórico, era básica y destacadamente de corte familiar. Por ende, de acuerdo a la ideología circundante, la mujeres músicas, inclusive durante el S XX, se ha destacado en el rol de pedagogas, dedicadas a la enseñanza, pero no en el rol de compositoras e incluso tampoco como ejecutantes.

Podríamos acotar sin embargo, el caso de Teresa Carreño quien fue una música que destacó grandemente durante el siglo XIX y XX, pero este

⁶ Vvares (2016). ESTRUCTURA DE LA FORMA SONATA INTRODUCCIÓN: de inclusión voluntaria. TEMA A: en el tono de la obra. Se lo denomina **masculino** y prevalece en él el elemento rítmico. PUENTE: es facultativo pero muy corriente. De libre constitución, en cuanto a clase y número de elementos. De carácter modulante para conducir al tema B. SECCIÓN I O EXPOSICIÓN TEMA B: **Femenino** y prevalece el elemento melódico. Está escrito en una tonalidad a fin. Por lo general la tonalidad vecina en se expone el Tema B es: a) La de la dominante. b) La del relativo Mayor, si el Tema A está en menor. c) Una cuyo acorde de tónica tiene alguna nota común con el Tema A. El Tema B está casi siempre constituido por tres elementos en el mismo tono aunque no lo sea en el modo: b (el principal) b (complementario) b (conclusivo) CODA (o codetta): facultativa y de libre constitución.

fue un caso aislado frente a muchas mujeres músicas que no pudieron destacar. Inclusive, es muy posible que si Carreño hubiera permanecido en Venezuela, no habría logrado el renombre que tuvo como pianista y compositora, pues, pues cuando ella misma regresó de New York a Caracas, con la visión de crear una Escuela de Música y de Canto Lírico, no tuvo éxito, ya que las mismas mujeres de la época la catalogaron como una persona demasiado liberal, poco digna de los valores morales de esa época. La consideraban una mujer libertina pues había tenido varios divorcios y cuatro matrimonios. Según Milanca, (Citado por Sans, 2009), ella misma expresó: “Cuando hay dos niños, un varón y una hembra, y los dos se ponen a componer, todo el mundo anima al muchacho y desamina a la muchacha. A esta se le dice que se ponga a bordar o a hacer otra cosa apropiada para su sexo” (p.29). Estas palabras denotan el marcado sesgo de género de la época y al mismo tiempo señalan que en base a estas ideologías, muchas mujeres músicas permanecieron en el anonimato.

La subcategoría **Contextualización Sociocultural**, permite comprender que la trascendencia de la mujer ha estado por siglos ligadas precisamente a la sociedad y cultura imperantes. A este respecto, Citron, (citada por Ramos 2007) señala que “la música se crea fuera de los contextos sociales específicos. Es decir, una música determinada, puede aportarnos una valiosa información acerca de la cultura de la que procede” (.35), pero las investigaciones de Citrón que la historia de las mujeres en la música no ha sido la misma que la historia de los hombres, pues precisamente el contexto socio cultural que los diferenciaba influyó poderosamente en su desarrollo musical.

Desde las dimensiones que constituyen la subcategoría Contextualización sociocultural, emerge la **dimensión: Equidad de Género**, este concepto está relacionado con la justicia social, la imparcialidad y la igualdad que deben caracterizar la relación de la mujer frente al hombre en lo referente a la responsabilidad para recibir tanto beneficios como sentencias.

La equidad de género es definida por el Fondo Internacional de desarrollo agrícola, como “la imparcialidad en el trato que reciben mujeres y hombres de acuerdo con sus necesidades respectivas, ya sea con un trato igualitario o con uno diferenciado pero que se considera equivalente en lo que se refiere a los derechos, los beneficios, las obligaciones y las posibilidades. En el ámbito del desarrollo, un objetivo de equidad de género a menudo requiere incorporar medidas encaminadas a compensar las desventajas históricas y sociales que arrastran las mujeres.” (s/n)

Asimismo, la igualdad en cuanto al respeto y trato social, emergiendo como primer código la **Invisibilización de la mujer en la historia musical venezolana** como lo expresan los informantes:

La religión católica que fue inculcada al venezolano a partir de la colonia afectó musicalmente a la mujer ya que ella no podía participar activamente. Esto provocó que su legado musical estuviera oculto o no existiera. No se conocen mujeres músicas de esas épocas. [M1CS]

A finales de la colonia por ejemplo, la música oficial en Venezuela era la que se ejecutaba en la iglesia católica. Allí no había posibilidad de participación práctica de la mujer, ni como autoridad, ni como vocalista, ni como instrumentista, ni como compositora. [M2RS]

La mujer en Venezuela no fue tomada en cuenta como parte de los procesos de la evolución de la historia musical, por eso no figuran en tiempos remotos. No quiere decir eso que no hubiesen existido grandes y talentosas mujeres en el campo musical, sino, que, por lo menos en la composición los músicos que destacaron fueron hombres. [M3EV]

Retomando hechos históricos destacables, como en la escuela del padre Sojo, por ejemplo no hay ninguna mujer. Incluso más tarde, en la importante escuela de Vicente Emilio Sojo donde aparecen todos los compositores que resaltaron en el siglo XX en Venezuela, sólo aparece una mujer, Modesta Bor. Sin embargo aún prevalece no solo la cantidad de material escrito por hombres sino con calidad. [M4CA]

Una posición androcentrista en la historia musical venezolana sumada a la herencia occidental fuertemente cimentada en la liturgia católica, provocó que la mujer estuviera menos presente que el hombre en la música. Fueron muy pocos los casos de mujeres que aparecen documentadas o estuvieron dentro de esta historia musical.

El segundo código **Rol musical de acuerdo al género femenino** es importante pues demuestra una presencia mayor de la mujer en las áreas musicales que están de acuerdo con la visión tradicional de su rol en el hogar. En este sentido, los informantes señalan:

La mujer ha destacado más por ejemplo en el rol de ejecución del piano. Esto debido a que es un instrumento que no podía sacar de su casa. Permanecía allí fijo. Quiere decir que la mujer también permanecía allí, estudiando y practicando en su ambiente familiar. [M1CS]

El rol que se le dio a la mujer en durante siglos fue básicamente de corte familiar. Por ende también la mujer, inclusive en el S XX, ha destacado en el rol de pedagogas, dedicadas a la enseñanza, pero no en el rol de compositoras e incluso tampoco como ejecutantes. [M3EV]

La mujer no está presente en ciertos roles musicales que se muestran como masculinos porque implican creo yo, la dirección y supremacía de la mujer. En el rol como pedagogas por ejemplo, siguiendo el rol tradicional de la mujer como madre, las profesoras de música son una referencia a través de muchos años. [M4CA]

Desde la constitución de la subcategoría Contextualización sociocultural, se presenta la **dimensión: Criterios socioculturales**, este concepto hace referencia a la opinión o el juicio que se forman sobre algún proceso o fenómeno relacionado con los aspectos sociales y/o culturales de una comunidad o sociedad. Emerge como primer código esta dimensión, el

Estigma social marcado por la cultura que es expresado de la siguiente manera por los informantes:

Era cuestión popular de las épocas pasada en Venezuela, juzgar a la mujer que se había divorciado o casado varias veces, o que tenía hijos y paralelamente desarrollaba su carrera musical. Era terrible pues la costumbre de la época decía que la mujer debía conservar el nombre de la familia, llegar casta al matrimonio y además mantener este, no importaba las situaciones que se dieran en él. Se muestra de nuevo la cuestión occidental que si bien fue positiva en algunas facetas, en otras no lo fue. [M1CS]

En el siglo XIX y aún durante los comienzos del siglo XX, la mujer era juzgada de acuerdo a su entorno familiar y aún por otras mujeres. Por ejemplo cuando Teresa Carreño regresó a Caracas para formar una Escuela de ópera no tuvo éxito, ya que las mismas mujeres de la sociedad dijeron que tenía poca y era muy libertina a consecuencia de haber tenido varios matrimonios. [M3EV]

Desde el punto de vista histórico, hablando por ejemplo de Teresa Carreño, fue una mujer que rompía el molde social de la época, tuvo que romper el molde y muchas de sus acciones fueron quizás escandalosas para el entorno social de su época [M4CA]

Al igual que en otras esferas, la cultura tradicional marcó el rumbo de muchas mujeres que se dedicaron a la música. La mujer debía estar dedicada a los quehaceres domésticos y si se presentaba algún talento musical debía preferiblemente ejecutarlo en su ambiente familiar o dedicarse a la enseñanza musical. Está por demás decir que era muy mal visto que se casara y luego se separara, pues esto sólo confirmaba que la mujer dedicada a la música era muchas veces libertina y alejada de la moral tradicional de la época.

El siguiente código de la precitada subcategoría criterios socioculturales, se denota por la **Transmisión generacional de tabúes** que han marcado la vida de la mujer música venezolana. Sobre esto los informantes del estudio opinan:

La ideología patriarcal decía que la mujer podía ejecutar su instrumento en el ámbito privado, no público. Así podía también encargarse de su familia. [M1CS]

Las mujeres sólo podían usar la música de manera diletante, o sea sólo con el carácter propio de un hobby o un pasatiempo, no de manera profesional. [M3EV]

En varios períodos de la historia las mujeres no podían publicar o que apareciera su nombre en público porque no era bien visto. Por ello usaban seudónimos masculinos o simplemente guardaban en secreto sus publicaciones. [M4CA]

Los tabúes que presentaban ciertas prohibiciones a la mujer, como el hecho de tocar en público porque estaba mal visto en una dama, explorar el terreno de la composición porque era adecuado sólo para la mente lógica del hombre, querer incursionar en la música a nivel profesional y no de manera diletante, ejecutar instrumentos musicales que por su tamaño o posición para interpretarlos no fueran adecuados para una dama, fueron transmitiéndose de generación en generación. Es por ello que la mujer debió sobreponerse con valentía a los prejuicios y estigmas que imponía la sociedad.

La subcategoría **Superación de barreras sexistas**, proporciona información particular sobre obstáculos que ha debido superar la mujer para lograr destacarse en el contexto musical. A este respecto, Green (Citado por Soler, 2017), expresa:

La diferencia entre los sexos, no es una diferencia biológica sino sobre todo una diferencia social y construida a través del patriarcado. Partiendo de la categoría de la obra en sí misma, toda la historia de la música afirma la superioridad del patriarcado. (p.126)

En este sentido, en el contexto venezolano, aunque superficialmente pareciera que este país ha sido uno de los más favorables a la condición del género femenino en la música, la mujer sin embargo ha debido abrirse paso cuando quiere salir de los espacios musicales tradicionales.

Teniendo en cuenta la anterior subcategoría, surge la **dimensión: creación de identidades**, la cual hace referencia al papel importante que jugaron ciertas características que desarrolló la mujer, en la creación de una identidad individual que le han permitido alcanzar por mérito propio su formación como un ser integral.

La **fuerza emocional** como primer código, es importante para crear una identidad pues permite una capacidad de resiliencia que permite soportar situaciones adversas en el proceso de superación de las barreras que pueda ocasionar la condición de género femenino. Sobre este tópico puntualizan los informantes:

Hay cuestiones biológicas que indiscutiblemente vive la mujer y todo esto la hace más fuerte. Considero que la mujer es más fuerte que el hombre y en la música también se nota la fuerza emocional de la mujer. [M1CS]

La mujer venezolana en general es madre, guerrera, resistente física y emocionalmente, tiene sabiduría y es matriarca [M4CA]

La mujer, precisamente por su condición de serlo, de llevar implícita la maternidad, de tener que tener que afrontar situaciones contrarias, ha demostrado su fuerza emocional a través del tiempo y ha confirmado y reafirmado su identidad en la música. Esta fortaleza le ha permitido enfrentarse a entornos en los cuales no se le tiene en cuenta o que hasta le han sido hostiles en el campo musical. Tal vez, abiertamente no se le ha relegado de ciertas actividades musicales pero le ha costado más que al

hombre despuntar en ellas. Para superar ciertas barreras, ha debido entonces, acudir a su fortaleza emocional.

La **Autonomía** es otro de los códigos emergentes de esta dimensión, siendo un factor determinante para la creación de identidades:

La mujer venezolana toma las riendas fácilmente, se le hace fácil mandar y dominar en todos los campos, inclusive el musical. [M1CS]

En Venezuela, después de la segunda guerra mundial, la mujer adquiere mayor autonomía. Quiere decir que a partir de los años 50 comenzó en realidad la gesta y destacamento de la mujer en la música. [M3EV]

Durante el periodo de la independencia el hombre se va a la guerra y se queda la mujer matriarca cuidando su espacio familiar. Allí la mujer se vuelve más autónoma e independiente. [M4CA]

Podría decirse que la autonomía ha estado alejada de la mujer en diferentes épocas de la historia musical. Fue debido a hechos históricos puntuales, por ejemplo cuando el hombre fue a la guerra y ella debió quedarse en el hogar, pero ahora llevando la batuta en actividades que tradicionalmente eran masculinas, cuando la mujer alcanzó mayor autonomía y podría decirse que una vez la adquirió la supo apreciar y no dejarla de lado. Esto le permitió comenzar a surgir en diferentes facetas que alcanzaron también el ámbito musical.

En este orden de ideas, dentro de la subcategoría Superación de barreras sexistas, se presenta la **dimensión: perspectiva feminista**, teniendo en cuenta que esta se relaciona con la manera de criticar, cuestionar y promover un cambio en cuanto la utilización de estructuras tradicionales patriarcales que invisibilizaron a la mujer. En cuanto al código **Deconstrucción de estereotipos** opinan los informantes del estudio:

Me impresiona que hay muchas mujeres instrumentistas ocupando los lugares principales dentro del sistema de orquestas y el hombre venezolano actual se ha adaptado, ha superado tranquilamente las barreras sexistas que pudieran haberse manifestado en épocas anteriores [M1CS]

Históricamente me parece muy interesante el cambio social hacia la aceptación de la mujer como música inmersa en una sociedad cambiante. [M2RS]

Me impresiona que hay muchas mujeres instrumentistas ocupando los lugares principales dentro del sistema de orquestas y el hombre venezolano actual se ha adaptado, ha superado tranquilamente las barreras sexistas que pudieran haberse manifestado en épocas anteriores [M3EV]

Ahora en el siglo XXI, puede decirse que la sociedad ha cambiado y que casi siempre se da más importancia al talento que tenga la persona para ocupar un cargo, que al hecho de ser mujer u hombre [M4CA]

Históricamente la mujer se ha visto sometida a una serie de estereotipos que le han indicado como llevar su vida en general. En la actualidad, la sociedad cambiante ha permitido romper con esos moldes pues la mujer misma, a través de su esfuerzo y los movimientos feministas que buscaron saltar las barreras del género otorgándoles a las féminas un lugar en la sociedad ha logrado ubicarse en posiciones que anteriormente fueron exclusivamente para los hombres. Musicalmente se han roto estereotipos que facilitan una inclusión laboral cada día más cimentada en el talento propio y no en las concepciones de género.

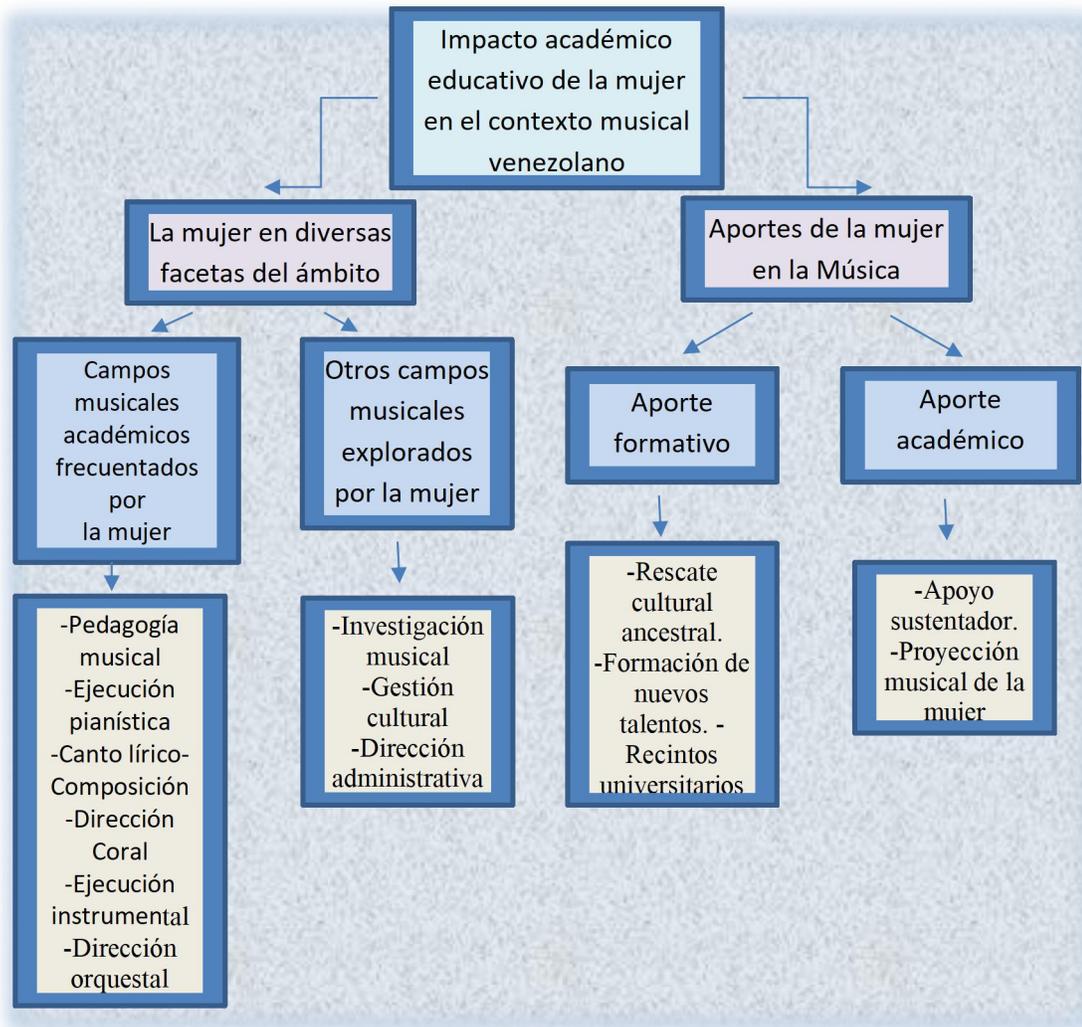
En cuanto al **empoderamiento de la mujer**, es de resaltar que las féminas fueron poco a poco surgiendo, buscando su lugar y apropiándose de él en la historia musical venezolana:

En Venezuela me parece que la mujer se ha logrado sobreponer en cuando al ámbito musical. Tal vez por una cuestión cultural o histórica se le han abierto posibilidades, aunque puede decirse que tampoco ha sido fácil, pues ha sido juzgada por la cultura machista que también está presente. En realidad yo me siento orgullosa de la presencia musical de la mujer, ya que han sido difíciles varias áreas, no solamente en la musical, precisamente por un machismo que viene inculcado por los europeos que nos colonizaron, ya que este no existía en nuestra cultura indígena. [M1CS]

A medida que se ha ido avanzando en las conquistas sociales y en la democratización de la vida política del país la mujer venezolana ha estado activamente presente en todos los campos de la nación, incluyendo el musical. Esto ha sido el resultado de una evolución histórica, política, social, económica y cultural. [M2RS]

La mujer comienza a destacar en el mundo musical venezolano después de la postguerra de la 2ª guerra mundial. [M3EV]

La mujer venezolana ha logrado sobreponerse a las barreras impuestas por la concepción de género. Esto le ha permitido buscar su espacio y empoderarse en el mundo musical. Aunque ha habido varias áreas musicales que no le han sido nobles, ha sorteado con pericia los obstáculos que ha encontrado en su camino hacia el logro de un papel preponderante en la música.



Categoría 3: Impacto académico educativo

Gráfico 3. Categoría: Impacto académico educativo

Ahora bien, como última categoría de nuestro estudio, se presenta el **Impacto académico educativo** que ha tenido la mujer en la historia musical.

El término impacto, de acuerdo con el Diccionario de uso del español proviene de la voz “ impactus ”, del latín tardío y significa, “impresión o efecto muy intensos dejados en alguien o en algo por cualquier acción o suceso”. Ampliando esta definición, es esclarecedora la conclusión de la

Universidad Centroamericana (2006), cuando en su simposio señalaron que el impacto de un proceso académico educativo se traduce en sus efectos sobre una población amplia, pues el grado de influencia interna y externa que posee la unidad académica en el *ámbito interno* se percibe en los cambios que experimentan los estudiantes a través la formación en los recinto educativos, y, en el ámbito externo se traduce en los aportes, transferencias y cambios que se realizan en la región o en la comunidad.

En este sentido se resalta el impacto que adquiere la formación académico educativa en las personas, pues se traduce en beneficios tanto personales como sociales. Es decir, cuando se habla del grado de influencia interna, se realzan los conocimientos adquiridos por las personas ante una influencia superior que le marcó profundamente. Esto, se traduce en la adquisición de un mejor nivel cultural, mayores conocimientos sobre un área o tema, un grado mayor de reflexión y análisis y otros. La influencia externa, se refleja en los beneficios que los cambios personales otorgan a la comunidad que le rodea.

Llevado al campo que nos atañe, la mujer, aunque algunas veces no se haya documentado históricamente, ha causado un impacto en el mundo musical. Trascendiendo más allá de los aspectos teóricos o las formalidades de la música, la influencia de la mujer, especialmente en la enseñanza de los más pequeños ha sido muy grande.

A nivel profesional, es importante notar también, tal como narra Soler (2017) que desde mediados del siglo XX la influencia musical de la mujer no ha dejado de expandirse geográficamente. A través de la formación de nuevas generaciones, tomando nuevas estrategias a medida que avanza en su proceso de apertura y valoración de derechos femeninos ha dejado su huella en la escena musical. Existen y han existido un gran número de mujeres compositoras, directoras, pedagogas, interprete que han debido ser conocidas, explicadas, y los músicos en formación deberían conocer de ellas a través de los conocimientos que le impartan sus educadores.

La categoría Impacto académico educativo está compuesta por las subcategorías: La mujer en diversas facetas del ámbito musical académico venezolano y Aportes de la mujer en la Música académica venezolana. Desde la primera subcategoría **La mujer en diversas facetas del ámbito musical académico venezolano**, se hace necesario acotar que a través del tiempo la mujer ha hecho presencia en mayor o menor grado del ambiente musical que le rodea. Las diversas facetas en las cuales se ha involucrado la mujer, permite inferir que estas prácticas musicales han estado marcadas por el género y se han perpetuado en la historia musical a través del legado patriarcal. Sobre ello, Green (1997), expresa: Tras la música, hay un hombre; el perfil cerebral de la composición sigue llevando una abrumadora cantidad de connotaciones masculinas” (p. 54).

Con base a la realidad de los campos en los cuales se ha desempeñado la mujer en el contexto musical académico venezolano, ello implica desde la información recolectada en la **Dimensión: Campos musicales académicos frecuentados por la mujer**, esta dimensión es de suma importancia considerando las particularidades del espacio donde se perciben las áreas musicales donde la mujer ha tenido mayor acogida o donde ha logrado desarrollarse a más profundidad. Estos campos musicales, se detallan desde los siguientes códigos de información:

Pedagogía musical, este código tiene su fuente en los siguientes datos:

Históricamente en Venezuela la mujer se ha destacado más en el plano de la Educación Musical, pero considero que esto viene por la cultura imperante heredada bajo esas premisas ideológicas marcadas durante el siglo XIX donde sólo se encuadraba a la mujer música en un ambiente familiar. [M1CS]

A través del tiempo la mujer cumplió su rol tradicional como madre y formadora de los hijos. Por eso es que el papel como educadora musical fue el que mejor pudo desarrollar en medio de la cultura imperante. [M2RS]

Donde más han destacado las mujeres en la historia musical venezolana y general a nivel universal es en el rol de pedagogas, dedicadas a la enseñanza. [M3EV]

Considero que el campo más frecuentado y aceptado para la mujer ha sido la pedagogía. Las profesoras de música son una referencia a través de muchos años. La mujer pedagoga iba fuera del país y se preparaba para traer todos esos conocimientos de pedagogía musical que no llegaron aquí como a otros países de Sur América. [M4CA]

Para los informantes del estudio, la mujer música venezolana se ha destacado principalmente como pedagoga musical. Ha sido el campo en el cual se ha aceptado más el ejercicio de la música para la mujer, ya que tradicionalmente debía que tradicionalmente se ejercía en el contexto privado, familiar, no en el ámbito público. Por lo tanto, era la persona ideal para que complementara la educación de los niños con actividades musicales que iban acorde con lo que patriarcalmente se esperaba de ella como mujer. Es por ello que sobresalen en la historia musical venezolana, el nombre de mujeres que dedicaron su vida a la enseñanza musical.

Igualmente, desde los campos más musicales más frecuentados por la mujer música venezolana se encuentra la **ejecución pianística**:

El campo pianístico precisamente ha sido uno de los más explorados por la mujer venezolana. Actualmente destacan las pianistas Gabriela Montero, Vanessa Pérez. Vilma Sánchez Aff, Elizabeth Guerrero entre otras. [M1CS]

El desempeño musical femenino en ese último tercio del siglo XIX hasta la tercera década del XX, estuvo representado principalmente en el campo de la interpretación pianística en el contexto de la música de salón. [M2RS]

El campo pianístico ha sido bastante explorado por la mujer venezolana. Por ejemplo, del siglo pasado es muy importante Teresa Carreño que estuvo de gira en New York y en Europa,

destacando como una niña prodigio en el piano y más tarde continúa su obra como pianista dentro y fuera del país. [M3EV]

Hoy en día abundan las intérpretes con gran reconocimiento nacional e internacional y sin cuestionamiento y en este caso me refiero al piano: Gabriela Montero, Clara Rodríguez, Elizabeth Guerrero, Clara Marcano, por ejemplo. [M4CA]

Le ejecución del piano, por su connotación familiar y privada permitió que la mujer pudiera desarrollar su talento musical con mayor proporción que en otros contextos. A pesar de ello, las pianistas se dedicaron a la música en entornos familiares privados y algunas, como Teresa Carreño, pudieron llegar hasta el contexto de la Música de Salón, pero muy pocas tuvieron la oportunidad de presentarse en grandes escenarios. Actualmente si puede decirse que hay pianistas venezolanas que gozan de gran renombre nacional e internacional y no depende de su condición de género.

También se encuentra el Canto lírico como código emergente sobre los Campos musicales frecuentados por la mujer, teniendo en cuenta que la voz es un instrumento musical inherente al ser humano. Los informantes opinan sobre esto:

Tradicionalmente la mujer ha utilizado su voz en el canto y ha destacado en ello. Cuando se permitió que la mujer recibiera formación académica surgen músicas como María Elena Vargas por ejemplo, que fue la primera mujer venezolana en graduarse en canto lírico en la Unión Soviética. [M1CS]

El desempeño musical femenino en ese último tercio del siglo XIX hasta la tercera década del XX, estuvo representado principalmente en el campo del canto lírico en el contexto de la música de salón. [M2RS]

Las primeras compañías de ópera que visitaron Caracas fueron a inicios del siglo XIX. En el elenco había cantantes femeninas. Las solistas solían ser extranjeras que se presentaban de gira y partían. Después se fueron incorporando solistas venezolanas. [M3EV]

Asimismo, emerge de los informantes el código **Composición** como uno de los campos en los cuales han incursionado las mujeres:

Me gustaría comenzar ubicándome a principios de siglo, antes del año 1900. Es importante hablar de esa época ya que allí surgen muchas compositoras venezolanas importantes. Hay varias alumnas de Sojo como Maria Luisa Escobar, Ana Mercedes Azuaje de Rugeles, Conny Méndez quien no solo se dedicó a la composición. También Blanca Estrella de Méscoli (...) A Teresa Carreño, el maestro Franz Liszt llegó a reconocerla como una gran compositora. [M1CS]

En el último tercio del siglo XIX hasta la tercera década del XX, hubo también casos particulares de compositoras de estos géneros de salón como Isabel Pachano de Mauri, algunas de sus partituras fueron publicadas en la revista *El Cojo Ilustrado* entre 1892 y 1895. [M2RS]

Ya avanzados los años 50, comienzan a destacar las mujeres venezolanas en la composición académica. Tal es el caso de Modesta Bor, sin embargo en los libros de los grandes compositores venezolanos no se tiene en cuenta el nombre de la mujer. Flor Rofé, por ejemplo fue compositora y arreglista pero no fue tomada en cuenta. Si aparecen Blanca Estrella de Méscoli y Mercedes Azuaje de Rugeles, sin embargo no tuvieron esa relevancia que sus pares compositores masculinos. [M3EV]

En la importante escuela de Vicente Emilio Sojo donde aparecen todos los compositores que resaltaron en el siglo XX en Venezuela, tal es el caso de los maestros José Antonio Abreu, Antonio Estévez, sólo aparece una mujer, Modesta Bor. [M4CA]

Para el anterior código se muestra algo de discrepancia entre los informantes. M3EV y M4CA aseguran que la mujer no ha tenido mucha participación en la composición venezolana. Es resaltante sin embargo, que la mujer no ha sido muy reconocida en el campo de la composición, su figura

ha permanecido al margen de muchos de sus pares masculinos pues no han recibido el reconocimiento adecuado en este campo.

La **Dirección coral**, es un campo ha sido ejercido por mujeres músicas en mucho mayor proporción que en la Dirección orquestal. Sobre este tópico opinan los informantes:

Belén Ojeda fue la primera mujer venezolana en graduarse en Dirección Coral en la Unión Soviética. Modesta Bor, también se destacó en la dirección coral y los arreglos corales infantiles. [M1CS]

Con la creación del Orfeón Lamas en el siglo XX, las mujeres fueron incorporándose a prácticas musicales como la dirección coral. [M2RS]

Como directoras corales destacan actualmente los nombre de Isabel Palacios y María Guinand, quienes son figuras muy relevantes en la música del siglo XXI. [M3EV]

Hay campos musicales en los cuales la presencia de la mujer ha sido escasa. Por ejemplo, la dirección coral haya sido un campo más noble para la mujer que la dirección orquestal. [M4CA]

La mujer ha incursionado en la dirección coral, especialmente en lo referente a los coros infantiles. Este campo tal vez está más ligado con la pedagogía musical, por el hecho de trabajar directamente con personas que desean cantar, no con ejecutantes instrumentales. Es una enseñanza más personalizada y por ende más acorde a lo que ha sido el rol tradicional de la mujer en la música.

El código **ejecución instrumental** lo hemos separado de la interpretación pianística, pues en este campo la incursión de la mujer ha sido diferente. Los informantes destacan sobre este particular:

Me impresiona que hay muchas mujeres instrumentistas

ocupando los lugares principales dentro del sistema de orquestas. [M1CS]

En el primer tercio del siglo XX y con la fundación de la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas, las mujeres fueron incorporándose a las prácticas musicales, tanto como instrumentistas, cantantes y otros. [M2RS]

Especialmente en la ejecución instrumental han sido destacadas las mujeres. Tal es el caso de Rosario Marciano, Flaminia De Sola, guitarrista del trío Raúl Borges, Fedora Alemán. [M3EV]

La ejecución de otros instrumentos diferentes al piano, comienza un poco después. Hay instrumentos que por su tamaño y forma de tocar se consideraron históricamente apropiados para la mujer, tales como la flauta travesa y otros instrumentos de viento. Otros como el violonchello o la guitarra clásica han sido tradicionalmente más criticables por la posición que se requiere para ejecutarlos.⁷

El código **Dirección orquestal** es también otro de los campos explorador por la mujer música venezolana.

Me impresiona que hay muchas mujeres instrumentistas ocupando los lugares principales dentro del sistema de orquestas. [M1CS]

Una anécdota histórica en cuanto la Dirección de orquestas fue la de Teresa Carreño, quien tuvo que tomar la batuta, hacer un sólo ensayo y dirigir las funciones para sacar con gallardía adelante el proyecto artístico destinado a los caraqueños cuando ni el director titular ni el suplente quisieron dirigir por el temor a un rumor de amenaza de bomba en el teatro. Nunca antes ella había dirigido una orquesta (...) En el primer tercio del siglo XX y con la fundación de la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas, las mujeres fueron

⁷ Para ejecutar el violonchello el intérprete debe estar sentado sobre una silla manteniendo su instrumento sujeto entre las piernas abiertas y apoyado en el pecho, lo cual ha significado tradicionalmente una posición no apropiada para una mujer.

incorporándose a las prácticas musicales, tanto como directoras orquestales, instrumentistas, cantantes y otros. [M2RS]

En la parte de dirección de orquestas no ha destacado mucho la mujer venezolana. Considero que en este campo aún hay falta de equidad. Por ejemplo, para una mujer que quiere llegar a ser directora de una gran orquesta es mucho más difícil que para un hombre. Eso quiere decir que aún no se mantiene completamente libre de los prejuicios sobre la sumisión de la mujer. [M3EV]

Hay campos musicales en como la Dirección orquestal, por ejemplo, donde no ha habido mucha participación femenina. Creo que tiene que ver con que su rol en la historia ha sido más sumiso, alquí la presencia de la mujer no ha sido significativa. [M4CA]

En cuanto a la **Dirección orquestal**, aparte de algunos ejemplos históricos, ha sido un campo dominado por el hombre, pues supone un rol tradicionalmente ocupado por el sexo masculino. El poder que tradicionalmente se cree conferido al director orquestal es difícilmente alcanzado por la mujer música. Nos referimos en este caso a orquestas de gran envergadura donde le ha costado más a la mujer escalar posición.

Die Goyanes (Citada por Soler, 2017), advierte que la mayor parte de las ocasiones en que la mujer ocupa un papel musical, lo hace desde una posición que se aleja de las funciones que conllevan poder en cualquiera de sus dimensiones. Tradicionalmente, dentro del plano musical, las posiciones que eran dotadas de un mayor estado de poder eran las de compositor y director; razón por la cual ha resultado de mayor dificultad encontrar sujetos femeninos que ejercieran dichas funciones. A pesar de estas concepciones, es destacable que a partir de la creación del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas de Venezuela, la mujer ha podido por lo menos formarse académicamente con miras a tener la oportunidad de destacarse como directora orquestal.

De igual manera, en el marco del desempeño que ha tenido la mujer en la música académica venezolana, se desprende la **dimensión: Otros campos musicales explorados por la mujer**, teniendo en cuenta que algunos de estos campos son relativamente nuevos para ella, ya sea porque no han representado su mayor expectativa o porque han requerido conocimientos o herramientas que no han estado a su alcance.

En este sentido emerge el código **Investigación musical**:

Considero que aparte del caso de Isabel Artez, quien de todos modos no era venezolana de nacimiento, el campo investigativo es prácticamente nuevo. La mujer venezolana no ha tenido mucho interés en la producción científica de la investigación musical, sin embargo, los espacios universitarios en que se promueve la investigación, permite que poco a poco la mujer eleve la voz y presente sus publicaciones en eventos nacionales e internacionales. [M1CS]

En el campo de la investigación musical, específicamente en la etnomusicología, está Isabel Aretz quien no fue venezolana de nacimiento, sin embargo, al lado de tu esposo, Luis Felipe Ramón y Rivera, realizó muchas investigaciones en FUNDEF, haciendo una titánica labor que abarcó no sólo a Venezuela sino a toda Latinoamérica. [M3EV]

La mujer en la historia de la música venezolana y no necesariamente mujeres venezolanas, han incursionado en el campo etnomusicológico, sea por iniciativa propia, o porque por coincidencia eran vinculadas a la música o porque tenían como parejas a personas historiadoras o musicólogos, tal es el caso de Isabel Aretz. [M4CA]

En el campo investigativo musical, ha sido un espacio donde la mujer venezolana ha incursionado poco, sin embargo se ha generado un interés actual de las mujeres dedicadas a la vida académica, por realizar investigaciones científicas que les permitan ascender un escaño cualitativamente superior a la tradicional labor pedagógica femenina en la

música, presentando de trabajos que abarcan los más amplios campos del saber musical.

Otro de los campos recientemente explorados por la mujer es el expresado por el código **Gestión cultural**:

En la gestión cultural una de las primeras mujeres en destacarse fue la figura de Modesta Bor como compositora y también llegó a tener una parte muy importante en la UCV como directora de cultura. [M3EV]

Desde el punto de vista de la gestión cultural, se destaca Marina Oliguella en el CONAC que actualmente es el Ministerio de la Cultura. [M4CA]

La **Dirección administrativa** se presenta también como uno de los campos que actualmente llaman la atención de la mujer música. Este, se expresa a través del código:

Me viene a la mente Nancy Elbáez Finol como directora y promotora de entidades educativas. Inició uno de los primeros proyectos para crear la carrera de Música en el Pedagógico de Caracas (...) Considero que a las mujeres se debe gran parte del poder organizativo musical venezolano, sobre todo en el Sistema nacional de Orquestas. [M3EV]

Sobre todo veo que la mujer tiene un gran empuje y poder organizativo. Por ejemplo, Flor Rofé de Estévez fue supervisora nacional de la Educación Musical y fundó también la Escuela de Pedagogía Musical. [M4CA]

La mujer música ha demostrado gran capacidad organizativa. Esto le ha permitido gerenciar exitosamente los proyectos musicales que se han emprendido en Venezuela. Destaca dentro de ellos el Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela, el cual aparte de la dirección general del

recientemente fallecido maestro de José Antonio Abreu, ha con la dirección administrativa de varias mujeres que han servido como coordinadoras y directoras en distintas ciudades venezolanas en las cuales se ejecuta este proyecto.

En atención con el proceso inductivo, se destaca la subcategoría: **Aportes de la mujer en la Música académica venezolana**. Esta subcategoría abarca los tópicos resaltantes sobre los aportes realizados por la mujer en la música venezolana, los cuales se valoran desde la información recolectada en la **Dimensión: Aporte formativo**, esta dimensión denota su importancia a través del código **rescate cultural ancestral**:

Muchas veces los medios no colaboran para el rescate de la cultura indígena, pero creo que la mujer puede y forma parte de este rescate pues por su legado como madre ayuda a generar un despertar de la conciencia.
[M1CS]

Hay compositoras como Maria Luisa Escobar que ha realizado actualmente óperas rescatando nuestra cultura ancestral. [M2RS]

Sobre la **formación de nuevos talentos** opinan los informantes:

La mujer venezolana ha dejado una huella especialmente en la calidad de la formación de nuevos talentos que se preocupa en descubrir y capacitar. [M3EV]

En la formación de nuevos pedagogos destaca por ejemplo Violeta Lares con su tratado de armonía y los alumnos que formó. [M4CA]

La labor demostrada en los **recintos universitarios** también es otro código en el que se verifica aporte formativo de la mujer en la música académica venezolana:

Está el caso de las egresadas del programa Mariscal de Ayacucho quienes regresaron a Venezuela después de estudiar fuera del país. Estas mujeres regresaron a Venezuela y ocuparon puestos de relevancia en las universidades venezolanas, tal es el caso de Adina Izarra, Cira Parra, Claribel Camero. [M3EV]

En la creación de carreras universitarias musicales, destacan mujeres como Nancy Elbáez Finol quien inició uno de los primeros proyectos para crear la carrera de Música en el Pedagógico de Caracas. . [M4CA]

En cuanto a la **dimensión: Aporte académico organizacional**, esta se demuestra a través del código: **Apoyo sustentador:**

Hay mujeres que han estado presentes en la escena venezolana aunque su nombre no aparezca en primer plano. Por ejemplo está el caso del prof Emil Fredman quien fundó su Escuela de Música en Caracas, pero su esposa era quien mantenía la Escuela funcionando como debía. [M3EV]

La mujer ha aportado mucho a la música académica venezolana actual y no sólo en el papel de mostrar la cara principal de un proyecto, sino como en el apoyo que sostiene muchos proyectos. [M4CA]

En cuanto al código **Proyección musical de la mujer**, los informantes acotan:

La proyección de la mujer música venezolana ha sido muy grande y por supuesto muchas mujeres han tomado iniciativas musicales que han permitido demostrarle a otras mujeres que se sienten limitadas todavía por un mundo machista, que si se pueden desarrollar muchos proyectos y que pueden alcanzar cualquier rol en el campo de la música académica tanto en Venezuela como en cualquier parte del mundo [M1CS]

En la actualidad, con las políticas legislativas de instrumentos legales que permiten el desarrollo de la participación de la

mujer en todos los ámbitos del quehacer nacional, el protagonismo femenino alcanza cada día mayor proyección y es determinante para alcanzar mayores campos de acción de la mujer música en la sociedad venezolana. [M2RS]

La visión de nuestros días es que los espacios para la mujer música venezolana, se han ido ganando a pulso, a través de su talento, constancia y perseverancia. Ese mismo efecto se ha dado en mayor o menor grado en otros países latinoamericanos.. [M3EV]

En la parte académica, la mujer ha tenido un rol importante que se mantiene y ha evolucionado permitiéndoles más presencia e importancia a todo nivel musical. [M4CA]

En respuesta a lo expresado por los informantes, es destacable que poco a poco la mujer ha ido conquistando nuevos espacios dentro del campo académico musical venezolano. Asimismo demuestra gran fortaleza en la creación y consolidación de los proyectos musicales que se destacan en Venezuela, demostrando que hay un futuro promisorio para los aportes musicales de la mujer.

Hallazgos de la investigación

Desde el análisis realizado una vez que se ha concluido el proceso disquisitivo de la información recabada, y realizada la posterior interpretación en la que se ha incluido una actividad comparativa entre lo expresado por los informantes del estudio a través de las entrevistas, las teorías del estudio y nuestra visión en la investigación, se develan elementos que emergen del desarrollo de los objetivos propuestos en la investigación y que, enmarcado en los estudio género, muestran cual ha sido la realidad de la trascendencia académico educativa de la mujer en la historia musical de Venezuela. En este sentido se expresa lo siguiente:

Objetivo 1: Dilucidar las premisas ideológicas que han influido en el papel de las mujeres dentro del ámbito musical académico venezolano.

a) Las premisas ideológicas que se han tenido sobre la mujer en la música académica venezolana son muy parecidas a las que se tuvieron en la historia de la música occidental, ya que especialmente durante los siglos XVI al XIX, no fue tomada como parte de los procesos más importantes de la historia musical venezolana.

b) Las premisas ideológicas que han rodeado a la mujer en su entorno social y cultural, condicionaron en mayor o menor grado su trascendencia en el aspecto musical. En el caso de la historia musical venezolana, la separación o supremacía del género masculino sobre el femenino no era por cuestión de la obra musical de la mujer en sí misma, sino porque históricamente, el rol de la mujer durante el transcurrir histórico, era básica y destacadamente de corte familiar. Por lo tanto, desde una mirada masculina, la mujer como pilar de la vida familiar por excelencia, se ha perdido, o visto en la necesidad de excluirse de una evolución musical fundamentada en relación al hombre.

c) Los conocimientos musicales para la dama eran un adorno más, para engalanarla, hacerla apetecible para el sexo masculino y crear admiración en la sociedad cultural que le rodeaba. Las mujeres sólo podían usar la música de manera diletante, es decir, con el carácter propio de un hobby o un pasatiempo y en el marco de un entorno familiar. Así podía también encargarse de su familia. No se buscaba que la música se convirtiera para ella en una profesión.

d) Era cuestión popular de las épocas pasadas en Venezuela, juzgar desfavorablemente a la mujer que se casaba, tenía hijos y paralelamente desarrollaba su carrera musical. La ideología patriarcal decía que la mujer podía ejecutar su instrumento en el ámbito privado, no público. En varios períodos de la historia las mujeres no podían publicar o que apareciera su

nombre en público porque no era bien visto. Por ello usaban seudónimos masculinos o simplemente guardaban en secreto sus publicaciones.

e) A través de los siglos se ha mantenido la premisa ideológica que sostiene que aparte de las diferencias biológicas existentes entre el hombre y la mujer, también hay diferencia de capacidades y por ende al asignar exclusivamente al sexo masculino las capacidades lógicas, las mujeres quedaron relegadas en la composición. No se creía que la mujer pudiera componer ya que su mente alejada de un pensamiento lógico no estaba diseñada para ello.

f) Las concepciones ideológicas históricas, señalan a la mujer como un ser débil, por ello, en la armonía tradicional, a las cadencias femeninas se les llama débiles y a las cadencias masculinas se le denomina fuertes. De igual manera ha ocurrido con las reducciones que se han hecho de las formas compositivas musicales clásicas, sobre todo en la forma sonata, no se muestran con valores neutrales, sino que son definitivamente masculinos.

g) Aún los designios teóricos en torno a aspectos como la armonía o el ritmo, están claramente demarcados por una concepción de género. Tanto las prácticas musicales de las mujeres como los significados musicales marcados por el género se han reproducido a lo largo de la historia en relación a la dominación del hombre y esto por supuesto no escapa del mundo musical.

h) El sesgo de género con una marcada ideología adrocentrista fue desfavorable a la mujer, pues ha permanecido oculta en la documentación. En este sentido, la mujer en Venezuela muchas veces no fue tomada en cuenta como parte de los procesos de la evolución de la historia musical, por eso no figuran en tiempos remotos. No quiere decir eso que no hubiesen existido grandes y talentosas mujeres en el campo musical, sino, que, por lo menos en la composición los músicos que destacaron fueron hombres.

i) En Venezuela, a diferencia de otros países, puede decirse que la mujer fue favorecida, en el sentido que no había leyes escritas que prohibieran su

incursión en la música, sin embargo las concepciones ideológicas estuvieron allí presentes para recordarle cuál era su posición en la sociedad. Ir en contra de esas premisas ideológicas se constituía en un acto de rebeldía que le traería amargura y señalamientos hacia ella y por ende a su entorno familiar.

Objetivo 2: Analizar los roles que ha desempeñado la mujer en la esfera musical académico educativa de Venezuela.

a) A través del tiempo la mujer ha incursionado en diversos roles musicales dentro del ámbito académico educativo venezolano. Por la concepción tradicional de la mujer como madre y encargada del hogar, su desempeño principal se ha dirigido hacia la pedagogía musical. Esto ha podido identificarse claramente, pues a través de la historia de Venezuela han destacado varias mujeres como referentes en la Educación Musical. La pedagogía musical entonces, ha sido el campo más frecuentado y aceptado históricamente para la mujer pues era la persona ideal para complementar la formación de los niños a través de la música. A la pedagoga musical se le permitía además continuar su formación fuera del país, con miras a que trajera conocimientos actualizados que pudiera impartir a sus pupilos.

b) El segundo campo más explorado por la mujer en la música ha sido la ejecución del piano. Debido a la prestancia social que significaba poseer un piano en la sala de una familia y más aún, que la mujer lo ejecutara en las reuniones privadas, fue el instrumento en el que la dama de alta sociedad pudo volcar con mayor facilidad su talento musical, siempre en el contexto del ambiente privado y hogareño.

c) A pesar que las niñas de alta alcurnia recibían frecuentemente clases de piano, fueron pocas las mujeres que descollaron como grandes ejecutantes y lograron renombre internacional. Teresa Carreño, por ejemplo, fue una excepción a la regla, demostrando tal talento que fue llamada una niña prodigio del piano. Pocas como ella, tuvieron la oportunidad de presentarse

en grandes escenarios. Actualmente, destacadas pianistas venezolanas, gozan de gran renombre nacional e internacional y han extendido la ejecución del piano de un ámbito privado a uno reconocidamente público.

d) La dirección coral, como campo ligado a la pedagogía musical y a la enseñanza infantil, ha sido acorde con las concepciones tradicionales de la mujer en la música. Los movimientos del director coral, se prestan también para una ejecución más suave que la requerida en la dirección orquesta. En este sentido han destacado y siguen destacándose mujeres de la escena musical venezolana.

e) La composición académica ha sido uno de los campos poco favorables para la mujer y no solamente en Venezuela, sino en general en la historia de la música occidental. Bajo unas premisas ideológicas que han aliado solamente al hombre con el pensamiento lógico, la mujer ha quedado muchas veces oculta o relegada pues se ha dudado de sus capacidades lógicamente analíticas y aún matemáticas que se requieren en el mundo de la composición académica. Este pensamiento ha evolucionado gradualmente y en el caso venezolano, hacia finales de los años cincuenta, comienzan a destacar algunas mujeres, como Modesta Bor, en la composición académica. Sin embargo, en los libros de los grandes compositores venezolanos no se tuvo en cuenta el nombre de compositoras como Flor Rofé, por ejemplo, y a las que se mencionan, como Blanca Estrella de Méscoli y Mercedes Azuaje de Rugeles, no se les da la relevancia que a sus pares compositores masculinos.

f) La ejecución de otros instrumentos orquestales estuvo en un principio sujeta a las condiciones que por su tamaño o posición para interpretarlos se consideraban apropiados para la mujer. Más tarde cuando la mujer quiso ejecutar un instrumento, como el violonchello, que no era apto con las normas del pudor femenino de la sociedad, se buscaba adaptar su posición para que las féminas pudieran ejecutarlo. Las normas sociales han cambiado

y actualmente puede verse a muchas mujeres ocupando los primeros afiles en las orquestas sinfónicas venezolanas.

g) La dirección orquestal ha sido, y sigue siendo aún, uno de los campos musicales de más difícil acceso para la mujer. Tradicionalmente, dentro del plano musical, las posiciones que eran dotadas de un mayor estado de poder eran las de compositor y director. Se han superado en gran manera premisas respecto a la composición pero aún falta ganar mayor terreno en cuanto la dirección orquestal. Por el hecho de haber asociado históricamente el poder con el hombre, este campo se ve aún relegado para la mujer. Son pocas las grandes orquestas que son dirigidas por una mujer y por lo general a ella le cuesta más llegar a este puesto. Es de acotar, sin embargo, que Venezuela ha sido favorecida con la creación del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas, a partir del cual la mujer ha podido formarse académicamente en cuanto a la dirección se refiere y ha logrado demostrar sus habilidades. A pesar de esto, aún sigue presentándose la Dirección Orquestal como un campo dominado principalmente por el hombre.

h) Hay otros campos musicales en los cuales ha incursionado la mujer aunque no lo ha hecho frecuentemente. El campo de la investigación musical, por ejemplo, ha sido un espacio donde la mujer venezolana, exceptuando casos particulares como el de Isabel Aretz, argentina de nacimiento, ha incursionado poco. Actualmente, sin embargo, a través de los espacios generados en las universidades y el apoyo de algunos organismos para la investigación, se despertado el interés de mujeres dedicadas a la vida académica, que quieren realizar producciones científicas y presentar a nivel nacional e internacional, investigaciones que abarcan los más amplios campos del saber musical.

i) La gestión cultural es un campo relativamente nuevo en general y aquí también se ha notado la presencia femenina en cuanto al rescate del acervo musical de cada región. Para ello ha ocupado cargos importantes en la

dirección de cultura de espacios universitarios, escuelas de música y entidades regionales y nacionales.

j) La mujer música ha demostrado a través la dirección organizativa en espacios musicales, capacidades para la planificación y el emprendimiento y sostenibilidad de grandes musicales que se han presentado durante el siglo XXI en Venezuela. Entre ellos se destaca el Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela en el cual la mujer ha estado presente en la parte administrativa, tanto como directoras o como coordinadoras de las sedes establecidas en las diferentes ciudades venezolanas.

3. Objetivo 3: Caracterizar la trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa venezolana.

a) La trascendencia de la mujer en la historia musical venezolana se ha visto reflejada en diferentes ámbitos, ya sea desde lo social, lo cultural, el empoderamiento, el apoyo sustentador que ha brindado a diferentes proyectos, la formación de nuevos talentos, entre otros. A medida que se ha ido avanzando en las conquistas sociales y en la democratización de la vida política del país la mujer venezolana ha estado activamente presente en todos los campos de la nación, incluyendo el musical.

b) La trascendencia de la mujer en referencia al impacto social de la música se ha evidenciado grandemente a través de la historia, pues ejerciendo, por ejemplo la pedagogía musical desde los primeros niveles, ha inculcado en sus estudiantes el valor por este arte, ayudando a formar mejores personas para la sociedad y sirviendo como modelo para un mejor futuro. Durante el siglo XXI y especialmente a través de la creación del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Infantiles-Juveniles de Venezuela y los planes de Acción por la Música, la mujer ha sido un gran aporte en cuanto a la rescate de los niños menos favorecidos, los programas musicales en las cárceles y en general los proyectos sociales en los cuales se busque utilizar la música como un bien social.

c) Algunas mujeres músicas han saltado los estigmas, prejuicios y tabúes de las épocas en que vivieron. Esta desinhibición de la conducción social que les rodeaba, sirvió como ejemplo y modelo para que otras mujeres pudieran superar canones sociales que afectaban directa o indirectamente su desarrollo musical profesional.

d) La mujer música venezolana, como apoyo sustentador, ha estado creando, fortaleciendo y sustentando proyectos educativos musicales que han resaltado de manera especial en el descubrimiento y la formación de nuevos talentos que destacan a nivel regional, nacional e internacional en los diversos campos del quehacer musical.

e) Asimismo, la mujer ha dejado una huella también en el ámbito de la Dirección administrativa en la música. Sus cualidades organizacionales, paciencia, poder de conciliación y sobre todo la manera de gerenciar, han permitido que fuera muy positivo su impacto en el mundo musical venezolano, a tal punto, que actualmente es completamente aceptado ver a una mujer en la dirección una entidad musical venezolana, tanto pública como privada.

f) La mujer ha ganado su espacio en el campo musical venezolano por medio del esfuerzo, la adquisición del conocimiento y el aprovechamiento máximo las oportunidades que se le han presentado. De hecho, en muchos de los eventos de capacitación musical y los festivales corales la mayor parte de los organizadores y directores son mujeres. Es decir, la trascendencia de la mujer en la música se ha ido ganando a pulso, a través del talento, la constancia y perseverancia de la mujer venezolana y ese mismo efecto se ha dado en mayor o menor grado en otros países latinoamericanos.

CAPÍTULO V

CONSTRUCTOS

Presentación

Los estudios de género sobre la mujer, buscan como fin último, que esta pueda tener igualdad de derechos y oportunidades en cuanto a su participación en los diferentes ambientes que se desenvuelve. Es decir que el trato hacia su condición de mujer sea igualitario, bien en cuanto al acceso al empleo, a posiciones de liderazgo y a toma de decisiones en todos los aspectos y niveles de su vida.

Aunque de manera superficial pudiera inferirse que los sesgos de género han ocurrido en otros campos, pero no en la historia musical venezolana, los resultados de la contrastación a través de las teorías que orientaron la investigación, los aportes de los informantes del estudio y la visión que brinda la experiencia adquirida por la autora a través estudios musicales académicos desde los ocho años de edad, experiencia de más de veinte años en la enseñanza académica universitaria, además de la producción de investigaciones musicológicas y creación de nuevos proyectos musicales para Venezuela, permiten afirmar que la trascendencia académico educativa de la mujer en la escena musical venezolana ha quedado soslayada por diversas situaciones que las féminas vivieron en cada período histórico de la nación.

Aseveramos entonces, que sí ha ocurrido una invisibilización histórica de la mujer en el ámbito musical, determinada por una discriminación en el ambiente laboral, en las relaciones de poder, en los roles que ha debido desempeñar y que el contexto sociocultural muchas veces ha determinado la

participación o no de las mujeres venezolanas en la música, ya que, aunque no existen documentos escritos que hayan proscrito su intervención, la presión social si la ha condicionado y debido a estos hechos, la trascendencia académico educativa de la mujer se ha documentado poco. Aunque los talentos femeninos musicales siempre han estado presentes y han sido elogiados en diferentes épocas de la historia, desde una visión histórica masculina han pasado desapercibidos muchos de los aportes de la mujer y solo en años relativamente recientes comenzó a reconocerse a cabalidad su participación en la escena musical.

En palabras de Hernández (2001),

“Actualmente, en escenarios disímiles se discuten las actividades y la participación de la mujer, en la producción de la literatura, la política, la música, la economía y el desarrollo científico desde la perspectiva feminista y como verdaderos “símbolos” que marcaron la pauta en la transformación de la sociedad, razón tienen algunos autores al considerar que la revolución feminista ha caminado a pasos agigantados, no obstante, es en la segunda mitad del siglo XX donde la mujer logra conquistar lo que nunca antes había podido en tantos siglos” (p. 37)

Y es que la segunda mitad del siglo XX ha sido clave para el avance de los procesos de emancipación y empoderamiento femenino, no sólo a nivel mundial sino también en la escena musical venezolana.

Estructuración de constructos sobre la trascendencia académico educativa de la mujer en la historia musical de Venezuela

La profunda indagación, interpretación y contrastación de la información recabada permitió que se arribara a la comprensión de las múltiples relaciones existentes entre las categorías, las subcategorías y los conceptos emergentes; todo ello se integró en los conceptos abarcadores y, con la intención de orientar el proceso lector y de poder tener una visión del proceso indagatorio ejecutado, que culmina con la formulación tres constructos.

En este sentido, dentro del campo de la generación de teoría, los niveles teóricos se entienden desde su concepción epistemológica, es decir, cuál es su origen, cómo se conforman y hasta qué punto son científicamente válidos. Entre los niveles teóricos están las nociones, los constructos, los conceptos, las definiciones, las categorías, las tipologías, las clasificaciones, los modelos, los axiomas, los paradigmas, los enunciados, los principios y otros. En el caso de la presente investigación, las derivaciones obtenidas están representadas a un nivel de constructos pues consideramos que son los más indicados para reflejar los resultados obtenidos.

Respecto del constructo, Gras (2012) explica que la mejor manera de identificar al objeto de estudio de una investigación es mediante la conceptualización. En este sentido, considera entonces al constructo, como una manera de conceptualizar algún aspecto o rasgo que presenta lo observado en el estudio. El mencionado autor se refiere al constructo como un concepto formulado en forma deliberada y que tiene una característica relacional y otra reductiva, es decir, por una parte se relaciona con otros constructos y por otra es sujeto de observación.

En consecuencia, cuando un concepto puede ser observado, definido y se puede relacionar con otros conceptos, entonces puede ser utilizado en la investigación denominándolo constructo, teniendo en cuenta que estos al definirlos como propiedades que son subyacentes, no se expresan de manera clara por sí mismos sino a través de sus manifestaciones o elementos que le describen. A los efectos de esta indagatoria vale decir que esta nueva red de conexiones está establecida en los conceptos emergentes abarcadores e integradores, en los gráficos que se reportaron en el capítulo anterior del análisis. La ejecución sistemática de estos procesos sustentan la elaboración de lo que se pretende sea elaboración del constructo, con base en los vínculos que se dieron entre las categorías y sus elementos constitutivos.

En este orden de ideas, los elementos que sustentan los constructos sobre la trascendencia académico educativa de la mujer en la historia musical de Venezuela, son producto de un proceso sistémico y reflexivo el cual se inició con el abordaje de la realidad a través de informantes seleccionados y la confrontación teórica que sustenta la investigación.

Para llegar a estos elementos, se partió de un conjunto de códigos y dimensiones que una vez clasificados e integrados, permitieron obtener categorías axiales, las cuales fueron analizadas e interpretadas a partir de la información dada por los informantes y las fuentes teóricas. Se manejó una epistemología que proporcionó criterios de rigor científico, tanto en la validez como en la confiabilidad de acuerdo con los planteamientos y directrices de una investigación con enfoque cualitativo. La información suministrada por los informantes del estudio fue determinante para llegar a las categorizaciones selectivas que generaron los elementos para el análisis de la trascendencia académico educativa de la mujer en la historia musical venezolana.

Desde la complejidad y el reconocimiento integral del hecho investigado se buscó un ordenamiento cognitivo a través de la ciencia, para acercarse a la razón subjetiva que derivó un conocimiento reflejado a través de la generación de los constructos que visibilizan la trascendencia de la mujer a través de la historia musical venezolana. En ello, se manifiestan características particulares a través de una visión que emerge del propio conocimiento y que permite encontrar una vía expedita para que se entienda y valore dicha realidad. Estos constructos, tienen como propósito la generación de una teoría sustantiva que permita el engranaje de la diversidad de elementos que constituyen la realidad contemplada, para que sea interpretada y entendida por sus actores.

La estructuración de los constructos para su comprensión, se detalla en dos dimensiones de gran envergadura:

1. Premisas ideológicas sobre mujer en la historia musical académico educativa venezolana
2. Trascendencia de la mujer en la historia musical académico educativa venezolana

A continuación, se exponen tres constructos que surgieron a partir de la revisión teórica, del contraste con los resultados de las entrevistas aplicadas a los informantes del estudio y con nuestra visión en la investigación. Cada constructo se puede evidenciar a partir de los elementos que los describen.

Constructo 1

La mujer música en la historia académico educativo venezolana

En atención a la definición de la mujer música, aún el mismo término de *música* para señalar al género, causa confusión. En este sentido el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, aclara que músico, es: “Persona que se dedica a la música”. El femenino es música, tercera persona del género femenino. Ejemplo: «La presencia de los jóvenes músicos y músicas (...) No debe emplearse el masculino para referirse a una mujer: la músico” (s/n).

La anterior aseveración, es de suma importancia, pues señala a la mujer como aquel ser pensante que se dedica a la adquisición de un conocimiento musical tanto de corte académico como popular. Esta mujer, a través de la historia ha evolucionado en la lucha por su derecho a ser llamada música y a estar a la par del hombre en cuanto a la oportunidad de derechos para su desempeño en los distintos ámbitos del quehacer musical. En este sentido, se tiene en cuenta que la mujer puede adquirir el conocimiento musical, tanto en el campo de la música popular utilizada de manera vocacional, como en el ámbito de la música académica en la cual se hace necesario una serie de estudios formales.

Cuando se habla de la mujer música, es preciso acotar que a través de la historia musical, las féminas se han visto rodeadas de estigmas impuestos por la sociedad. Esto se nota principalmente en la ejecución de instrumentos musicales, pues la concepción de la tradición señaló en épocas pasadas que la mujer podía dedicarse a ellos siempre que estos realzaran su femineidad no importaba si estaba en detrimento de su gusto personal. Aunque ciertas concepciones han cambiado, aún se mantienen preferencias en las familias de las músicas, respecto a los instrumentos que pueden ser más adecuados a su condición de mujeres.

En el ámbito musical académico venezolano, la herencia histórica recibida de los europeos marca la participación musical de la mujer en diferentes periodos históricos, especialmente en lo referente a la ejecución instrumental. La ejecución musical, entonces, debía realizarse privadamente, bajo la protección de las familias de las damas. Si nos acercamos a una historia actual, se nota aún, una lucha extra de la mujer para lograr un empoderamiento en algunos de los puestos de relevancia.

La historia musical de la mujer en lo que respecta al ámbito académico educativo venezolano se enmarca en una visión musical herencia de los europeos colonizadores. Entre los indígenas, como primeros pobladores de estas tierras caribeñas, la mujer cumplía un rol que si bien era diferente al del hombre, ya que ésta quedaba en su choza formando a los hijos, mientras los hombres salían a cazar para proveer el alimento, tenía un gran reconocimiento por la importancia en la sociedad primitiva en la cual convivían. De igual manera, la mujer participaba en los rituales que eran acompañados musicalmente. No existía esa antigua concepción europea que al señalar a la mujer como símbolo del pecado del paraíso edénico, ocasionó su aislamiento en cualquier tipo de manifestación religiosa que se diera en las iglesias católicas, especialmente durante el periodo de la colonia.

Es importante resaltar, que esta *cosmovisión europea*, se instaura mediante los colonizadores en los habitantes de las que posteriormente

serían tierras venezolanas. Dicha visión se demuestra claramente en el campo religioso a través de la imposición del catolicismo como religión oficial en el *período de la Colonia*. Los invasores traen consigo aportes considerablemente negativos, sin embargo, algunos de esos aportes son en realidad positivos, como el caso de la bella música europea de corte sacro que se ejecutaba en las iglesias. Sin embargo, estos aportes positivos históricamente afectaron indirecta pero grandemente a la mujer, pues la música eclesiástica que se desarrollaba en las iglesias católicas se destacaba por presentar los avances y movimientos musicales de la época, quedando las féminas excluidas de estos debido a las prescripciones sociales.

Los indígenas adquirieron pronto las costumbres de los colonizadores, entre ellas, precisamente la asimilación de la música clásica. Narran las crónicas históricas, por cierto, que el Barón de Humboldt quedó sorprendido cuando llegó a los llanos venezolanos y encontró un cuarteto de indígenas ejecutando música del gran maestro musical del período clásico Philip Haydn. Ejemplos como estos, hacen pensar en el grado de asimilación cultural que había impactado a la población.

Evidentemente, a través de esa transculturización y mestizaje, el pueblo nativo quiso tomar muchas de las costumbres de sus colonizadores. Justamente a través de esa transculturización comienza a formarse una *cosmovisión musical venezolana*. Por ejemplo, los pardos, al ser hijos de españoles que habían nacido en estas tierras, mantenían las costumbres europeas. Entre ellas estaba precisamente, la *exclusión de la mujer en las actividades eclesiásticas* musicales debido a que su sola presencia, como hemos mencionado anteriormente, recordaba al pecado, lujuria y un sinfín de concepciones históricas que la señalaban.

Más adelante, sin embargo, especialmente al correr el período independentista, comienza a proponerse la música como parte de la educación de las niñas y las jóvenes. Debe recordarse, que esta educación

no se daba con el fin de formar profesionalmente a la mujer, sino con el propósito de hacerla apetecible para el sexo masculino, es decir, para que pudiera aumentar sus dotes y conseguir un buen partido para el matrimonio.

Por otra parte, esta primigenia formación musical dada a la mujer, ocurría en el ambiente familiar y con el transcurrir del tiempo, finalizando la época de la colonia, se permitía que las damas de alta sociedad interpretaran su instrumento musical, particularmente el piano vertical, en su hogar. Además, les permitían realizar pequeñas presentaciones para agasajar a los amigos y familiares que los visitaban. Así fueron formándose las *mujeres pianistas* que bajo la tutela de sus maestros estudiaban piezas de repertorio de los grandes maestros de la música académica de los diferentes periodos históricos recorridos hasta la época que debieron vivir. Todo esto en el marco del ambiente hogareño de las familias acaudaladas, pues no se concebía en ninguna manera que la mujer pudiera salir de su hogar para dedicarse profesionalmente a la música.

La *mujer como cantante lírica* también se destacó hacia finales de la época de la colonia. De Europa llegaban compañías de ópera que traían sus propias cantantes pero poco a poco fueron incluyendo a las mujeres nativas. Es de suma importancia destacar, que las mujeres que se dedicaban a las actividades que engalanaban la música escénica, primordialmente la ópera, no eran precisamente damas de la alta sociedad pues se consideraba que tanto las mujeres que viajaban desde Europa para los montajes de la ópera como las nativas que se fueron sumando a ellos, eran damas de dudosa moral y reputación.

Por otra parte, desde el *primer tercio siglo XX hasta nuestros días*, a medida que avanzaron los periodos histórico-musicales, surgieron también nuevas oportunidades para la mujer. Casos como el de Teresa Carreño, por ejemplo, señalaron un antes y un después para la historia de la mujer en el ámbito musical venezolano. Asimismo, La *Escuela nacionalista*, constituyó un gran avance, pues en ella, bajo la batuta del maestro Vicente Emilio Sojo, se

contó con la participación de insignes mujeres que hasta el día de hoy son recordadas no solo por sus dotes musicales, sino también por el legado que dejaron a la música académica venezolana.

Con la consolidación de esta escuela nacionalista venezolana sumado a la fundación de la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas, las mujeres fueron incorporándose a las prácticas musicales como instrumentistas, cantantes, directoras de coros y hasta de orquestas, compositoras e investigadoras. De igual manera, la creación de la Fundación Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Venezuela hacia la segunda mitad del siglo XX, contribuyó grandemente a la integración de la mujer en la vida musical de las orquestas, destacando el talento por encima del género.

En la actualidad, la mujer ha destacado grandemente en el ámbito académico educativo, especialmente a nivel de la Dirección de proyectos musicales que se han dado en el país. Además, a través del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Infantiles de Venezuela, se ha dado preponderancia a su labor como instrumentista, ejecutante y Directora coral. Quedan aún caminos por conquistar como la mayor participación a nivel de la Dirección orquestal y la composición académica, sin embargo los avances en cada uno de esos campos han sido importantes.

Este orden de ideas, es primordial señalar, que este constructo tiene sus bases en una fundamentación primordialmente asentada en el ámbito sociológico en la que se evidencia la marcada influencia que ejercen las estructuras sociales en el desempeño de la mujer a través de la historia musical. Por ello, a través del tiempo, estas pautas demarcan los valores de cada sociedad y permiten la creación de imaginarios y visiones que delimitan la ética y la moral en un modelo semejante para los miembros que integran dicha sociedad.

Por ende, la caracterización de la estructura social se evidencia particularmente en el caso de la historia de la mujer, la cual ha debido

sujetarse a las condiciones del contexto social que imperaban en la época en la cual le tocó vivir y que la llevaron a sujetarse en diferentes tópicos como la elección de un instrumento musical acorde con su feminidad y la ejecución de instrumentos musicales solamente en el entorno privado familiar, nunca en el ámbito público.

Según las consideraciones teóricas anteriores, teniendo en cuenta los resultados investigativos basados en lo expresado por los informantes, la fundamentación paradigmática y nuestra posición en la investigación, valoramos el constructo **La mujer música en la historia académico educativo venezolana**, a través del eje transversal basado en la Teoría del Neofuncionalismo expuesta y revisada principalmente por Miriam Jhonson entre los años 1975 a 1987. En dicha teoría, se demuestra que la mujer ha estado supeditada a la presión ejercida por el entorno social que le rodea, especialmente por su familia. La función de las féminas en base a esta teoría, debe concordar con su condición de ser mujer. De esta manera Jhonson (1988), “Reconceptualizan la distinción tradicional entre instrumentalismo y expresividad, el modelo de diferenciación estructural de la familia, la socialización y la aplicación particular del modelo cultural-social (...) para considerar los orígenes y la reproducción de la desigualdad de géneros”. (p.35)

Cuando la condición de la mujer se ve afectada por aspiraciones que no estén de acuerdo con su rol, esta, ha debido abandonarlas pues todo lo que realice en su vida familiar, social, profesional, debe estar en concordancia con su función en el hogar, especialmente en cuanto a su rol como madre.

Por otra parte, teniendo en cuenta que la ejecución instrumental es claramente dominada por el sujeto masculino, Green (2001), asevera:

La interpretación musical de las mujeres es potencialmente interruptora de dos maneras: puede interrumpir nuestras construcciones patriarcales de la feminidad, de sentido común, implementando unos perfiles nuevos y abrasivos de exhibición,

y puede interrumpir nuestra percepción de los significados musicales intrínsecos insertando esos perfiles en el filtro de la masculinidad a través del cual solemos escucharlo. (p.61)

Sobre este tópico, el desarrollo musical que han tenido los instrumentistas masculinos en las sociedades occidentalizadas, demuestra una supremacía muy notable respecto a sus contrapartes femeninas. La fuerza que demuestran los hombres en la ejecución, contrasta en muchas ocasiones, con la suavidad de la mujer. Esta, al llevar en sí el estereotipo del *sexo débil*, se encuentra con la disyuntiva de ejecutar su instrumento con fuerza y ser considerada *masculina*, o ejecutarlo con suavidad para ser *femenina*, pero en aras de perder muy posiblemente la atracción del público receptor.

La síntesis estructurada en relación a las teorías, los informantes y nuestra visión en la investigación, nos permite señalar entonces, que la mujer en la historia musical venezolana se presenta en algunas ocasiones, como aquella fémina que ha hecho vida en el ambiente musical venezolano, ya sea en el ámbito familiar y privado en el cual desarrolló sus conocimientos musicales a consecuencia de las características sociales que rodearon su vida, o, como aquella mujer que buscó superar las barreras sociales impuestas para luchar, surgir y desarrollarse en un ambiente académico enfocado en los espacios públicos de concierto.

Constructo 2

Contextualización cultural en torno a la mujer en la historia musical venezolana

El contexto cultural como tema central que guía este constructo, lo definimos en esta investigación, como el conglomerado de elementos que forman parte del entorno en el cual se ha desarrollado la mujer en la historia musical venezolana. Dicho contexto sociocultural predominante en cada época, condiciona en gran manera la participación de la mujer en cuanto a

las oportunidades para expresarse desde los diferentes ámbitos que involucra la evolución de la música. Asimismo, ese contexto demarca en gran medida la preferencia de la mujer por ciertos instrumentos musicales, su labor y su trascendencia en la música.

Si bien es cierto que los procesos socioculturales, no deberían utilizarse como justificación para permitir un condicionamiento en el género, en la experiencia que el bagaje investigativo y mi condición de mujer me ha brindado, reafirmo que, aunque actualmente se han superado diferentes estereotipos, barreras y un sinnúmero de condiciones que enmarcan la participación de la mujer, efectivamente el entorno sociocultural influye grandemente en la realización de la mujer en el campo musical. Aún en el presente momento histórico, está muy bien visto por las familias, por ejemplo, que su hija se desempeñe musicalmente como cantante lírica o pianista, pero no es visto de igual manera si la joven piensa dedicarse por ejemplo a la percusión, aun cuando esta se de tipo sinfónico.

Hay hechos puntuales que permiten aseverar lo dicho en el párrafo anterior. Por ejemplo: el cuatro es el instrumento emblemático de Venezuela y aunque se ha destacado por su ejecución en el ámbito popular, su utilización se ha extendido inclusive dentro del repertorio sinfónico de las orquestas, pero, preguntémosnos ¿cuántas mujeres cuatristas solistas profesionales existen? Podemos asegurar a ciencia cierta que no hay en el momento alguna que destaque a nivel profesional como ha sucedido en el caso de sus pares masculinos. De igual manera puede manifestarse en cuanto a la dirección orquestal.

En este sentido, retrocediendo en el tiempo, cabe destacar, que el ámbito social venezolano ha estado dominado históricamente por una visión androcentrista, en el cual, la mujer por ser el pilar fundamental del hogar, se ha visto condicionada a las premisas ideológicas que dominaron cada época en el ambiente familiar y cultural que le rodeaba. Esas concepciones sobre lo que era o no adecuado para las damas permeó no sólo el ambiente social

sino el pensamiento de la mujer, la cual llegó a someterse a esas concepciones sociales, dejando de lado sus propios gustos e intereses musicales por seguir lo que la sociedad le imponía.

Por otra parte, las mujeres que quisieron superar esa visión androcentrista y trascender más allá de la ejecución instrumental en un ambiente hogareño y familiar o sobreponerse a su rol condicionado sólo al campo de la formación educativa musical, fueron en ocasiones tildadas de mujeres libertinas o de moral liviana. Este ambiente hostil, ocultó y relegó directa o indirectamente a las féminas de la evolución musical que se daba en Venezuela.

En este orden de ideas, es importante traer a colación la *equidad de género* como un elemento que se evalúa ante todo por los niveles de igualdad en las oportunidades, los derechos y los logros de las mujeres y los hombres, teniendo en cuenta, que las prácticas, los valores, las actitudes y las tradiciones culturales son factores subyacentes que configuran la naturaleza y calidad de esas relaciones tanto en el plano personal como en el comunitario, dentro de los cuales no escapa el ámbito musical.

La equidad de género por lo tanto, enriquece los procesos culturales de cambio y les añade valor ampliando el número de opciones y opiniones y garantizando la expresión de los intereses y la creatividad de todas las personas. Para que esta equidad se valore y promueva no solo por las instancias públicas, sino también por las personas y las comunidades, es preciso que dicha igualdad se reconozca como derecho humano y motor de desarrollo de manera que contribuyan con una visión más equilibrada de la mujer en la historia musical.

En consecuencia, la equidad de género, no significa que las mujeres y los hombres lleguen a ser idénticos, sino que los derechos, las responsabilidades y las oportunidades no dependan del sexo con el que nacieron. Supone además, en términos generales, que se tengan en cuenta los intereses, necesidades, prioridades y preferencias que puedan tener

tanto mujeres como hombres, a consecuencia de reconocerse como seres diversos dentro de una misma categoría de hombre o mujer y significa dentro del ámbito musical, que la mujer pueda tener acceso a las mismas oportunidades que el hombre. Es decir, que no se haya trabas para que la mujer acceda a cargos o espacios musicales que tradicionalmente han sido ocupados por los hombres.

Aunque superficialmente podría considerarse que en Venezuela no ha existido un sesgo de género, las palabras anteriores son claves para comprender desde un análisis más profundo, que a través de la historia musical académica venezolana, la mujer si ha debido superar diferentes barreras con el fin de alcanzar las metas que se ha propuesto en este particular terreno artístico. Algunas de esas barreras están ahí latentes pero han permanecido curiosamente tan ocultas que aún las mismas mujeres las perciben sólo cuando de manera consciente analizan lo sucedido en la historia musical de la país.

En este sentido, Lechte (citado por Soler, 2017), analiza el término deconstrucción, acuñado por el filósofo Jacques Derrida, el cual se vislumbra como un método de trabajo que esclarece y desarticula los supuestos ideológicos que caracterizan y permanecen en el fondo del pensamiento occidental, el cual se construye en base a estos supuestos, no se da de manera natural y se basa en concepciones previas, infundadas que debido a su repetida utilización se convierten en parte de la estructura que guía las acciones de una sociedad.

Por esto, desde mi punto de vista como autora de esta investigación y en base a la experiencia de más de veinte años dedicada a la enseñanza musical, la investigación musical y la dirección coral, ratifico que si ha habido un sesgo de género en la música venezolana. Solo que este sesgo escapó a los registros escritos, es decir, no hay un documento puntual en cual se diga que la mujer podía o no hacer referente a la música. Cabe decir entonces, que esta discriminación de género ha sido subjetiva, no es tangible, se

siente y está ahí pero no puede comprobarse por lo menos de fuente escrita. Es algo sociológico, algo que ha pasado de generación en generación de manera oral o tradicional. Por lo tanto, muchos hombres músicos piensan que al no estar escrita es inexistente.

La mujer, por ejemplo, ha sido favorablemente aceptada en el mundo de la pedagogía musical, pues su rol a través de la historia ha sido el cuidado del hogar. Por tanto, la actividad que estuviera relacionada con la formación, especialmente de los niños, era bien vista. Estaba acorde con lo que se estilaba fuera su desempeño en la sociedad.

El sesgo de género en la música académica occidental ha sido tan marcado que muchas indicaciones musicales señalan lo *fuerte* como *masculino* y lo *débil* como *femenino*. Tal es el caso de los ritmos fuertes y débiles, cadencias fuertes y débiles, movimientos fuertes y débiles desde un análisis de formas musicales. Por ello, en el momento que la mujer quiso trascender su rol como educadora musical, formarse profesionalmente y dedicarse, por ejemplo a la ejecución instrumental, la composición, o la dirección orquestal, recibió señalamientos del entorno familiar y en general de la sociedad que le rodeaba.

A través del tiempo, la mujer venezolana ha demostrado diversas cualidades que la han ayudado a superar *barreras sexistas* impuestas a su condición de género. Tal como expresó la insigne música Teresa Carreño en entrevista, “cuando un niño estudia música y comienza a componer todos lo animan, pero cuando se trata de una niña, le dicen que se dedique a cosas que sean adecuadas para ella” (s/n). Esto, debido al que el pensamiento lógico, siempre se ha creído asociado al hombre. Se dice que la mujer trabaja más el hemisferio derecho que define la sensibilidad musical, el hombre empero se rige más por el izquierdo donde están las operaciones lógicas, formales. En el caso de la composición, por ejemplo, especialmente si es sobre música contemporánea, es primordial la utilización de un pensamiento lógico. Es por este motivo, que la composición musical estuvo

reservada para el hombre. No se creía que la mujer tuviera las capacidades cerebrales intrínsecas para dominar el arte de la composición. Sin embargo, la fuerza emocional que la subordinación histórica hizo desarrollar en la mujer, fue transmitida de generación en generación y por supuesto, no escapó del mundo musical en el cual, la mujer supo demostrar sus talentos. En el momento en que la sociedad lo permitió, pudo llevarlos más allá de su entorno familiar. Además, la mujer como músico académico ha logrado la difícil labor de combinar su vida hogareña con la vida profesional.

Estas características muchas veces marcadas por factores biológicos que no pueden dejarse de lado, el deseo de superación de la mujer, la capacidad para estar tanto al frente de una organización musical como para ser el apoyo que sostiene diversos proyectos musicales, aunque no sea la cabeza visible de ellos, permite que la mujer adquiera una *identidad musical* que la decreta como una mujer creativa, estudiosa, empoderada, que supera desafíos, que es ecuánime, que acepta los retos musicales al punto de destacarse actualmente en los primeros lugares de las orquestas sinfónicas venezolanas o como reconocidas pianistas a nivel nacional e internacional. Esta misma identidad como mujer y como música, las lleva a luchar para que no se menoscaben sus derechos sociales y laborales, siendo ejemplo así, para otras mujeres que comienzan a transitar ese camino.

A pesar de esto, aún en pleno siglo XXI cuando algunas mujeres músicas venezolanas fueron a cursar estudios superiores a países como la Unión Soviética, Francia, Alemania, eran discriminadas al regresar a Venezuela pues se les tachaba de haber cambiado su hogar por la formación musical. Además a varias de ellas, especialmente las que no tenían un hogar estable, fueron tildadas de mujeres libertinas, de dudosa reputación.

Ahora bien, desde una posición humanista, es necesario visualizar, según Palazzi (2010), a la mujer como “un ser libre, cuya opresión y subordinación no deriva de su propia naturaleza sino de un constructo social ancestral producto de una tradición patriarcal, que se perpetúa hasta

nuestros días” (p.41). Es por ello, que allí donde el tradicional humanismo traslada la fe divina hacia el hombre como ser responsable de su propia existencia, el feminismo lo plantea de la misma manera con la mujer. Asimismo, es importante señalar que al igual que en el constructo anterior, el presente constructo se basa en la Teoría del Neofuncionalismo de Jhonson, pues sirve de apoyo para esclarecer la situación de la mujer y las marcadas desventajas que históricamente presenta como resultado la presión social.

En la actualidad puede decirse que las barreras sexistas a nivel musical, por lo menos en Venezuela están superadas. Quedan atrás las premisas ideológicas que señalaban a la mujer como un ser alejado del pensamiento lógico que requiere la composición musical académica, o que debía ejecutar solamente instrumentos musicales acordes con su feminidad, en detrimento de otros considerados exclusivamente masculinos o que debía alejarse de roles como la dirección orquestal pues significaban básicamente cargos de poder reservados para el hombre.

Constructo 3

Impacto académico educativo de la mujer en el contexto musical venezolano

Para la visualización final emergida en el estudio, definimos este constructo como la huella o el efecto trascendente que tiene y ha tenido la mujer en el contexto musical venezolano. Se muestra en líneas generales, que el campo más frecuentado y aceptado para las féminas ha sido la pedagogía. Las profesoras de música son una referencia en la historia musical venezolana. En este sentido, con el correr de los años, se han impuesto también las intérpretes, especialmente en la ejecución pianística. En la composición, la dirección de orquesta y los cargos ejecutivos aún es escasa la presencia femenina, pero se gana terreno día a día mostrando una mayor presencia en dichos contextos.

Comenzando desde el *ámbito pedagógico*, se destacan a través del tiempo grandes mujeres que resaltan notablemente por su labor al formar músicos de excelencia reconocidos por su trayectoria a nivel nacional e internacional. Son resaltantes las maestras de música que preocupadas por impartir la pedagogía a través de los métodos activos de la enseñanza musical, las cuales, ante la falta de una formación venezolana de calidad en este campo, deciden capacitarse fuera del país y así oportunamente regresar con un bagaje de conocimientos que han impartido luego en el ámbito educativo a través de cátedras universitarias, en escuelas de música, en talleres de formación permanente, a través de seminarios de capacitación y un sinnúmero más de proyectos que liderados en muchas ocasiones por la mujer.

Hechos como estos, permiten que las educadoras musicales se den a la tarea de analizar y ser accesibles a la posibilidad de realizar reformas en cuanto a su profesión docente, para de esta manera integrar conceptos que abarcan de manera parcial o total, la utilización de la música tradicional venezolana en contextos académicos.

La mujer música venezolana, extiende también su impacto a terrenos como la *investigación musical*. Si comenzamos, por ejemplo con Isabel Aretz, quien, aunque no era venezolana de nacimiento, trabajó durante el siglo XX al lado de su esposo, Luis Felipe Ramón y Rivera, realizando un sinnúmero de investigaciones con el apoyo de la Fundación venezolana de Etnomusicología y Folklore, (FUNDEF), nos damos cuenta de la titánica labor que esta pareja de esposos realizó a través de una investigación profunda sobre las tradiciones musicales venezolanas y de Latinoamérica.

Asimismo es destacable el legado de Violeta Lares a través de sus aportes a la armonía, el de Isabel Palacios como directora musical de incontables óperas, María Guinand en el campo de la dirección coral, Marina Oliguella en las funciones administrativas del Ministerio de la Cultura. Estas mujeres, son figuras realmente relevantes en la música del siglo XX.

Es notable su incursión en el campo de la *música contemporánea*, que en épocas anteriores posiblemente no era de su interés o mejor dicho, no contaba con el interés de otros para apoyar su trabajo. La nueva generación de compositoras venezolanas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX, tales como Maria Antonia Palacios, Adina Izarra, Marianela Machado, Josefina Punzene de Benedetti, Beatriz Bilbao y Mercedes Otero, por ejemplo, dan cuenta de la relevante presencia de la mujer en la escena musical contemporánea venezolana.

En este orden de ideas, este constructo se devela a través de la información brindada por los informantes, nuestra visión como investigadores sobre dicho constructo y la perspectiva de la Teoría Analítica del Conflicto desarrollada por Janet Chafetz durante la década de los años ochenta, la cual señala entre otros puntos, que debido a las graves responsabilidades domésticas, las mujeres se ven “sobre todo incapaces de competir con éxito por los roles en las instituciones sociales dominantes y en las organizaciones principales” (p.69). Esta teoría busca analizar a profundidad sobre los factores que influyen en la estratificación de sexo en el cual la mujer presenta una clara desventaja. Para Chafetz, (citado por Ritzer 2002), mediante esta teoría se:

Explora la diferenciación del rol de género, la ideología patriarcal, la familia y la organización del trabajo, condiciones de contexto tales como las pautas de fecundidad, la separación del hogar y el lugar de trabajo, el excedente económico, la sofisticación tecnológica, la densidad de población y la dureza del entorno, como variables que interactúan para determinar el grado de estratificación de sexo. (p.38)

En este sentido, para la precitada autora, las mujeres experimentan menos desventaja a nivel profesional cuando logran equilibrar las responsabilidades del hogar con sus actividades laborales. Esto se destaca claramente en el ámbito musical venezolano, en el cual la mujer música se caracteriza por llevar paralelamente su vida en el campo académico y en el familiar. Muchas mujeres toman iniciativas que permiten mostrar la

inexistencia de límites cuando se quieren emprender nuevas empresas y proyectos desde cualquier campo de la música en Venezuela.

Sobre todo en la actualidad la mujer tiene un gran empuje y poder organizativo que se ve reflejado especialmente en las actividades que lleva a cabo el Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Venezuela para la creación de coros, orquestas y formación musical continua que se imparten a los niños y jóvenes más desfavorecidos de la sociedad venezolana. La proyección de la mujer ha sido resaltante en cuanto a la producción musical y las nuevas ejecutantes instrumentales.

Para finalizar con la valoración de los constructos, me permito destacar que a pesar de las trabas que pueden ocurrir para el surgimiento de la mujer en el campo académico, estas son menores en relación al campo de la música popular. Asimismo, que Venezuela en el aspecto musical académico, se caracteriza por brindar mayores y mejores oportunidades para que la mujer destaque musicalmente, lo cual permite que en la esfera académica, la mujer logre mayor equilibrio a sus funciones musicales como instrumentista, como compositora, productora y en fin, destacar en cada una de las ramas del quehacer musical en Venezuela.

REFLEXIONES FINALES DE UNA MUJER MÚSICA

La experiencia previa basada en mis vivencias personales como mujer dedicada al mundo musical académico, sumada a la visión obtenida a través del desarrollo de esta investigación, me llevan a reflexionar a continuación, sobre algunos tópicos concluyentes en cuanto a la trascendencia académico educativa de la mujer en la historia musical venezolana:

✓ Los estudios de género sobre la mujer, buscan como fin último, que esta pueda tener igualdad de derechos y oportunidades. Aplicado al ámbito musical, significa llevar esa igualdad al terreno de la selección y elección del instrumento musical de su predilección y la oportunidad para desarrollar sus habilidades musicales en los espacios o cargos en los que histórica y tradicionalmente desempeñó el hombre.

✓ De manera superficial pudiera inferirse que los sesgos de género han ocurrido en otros campos, pero no en la historia musical venezolana, sin

embargo, la contrastación a través de los aportes de los informantes del estudio de las teorías que orientaron la investigación, y nuestra visión en el estudio, permiten afirmar que la trascendencia académico educativa de la mujer en la escena musical venezolana ha quedado soslayada por diversas situaciones que las féminas vivieron en cada período histórico de la nación.

✓ Ha ocurrido una invisibilización histórica de la mujer en el ámbito musical. Esta discriminación se determina en el ambiente laboral, en las relaciones de poder y en los roles que ha debido desempeñar la mujer, pues el contexto sociocultural muchas veces ha determinado la participación o no de las mujeres venezolanas en la música, pues, aunque no existen documentos escritos que hayan proscrito su intervención, la presión social si la condicionó. Debido a estos hechos, la trascendencia académico educativa de la mujer ha sido poco documentada.

✓ Aunque los talentos femeninos musicales siempre han estado presentes y se elogian en diferentes épocas de la historia, desde una visión histórica masculina pasaron desapercibidos muchos de ellos. Sólo en años relativamente recientes comenzó a reconocerse a cabalidad su participación en la escena musical.

✓ La división de roles entre géneros parecen sustentarse en diferencias biológicas, e intelectuales; particularmente la maternidad, considerada muchas veces, a través de la historia musical venezolana, como obligación incompatible con la vida pública e intelectual que rodea a la mujer en torno a la vida musical.

REFERENCIAS

- Alarcón, Oriol (2005). "La Música en las Enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI. Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación). N° 16 (Noviembre, 2005) <http://musica.rediris.es> ISSN: 1575-9563 Depósito. Legal: LR-9-2000
- Arostegui, Julio (2001). *La investigación histórica. Teoría y método*. Barcelona. Edición Crítica, pág. 165
- Arribas, Josemi (2004). *Las mujeres y la música en la Europa medieval: relaciones y significados*. Asociación Española de Investigación en Historia de las Mujeres (AEIHM).
- Barbieri, Francisco (1994) "Conferencia del 25 de abril de 1869 en la Universidad de Madrid (Conferencias Dominicales sobre la educación de la mujer)", *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador. 2. Escritos*. Editado por Emilio Casares Rodicio. Volumen 2. Madrid: ICCMU, pp. 286-292.
- Balestrini, M. (1998). *Como se elabora un proyecto de investigación*. Caracas: Editorial Consultores y Asociados.
- Barreto, Diana (2010). *Invisibilización y violencia contra las mujeres*. Observatorio de Historia <https://elpresentedelpasado.com/2012/11/25/invisibilizacion-y-violencia-contra-las-mujeres/>
- Bartara, Eli (2012). *Investigación feminista Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). México.
- Bavaresco, A. (2005). *Redacción de informes*. Maracaibo, EDILUZ.
- Bedmar, L.P (2002). *Aproximación a la teoría de la recepción y su interrelación con la obra musical*. Revista Musicalia No. 2.

- Carrillo (2000). *Instrumentos Típicos Venezolanos*. Trabajo de Investigación no publicado. Universidad Pedagógica Experimental Libertador
- Citron, Marcia (1983). "The lieder of Fanny Mendelssohn Hensel". *The Musical Quarterly*, LXIX/4. Otoño. p. 570-593.
- Charmaz, K. 2013. La teoría fundamentada en el siglo XXI: Aplicaciones para promover estudios sobre la justicia social, pp. 270-325. En: N. K. Denzin; Y. S. Lincoln (comps.) *Estrategias de investigación cualitativa: Vol. III*. Buenos Aires: Gedisa.
- Clarac de Briceño, Jacqueline (2002). *Cultura, lenguaje y mujer*. Universidad de Los Andes. Grupo de Investigaciones Antropológicas y Lingüísticas (GRIAL), Mérida, Venezuela.
- Coffey, A. y Atkinson, P. (2003). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos*. "Capítulo 1: Variedad de datos y variedad de análisis y Capítulo 2: Los conceptos y la codificación". Colombia: Universidad Nacional de Antioquia.
- Cruz, LuZ (2010). *La historia en clave feminista*. [Documento en línea]. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, 15(34), 27-42. Recuperado en 17 de abril de 2018, de <http://www.scielo.org.ve/scielo.php> [Consulta: 2017, diciembre, 2]
- De Bealnoir, Simone (1981). *El Segundo Sexo. Hechos y Mitos*. Tomo I. Editoriales Siglo XX. Buenos Aires, Argentina.
- Diccionario panhispánico de dudas ©2005
Real Academia Española
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (2000). *Historia de las Mujeres en Occidente*. Editorial Paidós. Barcelona, España.
- Durkheim, E. (1990). Las Reglas del Método Sociológico en Portantiero, J. C. La Sociología Clásica. Durkheim, y Weber. Centro editor de América Latina. Buenos Aires.
- Eichler, Margrit (1990) "Feminist Methodology" Feminist Methodology, Artículo informativo. United Kingdom Women's Studies in the 1990s', Women's Studies Quarterly.

- Fernández, D. (2013). *Constantes Gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Goetz, J y LeCompte, M (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Editorial Morata. Madrid, España.
- Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola (FIDA): <http://www.ifad.org/gender/glossary.htm> (en inglés)
- García-Gil1, D. y Pérez-Colodrero, C (2017). *Música, educación e ideología por y para Mujeres*. Facultad de Historia y Comunicación Social ISSN: 1137-0734. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Gras (2012). Daena: International Journal of Good Conscience. 7(3) 123-130. Noviembre 2012. ISSN 1870-557X 124
- Green, Lucy (200|). *Música, género y educación*. Editorial Morata. Madrid, España.
- Guzmán, M. y Pérez, A. 2007. *Teoría de Género y Demarcación Científica*. Cinta Moebio 30: 283-295.
- Green, (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata S.L.
- Harding, Sandra y Otras (2010) *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Debate y Reflexión. México, D.F.
- Hernández, Ana (2001). *Mujer y cultura moderna*. Revista arbitrada de la "Dialéctica". Año 2001. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico Rural "Gervasio Rubio"
- Hernández, Osman (2016). *La rebelión de los comuneros en los Andes abonó el terreno para la lucha definitiva contra España*. Memorias de Venezuela. Edición conmemorativa No. 56. Octubre 6, 2016. Disponible en línea:

<https://memoriasdevenezuela.wordpress.com/2016/10/06/la-rebelion-de-los-comuneros-en-los-andes-abono-el-terreno-para-la-lucha-definitiva-contra-espana/>

Henríquez, Graciela. *El papel de la mujer en la música*. [Documento en línea].

Disponible:<http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/tamadaba/2012/01/25/el-papel-de-la-mujer-en-la-musica/> [Consulta: 2017, diciembre, 5]

Johnson, Miriam (1988b). *Feminism and the Theories of Talcott Parsons*, ponencia a la reunión de la American Sociological Association Atlanta.

Jonquera, M. (2004) *Métodos Históricos o Activos en Educación Musical*. [Documento en línea] Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación). [Consulta en línea: 2013, noviembre 14] <http://musica.rediris.es>

Keller, E.F. 1985. *Reflexiones sobre género y ciencia*. Valencia: Alfons el Magnànim.

Labonville, Marie E. (1999). "Musical Nationalism in Venezuela: The work of Juan Bautista Plaza (1898-1965). University of California, Santa Barbara.

Lakatos, I. 1989. *La metodología de los programas de la investigación científica*. Madrid: Alianza.

Levi, Giovanni (1996). *Sobre microhistoria. En Formas de hacer historia*. Peter Burke (editor). Alianza editorial, Madrid.

Loizaga, María (2005). *Los estudios de género en la educación musical*. Revisión crítica. Donostia-San Sebastián. ISSN: 1137-4470

McClary, Susan (2002) *Femine endings. Music, gender and sexuality*. Universidad de Minnesota, Estados Unidos (p. 122-128).

Marín, Miguel Ángel (2014). *Contar la historia desde la periferia. Música y ciudad desde la musicología urbana*. *Neuma*, año 7 vol 2, p. 13

Martínez, M. (2007). *La investigación cualitativa etnográfica en educación*. México: Trillas

- Moliner, M. (2007). *Diccionario de usos y costumbres del español*. 3ª. Edición. Madrid. Gredos.
- Muñoz, Pascual (2003). *La mujer en la composición musical. (La mujer, víctima de la violencia cultural a lo largo de la historia)*. Aula de la Experiencia. Formación Continua Área del Conocimiento: Humanidades. [Documento en línea].<https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/LA%20MUJER%20EN%20LA%20COMPOSICION%20MUSICAL.pdf>
- National Geographic en español. ¿Cuál es el origen de la palabra música? Agenda. Editorial Televisa S.A. De C.V. Disponible en línea: <https://www.ngenespanol.com/travel/la-palabra-musica-viene-de-las-musas-grecia/>
- National Geographic en español. ¿Por qué Santa Cecilia es la patrona de los músicos? Agenda. Editorial Televisa S.A. De C.V. Disponible en línea: <https://www.ngenespanol.com/travel/por-que-es-santa-cecilia-la-patrona-de-los-musicos/>
- Osuna, Fausto (2017). Música religiosa, sagrada y litúrgica. Disponible: <https://www.padresam.com/diferencia-musica-religiosa-sagrada-liturgica/>
- Palazzi, Paola (2010) Feminismo y humanismo: congruencia y vicisitudes desde una perspectiva de género. Disponible: <http://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/paolapalazzi.pdf>
- Parra, Cira (2010). *Tendencias musicales en el nacionalismo venezolano*. Revista de Investigación N° 69. Vol. 34 Enero - Abril
- Peñín, J. (1999). *Nacionalismo Musical en Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Pérez, Julián Pérez Publicado: 2010. Actualizado: 2014.
Definicion.de: Definición de cosmovisión
<https://definicion.de/cosmovision/>.
- Pérez, Luis (2017). *La figura de la mujer en la música tropical entre los años 40 y 60: siete casos de estudio*. Revista Musicaenclave – SVM. Vol 11-3, Septiembre-Diciembre 2017. Sociedad Venezolana de Musicología. Disponible en línea: <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/figuradelamujer.pdf>
- Recuero, Nuria (2014). La orientación al mercado en los yacimientos arqueológicos Universidad Complutense de Madrid Facultad de

Ciencias Económicas y Empresariales. Tesis Doctoral MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR [Documento en línea] <https://eprints.ucm.es/25296/1/T35357.pdf>. Madrid, 2014

- Ramos, Pilar (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Editorial Narcea. Madrid, España.
- Ricoeur, Paul (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid-España, Editorial Gredos.
- Ritzer, George (1988). *Sociological Theory*, 2a ed., Knopf, Nueva York.
- Sans, Juan Francisco (2010). *Teresa Carreño: Una excepcional compositora venezolana del siglo XIX*. Revista de Investigación vol. 34 No. 69. Caracas abr. 2010 versión impresa ISSN 1010-2914.
- Scarnecchia, Paolo. (1998). *Música popular y música culta*. Icaria Editorial. Madrid, España.
- Soler, Sandra (2017). *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*. Departamento de Antropología, Filosofía y Trabajo Social programa de Doctorado: Intervención social - género y juventud Universitat Rovira I Virgili. Tarragona, España.
- Soneira, A. J. 2006. La teoría fundamentada en los datos (grounded theory) de Glaser y Strauss, pp. 153-173. En: I. Vasilachis. *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Strauss y Corbin. (2002). *Bases de la investigación*. 2da edición. Universidad de Antioquia: Colombia.
- Taylor, S y Bodgan, R., (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. "Capítulo 6: El trabajo con los datos. Análisis de los datos en la investigación cualitativa". En Buenos Aires: Paidós.
- Tovar, Marianela. (2010). *Apuntes para la construcción de una historia de las mujeres*. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, 15 (34), pág. 11-26.
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador [UPEL] (2014). *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestrías y tesis doctorales*. Caracas: Autor.

- Vargas, Iraida (2010). *La ocultación de las mujeres en la historia de Venezuela*. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer v.15 n.34 Caracas jun. 2010. Versión impresa ISSN 1316-3701
- Vargas, José (2013). *La mujer en la historia venezolana*. Lecturas de geografía e historia. [Documento en línea] Disponible: <https://josevargasponce.wordpress.com/2013/05/19/la-mujer-en-la-historia-venezolana/>
- Valdebenito, Lorena (2013). *Educación Musical y Género: Una perspectiva inclusiva desde el currículum de aula*. Revista NEUMA. Año 6 Volumen 2. Universidad de Talca pág. 58 a 66.
- Vivares, Julio (2016). Apuntes sobre la gramática musical: la Sonata y la forma sonata. <https://docplayer.es/3568288-Apuntes-sobre-la-gramatica-musical-la-sonata-y-la-forma-sonata.html>
- Yuni, J y Urbano, C. (2005). *Investigación Etnográfica. Investigación acción*. 3ra Edición. Argentina: Brujas.

CURRICULUM VIATE

Licenciada en Música (UNAC), Colombia. Magister en Psicología, mención Orientación (CIPSSV), Venezuela. Doctoranda en Musicología (UCA-Argentina), Doctoranda en Educación (UPEL.IPRGR). Ha participado como ponente, conferencista y tallerista en diferentes eventos a nivel regional, nacional e internacional. Ha sido docente en las Universidades IUDEM, UNET. Ha realizado diversa investigaciones referentes a educación musical, dirección coral, estudios de género. Es Directora-Creadora del Seminario Internacional de Capacitación Musical (SICAM), Directora-creadora de la Coral de Cámara UPEL-IPRGR, Venezuela, Creadora-Coordinadora de la Línea de Investigación Educación Musical y Musicología de la misma institución y Coordinadora del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM –Táchira). Actualmente es profesora a Dedicación Exclusiva de la UPEL-IPRGR.

ANEXOS

Anexo A

Entrevista 1 [M1CS]

La historia musical académica venezolana es muy amplia. Me gustaría comenzar ubicándome a principios de siglo, antes del año 1900. Es importante hablar de esa época ya que allí surgen muchas compositoras venezolanas importantes. Hay varias alumnas de Sojo como Maria Luisa Escobar, Ana Mercedes Azuaje de Rugeles, Conny Méndez quien no solo se dedicó a la composición. También Blanca Estrella de Méscoli.

Existieron muchísimas compositoras importantes del siglo XX. Teresa Carreño, super importante su papel como mujer en la historia musical de Venezuela. Es bien particular lo que ocurre con la mujer en Venezuela, pues pareciera que es como una excepción entre muchos países que si han sido reacios a la condición del género femenino. No se conocen muchas compositoras. Sin embargo, en Venezuela me parece que la mujer se ha logrado sobreponer, tal vez por una cuestión cultural o histórica se le han abierto posibilidades aunque puede decirse que tampoco ha sido fácil, pues ha sido juzgada por la cultura machista que también está presente. A pesar de esto, gozamos de una larga historia de mujeres compositoras que no sólo es el hecho de haber sido mujeres, compositoras y venezolanas, sino que también han estado a la par de los grandes compositores a nivel mundial y eso es indiscutible. Por ejemplo a Teresa Carreño, el maestro Franz Liszt llegó a reconocerla como una gran compositora. Ella vivió en un medio donde pudo conocer a los grandes músicos de su época. Asimismo Modesta Bor marcó historia, fue alumna de Kachaturiam.

En realidad yo me siento orgullosa ya que para la mujer han sido difíciles varias áreas, no solamente en la musical, precisamente por un machismo que viene inculcado por los europeos que nos colonizaron, ya que este no existía en nuestra cultura indígena. Las costumbres buenas y malas

se absorbieron fácilmente. Un ejemplo bueno es la asimilación de la música clásica. Se cuenta que cuando Humboldt llegó a los llanos venezolanos encontró un cuarteto ejecutando música de Haydn. En esta transculturización que permitió asimilar la bella música europea, lastimosamente también permitió que se dejara de lado buena parte de la música natal, aunque hay compositoras como María Luisa Escobar que ha realizado actualmente óperas rescatando nuestra cultura ancestral. Muchas veces los medios no colaboran para el rescate de esta cultura indígena, pero creo que la mujer puede y forma parte de este rescate pues por su legado como madre ayuda a generar un despertar de la conciencia.

-Los campos académicos que ha explorado la mujer en la música venezolana son los mismos que ha explorado el hombre, aunque teniendo en cuenta que el campo religioso occidental que es inculcado al venezolano a partir de la colonia. Durante la independencia el hombre se va a la guerra y se queda la mujer matriarca cuidando su espacio familiar. Allí la mujer se vuelve más autónoma e independiente. Por eso la mujer venezolana es así. Aunque no se acepte a veces, hay un legado matriarcal pues la mujer venezolana se quedó en casa mandando en su hogar.

El campo pianístico precisamente ha sido uno de los más explorados. Mujeres con guáramo se ven en Venezuela aunque a veces han sido ignoradas. Obviando las cuestiones biológicas, creo que una parte importante para lograr el cambio machista de mentalidad es reconocer que no debe ser así. Que la mujer tiene toda la capacidad para alcanzar lo que se proponga.

Para explicar María Elena Vargas por ejemplo, fue la primera mujer venezolana en graduarse en canto lírico en la Unión Soviética. Belén Ojeda, también se graduó en Dirección Coral en la Unión soviética. Violeta Lares, prof de teoría y Lenguaje, las pianistas Gabriela Montero, Vanessa Pérez y Vilma Sánchez Aff, Elizabeth Guerrero quien dirige la Orquesta Municipal de Caracas. Lo que se me ocurre para responder esta pregunta es mencionar

las mujeres que actualmente están desempeñándose talentosamente en los diferentes campos de la esfera musical venezolana.

En cuanto a la equidad considero que obviamente en la parte biológica no puede haber equidad. Hay cuestiones biológicas que indiscutiblemente vive la mujer y todo esto la hace más fuerte. Considero que la mujer es más fuerte que el hombre y en la música también se nota la fuerza emocional de la mujer. Me impresiona que hay muchas mujeres instrumentistas ocupando los lugares principales dentro del sistema de orquestas y el hombre venezolano actual se ha adaptado, ha superado tranquilamente las barreras sexistas que pudieran haberse manifestado en épocas anteriores.

Históricamente me parece muy interesante el cambio social hacia la aceptación de la mujer como música inmersa en una sociedad cambiante. Por ejemplo en la época de Teresa Carreño había mucho esa cuestión popular de juzgar a la mujer que se había divorciado o casado varias veces, o que tenía hijos y paralelamente desarrollaba su carrera musical. Era terrible pues la costumbre de la época decía que la mujer debía conservar el nombre de la familia, llegar casta al matrimonio y además mantener este, no importaba las situaciones que se dieran en él. Se muestra de nuevo la cuestión occidental que si bien fue positiva en algunas facetas, en otras no lo fue. El caso es que históricamente, la mujer venezolana ha demostrado su versatilidad y empoderamiento en el campo musical.

No sé si hemos estado por encima de los hombres pues no me parece que sea la idea es la idea mostrar supremacía sobre ellos, pero sí ha importante romper con ciertos tabúes que identifican a la mujer como un ser débil. No me gusta mencionar estos tabúes pues siento que es darles fuerza. De hecho pienso que es más importante recalcar lo que sí ha sido y es la mujer venezolana. La mujer en general es madre, guerrera, resistente física y emocionalmente, tiene sabiduría y es matriarca. La mujer venezolana toma las riendas fácilmente, se le hace fácil mandar y dominar en todos los campos, inclusive el musical.

Anexo B

Entrevista 2 [M2RS]

El imaginario social venezolano concebido respecto al rol de la mujer en la música, ha dependido del contexto histórico. La época colonial fue el resultado de la intención de la corona española por reproducir – de este lado del Atlántico – la cosmovisión europea. Por lo tanto, los criterios sociales, culturales, políticos, económicos imperantes en la península ibérica fueron impuestos en los territorios ocupados en el continente americano.

Durante ese tiempo, la música oficial en Venezuela era la que giraba en torno al oficio divino católico. Allí no había posibilidad de participación práctica de la mujer, ni como autoridad, ni como vocalista, ni como instrumentista, ni como compositora.

La intervención femenina en esa época comienza recién con la aparición de la música escénica a finales de la colonia y en pleno proceso de luchas emancipadoras. Las primeras compañías de ópera que visitaron Caracas fueron a inicios del siglo XIX. En el elenco había cantantes femeninas. Las solistas solían ser extranjeras que se presentaban de gira y partían.

La participación de venezolanos y venezolanas fue activándose en el siglo XIX, durante las conformaciones republicanas y después del establecimiento de la IV República con J. A. Páez, en 1830. Una referencia histórica en el campo de la aportación protagónica de la mujer en el mundo de la ópera la constituye Teresa Carreño, quien se estrenó accidentalmente como directora de ese género escénico musical. En 1887 la compañía que ella trajo tenía que presentar, tanto *La Favorita* (Donizetti), como *La Sonnambula* (Bellini). En los días previos corrió el rumor de que iba a detonarse una bomba en el teatro durante la función. El director titular de

origen francés, Fernando Rachelle, fingió una enfermedad y no se atrevió a presentarse. El suplente tampoco quiso. Tuvo que tomar la batuta Carreño, hacer un sólo ensayo y dirigir las funciones para sacar con gallardía adelante el proyecto artístico destinado a los caraqueños. Nunca antes ella había dirigido una orquesta. Salió por la puerta grande de la historia artística.

El desempeño musical femenino en ese último tercio del siglo XIX hasta la tercera década del XX, estuvo representado principalmente en el campo del canto y la interpretación pianística en el contexto de la música de salón. Hubo también casos particulares de compositoras de estos géneros de salón como Isabel Pachano de Mauri, algunas de sus partituras fueron publicadas en la revista *El Cojo Ilustrado* entre 1892 y 1895.

Con la consolidación de la escuela nacionalista venezolana en el primer tercio del siglo XX y con la fundación de la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas, las mujeres fueron incorporándose a las prácticas musicales, tanto como instrumentistas, cantantes, directoras de coros y orquestas, compositoras e investigadoras.

En la actualidad, con las políticas legislativas de instrumentos legales que permiten el desarrollo de la participación de la mujer en todos los ámbitos del quehacer nacional, el protagonismo femenino ha sido determinante en la sociedad venezolana. Esto ha sido el resultado de una evolución histórica, política, social, económica y cultural. A medida que se ha ido avanzando en las conquistas sociales y en la democratización de la vida política del país la mujer venezolana ha estado activamente presente en todos los campos de la nación, incluyendo el musical.

Anexo C

Entrevista 3 [M3EV]

Las premisas ideológicas que se han tenido sobre la mujer en la música académica venezolana son muy parecidas a las que se tuvieron en la historia de la música occidental, ya que especialmente durante los siglos XVI al XIX, no fue tomada como digna de ser parte de los procesos más importantes durante la evolución de la historia musical. No quiere decir eso que no hubiesen existido grandes y talentosas mujeres en el campo musical, sino, que los grandes compositores que la historia destacó fueron hombres. Por ejemplo, la hermana de Felix Mendelshon fue tan diestra como su hermano en la composición, sin embargo, el fue el que destacó en la historia musical. Y así como este hay muchos más ejemplos.

En el caso de la historia musical venezolana, la separación o supremacía el género masculino sobre el femenino no era por cuestión de la obra musical de la mujer en si misma, sino porque el rol que se le daba a la mujer en estos siglos, era básica y destacadamente de corte familiar. Por ende también la mujer, inclusive en el S XX, ha destacado en el rol de pedagogas, dedicadas a la enseñanza, pero no en el rol de compositoras e incluso tampoco como ejecutantes. Si es verdad que es destacable el caso de Teresa Carreño pero es algo fuera de lo común. Inclusive, pienso que si ella se hubiese quedado aquí en Venezuela tal vez no habría alcanzado el rango universal que tuvo después cuando se fue a New York y a Europa, destacando como una niña prodigio en el piano y luego como compositora y pedagoga. Nació en el año 1853, ya avanzado el siglo XIX y murió en 1917, pero inclusive, cuando ella mismo regresó a Venezuela a crear su escuela de ópera y su Escuela de Música, no tuvo éxito, ya que las mismas mujeres de la época la catalogaron como una persona demasiado liberal, poco digna de los valores morales de esa época.

El rol más activo de la mujer comienza a cambiar en Venezuela después de la postguerra de la 2ª guerra mundial. Ahí ya tenemos nombres que ya avanzados los años 50, comienzan a destacar. Tal es el caso de Modesta Bor. Sin embargo en los libros de los grandes compositores venezolanos no se tiene en cuenta el nombre de la mujer. Flor Rofé, por ejemplo fue compositora y arreglista pero no fue tomada en cuenta. Si aparecen Blanca Estrella de Méscoli y Mercedes Azuaje de Rugeles, sin embargo no tuvieron esa relevancia que sus pares compositores masculinos.

Ahora, si desde el plano de la Educación Musical si se destacó la mujer, pero considero que esto viene por la cultura imperante heredada bajo esas premisas ideológicas marcadas durante el siglo XIX. Ahora en el siglo XXI, puede decirse que estas premisas han cambiado y definitivamente se da más importancia al talento que tenga la persona, ocupa los cargos y se le da el valor que tiene. Sin embargo, con las mujeres aún hay falta de equidad. Por ejemplo, para una mujer que quiere llegar a ser directora de una gran orquesta es mucho más difícil que para un hombre. Eso quiere decir que aún no se mantiene completamente libre de los prejuicios anteriores.

-La mujer ha explorado casi todos los campos musicales en Venezuela, pero no en grandes números. Especialmente en la ejecución instrumental han sido destacadas. Tal es el caso de Rosario Marciano, Flaminia De Sola, guitarrista del trío Raúl Borges, Fedora Alemán. En la parte de dirección de orquestas o de composición o dirección administrativa no ha destacado mucho. Claro, destaca la figura de Modesta Bor como compositora y también llegó a tener una parte administrativa muy importante en la UCV como directora de la parte cultural. También Flor Rofé de Estévez como compositora y supervisora nacional de la Educación Musical, fundó también la Escuela de Pedagogía Musical. Asimismo de Lilimenez de Lara como compositora, Nancy Elbáez Finol como directora y promotora de entidades educativas. Inició uno de los primeros proyectos para crear la carrera de Música en el Pedagógico de Caracas. Alba Cantanilla también

como pianista, ejecutante de arpa y compositora. Quiere decir que a partir de los años 50 comenzó en realidad la gesta y destacamento de la mujer en la música.

Actualmente la mujer ha extendido mucho su impacto musical, especialmente en la formación de nuevos talentos. Por ejemplo, pienso que Violeta Lares ha tenido gran importancia. Asimismo Isabel Aretz quien no fue venezolana de nacimiento, sin embargo, al lado de tu esposo, Luis Felipe Ramón y Rivera, realizó muchas investigaciones en FUNDEF, haciendo una titánica labor que abarcó no sólo a Venezuela sino a toda Latinoamérica. También está Madelman Bretz quien también nació en Argentina pero estuvo mucho tiempo aquí en Venezuela. También como directoras Isabel Palacios y María Guinand, quienes son figuras muy relevantes en la música del siglo XX. Desde el punto de vista administrativa como gestoras culturales, se destaca Marina Oliguella en el CONAC que actualmente es el Ministerio de la Cultura.

Considero que a pesar que se ha avanzado en cuanto a la equidad de género, todavía esta sigue conquistándose. Todavía las mujeres deben luchar extra para poder adquirir puestos de relevancia y vencer ciertos prejuicios. Yo quisiera por ejemplo, que la nueva generación de compositoras venezolanas de la 2ª mitad del siglo XX, tales como Maria Antonia Palacios, Adina Izarra, Marianela Machado, Josefina Punzene de Benedetti y Beatriz Bilbao, Mercedes Otero (encargada de la orquesta Municipal de Caracas). Sobre todo veo que en la actualidad la mujer tiene un gran empuje y poder organizativo. A ellas se les debe gran parte del poder organizativo, sobre todo en el Sistema.

-El impacto social de la música, sobre todo en la época actual es muy relevante y no sólo en Venezuela, sino en toda Latinoamérica y no sólo en el papel principal mostrar la cara principal de un proyecto, sino como en el apoyo que sostiene. Por ejemplo está el caso de profesor Emil Fredman quien fundó su Escuela de Música en Caracas, pero su esposa era quien

mantenía la Escuela funcionando como debía. Está el caso también de los egresados del programa Mariscal de Ayacucho quienes regresamos a Venezuela después de estudiar fuera del país. Entonces mujeres las mujeres ocuparon puestos de relevancia en las universidades venezolanas, tal es el caso de Adina Izarra, Cira Parra, Claribel Camero. Ellas, debido a sus cualidades como poder organizacional, paciencia, inteligencia innata, poder de conciliación permitieron que fuera muy positivo su impacto social en el mundo musical venezolano, a tal punto que ya no hay sorpresa cuando se dice que tal o cual mujer están, por ejemplo dirigiendo una orquesta.

Quiere decir que en este momento en Venezuela, nadie en su sano juicio diría que le negaría un puesto de dirección a una mujer por su condición femenina. Los cargos se ganan por nivel de capacitación. Ese espacio se ha ido ganando pues la mujer se ha empoderado en su conocimiento, en su manera de abordar los problemas y sobre todo en la manera de gerenciar. De hecho, en muchos de los festivales corales la mayor parte de los directores son mujeres. Es decir, la visión de nuestros días es que la equidad se ha ido ganando a pulso, a través del talento, constancia y perseverancia de la mujer venezolana y ese mismo efecto se ha dado en mayor o menor grado en otros países latinoamericanos. La mujer ha dejado una huella especialmente en la calidad de la educación musical, la parte gerencial y la ejecución instrumental aunque aún hay espacios por conquistar.

Anexo D

Entrevista 4 [M3CA]

Las premisas ideológicas que se han tenido sobre la mujer en Venezuela, pienso que no son premisas heredadas sino que se han transmitido de generación en generación. Quizás lo que se puede observar más palpablemente, es que la mujer no está presente en ciertos roles musicales como en el caso de la dirección orquestal donde la participación ha sido prácticamente nula. Incluso en la dirección coral ha habido más relevancia la presencia masculina. En la parte académica, la mujer ha tenido un rol importante que se mantiene y ha evolucionado permitiéndoles más presencia e importancia a todo nivel musical.

La mujer en la historia de la música venezolana y no necesariamente mujeres venezolanas, han incursionado en el campo etnomusicológico, sea por iniciativa propia, o porque por coincidencia eran vinculadas a la música o porque tenían como parejas a personas historiadoras o musicólogos, tal es el caso de Isabel Aretz. La mujer se ha visto en el siglo XX en Venezuela, como musicóloga, investigadora, pedagoga que iba fuera del país y se preparaba para traer todos esos conocimientos de pedagogía musical que no llegaron aquí como a otros países de Sur América. En el campo académico e indiscutiblemente en el campo pedagógico, tanto a nivel instrumental como a nivel teórico tenemos mujeres muy importantes para incluir a futuro una lista de mujeres para sumarlas a esas mujeres que han puesto un grano de arena en el campo musical pedagógico.

Considero que si hay equidad de género en la mayoría de las áreas musicales, exceptuando en la dirección orquestal donde la presencia de la mujer no ha sido significativa. No ha habido en la historia de la música venezolana una mujer que tenga un rol preponderante en la dirección orquestal. Considero que no hay falta de equidad en la música cuando se

realiza un concurso ya sea para estudios musicales o para desempeñarse en ningún rol musical.

Hay muchas mujeres que se destacan en la composición académica, en la dirección coral y fin en todos los campos musicales, exceptuando como ya dije, el campo de la dirección orquestal. Sin embargo, retomando hechos históricos destacables, como en la escuela del padre Sojo, por ejemplo no hay ninguna mujer. Quiere decir que en ese momento, desde el punto de vista de la composición o de la ejecución instrumental no había presencia femenina. Allí el papel de la mujer no solo en el campo musical, sino en el aspecto donde había una influencia machista y se vulneraban en ese sentido los derechos de la mujer. Incluso más tarde, en la importante escuela de Vicente Emilio Sojo donde aparecen todos los compositores que resaltaron en el siglo XX en Venezuela, tal es el caso de los maestros José Antonio Abreu, Antonio Estévez, sólo aparece una mujer, Modesta Bor. Esto cambia en el siglo XXI donde si hay presencia femenina aunque en menos porcentaje que la masculina.

Las premisas ideológicas en Venezuela no creo disten mucho de otros países de América Latina e incluso de todo el mundo donde la mujer ha tenido los papeles definidos por una sociedad eminentemente "machista". Esas premisas son difíciles de superar culturalmente y se han logrado poco a poco grandes avances. Si bien fue una excepción, su carrera, su actitud, su impronta, hoy en día abundan las intérpretes con gran reconocimiento nacional e internacional y sin cuestionamiento y en este caso me refiero al piano: Gabreila Montero, Clara Rodríguez, Elizabeth Guerrero, Clara Marcano. Creo que en el terreno de la interpretación se ha ganado mucho y se pudiera decir que no hay distingos de géneros (hombres versus mujeres) sino criterios de calidad que priman.

Considero que el campo más frecuentado y aceptado para la mujer ha sido la pedagogía. Las profesoras de música son una referencia a través de muchos años. Poco a poco se han impuesto las intérpretes. En la

composición, la dirección de orquesta y los cargos ejecutivos aún es muy escasa la presencia femenina. Quizás la dirección coral haya sido un campo más noble para la mujer. No obstante en la música venezolana se destacan grandes compositoras. Sin embargo aún prevalece no solo la cantidad de material escrito por hombres sino con calidad. Pero la mujer gana terreno día a día y se siente una mayor presencia.

El impacto social de la mujer en la música se circunscribe a lo pedagógico, lo interpretativo y a figuras prominentes en los demás campos.

En el campo investigativo musical, terreno quizás algo nuevo, las mujeres se abren (nos abrimos?) paso poco a poco en los recintos universitarios proporcionando un escaño cualitativamente superior a la tradicional labor pedagógica femenina en la música gracias al surgimiento de las carreras y del entusiasmo científico de las féminas. Esto permite elevar la voz en eventos nacionales e internacionales donde priman las mujeres, autoras de trabajos que abarcan los más amplios campos del saber musical.