

R I T H M I C A

REVISTA DE LA RED DE INVESTIGACIÓN
TEMÁTICA EN MÚSICA Y ARTES



Editorial
Universidad de Nariño

No. 3, AÑO 3, 2023

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

Rithmica

*Revista de la Red de Investigación
Temática en Música y Artes*

No. 3, año 3, 2023

Rithmica

Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes
No. 3, año 3, 2023



Editorial
Universidad de Nariño

Universidad de Nariño
Facultad de Artes
Departamento de Música
Editorial Universitaria
2023

RITHMICA

Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes
Universidad de Nariño – Facultad de Artes- Dpto. de Música
No. 3, año 3, 2023

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS - ESPAÑA
DIRECTOR Y EDITOR

Comité Editorial

Lyda Aleydy Tobo Mendivelso
Lidia Consuelo López
Mario Egas Villota
Leonardo Zambrano Rodríguez
Carlos Roberto Muñoz
Pablo Santacruz Guerrero
Diego Palacios Dávila
Luis Alfonso Caicedo

Comité Científico

María Ángeles Zapata
Gloria Valencia Mendoza
Sonia del Rocío Viteri Ramos
Ruth Nayibe Cárdenas
Gabriela Hernández Vega
Teresa Elizabeth Muñoz Nájuez
Víctor Hernández Vaca
Mario Gómez-Vignes
Gustavo Parra Arévalo
Fredy Vallejos
Diego León Arango
Luis Carlos Rodríguez
Humberto Galindo Palma

Miembros de la Red de Investigación Temática en Música y Artes

Lyda Tobo Mendivelso	Universidad de Nariño
Mónica Tobo Mendivelso	UPTC, Tunja
Alejandro Mercado Villalobos	Universidad de Guanajuato, León
Humberto Galindo Palma	Conservatorio del Tolima
Pablo Santacruz Guerrero	Universidad de Nariño
José Menandro Bastidas-España	Universidad de Nariño



RITHMICA

**Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes
Departamento de Música de la Universidad de Nariño**

Revista adscrita académica y financieramente al Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

Periodicidad: anual

Revisora de textos: Sandra Burbano

Diseño de portada: Juan Fernando Cuaspa Cantuca

Diagramación: Juan Fernando Cuaspa Cantuca

Correspondencia: Oficina del Departamento de Música, Universidad de Nariño, Sede centro, carrera 23 No. 18-62 Teléfono 7244309 extensión 2850. E-mails: jotamenandro@gmail.com
rithmica@udenar.edu.co
musica@udenar.edu.co

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni compromete la posición de la revista o de la Institución.

Editorial Universitaria. Universidad de Nariño.

Rithmica,

Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes.

Editor: José Menandro Bastidas-España.

Pasto. Editorial Universidad de Nariño, 2023.

257 páginas.

Formato digital PDF

ISSN: 2805-6353

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni compromete la posición de la revista o de la Institución.

Editorial Universitaria. Universidad de Nariño.

CONTENIDO

MIREYA USCÁTEGUI CAICEDO	14
La Conspiración del Silencio	15
ALEJANDRA MERCADO FERREIRA, Lizzy	21
RAÚL HELIODORO TORRES MEDINA.....	23
Una Escena Holística en Expansión: Las Bandas Femeninas de Rock en México....	24
IGNACIO MORENO NAVA.....	45
Participación Femenina en el Ámbito Musical del Occidente de Michoacán, México. Un Estudio Desde las Humanidades Digitales	46
BENIGNA DÁVALOS VILLAVICENCIO, Pasillo Ángel de luz	74
ROLANDO EFRAÍN CHAMORRO JIMÉNEZ, Arreglo del pasillo Ángel de luz.....	77
TERESA ALDA	78
MALTE KÄHLER	79
Remmert, Heinemann y Klust. Tres generaciones de grandes mujeres pianistas en Berlín 1900-1975.....	81
ORLANDO MORILLO.....	140
Feminismo e Imaginario Simbólico Nariñense	141
ALEJANDRO MERCADO VILLALOBOS	153
CARLOTA LAURA MENESES SÁNCHEZ	154

LELLANIS ARROYO ROJAS	155
Música y Género: El Papel de la Mujer Mexicana en la Práctica Musical en el Bajío Porfiriano	156
HUMBERTO GALINDO PALMA	173
Presencia Femenina en la Música del Tolima, Siglo XX	174
ERIKA NATHALIA ENRÍQUEZ	237
La Comprensión de la Anatomía y Fisiología de la Voz y su Importancia en la Ense- ñanza y Aprendizaje del Canto.....	238
DANNY EDISSON CABRERA PORTILLA, Conflict	247



EDITORIAL

La arquitectura de la obra de arte conjuga las técnicas con las concepciones estéticas; las primeras entendidas como las diferentes acciones, propias del oficio, que la creación pone sobre los materiales para que la obra pase de la nada a la forma. Las segundas, como la búsqueda de la belleza en su relación con las diferentes tendencias que ha tenido el arte a lo largo de la historia: la ubicación temporal, la visión del mundo, la capacidad crítica y el deseo de transformación de la percepción de la realidad. Históricamente, se ha dicho que la mujer no tiene la inteligencia suficiente para lograr esta conjugación; a lo largo del recorrido de la línea del tiempo de la creación artística, la mujer ha sido marginada, teniendo como obvia consecuencia un panorama fundamentalmente masculino.

Las mujeres fueron excluidas del canto gregoriano y de la polifonía sacra por considerar que la sensualidad de su voz inducía al pecado. Estas actitudes están legitimadas en los documentos del antiguo y del nuevo testamento; por ejemplo, las epístolas de San Pablo a los corintios prohíben la palabra femenina

en la congregación de la Iglesia primitiva, prohibición que del habla se hizo extensiva al canto. Cuando, debido a la dinámica cultural del viejo continente, de la monodía medieval, la música empezó a expresarse por medio de la polifonía, el clero prefirió castrar a los niños para que no cambiarán el color de su voz. En la época barroca, la música profana fue espacio para las cantantes, las cuales lograron canalizar fama y fortuna; sin embargo, debían competir en los escenarios con los castrados, los cuales también gozaban de enorme prestigio en las cortes europeas. Salvo pocos y excepcionales casos, la composición le fue esquivada a la mujer en este periodo, su acción se limitó, fundamentalmente, a la interpretación de la música secular, especialmente el canto, los instrumentos de teclado y los de cuerda frotada. El Romanticismo no fue diferente, las figuras que brillan en el siglo XIX son fundamentalmente masculinas, las compositoras se pueden contar con los dedos de la mano.

Esta concepción de la vida social europea va a transferirse de manera directa a las tierras del nuevo mundo, y se hizo de manera tan eficaz, que aún en

los lugares más apartados de la geografía de las tierras americanas, se encuentran evidencias de alienación. No es extraño encontrar en las montañas andinas de Colombia los letargos de este pensamiento que hunden sus raíces en el más oscuro pasado medieval europeo. Los Aparatos Ideológicos de Estado, de los que habla Louis Althusser, especialmente la Iglesia, la escuela y la familia, se han encargado de realizar esta tarea.

Los tiempos actuales, cruzados por situaciones ambientales, políticas, económicas, sociales, religiosas, entre otras, obligan al mundo a la realización de grandes transformaciones. Nunca antes los viejos valores se habían visto tan seriamente cuestionados por un pensamiento emergente que carga todos los lastres históricos de sectores sociales marginales. Se reclama con vigor los derechos de la mujer, del niño, del negro, del indígena, del pobre, del homosexual, entre otros. Como habitantes de este mundo, en este momento histórico en el que nos ha tocado vivir, no nos queda otra oportunidad diferente a la de hacer eco de ese clamor, cuando no a levantar el tono para sumarnos a esa polifonía de dolores por los que ha atravesado la sociedad desde tiempos remotos. En este sentido, en el mes de abril del presente año, en la ciudad de Pasto, bajo el amparo de la Universidad de Nariño, sus programas de Música y Artes Visuales, hemos juntado esfuerzos para la realización del Congreso “Mujeres, Arte y Música”, evento que hace eco de esta necesidad planteando un espacio de reflexión para que sus participantes examinen sus posturas respecto de las

implicaciones ideológicas que han llevado a la sociedad a marginalizar a la mujer en estas disciplinas.

El evento contó con la participación de importantes investigadores nacionales y extranjeros, entre los cuales tenemos los siguientes: Magíster Diana Isabel Molina Rodríguez de la Universidad de Nariño, Colombia; Dr. Ignacio Moreno Nava de la Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, México; Maestro Carlos Roberto Muñoz, guitarrista de la Universidad de Nariño; Dr. Alejandro Mercado Villalobos de la Universidad de Guanajuato, Campus León, México; Dra. Teresa Alda y Dr. Malte Kähler (Alemania) del Dúo Soniante; Maestra Astrid Viviana García Rodríguez de la Universidad de Antioquia, Colombia; Maestro Rolando Chamorro Jiménez, guitarrista de la Universidad de Nariño; Dra. Mónica Tobo Mendivelso de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Artista visual Alejandra Mercado Ferreira de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, México; Dr. Raúl Heliodoro Torres Medina de la Universidad Autónoma de Ciudad de México; Maestro Humberto Galindo Palma, director de la fundación cultural Cantatierra - Mundo Sonoro, Ibagué, Colombia; Dr. Orlando Morillo de la Universidad de Nariño; Maestra Ana María Villate Marín de la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia; Dr. Mario Egas Villota de la Universidad de Nariño; Magíster Liliana Elizabeth Otero Caicedo de la Universidad de Nariño, Magíster Edwin Ordoñez, adscrito a la Secretaría de Educación del Municipio de Pasto, Colombia; el dúo conformado por la maestra coreana Ju

JaYoung y Byron Zambrano de Colombia; las maestras: Lidia Consuelo López, Jenny Amanda Muñoz, Vanessa González (cantantes) y Cinthia Melisa Troncoso (pianista) y Shirley Recalde, directora general del taller Emoción, ópera y mujer y las estudiantes: Lina María Calixto Gamboa y María Paola Díaz Villota de la Universidad San Martín, Pasto, Colombia. Participaron de manera especial las maestras Melisa Troncoso y Maritza Valdés Otero y el maestro Rolando David Ramos, quienes interpretaron el Trío para violín, violonchelo y piano en Sol menor, Op. 17 de Clara Schumann.

Los artículos que contiene el presente número de esta revista se derivan de las ponencias ofrecidas en el evento.

**JOSÉ MENANDRO
BASTIDAS-ESPAÑA**
Director y Editor





**MIREYA USCÁTEGUI
CAICEDO**

Profesora Titular de la Universidad de Nariño (Pasto); Diseñadora Gráfica de la Universidad Nacional de Colombia; Magíster en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional de la Colombia; Doctora en Ciencias de la Educación (línea historia de la universidad latinoamericana) de la Universidad de Nariño /RUDECOLOMBIA (tesis mención honorífica); Cofundadora/Codirectora del Grupo de Investigación “Currículo y Universidad” de la Universidad de Nariño, año 2000; Cofundadora/Primera Líder del Grupo de Investigación

“InNova” del Departamento de Diseño de la Universidad de Nariño, año 2018; Coautora y autora de libros y de artículos de investigación en revistas nacionales e internacionales; Directora de Tesis en programas de Maestría y Doctorado en Argentina, Colombia y Panamá; Participante en eventos académicos en Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, España y México, en calidad de ponente en temáticas de currículo, historia de la enseñanza del arte en Colombia, enseñanza del Diseño, entre otros.

La Conspiración del Silencio¹ *The Conspiracy of Silence*

Mireya Uscátegui Caicedo

Profesora Titular Departamento de Diseño - Facultad de Artes

Grupo InNova

Universidad de Nariño

muscategui6@yahoo.es

Preámbulo

El congregarnos en torno a la presencia de la Mujer como Arte y Música es por fortuna una otra conspiración, hoy desde las riberas del silencio. Son estas nuevas conspiraciones las que alientan a compartir este recorrido desde dos márgenes: el primero por entre los caminos del silencio y el segundo invocando el conjuro del silencio.

Por entre los caminos del silencio

Como dos caras de una misma moneda, el silencio, o nos abraza en íntimos paréntesis con la elocuencia silente de un beso, o nos somete a las oprobiosas ausencias que, en materia de mujeres, han impreso su aciago sello en la historia de la humanidad.

Así, el silencio que en la intimidad algunas veces es solaz, complacencia varonil, también en otras es yugo intruso que habita amenazante el alma mujeril, silenciada y excluida de las memorias.

¹ Este texto fue presentado en el evento de apertura del Congreso Internacional "Mujeres, Arte y Música" realizado en la ciudad de San Juan de Pasto en el mes de abril, días 24 a 28, de 2023; organizado por el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

El silencio no solo calla, como se escucha en el reproche de algunas amenazantes discusiones cotidianas que afirman que “el que calla otorga”; otorga, claro es, potestad, autoridad y dominio. Ese tal es el hondo sentido del silencio que concede poder, porque es un poder en sí mismo; de hecho, algunos definen el silencio como propiedad que avasalla, que pone al mundo a disposición del poderoso para someter al otro-otra.

Entonces, los silencios también han operado como mecanismos de invisibilización que en los tiempos políticos y en los culturales han urdido complicidades para conspirar desde ellos, ya sea a través de una escritura protagonizada por el singular masculino, o de las artes de la pintura en perspectivas patriarcales, o de las partituras cifradas en clave de sol, que por mera coincidencia es gramaticalmente masculino.

Son esos igualmente los silencios desde los cuales se han edificado las estructuras sociales y las culturales; son simultáneamente el silencio y su elocuencia, la voz de las configuraciones y las modelaciones sociales tras las que se ocultan las razones de los mutismos femeninos en casi, si no en todos, los ámbitos que en el mundo han sido.

Por vía de ejemplo conviene aquí recordar algunos rostros del silencio, que como instrumento de poder personificaron el miedo infundido sobre las ellas: los metafísicos silencios de la sumisión que a nombre de los dioses de los muchos Olimpos, la han sometido por los siglos de los siglos a la santa dependencia de esos ellos que ostentan, ora el poder

económico, ora el poder físico, ora el poder intelectual; los otros siniestros silencios letales a los que fueron sometidas aquellas mujeres que protagonizaron vitales luchas de libertad, como una Olympe de Gouges cuando en la Francia de 1789 la guillotina acalló su vida por defender el derecho al voto femenino, unas Policarpa Salavarrieta, Antonia Santos o Manuela Beltrán, fusiladas por animar a costa de sus vidas las gestas independentistas de la Nueva Granada, o unas Manuela Cumbal y Francisca Aucú, mujeres de Guaitarilla que por sublevarse ante las reformas fiscales impuestas por la Corona Española en tierras americanas, en el año 1800 fueron condenadas al castigo de 100 azotes, pena que fue conmutada por la “vergüenza pública de barrer cuatro años la iglesia del último pueblo, fuera de la Provincia de los Pastos” (Camacho Caicedo, T., 2018), y a que estos otros desventurados silencios psicológicos y físicos que día a día cobran víctimas en los hogares y en las calles, víctimas que en incontables casos, por temor o por amor a sus hijos y a sus hijas, optan por el camino del silencio haciendo así cotidiano el dolor y natural el sufrir por la simple razón de haber nacido “ellas”.

Y claro, los mundos del arte también han sido habitados por el silencio conspirador de las discriminaciones y las convencionales ausencias femeninas, mismas que han borrado, y en casos suplantado sus huellas en la historia de estos mundos, privándonos de conocer la realidad de su papel en la construcción de la cultura artística de los mundos y de nuestro mundo-mundos, los territorios de la América ancestral.

Por esto, los estudios sobre la discriminación de la mujer en el arte, son hoy por hoy un campo activo de investigación como fenómeno social.

En esta nuestra América, las Leyes de Indias, en su concepción misógina, hicieron a la mujer cautiva de un solo destino: el hogar o el convento. La discriminación de la mujer fue en efecto una práctica atávica regulada mediante Ordenanzas y Cédulas reales que reflejaron a la sociedad patriarcal de la época y según las cuales, en lo que al arte concierne, las mujeres eran excluidas tanto de la educación como de la organización y el trabajo de los talleres. Así que no les era permitido la tenencia de talleres, puesto que solamente las viudas, mientras no se casaran de nuevo, salvo con alguien del mismo oficio, podían conservar el taller-tienda de los maestros (Uscátegui, M., 2010). De igual modo, fueron apartadas de la enseñanza y de la práctica de muchos oficios, quedando reducidas únicamente al ejercicio de aquellos que no exigían mayor capacidad intelectual ni física, como lo señala para la Nueva Granada la Instrucción general para los Gremios expedida en Santa Fe por el virrey Flórez el 12 de abril de 1777:

26. Procurarán el que aquellas faenas que parecen oficios, y en la sustancia lo son: más sin necesidad de tantas formalidades, y en que ni se requiere aprendizaje, ni exámenes, y se ejecutan por pura imitación, se desempeñen por las mujeres, [...] pues así quedarán los hombres más desocupados para los otros que necesitan mayor

aplicación, ciencia y trabajo. (AG-N/B Colonia, Miscelánea. Tomo 3 f292v)

No obstante, estas prohibiciones, se tiene conocimiento de la existencia de casos de mujeres pintoras, como lo ocurrió en Cuenca en los siglos XVII y XVIII:

A pesar de ser los oficios de pintor y escultor, actividades fundamentalmente masculinas, no deja de llamar la atención la importantísima presencia en la ciudad de Joana, una india pintora del siglo XVII, así como un siglo más tarde la de su colega, la religiosa sor María de la Merced. (Arteaga, 2006, p. 6)

Estos últimos sucesos permiten advertir lo que de allí en adelante ha acontecido cuando las mujeres, pese a la conspiración del silencio, apelan a sus capacidades creativas, confirmando así que su desempeño ha sido particularmente significativo por el incesante avance en la búsqueda de su propio espacio, y por la insurrecta persistencia en transgredir el umbral de los pasivos roles a los que fueron relegadas tras los perniciosos procesos de romantización que las redujo a mitológicas musas o a inmóviles-anónimas modelos que solo encarnaban la belleza por sobre su capacidad de ser y para ser protagonista de sí misma.

La emergencia de la mujer o el conjuro del silencio

Esta historia de exclusión y de silenciamiento a las ellas, ha sido signo y sí no en la construcción de un modelo

social que se sustenta en los poderes de las hegemónicas culturas patriarcales,

[...] una cultura que impone diferencias. En la asignación, a las mujeres les tocó ocupar un papel inferior que, a la vez, determina la existencia de una relación desigual de poder.

El poder de los hombres sobre las mujeres se da imponiendo valores, que son entendidos por la sociedad como naturales. Esas imposiciones asumen la forma de lo que Lagarde (1997) llama cautiverios: de las madres, esposas, monjas, prostitutas, presas y locas. [...] es una violación de sus derechos humanos, sus libertades fundamentales. (Arce-Rodríguez, 2006, p.78)

Desafiarlas, no solo no ha sido fácil, sino de tiempo en tiempo infructuoso, particularmente de cara a lo que la historia oficial del arte y sus correlatos de elitismo y poder han preconizado. Justamente por esto sigue siendo válido, valiente e imperante, visibilizarlas para redimir las de las sombras y conjurar con ellas el silencio para seguir cerrando la brecha que ya sus precursoras se atrevieron a franquear.

Tras el hilo de estas historias de desocultamientos, se llega a Ende, ilustradora de manuscritos nacida en el Reino de León, al norte de la península ibérica en las postrimerías del siglo X, y acaso monja del monasterio de San Salvador de Tábara, de la provincia española de Zamora. Aunque en este período del medioevo europeo las obras por lo general eran anónimas, en la Catedral

de Santa María de Gerona (España) se conserva un original del “Comentario del Apocalipsis de Beato de Liébana” en cuyo prólogo aparece una ilustración titulada: “Sobre la sinagoga: la mujer sentada sobre la bestia” con un rótulo que a la letra dice: “Ende, pintora y sierva de Dios”, lo que se convierte en una de las primeras manifestaciones artísticas femenina del viejo continente, y a su autora en la pionera de las artistas femeninas en España y en una de las primeras de la que se tiene registro en Europa.

Por su parte, la historia del arte colombiano registra a Feliciano Vásquez, hija del maestro Gregorio Vásquez, como la primera mujer pintora cuya obra traspasó el umbral de su propio hogar. Ocurrió en 1738, época para el cual la pintura rococó, liberada, ligera y cortesana, revaluó en Europa los temas religiosos para recrearse en asuntos más terrenales y humanos protagonizados por la mujer y el amor. La América española, aquella de los virreyes guardianes de la moral, solamente pudo traducir con disimulada sensatez ese nuevo ideal estético. En este ambiente, aunque a la sombra de su padre, irrumpió excepcionalmente doña Feliciano, a quien se le atribuye la decoración de uno de los únicos biombos neogranadinos coloniales conocidos, así como las miniaturas del retablo de Nuestra Señora de Loreto del templo de San Ignacio.

Solo hasta las primeras décadas del siglo XX, aparece el registro de otra mujer en el arte colombiano: Margarita Holguín y Caro, nacida a finales del siglo XIX, hija del presidente Carlos Holguín Mallarino y nieta de Miguel Antonio

Caro. La temática de su obra, pintura y escultura, revela un espíritu sereno que en las últimas creaciones cobra una especial severidad. Es ella una de las primeras mujeres consagrada profesionalmente al ejercicio artístico en el país.

Hacia la tercera década del siglo XX surgen también los nombres de Josefina Albarracín y Hena Rodríguez, asociadas a la llamada generación de los “Bachués”, único movimiento nacionalista del que se tiene noticia en el país. Las dos iniciaron la tradición escultórica femenina en Colombia.

A partir de entonces, varios nombres de mujeres se van abriendo paso en la historia nacional, pero una de ellas, rescatada tardíamente del anonimato al que fuera sometida su obra por la crudeza de su temática, se ha constituido en figura emblemática del temperamento artístico femenino liberado de aquella sociedad patriarcal que depara una presencia sumisa, frágil y leve: Débora Arango, la pintora antioqueña que halló en los problemas sociales de la época, el hábito para su obra, pero que además desgarró el alma femenina hasta mostrar, sin tapujos, que ella vive y siente igual la barbarie humana, ante la que expresó: “La vida con toda su fuerza admirable no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y el ocultamiento de las altas capas sociales: por eso mis temas son duros, acres, casi bárbaros [...]” (Anónimo, 1940, s. p.)

También en Nariño, durante mucho tiempo la mujer fue lo creado y lo actuado en el arte, y cuando ella decide actuar y crear se interrumpe la historia por el

asombro de lo inesperado. Abriéndose en las venas del crear, ella, después de casi cien años de existencia de este Departamento, mostró por fin la estética de las identidades rotas.

En un evento como este, que es un acto de memoria luchando contra el olvido, reviven los nombres de Gloria Santacruz, Julieta de los Ríos, Rosa Burbano, Lola Cano... entre las de quienes caminaron los pasos de la antigua Escuela de Pintura de la Universidad de Nariño en las décadas del cincuenta y el sesenta. Sea esta una ocasión para rendirles un justo homenaje de rememoración.

También del olvido que, dicho como Ricoeur, es el reverso de la sombra, debemos redimir a Alma Kaiser, pintora y grabadora que nos ha privado en todos estos años de la riqueza expresiva de su obra, y a otras como María Eugenia Díaz del Castillo, Clara Cano y Libia Velásquez, entre las osadas mujeres que por los años setenta y cinco iniciaran sus estudios en el antiguo Instituto de Artes de la Universidad de Nariño.

En este veloz emprendimiento por entre los pliegues del recuerdo, una figura cimera es la de Alicia Viteri, artista pastusa, grabadora y pintora, de quien Germán Rubiano afirma en la Historia del Arte Colombiano: “Alicia Viteri... una de las artistas más serias del nuevo arte colombiano, la cual durante varios años ha insistido en una temática de insectos humanizados que recuerda siempre “La metamorfosis” de Kafka”. (Rubiano, G., 1983, p. 1666). Alicia, hoy residente en Panamá, inaugura la presencia de la artista nariñense que amplía las fronteras

de la pequeña patria, y su obra, valiente, de mujer sin mordazas, descarna persistentemente la condición humana que se transmuta tras las bambalinas de ese teatro que es la vida en sociedad.

Franqueando también las fronteras geográficas del pequeño terruño, otra nariñense radicada hoy fuera del Departamento, María Morán irrumpe en el arte nacional contemporáneo, afianzándose en él con su rica producción pictórica que, según corresponde al expresionismo, representa al mundo con la entusiasta visión de la mirada que va de la naturaleza al espíritu.

Esta reseña, detenida apenas en las audaces mujeres artistas que transpusieron la barrera del silencio, solo alcanza a ser una motivante invitación a las generaciones actuales y venideras que habrán de cumplir con *el deber de memoria* que Paul Ricoeur reclama, asumiendo la ineludible faena de auscultar los archivos en busca de las huellas de las demás ellas, artistas de las artes mayores y de las mal llamadas artes menores, artistas-artesanas de esta creativa región, porque la tarea no está concluida y ahora ya es posible escribir estas pendientes historias en clave de luna.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1940). Débora Arango o la Bizarría estética. El Colombiano, Medellín. <https://www.100libroslibres.com/debora-arango-la-historia-entre-lineas>
- Arce-Rodríguez, M. B. (2006). Género y Violencia. Agricultura, Sociedad y Desarrollo, 3(1), 77–90. <https://revista-asyd.org/index.php/asyd/article/view/1050>
- Arteaga, D. (2006). Contribución al estudio de los pintores y escultores de Cuenca entre los siglos XVI y XIX. Revista Artesanías de América, (2), 89-120. <http://documentacion.cidap.gov.ec:8080/handle/cidap/431>
- Camacho Caicedo, T. A. (2018). Guaitarilla y su gesta libertaria (Año 1800). http://2016-2019.narino.gov.co/inicio/files/InformacionGeneral/Personajes/GUAITARILLA_Y_SU_GESTA_LIBERTARIA.pdf
- Rubiano, G. (1983). Historia del Arte Colombiano. Vol. XII. Editorial Salvat: Navarra, España.
- Uscátegui, M. (2010). La institucionalización de la enseñanza del arte en Colombia: antecedentes y evolución. (De la Colonia al Siglo XIX). [Tesis de Doctorado, Universidad de Nariño].



**ALEJANDRA
MERCADO FERREIRA**

Alejandra Mercado Ferreira es artista visual. Actualmente en proceso de titulación de la carrera de Artes Visuales de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En 2019 expuso *El Color y la Expresión* en la Casa de la Cultura del Municipio de Santa Ana Maya, Michoacán, y en marzo del 2022, en el marco del Día Internacional de la Mujer, presentó la obra *Lizzy*, que formó parte de la exposición colectiva *Arte nosotras*, que organizó la Facultad Popular de Bellas Artes, de la Universidad Michoacana. En septiembre del 2022, impartió el taller *Dibujemos nuestro patrimonio*, actividad que formó parte del VII Coloquio Universitario Internacional “Hablemos sobre Patrimonio Cultural”, evento organizado por la Universidad de Guanajuato.



Título de la obra: Lizzy
Autor: Alejandra Mercado Ferreira
Año: 2022
Técnica: técnicas mixtas sobre lienzo
Dimensiones: 60 X 40 cm





RAÚL HELIODORO TORRES MEDINA

*Dr. Raúl Heliodoro Torres Medina.
Universidad Autónoma de
Ciudad de México*

Raúl Heliodoro Torres Medina es oriundo de la Ciudad de México. Profesor-Investigador de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel San Lorenzo Tezonco, desde 2008. Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2010. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Fundador y coordinador del Seminario Permanente de Historia y Música en México desde 2008, con sede en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus líneas de investigación son: Historia cultural e Historia del Tiempo Presente, historia de la música novohispana y estudios sobre rock en México. Entre sus publicaciones se encuentran los siguientes libros: *Música eclesiástica en el altepetl novohispano (siglos XVII-XIX)*, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de*

México (1750-1791). Transgresión o sumisión y Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas (coord.), todos publicados por la UACM; los artículos: “El uso de la música en el tránsito del Reino a la República”, “Un texto perdido. El reglamento de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana” y “Las danzas en el pensamiento de los eclesiásticos a finales del virreinato” y los capítulos de libro: “El death metal mexicano a través de la mirada femenina: Murderline e Introtyl”, “Los privilegios de los músicos indígenas en las instituciones religiosas de la ciudad de México: El Colegio de San Gregorio” e “Historia de la música, miradas desde la trinchera de la historia”.

**Una Escena Holística en Expansión: Las Bandas
Femeninas de Rock en México**
An Expanding Holistic Scene: Female Rock Bands in México

Raúl Heliodoro Torres Medina

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
raul.torres@uacm.edu.mx

Resumen

Durante muchos años la presencia femenina en el rock se mantuvo casi siempre en un segundo plano, aunque es innegable su importancia en la historia de este movimiento musical. El nuevo milenio vio un crecimiento exponencial de los grupos femeninos, tal como se planteó en el libro: *El presente es de ellas. Bandas femeninas de rock en México (2000-2022)*. No obstante, la aparición de nuevas agrupaciones plantea bisoñas problemáticas donde se perpetúan viejos problemas. La actualización de este tema debe ser permanente para dar seguimiento a la nueva ola del rock hecho por mujeres. El objetivo de este texto es presentar a las bandas emergentes y algunas consolidadas que se encuentran lanzando sus primeras producciones discográficas, para encontrar a través de sus palabras los cambios y permanencias efectuados en una escena holística pospandemia.

Palabras clave: rock, mujeres, bandas, escena holística, historia del presente

Abstract

For many years the female presence in rock, although it existed, was almost always found in the background, although its importance in the history of this musical movement is undeniable. The new millennium saw exponential growth in women's groups, as stated in the book: *The Present is Theirs. Female rock bands in Mexico (2000-2022)*. However, the appearance of new groups poses problematic new beginnings where old problems are perpetuated. The updating of this topic must be permanent to follow the new wave of rock made by women. The objective of this text is to present emerging bands and some established ones that are releasing their first albums, to find through their words the changes and permanences made in a holistic post-pandemic scene.

Keywords: rock, women, bands, holistic scene, history of the present.

En su génesis el rock fue construido como un género eminentemente masculino, las mujeres fueron relegadas al papel de fans, seguidoras, grupies, novias o esposas de los músicos. México, siguiendo los parámetros impuestos por la industria musical norteamericana, implementó para sí los mismos cánones del vecino país del norte. Aun así, desde los inicios del rock mexicano, las mujeres incursionaron como solistas, en grupos mixtos y, en menor medida, en agrupaciones totalmente femeninas (Estrada, 2018). El reducido número de este último tipo de bandas, así como su escasa producción discográfica, hizo que muchas de ellas pasaran casi desapercibidas en la escena rockera, sobre todo aquellas que se movieron en el underground. Su devenir, a veces descrito de manera somera en periódicos, revistas y fanzines, se fue perdiendo con el paso de los años.

Lo anterior también se vio reflejado en la investigación académica de los últimos treinta años, donde se hizo plausible la una ausencia de bandas femeninas en libros, artículos y capítulos de libro que abordaban esta temática. Solo dos libros tratan de manera tangencial la práctica musical femenina dentro de una banda: *Sirenas al ataque* (Estrada, 2018) y *Jóvenes excéntricas* (Viera, 2015). Si bien, cabe resaltar la importancia de estas obras, también evidencian un vacío bibliográfico que resultaba necesario llenar.

La falta de un corpus sólido y extenso sobre la trayectoria de las mujeres en el rock, y en particular de los grupos femeninos, fue uno de los motivos para que se escribiera el libro: *El presente es*

de ellas. Bandas femeninas de rock en México (2000-2022) (Torres, 2022). Uno de los objetivos de esta obra fue presentar una serie de semblanzas de las bandas con una trayectoria sólida o de los grupos nuevos que habían iniciado tocando música original. Para lograr un panorama integral se buscó a las agrupaciones en las diversas regiones que conforman México. En la investigación se afirmó que hubo un aumento exponencial de las agrupaciones femeninas durante los primeros 22 años del siglo XXI; esto debido a los cambios tecnológicos y a la paulatina transformación del pensamiento social. Este texto pionero abre nuevas ventanas de análisis para entender de una manera más incisiva el papel de las mujeres en la música generada en el nuevo milenio, no solo en el rock, sino dentro de la música en general.

Las bandas femeninas que han pisado los escenarios mexicanos durante los últimos 22 años han venido a enriquecer la oferta sonora del rock mexicano. Su impronta es mucho más visible que en décadas anteriores; no obstante, lo que están forjando estas agrupaciones apenas es el inicio de cambios más significativos. En concordancia con lo anterior, el presente texto intenta explorar la experiencia de los nuevos grupos femeninos en México, para hacer un rastreo de las dificultades que siguen enfrentando y los cambios que están experimentando. La investigación continua resulta obligada en este proceso vivo y en permanente transformación; de aquí parte la necesidad de escribir este texto.

Una continuidad ineludible

Durante un concierto de la banda Corazón Aquí No, un asistente se quejó acerca del porqué un “güey” se atrevía a escribir sobre mujeres, haciendo referencia al libro *El presente es de ellas*². Aunque es evidente que este sujeto no había leído el texto, queda una pregunta en el aire que debe plantearse ¿Es lícito para un hombre escribir respecto a una temática que de manera evidente involucra a mujeres en su quehacer artístico? Acerca de la investigación y escritura de la historia, Francesca Gargallo escribía: “Quien pueda hacer confluír la mayor cantidad de elementos agregativos y explicativos (comprobados) en una narración de un hecho conocido que sirva para entender el presente, es quien escribe historia” (Gargallo, 2021). La historia es un ejercicio intelectual de escritura que va más allá del género. Sus problemáticas nos conciernen a todos en la medida que, mediante su estudio, estamos dando explicación de una sociedad en particular. Si el objetivo de la investigación es hacer un ejercicio que ayude a esclarecer el entorno social y que vaya más allá de posiciones ideológicas subjetivas que no abonen a dicho conocimiento, nuestra injerencia en diversos temas será válida.

Sea cual sea la explicación, la historia de los grupos conformados por mujeres

había estado ausente; por tanto, hablar de su trayectoria involucra a todos por igual. No obstante, la investigación de lo que hacen las mujeres en los grupos no puede circunscribirse a un libro, las actualizaciones sobre lo que va ocurriendo dentro de la *escena holística* del rock en México es materia obligada para dar continuidad a lo ya escrito³. El seguimiento de una escena que ha sido estudiada desde una metodología que parte de la historia del presente, debe ser actualizada de manera constante y no quedar solo como un estudio aislado. Resulta ser un esfuerzo de investigación continuo, cuya principal característica es hacer uso de sus viejas herramientas en el nuevo acervo histórico digital: Internet. En específico, las redes sociales o social media. Por tanto, en este texto trataremos de abordar algunas problemáticas y nuevas realidades que van afrontando los grupos que ahora están haciendo presencia en la escena holística nacional.

Hemos detectado doce bandas del movimiento rockero actual en México que ha lanzado producciones musicales entre 2022-2023: Dreams Avenue, Las Rotas, Hueso Peligroso, Zissel, Moonrose⁴, Go-goettes, Apocalipstick, Hathor, Crystalinas, Aura, CorazónAquíNo y Pink Bats. Antes de abordar algunas de sus problemáticas y logros presentamos una breve semblanza de cada una de estas agrupaciones:

2 La palabra “güey” designa a una persona tonta o estúpida. También se utiliza para señalar de manera fraterna a un amigo o compañero. En este caso se emplea como sinónimo de hombre.

3 Se entiende por escena holística a todos los componentes humanos que en alguna medida tiene que ver con el funcionamiento del fenómeno del rock (Torres, 2022, 17).

4 En el caso de Moonrose, a pesar de ser una banda consolidada y con producción discográfica, fue omitida por desconocimiento del autor en el libro *El presente es de ellas...* Por tal motivo se le menciona ahora en este artículo.

Dreams Avenue es una banda de pop punk formada en Mexicali, Baja California, formada en 2009⁵ por Karla Mata (bajo) Aleé Manrique (batería), Priscila Manrique (Voz) y Hannah Luna (guitarra). A principios de 2023 lanzan su sencillo “Rebelde”. La banda se encuentra activa. (Dreams Avenue, 2023)



Figura 1 Dreams Avenue
Nota. Fotografía de Grapher Caro

Las Rotas es una banda punk de la Ciudad de México fundada en 2012 por Mishel Flores (batería), Dani Ferrer (voz), Yira (guitarra) Laurie Ramone (bajo/coros). A finales de 2022 lanzaron su sencillo “Caperucita Roca”. La banda se encuentra activa. (Las Rotas, 2023)



Figura 2 Las Rotas
Nota. Fotografía de Karen Ochoa

5 Después de un receso de casi diez años, la banda regresó a los escenarios en marzo de 2023.

Hueso Peligroso es una banda de punk de la Ciudad de México fundada en 2015 por Bloody Asocial (bajo), Wolfy Blue Suicide Girl (voz) y Debbye Díaz (guitarra/voz), posteriormente se integró Sara Calaverita de Azúcar (batería). Después de muchos cambios de integrantes, la alineación actual está conformada por Díaz, Diana Roux (bajo/voz) y April Martínez (batería). De manera esporádica se les une Desiré Batory (voz). En 2023 lanzan su primer sencillo “Hueso invisible”. La banda se encuentra activa. (Hueso Peligroso, 2023)

Figura 3 Hueso Peligroso
Nota. Fotografía de Alexia Toledo



Zissel es una banda de rock de Querétaro, Querétaro fundada en 2017 por Pamm Montecchi (guitarra/voz), Mariana Tovar (batería) e Ita Pineda (bajo). Para 2023 lanzaron dos sencillos “Bestia” y “Plastic Dress”. La banda se encuentra activa. (Zissel, 2023)



Figura 4 Zissel
Nota. Fotografía de Alexia Toledo

Moonrose es un grupo de rock alternativo de Ciudad Juárez, Chihuahua, formado en 2018 por Asinue Chong (guitarra), Larissa Estrada (voz) y Karla Silva (batería). En 2021 sacan su sencillo “Subreal” y el álbum Genobis. Para 2023, lanzan su sencillo “Todo x mi”. La banda continua vigente. (Moonrose, 2023)



Figura 5 Moonrose
Nota. Fotografía Donación de la banda

Go-goettes es una banda de garage de la Ciudad de México formada en 2020 por Rita (Órgano y voz), Naye, (Guitarra), Teté (Bajo) y Ana Batería. La banda se encuentra activa. (Go-goettes, 2023)



Figura 6 Go-goettes
Nota. Fotografía de Giovanni Chávez

Apokalipstick es una banda de rock de Nezahualcóyotl, Estado de México, formada en 2021 por Andy Trujillo (guitarra/coros), Karla Hernández (guitarra/coros), Dorian Psyck (bajo), FeerGee Rodríguez (voz) y Upir Lai (batería). Para finalizar

2022 sacaron su sencillo “Fantasmas”. En 2023 salieron Rodríguez y Lai y entraron Yollo Díaz (voz) y Lola Rodríguez (batería). La banda se encuentra activa. (Apokalipstick, 2023)



Figura 7 Apokalipstick
Nota. Fotografía de Ricardo Ambriz

Crystalinas es un grupo de post rock de Monterrey, Nuevo León fundado en 2021 por Gabriela Góngora (bajo), Alejandra Mendoza (guitarra), Montserrat Alonso (voz), Mileth Villarreal (batería) y Lor Valadez (guitarra). En 2023 lanzaron su sencillo “Memoria sublime”. La banda se encuentra vigente en formato mixto. (Crystalinas, 2023)



Figura 8 Crystalinas
Nota. Fotografía Donación de la banda

Hathor es una banda de metal de Jalapa, Veracruz, formada en 2022 por Breaking Lw (guitarra/voz) Luisa Castillo (bajo/coros) y Cecilia Dono (batería). En febrero de 2022 salió de la agrupación Dono y entró Aldi Osorio (batería). En 2023 lanzaron su sencillo “La bestia que ronda mi cabeza”. Para finales del mismo año sale Luisa Castillo y entra Quetzaly (bajo). La banda se encuentra activa. (Hathor, 2023)

Figura 9 Hathor

Nota. Fotografía de Susana H. Frías, Fotógrafa Feral



Aura es un grupo de post-punk, rock y pop punk de la Ciudad de México formado en 2022 por Valeria Marín (bajo), Nane Cat (guitarra), Haku (guitarra) y Maya Nomás (batería). En 2023 lanza su sencillo “Ángela Martínez”. La banda continúa activa. (Aura, 2023)



Figura 10 Aura

Nota. Fotografía de Karen Ochoa

CorazónAquíNo es una banda de rock de la Ciudad de México formada en 2022 por Michelle PanTre (batería), Marleen Miranda (bajo) y Ana Havok (guitarra/coros). En 2023 lanzan su sencillo “¡Corazón aquí no!”. La banda se encuentra activa. (CorazónAquíNo, 2023)



Figura 11
CorazónAquíNo
 Nota. Fotografía Donación de la banda

Pink Bats es un grupo de rock de la Ciudad de México formado en 2023 por Diana (voz), Ivana (bajo), Safica (batería) y Trix (guitarra). En 2023 lanzan su sencillo “Palabras”. La banda se encuentra activa. (Las Pink Bats, 2023)

Preámbulo de una escena holística postpandemia

Las transformaciones tecnológicas en los últimos 22 años se fueron dando a un ritmo acelerando, parecía que la culminación del desarrollo digital encontraría su cenit con la llegada de las plataformas de streaming que permitieron la reproducción de audio y video en línea sin necesidad de su descarga en los dispositivos móviles, como smartphones o tabletas (Ávila, 2019; Poor, 2019). Hoy día continúan siendo fundamentales para la nueva forma de percibir la escucha de la música, aunque de tiempo acá se introdujo un elemento que, al parecer, cambiará la forma de percibir lo sonoro: la Inteligencia Artificial (IA).

El paulatino desarrollo de las tecnologías de IA dentro del espectro musical

se ha visto reflejado en las diversas “fases de la cadena de comercialización por las que pasa una obra, desde su creación hasta su consumo por el público” (García, 2021). La composición de temas, voces y sonidos de diversos artistas, vivos o muertos, convertidos en datos programados en una computadora, es una realidad. En la producción musical se utiliza en la automatización de la mezcla y masterización de canciones. La industria discográfica emplea la IA para encontrar noveles talentos, para realizar una estructura racional de los conciertos y presentaciones, también para proyectar formas más eficaces de marketing. Gracias a ella los músicos pueden verificar su permanencia en el mercado. Los autores y editores verifican si están siendo víctimas de plagio. Mientras que el público escucha tiene a su disposición las plataformas de streaming, quienes les envían recomendaciones en

materia musical. También mediante “programas de reconocimiento de audio” para saber qué canción se está escuchando (Juanma, 2023; García, 2021).

Aunque la relación entre la IA y la producción musical todavía es un proceso en ciernes, se están empezando a crear expectativas con miras a futuro. Hay estimaciones cuyo pronóstico afirma que dentro de diez años el 20% o el 30% de los 40 sencillos más importantes serán compuestos de manera parcial o total con el software *Machine Learning*⁶.

Incluso, la IA está empezando a monetizar sus creaciones musicales en las plataformas de streaming como YouTube (AprendelA, 2023).

En contraposición, los cambios de pensamiento social se encuentran en un ritmo diferente, mucho más pausado ¿Por qué razón estos cambios sociales son más lentos? El pensamiento social guarda vínculo con un pasado del cual es complicado despojarse, a pesar de que asistimos a una época de transformaciones profundas dentro de la sociedad mexicana, aún quedan resabios heredados por las generaciones antecedentes, positivos y negativos. Los cambios sociales “consisten en la “emergencia” de realidades sociales cuyo motor son sujetos (individuales o colectivos) que están relacionados entre sí “dentro de un contexto determinado” (Donati, 19, 34). Por tanto, la transformación social se efectúa cuando una serie de “relaciones propias y específicas” se modelan con

“cualidades distintivas” que se apartan de formas anteriores: “siguiendo distinciones directrices (o sus combinaciones) que corresponden a un nuevo código simbólico”. (Donati, 19, 42)

No obstante, los cambios sociales son irregulares, es decir, no hay transformaciones sociales en su conjunto, sino de algunos sectores que van adquiriendo nuevos sentidos y tomando acciones, por ejemplo, dentro de las prácticas sociales y culturales. Estos desfases producen contradicciones y confrontaciones dentro del propio espectro social. En la actualidad pueden ser detectados en las redes sociales, donde los debates, fundamentados o viscerales, forman parte de la realidad de los usuarios en diversos temas de orden político, económico, cultural, e incluso, dentro de la más monótona cotidianidad (el choque de dos autos, una persona aparcando en el estacionamiento de discapacitados, la pelea por un asiento en el transporte público, etc.).

Uno de los cambios sociales que de manera directa están incidiendo en el mundo de la cultura, y en específico de la música, pero también en diversos sectores económicos y políticos, es la resignificación del papel de la mujer como artífice de la construcción social. Sobre el primer punto hay una amplia literatura proveniente del movimiento feminista; por ejemplo, aunque “las mujeres han resignificado su identidad femenina al “no ser para otros” y al ser

6 Se entiende como Machine Learning a “un subconjunto de Inteligencia Artificial donde las personas «entrenan» a las máquinas para reconocer patrones basados en datos y hacer sus predicciones”, es decir, esta aplicación permite a los sistemas el aprendizaje y mejoramiento automático “de la experiencia sin requerir programación”, para que reconozca patrones que le lleven a realizar pronósticos exactos (Alonso, 2023; Jalife, 2022; Postgrado, s.f.).

proveedoras económicas de la familia, el tema de maternidad y la familia es un nudo de discusión que sigue limitando a las mujeres en su incorporación al mercado de trabajo” (Pomar, 2007). Sobre este último aspecto, para fines de este trabajo, es conveniente hablar de este cambio social que se ha convertido en tendencia desde el siglo pasado, ya que de manera directa se vincula con el quehacer de los grupos femeninos en la escena holística del rock en México; la exponencial “feminización del mercado laboral”. (Urteaga, 2009, 32-34)

Este paulatino cambio ha permitido que un mayor número de mujeres forme parte de las filas del trabajo asalariado; no obstante; la disparidad de oportunidades es aún evidente. A pesar de que la inserción de las mujeres en diversas ramas productivas, de servicios, educativas y culturales es una realidad, aún persisten altos niveles de desocupación, pobreza y salarios menores al que perciben los hombres. En síntesis, “la feminización del mercado laboral constituye un cambio social notable, aunque las desigualdades de género se mantengan”. (Urteaga, 2009, 33-34)

Esta feminización dentro del rock está siendo notoria por el aumento de bandas integradas por mujeres. En el libro *El presente es de ellas*, se dio cuenta de lo anterior al constatar que entre 1958 y 2000 se crearon un total de 21 grupos, mientras que de 2000 a 2022 se incrementó el número con un total de 97 agrupaciones. Este crecimiento está

permitiendo una escena más integral y con una oferta musical mucho más amplia y con una perspectiva de género interesante. (Torres, 2022, 36)

No obstante, a pesar de que en la escena holística del rock mexicano muchos aspectos se han transformado, aún quedan diversos vicios sociales que se fueron perpetuando desde el propio nacimiento de este género musical y que hoy los vemos, en algunos aspectos, adaptándose a las nuevas realidades tecnológicas: la violencia física o verbal (cuestionar su capacidad musical, gritos ofensivos), el acoso (mensajes a través de redes sociales), pero también otras formas sutiles de “micromachismos”, como el *mansplaining* (la recurrente manera en que muchos hombres explican a las músicas la forma en que deben conectar los amplificadores o instrumentos, como afinar, ecualizar, etc., cuando es evidente que ellas lo saben)⁷. En el ámbito de la música, si bien, cada vez es menor su incidencia, quedan todavía muchos años para encontrar un entorno libre de violencia hacia el trabajo de las mujeres. Aunque es posible que su erradicación no se logre por completo o que antes el rock desaparezca.

Experiencias desde la “nueva normalidad”

El regreso a los escenarios después de la pandemia de la covid-19 vino a confirmar algo que ya se empezaba a vislumbrar unos años antes, un paulatino cambio de actitud frente al trabajo de los grupos femeninos por parte de sus pares

⁷ Se define como mansplaining a la “situación en la que un hombre explica a una mujer algo que ella en realidad ya entiende o conoce, de forma condescendiente y paternalista y presuponiendo de forma injustificada que la desconoce”. (Alonso, 2023)

masculinos inmiscuidos en la música, por un lado, y del público en general, por el otro. Aunque es complicado generalizar, ya que nos podemos hablar de una escena holística homogénea, puesto que las problemáticas deben analizarse desde los entornos locales o particulares; lo cierto es que los comentarios expresados por las integrantes de las nueve bandas entrevistadas denotan una transformación en las relaciones tocantes a la producción, difusión y escucha de su música.

Se percibe que han encontrado apoyo, oportunidades, buenos tratos; incluso, mucha suerte para encontrar los caminos que las conducen a la gente correcta para hacer una música de calidad y profesional. Encontramos una escena holística más inclusiva que está reconociendo el trabajo de las mujeres en el ámbito musical, no solamente de sus colegas músicos, también de productores, promotores, diseñadores, etc. La cooperación entre los diversos elementos que la integran ha sido fundamental en esta etapa de regreso a las actividades presenciales, porque la pandemia golpeó a casi toda la gente relacionada con el entorno musical.

Mariana Tovar de Zissel comenta: “ha sido más positivo desde mi punto de vista, (...) hemos conocido a mucha banda que la verdad nos ha abierto las puertas y nos ha apoyado mucho en eso y algunos músicos se han portado como muy chidos y eso se agradece” (M. Tovar, comunicación personal, 4 de septiembre de 2022).

Debbye Díaz de Hueso Peligroso afirma: yo creo que detrás de cada banda femenina hay un par de ami-

gos (...) que están apoyándonos y que nos dicen ¡Sí, ustedes si pueden! ¡Suenan bien chido, síganlo haciendo! (D. Díaz, comunicación personal, 24 de septiembre de 2022).

Alee Manrique de Dreams Avenue dice: ... nuestro círculo social incluso de los amigos músicos masculinos se han portado siempre superbién, han sido los amigos músicos que nos han apoyado en cuarto de ensayo, en equipo, de que ellos están, realmente veo el interés de apoyarnos como morras que están dentro de la música y eso a mí se me hace padrísimo, o sea cuestiones que nosotras podemos cambiar a nuestro círculo cercano, está increíble que ellos también nos apoyen tanto y estén difundiendo nuestra música, estén difundiendo nuestras redes, entonces de todo lo malo, lo bueno también de sentir como ese apoyo de los músicos y lo hablo aquí en Mexicali y en Ensenada que también nos han brindado la mano y nos han apoyado muchísimo, entonces eso está muy cool. (A. Manrique, comunicación personal, 9 de agosto de 2023)

También encontramos un público más empático, esto se refleja en una mejor recepción para ellas y su música durante las presentaciones. Al parecer hay cada vez menos caras de sorpresa al ver a una mujer sobre el escenario tocando rock. Lo anterior se traduce en una menor violencia verbal y una disminución de la tradicional indiferencia y menosprecio. En ocasiones, hay chicos que se saben las letras de sus canciones, tienes sus

discos o las siguen a través de las plataformas de streaming. Breaking Lw de Hathor nos dice: “se saben las letras y pagan por vernos, ahí es donde nosotras vemos el apoyo que tenemos y lo agradecemos muchísimo” (B. Lw, comunicación personal, 5 de noviembre de 2022).

A todas luces vamos encontrando nuevos contextos de inclusión, que si bien, no necesariamente es igual en todas las regiones de México, dan cierta esperanza de nuevos derroteros.

Como veíamos líneas arriba, los cambios de pensamiento social tienen un ritmo lento. Es así como todavía se han detectado muestras de intolerancia o desinterés hacia la música y las presentaciones realizadas por los grupos femeninos. Eso ocasiona que algunas formas de machismo subyacente que pueden confundirse con cumplidos se continúan repitiendo en los escenarios rockeros.

Frases como, por ejemplo: “¡sí, pues están como lindas, pero ¡qué, si van a tocar!”, “¡ay!, que van a hacer ellas”, “para ser morra tocas bien”, “para ser morras lo hacen bien” o “¡ay, tocan muy chido para ser niñas, no!” “¡ay, son morras y tocan! O sea, ¡pero si tocan!, pertenecen a una violencia simbólica perpetuada⁸. Ese exceso de opiniones sobre la forma de tocar o cantar de las rockeras se ha combatido en los escenarios cuando estas jóvenes mujeres han demostrado que su calidad no depende

de su género. (Zissel, comunicación personal, 4 de septiembre de 2022; Crystalinas, comunicación personal, 13 de mayo de 2023; CorazónAquíNo, comunicación personal, 8 de junio de 2023; Dreams Avenue, comunicación personal, 9 de agosto de 2023)

Durante la investigación para el libro *El presente es de ellas*, seis de las doce bandas presentadas no habían lanzado material original, cinco fueron fundadas o reagrupadas después de la publicación de la obra y también lanzaron su primera producción discográfica y solo una (Moonrose) ya contaba con material sonoro en plataformas de *streaming*. Por tal motivo, la actualización de la escena holística entono a las bandas femeninas que se van creando o que sacan sus nuevas producciones de audio y video, se convierten en un asunto que requiere constantes modificaciones y adecuaciones.

En la era digital, donde las avanzadas técnicas de grabación y masterización han permitido el nacimiento de muchos proyectos autogestivos sólidos. ¿Cuáles fueron entonces las dificultades que han llevado a estas jóvenes bandas a realizar sus primeras grabaciones? Para algunos grupos el impedimento ha sido los constantes cambios de integrantes, esta movilidad ocasionaba inseguridad para grabar hasta lograr una conformación estable o también factores de movilidad debido a la distancia cuando viven en ciudades diferentes. El factor

⁸ Se entiende como violencia simbólica: “La que, a través de patrones estereotipados, mensajes, valores, íconos o signos, transmita y reproduzca dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales, naturalizando la subordinación de la mujer en la sociedad”. (Gobierno de la Ciudad de México, 2008)

económico juega un papel primordial, ya que, como los proyectos son autogestivos, los gastos son solventados por la propia banda, es importante empezar a ahorrar antes de sacar un disco o hacer un video. Los tiempos de grabación, coincidir en fechas y horarios, sobre todo cuando se tienen otras tareas, dificulta el empate de los tiempos para que todas las integrantes acudan a los estudios de grabación. (Zissel, comunicación personal, 4 de septiembre de 2022; CorazónAquíNo, comunicación personal, 8 de junio de 2023, Dreams Avenue, comunicación personal, 9 de agosto de 2023)

Es indudable que todas estas mujeres aman lo que están haciendo y parte de su vida está en la música, pero como afirma Valeria Marín de Aura:

... tenemos que tomar una posición de vida adulta, de primero sobrevivir y luego hago arte y creo que todas, las cuatro, nos encontramos en ese momento, como que, si quiero que esto me salve, pero también necesito resolver otras cosas... (V. Aura, comunicación personal, 8 de junio de 2023)

De igual manera, tardaron en grabar porque primero buscaron encontrar su sonido, adquirir su estilo y descubrir su esencia como banda; por estas razones, algunas de estas empezaron interpretando covers. Hay que añadir que la cooperación con otros músicos, dueños de estudios, ingenieros de grabación, fotógrafos

o diseñadores ha sido fundamental para conseguir la producción, maquila y difusión de sus productos sonoros.

Esta relación de trabajo con hombres no ha sido barrera para que las rockeras tengan una relación con el feminismo a nivel individual, sobre todo, y como grupo musical después. Este movimiento ha tenido una influencia determinante dentro de las conformaciones rockeras actuales⁹. Cada una de ellas, en mayor o menor medida, ha tenido una experiencia en las colectivas, las marchas, los eventos, los festivales, etc. La vivencia del feminismo de las rockeras debe de vislumbrarse a nivel local, puesto que en cada escenario se viven diferentes realidades, aunque es indiscutible que la violencia de género sea una constante a nivel nacional. Montserrat Alonso de Crystalinas expresa lo siguiente:

En lo personal siempre tuve esta ideología de más o menos de lo que es el feminismo, la verdad es que choca mucho aquí en Monterrey, es un poco muy difícil como tener la ideología del feminismo, ya que Monterrey es muy conservador y aparte siento que es un poquito machista y entonces tener la idea del feminismo aquí, como son muy religiosos, chocan mucho. (A. Montserrat, comunicación personal, 13 de mayo de 2023)

De las bandas entrevistadas, solo Crystalinas han desarrollado en sus letras

⁹ Se define al movimiento feminista como "una corriente de pensamiento que reúne un conjunto de movimientos e ideologías, tanto políticas como culturales y económicas, que busca lograr la equidad de género y la transformación de las relaciones de poder entre ambos sexos. (Pérez, 2019)

ideas surgidas de su pensamiento feminista y que reflejan problemáticas de violencia hacia la mujer¹⁰. Nuevamente, Monserrat Alonso de Crystalinas afirma:

... creo que también es importante rescatar como que algunas de nuestras canciones o la mayoría de ellas se enfoca mucho como en el poder femenino (...) una de ellas habla específicamente lo que les pasa a las mujeres, entonces como que nos gusta tener esa esencia de solo mujeres para también poder empoderar a otras mujeres a que se atrevan (A. Monserrat, comunicación personal, 13 de mayo de 2023).

De las restantes, Aura tiene algunas canciones con referencias a estas ideas, pero las combinan con otras expresiones de la cotidianidad. Maya de esta agrupación afirma:

... por ejemplo, la rola que acabamos de grabar se trata de una activista, pero también incluía otro tipo de letras, creo que la banda no está enfocada únicamente en eso, sino también en otros tipos de expresión, tanto personales como colectivos y pues al momento de estar checando las letras, la composición, si se nota como esta mezcla (Aura, comunicación personal, 8 de junio de 2023).

Otras, como Moonrose o CorazónAquíNo, no están negadas a incluir contenidos feministas en sus letras

o integrarse al movimiento en algún momento. Karla Silva de Moonrose dice: "... en la música no lo hemos externado, hasta ahorita no se ha platicado que queramos entrar musicalmente al movimiento, a lo mejor más adelante, todo puede pasar, pero por ahora no." (K. Silva, comunicación personal, 23 de mayo de 2023)

Solamente Las Rotas no se encuentran interesadas en arrojarse como banda dentro del movimiento, aunque a nivel individual sí compartan las ideas del feminismo. Mishel Flores de este grupo afirma:

Yo creo que en lo personal cada una sí somos feministas, pero a la banda no le ponemos ni etiquetas, ni banderas, ni movimiento, como le quieran llamar, porque no es nuestra intención agarrarnos de nada, y no porque digan que otras bandas sí lo hacen o si lo hacen es su problema, pero nosotras nuestra intención no es colgarnos de ningún movimiento, como somos mujeres vamos a hacer tal cosa, yo creo que todas tenemos la convicción y somos feministas personalmente, como a mí y mis amigas que las conozco, pero realmente como banda, pues no. (M. Flores, comunicación personal, 4 de julio de 2023)

Resulta variada y rica la forma en que estas mujeres entienden la realidad

¹⁰ Una de las canciones de Apocalipstick, Fantasma, habla sobre el ghosting. Este se da cuando alguien inicia una relación y de momento la otra persona desaparece sin dar una aparente explicación de los motivos que lo orillaron a tomar esa decisión. (Cañoto, 2023)

que rodea a las bandas femeninas; no obstante, ahí se encuentra la afortunada riqueza del rock femenino: la diversidad. De alguna manera, todas son parte del movimiento feminista, aunque no lo digan como grupo o lo expresen de manera evidente en las letras. Sin embargo, es evidente que están poniendo en alto y visibilizando el trabajo de la mujer en el mundo de la música rock.

Finalmente, nos encontramos con las expectativas que tienen estas jóvenes bandas en el corto y mediano plazo. Cada una de ellas está en diferentes estadios, algunas recién empiezan y sus objetivos son más modestos, mientras que otras ya con algunos años recorridos están listas para nuevos retos que básicamente los llevarían a tratar de tocar en países de Latinoamérica. Estos objetivos se pueden reducir a sacar un EP o Álbum, tocar en otras regiones diferentes a su ciudad de origen y tratar de ser consideradas como parte de los grandes festivales que se organizan en México. Este último punto tendrá que analizarse a la luz de la demanda de “cuota de género” que cada día resulta prioritaria en las diversas escenas musicales latinoamericanas (Zissel, comunicación personal; 4 de septiembre de 2022; Hueso Peligroso, comunicación personal, 24 de septiembre de 2022; Hathor, comunicación personal, 5 de noviembre de 2022; Apocalipstick, comunicación personal, 22 de enero de 2023; Crystalinas, comunicación personal, 13 de mayo de 2023; Moonrose, comunicación personal, 23 de mayo de 2023; La Rotas, comunicación personal, 4 de julio de 2023; Aura, comunicación personal, 8 de junio de 2023; CorazónAquíNo, comunicación

personal, 8 de junio de 2023). Solo el tiempo dirá, se cumplieron estas expectativas, porque las ganas, el ímpetu y el talento están en la nueva sangre femenina del rock nacional.

Conclusiones

La historia del presente nos ha enseñado que la actualización de contenidos es fundamental en los nuevos estudios históricos. El documento de archivo cambia y se renueva constantemente gracias a las nuevas tecnologías digitales. Las redes sociales tienden a modificar sus contenidos en cuestión de semanas. El presente texto ha tratado de dar un breve seguimiento a lo escrito en el libro *El presente es de ellas*, puesto que ahora, más que nunca, el rock femenino se encuentra en constante transformación.

En este escrito hemos visto cómo se vislumbran algunos cambios en relación con el trabajo de las mujeres, una transformación paulatina de la escena holística donde se empieza a valorar y visibilizar la música hecha por las bandas femeninas. Este avance de la participación femenina se observa cuando vemos el lanzamiento de nuevos materiales en audio, video y la participación cada vez más cotidiana en presentaciones personales y conciertos. No solamente de las bandas que hemos citado en este texto, sino también otras cuya mención se hizo en el libro del *Presente es de ellas*. Si bien es cierto que algunas desaparecieron después de la pandemia, algunas de las agrupaciones aquí nombradas se encuentran germinando y están llenando los huecos de quienes ya no tocan en los tablados nacionales.

Aunque también podemos percibir que falta mucho trabajo todavía para eliminar los vicios que todavía aquejan al ambiente rockero. La falta de confianza en la música producida por estas chicas, así como el acoso o el *mansplaining*, son algunas que se pueden destacar como la punta del iceberg. La gran paradoja es que hasta las críticas más nefastas lo único que están ocasionando es visibilizar a las bandas femeninas. Las redes sociales son un buen termómetro para medir la paulatina aceptación de estas mujeres músicas.

Quedan esperanzas en conseguir un rock mexicano revitalizado cuando

se observan los retoños que le van brotando de a poco. El surgimiento de nuevos grupos integrados por jovencitas, que al momento se encuentra haciendo presentaciones donde básicamente se dedican a tocar covers, nos brinda la promesa de que en el corto y mediano plazo estarán presentando sus producciones de música original. La aspiración es que estas bandas sean el referente para las ahora niñas que en algún momento crearan su propia agrupación. Una investigación constante y continuada está todavía por escribirse.

VIDEOS

Caperucita Roca
Las Rotas



Hueso Invisible
Hueso Peligroso



Bestia
Zissel



Fantasma
Apokalipstik



Oda a los lirios
Crystalinas



*La bestia que ronda en
mi cabeza*
Hathor



Ángela Martínez
Aura



¡Corazón aquí no!
CorazónAquíNo



Pink Bats



Dreams Avenue



Todo x mi
Moonrose



Go-goettes



Referencias

Alonso, R. (2023). IA, Machine Learning y Deep Learning, ¿cuál es la diferencia? Hardzone. <https://hardzone.es/tutoriales/rendimiento/diferencias-ia-deep-machine-learning/>

Alonso, T. (2023). El mansplaining ya no pasa desapercibido: la importancia de los discursos que desenmascaran prácticas machistas. Murcia.com. <https://www.murcia.com/nacional/noticias/2023/03/22-practic-as-machistas.asp>

Apocalipstick. (2021). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 6 de mayo de 2023 de <https://www.facebook.com/theapokalipstick>

Ávila, F. (20 de junio de 2019). ¿Qué es y para qué sirve el streaming? Evento Virtual. <https://eventovirtual.co/que-es-y-para-que-sirve-el-streaming/>

AprendeIA. (2023). Inteligencia Artificial y la Generación de Música. Blog. <https://aprendeia.com/inteligencia-artificial-y-la-generacion-de-musica/>

Aura. (2022). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 30 de junio de 2023 de <https://www.facebook.com/auraband5>

Cañoto, C. (2023). Me han hecho “ghosting” y no doy crédito: ¿cómo ha podido pasar si todo iba la mar de bien? Elle. <https://www.elle.com/es/living/pareja-sexo/a39314492/ghosting-que-es-que-hacer/>

CorazónAquiNo. (2022). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 26 de mayo de 2023 de <https://www.facebook.com/corazonaquin0>

Crystalinas. (2021). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 1 de junio de 2023 de <https://www.facebook.com/crystalinas.mty>

de la Peza Casares, M. del C. (2017). Viera, M. (2015). Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana. México: Seminario de Investigación en Juventud-Universidad Nacional Autónoma de México, Abismos Editorial. *LiminaR Estudios Sociales Y Humanísticos*, 15(2), 220-222. <https://doi.org/10.29043/liminar.v15i2.542>

Donati, P. (1993). Pensamiento sociológico y cambio social: hacia una teoría relacional. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. (63), 29-52.

Dreams Avenue. (2010). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 9 de agosto de 2023 de <https://www.facebook.com/dreamsavenuemxli>

Estrada, T. (2008). *Sirenas al ataque: historia de las rockeras mexicanas (1956-2006)*. Océano.

García Vallejo, M. y Ibáñez López, B. (17 de junio de 2021). Inteligencia Artificial y música: composición musical. Telefónica. <https://empresas.blogthinkbig.com/inteligencia-artificial-y-musica-composicion-musical/>

Gargallo, F. (2021). No hay historia que no sea interpretación del historiador/a. Quora. <https://es.quora.com/A-qui%C3%A9n-le-corresponde-escribir-la-historia>

Gobierno de la Ciudad de México (2008). Ley de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia de la Ciudad de México. Consejería Jurídica y de Servicios Legales. https://data.consejeria.cdmx.gob.mx//images/leyes/leyes/LEY_DE_ACCESO_DE_LAS_MUJERES_A_UNA_VIDA_LIBRE_DE_VIOLENCIA_DE_LA_CDMX_8.6.pdf

Hathor. (2013). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 12 de mayo de 2023 de <https://www.facebook.com/HATOR6>

Hueso Peligroso. (2015). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 6 de mayo de 2023 de <https://www.facebook.com/dangerousbone>

Jalife, S. (3 de mayo de 2022). Conoce la diferencia entre Machine Learning e Inteligencia Artificial. Centro México Digital. <https://centromexico.digital/diferencia-machine-learning-inteligencia-artificial/>

Juanma. (20 de enero 2023). El auge de la IA en la música – ¿Hay que preocuparse? T|Blog. <https://www.thomann.de/blog/es/el-auge-de-la-inteligencia-artificial-en-la-musica/>

Las Rotas. (2013). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 5 de mayo de 2023 de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063525433816>

Moonrose. (2018). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 3 de junio de 2023 de <https://www.facebook.com/Moonroseband>

Pérez, I. (2019). ¿Qué significa el feminismo? Sus luchas históricas y aún vigentes. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ciencia.unam.mx/leer/926/-que-significa-el-feminismo-sus-luchas-historicas-y-aun-vigentes->

Pink Bats. (2022). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 16 de agosto de 2023 de <https://www.facebook.com/LasPinkBats>

Pomar Fernández, S. y Martínez Vázquez, G. (2007). Resignificación identitaria, trabajo y familia: Una disyuntiva para la mujer. Universidad Autónoma Metropolitana. <https://rayo.xoc.uam.mx/index.php/Rayo/article/view/237/223>

Poor, A. (28 de septiembre de 2019). ¿Qué es el streaming y cómo funciona? Avast.

<https://www.avast.com/es-es/c-what-is-streaming#:~:text=El%20streaming%20es%20un%20tipo%20de%20tecnología%20multimedia,gran%20cambio%20en%20la%20forma%20en%20la%20>

Postgrado/UCSP (s/f). Machine learning vs. Inteligencia artificial: principales diferencias. UCSP. <https://postgrado.ucsp.edu.pe/articulos/machine-learning-inteligencia-artificial-diferencias/>

Torres Medina, R. (2022). El presente es de ellas. Bandas Femeninas de rock en México (2000-2022). Ediciones Quinto Sol.

Urteaga, E. (2009). Sociología de los cambios Sociales. Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, (21), 27-49. https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/13125/ambitos21_04.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Zissel. (2018). [Perfil de Facebook]. Actualización de estado. Facebook. Recuperado el 14 de mayo de 2023 de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063639756516>





IGNACIO MORENO NAVA

Dr. Ignacio Moreno Nava. Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, México

Ignacio Moreno Nava, forma parte del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT México en Nivel 1. Cuenta con Perfil Deseable PRODEP - SEP y la distinción como Investigador Estatal Honorífico por parte del Instituto de Ciencia, Tecnología e Innovación del Estado de Michoacán. Se desempeña como docente investigador titular de tiempo completo en la Licenciatura en Estudios Multiculturales de la Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo (UCEMICH), desde 2012.

Su producción científica se enfoca y dá énfasis al patrimonio cultural michoacano, impulsando también la divulgación de la cultura en sus múltiples formas y manifestaciones, vinculando siempre con el entorno social e instituciones educativas a múltiples niveles

a través de proyectos de investigación y participación en temáticas de política cultural. Ha publicado diversos artículos a nivel nacional e internacional, en revistas indexadas, libros e instancias internacionales como la UNESCO con la cual también ha participado en gestiones y organización de actividades en el marco de MONDIACULT 2022.

Sus líneas de investigación se enfocan en gestión cultural, humanidades digitales, patrimonio cultural y natural, pensamiento complejo, ciencias de la complejidad y transdisciplina. Diseñó, gestionó y actualmente coordina el Laboratorio de Gestión Cultural y Humanidades Digitales de la Licenciatura en Estudios Multiculturales de la UCEMICH.

Participación Femenina en el Ámbito Musical del Occidente de Michoacán, México. Un Estudio Desde las Humanidades Digitales

Dr. Ignacio Moreno Nava

Profesor Investigador Titular de la Licenciatura en Estudios Multiculturales de la Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo
Laboratorio de Gestión Cultural y Humanidades Digitales
Líneas de investigación: Gestión cultural, humanidades digitales, patrimonio cultural inmaterial, pensamiento complejo, transdisciplina y ciencias de la complejidad
imoreno@ucemich.edu.mx

Resumen

La presente investigación tuvo por objetivo identificar y estudiar la participación de las mujeres en el ámbito musical en la región Ciénega de Chapala, en el occidente del estado de Michoacán de Ocampo, México, mediante la aplicación de encuestas en línea para generar un panorama de la participación femenina en este arte, recopilando datos para su análisis y visualización mediante enfoques y herramientas de las humanidades digitales. Se utilizó el muestreo no probabilístico por bola de nieve, dado que las participantes potenciales eran difíciles de encontrar y debido a que la muestra estaba limitada a un subgrupo pequeño de la población. Entre los resultados obtenidos resalta la participación de jóvenes universitarias, predomina el canto como especialidad, seguido

de instrumentos de cuerdas. Con base en los resultados obtenidos se realizó el debate de hallazgos, generando articulación y distancia comparativa con investigaciones citadas como antecedentes. Se profundizó el aspecto relacionado con las humanidades digitales y la manera de representar y analizar la información obtenida. Se concluye que la participación femenina en el entorno musical está relacionada con aspectos como el incremento de la visibilidad femenina en el medio, el liderazgo femenino, la diversificación de géneros musicales, la promoción de la equidad de género y el empoderamiento femenino.

Palabras clave: música, mujeres, humanidades digitales, género, arte.

Abstract

The purpose of this study was to identify and analyze women's participation in the sphere of music in the region of the Ciénega de Chapala, state of Michoacán, western Mexico, by applying online questionnaires to generate a panorama of their involvement in this art form. Data gathering, visualization, and analysis were performed using the approaches and tools of the digital humanities, beginning with non-probabilistic sampling via the snowball technique due to a certain difficulty in locating potential participants. This meant that the sample was limited to a very small subgroup of the population. Significant results included the participation of young university students who specialized, first, in singing, followed by the playing of string instruments. Findings were discussed to generate articulations with, and comparative distances from, other studies in the literature cited as antecedents. Aspects related to the digital humanities were explored in greater depth, as was the way to best represent and analyze the information gathered. The study concludes that women's participation in music is related to such key elements as increased visibility in the medium, leadership by women, and the diversification of musical genres, promotion of gender equality, and empowerment of women.

Keywords: music, women, digital humanities, gender, art.

I. Introducción y Prolegómenos

La participación femenina en la esfera musical ha sido históricamente un tema de gran relevancia, aunque en muchos casos ha pasado desapercibida o ha sido subestimada. En este artículo de investigación, el enfoque se ha centrado en la escena musical contemporánea de la región Ciénega de Chapala, en el occidente de Michoacán, México, con el objetivo de analizar el papel y las contribuciones femeninas en este ámbito cultural. Para ello, se adoptó una perspectiva interdisciplinaria, enfatizando el uso de herramientas y metodologías propias de las humanidades digitales.

La Ciénega de Chapala, en el occidente del estado mexicano de Michoacán de Ocampo y al sur del lago de Chapala (el más grande de México) es una región caracterizada por ser un espacio de encrucijada y confluencias que reflejan la influencia de múltiples culturas. Las mujeres han formado parte del desarrollo y preservación de estas manifestaciones artísticas, aportando su talento, creatividad y sensibilidad. No obstante, sus contribuciones han sido, en muchas ocasiones, invisibilizadas o marginadas, lo que ha llevado a una percepción sesgada y limitada del panorama musical regional.

En este estudio, se han empleado diversas herramientas y enfoques de las humanidades digitales, como el análisis de textos y documentos, la minería de datos y diversas formas para la visualización de información, para abordar de manera innovadora y rigurosa el papel de las mujeres en la música del occidente de Michoacán. Asimismo, se

examinó cómo las humanidades digitales pueden contribuir a visibilizar y potenciar la presencia femenina, así como a ampliar su acceso a nuevas audiencias y oportunidades.

El marco de las humanidades digitales y la música en relación con el género ofrece una gran cantidad de literatura pertinente que puede aportar significativamente a la introducción de esta investigación. Las humanidades digitales simbolizan una intersección crucial entre las tecnologías digitales y los campos de estudio humanísticos. Esta fusión no solo está transformando los métodos convencionales de investigación y pedagogía, sino que también está promoviendo el desarrollo de formas innovadoras de conocimiento (Burdick et al., 2012). Los autores subrayan el impacto y el potencial de las humanidades digitales en la generación de nuevas perspectivas y métodos en la investigación humanística, incluyendo la música y los estudios de género.

Se ha referido también que la música, como un dominio cultural, actúa como un espejo y un constructor de las identidades de género y las interacciones en una comunidad, y a través de su análisis, es posible descubrir cómo las consideraciones de género afectan la composición, la interpretación y la apreciación de la música. (McClary, 2002). El autor resalta la relevancia de analizar la música desde una perspectiva de género, y cómo puede iluminar los roles y las experiencias de las mujeres en la música. A pesar de su importante aporte a la diversidad y riqueza musical, la intervención femenina en la música con

frecuencia ha sido pasada por alto o minimizada (Cohen y Scene, 1997). Esta idea subraya la importancia de visibilizar y reconocer la participación y el aporte femenino en la música, lo que es un objetivo clave de esta investigación. Estas citas ayudan a enfocar la relevancia de la intersección entre la música, el género y las humanidades digitales, elementos que son centrales en este estudio.

Objetivos

El objetivo general de esta investigación fue identificar y examinar la implicación de las mujeres en el campo musical en la región Ciénega de Chapala, en la parte occidental del estado de Michoacán de Ocampo, México. Para ello, se aplicó un cuestionario en línea con el propósito de construir un panorama inicial de la participación femenina en este arte. Los datos recopilados se analizaron y visualizaron utilizando métodos y herramientas de las humanidades digitales.

Para este estudio, los objetivos específicos incluyeron:

- Desarrollar y distribuir una encuesta en línea para recopilar información sobre la participación de las mujeres en el ámbito musical en la región Ciénega de Chapala, Michoacán.
- Analizar los datos recogidos para identificar patrones y tendencias clave en la participación musical femenina, incluyendo roles, géneros, influencias y retos.
- Utilizar herramientas de las humanidades digitales, como Voyant

Tools y Onodo, para visualizar la información obtenida.

Justificación

La justificación de esta investigación reside en la necesidad de visibilizar y valorar la participación femenina en el ámbito musical del occidente de Michoacán, específicamente en la región Ciénega de Chapala, promover la equidad de género y el empoderamiento femenino en este campo cultural, y explorar el potencial de las humanidades digitales como herramientas para la investigación y difusión de la música y la cultura. Al llevar a cabo este estudio, se espera contribuir al reconocimiento y aprecio del aporte de las mujeres en la música michoacana y al avance de la equidad de género y la diversidad cultural en este ámbito. Es necesario que la presente investigación se realizará para obtener información sobre diversos aspectos, entre los que resaltan los que a continuación se describen.

A pesar de la creciente presencia de mujeres en la música, su participación y contribución a menudo han sido invisibilizadas o subestimadas en la investigación académica y en la cultura popular. Se busca visibilizar y valorar el aporte femenino en el entorno musical, destacando su diversidad y roles. Pese a la relevancia y presencia notable de las féminas en el mundo musical, sus aportaciones y trayectorias con frecuencia han sido desplazadas o ignoradas en los relatos históricos y críticas de música. (Cusick, 1994)

La investigación sobre la participación femenina en la música contribuye a promover la equidad de género y el

empoderamiento de las mujeres en este ámbito cultural al identificar y analizar los roles que las mujeres desempeñan en la escena musical. El ámbito musical ofrece una plataforma excepcional para estudiar las relaciones de género, dado que reproduce y configura las identidades y roles de género dentro de la sociedad. (McClary, 2002)

Las humanidades digitales ofrecen herramientas y enfoques innovadores para la investigación y documentación de la música y la cultura, permitiendo el acceso a nuevas fuentes de información, la visualización de datos complejos y la creación de redes de colaboración y difusión. Esta investigación busca enfatizar el potencial de las humanidades digitales para visibilizar y analizar la participación femenina en la música del occidente de Michoacán, y promover un diálogo interdisciplinario y colaborativo entre investigadores, artistas y el público en general. Las humanidades digitales presentan innovadoras técnicas y procedimientos para la indagación y divulgación de la cultura (y la música en este caso), por medio de la adquisición, el análisis y la representación visual de datos, estas herramientas permiten adoptar enfoques creativos y valiosos que mejoran nuestro entendimiento de estos campos. (Burdick et al., 2012).

Las tecnologías digitales tienen el potencial de hacer resaltar y apreciar la diversidad y opulencia de la música y la cultura regional, promoviendo la inclusión y la conversación intercultural (Said, 2003).

Antecedentes

Pulido (1956) analizó la actividad femenina en los campos de la música mexicana, observando que, pese al aumento progresivo de esta, todavía no le es viable a la mujer competir con el músico mexicano en planos de igualdad (por lo menos en los terrenos de la composición). Green (1997) examinó el género y la educación musical. Saavedra (2000) abordó la temática de las mujeres musicólogas de México. Por otro lado, Burns (2001) puso el foco en la producción musical y las posibilidades de agencia para las mujeres en este campo. Carmona González (2004) dio cuenta de la ausencia femenina dentro del proceso histórico de las artes; en este caso, de la música. Pendle & Boyd (2005) exploraron las experiencias de las mujeres en la música rock.

Mercado Villalobos (2009) mencionó el aspecto femenino en su texto *Los músicos morelianos y sus espacios de instrucción, 1880-1911*. Flores Mercado (2009), estudió la vivencia de las mujeres en el universo de la música tradicional p'urhépecha, su contribución en las orquestas de viento, la forma en que se autoreconocen como artistas, y cómo su vinculación con la música tradicional y con la comunidad p'urhépecha las motiva a superar el sesgo de género que usualmente experimentan. Las dificultades para equilibrar responsabilidades personales y profesionales, así como la discriminación de género, fueron identificadas por Gaunt (2010). Capistrán García (2011) se centró en la figura de Ángela Peralta y su papel en la música. Dragão (2014) exploró la presencia de

mujeres en el ámbito de la pianística durante el siglo XX en el noreste de México. Mercado Villalobos (2015) en su libro *La educación musical en Morelia, 1869-1911* hace mención del género femenino en este ámbito.

Los estudios de Armstrong (2011) y Clawson (1999) evidencian la subrepresentación de las mujeres desempeñándose en roles de liderazgo en la música, abordando la necesidad de cambios culturales y políticos en la industria musical. Goren (2017) focalizó en la trayectoria acerca de la participación femenina en el ámbito académico, en la música rock y en las salas de concierto en México durante la última mitad del siglo XX. Mercado Villalobos (2018) menciona parte del rol femenino en el artículo *La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas*. Torres Medina (2019) abordó la temática del death metal mexicano a través de la mirada femenina. Piñero Gil (2020) investigó el papel significativo que diversas mujeres desempeñaron en el panorama musical de América en el siglo XIX posterior a la independencia, explorando la función que estas mujeres cumplieron como un grupo social en diferentes contextos tanto públicos como privados, haciendo hincapié en que las mujeres han participado históricamente tanto en la interpretación pública como en la composición musical, aunque de manera más limitada en comparación con los hombres.

Como mención especial, Tobo Mendivelso y Bastidas-España (2020) publicaron el libro *Mujeres, música y sociedad patriarcal: Las Mujeres y la música en la zona Andina Nariñense*, un

texto que buscó visibilizar la producción musical femenina y exponer causas relacionadas con su marginalidad histórica. El espíritu de dicha obra inspiró en gran parte la presente investigación. Ojeda-Gutiérrez et al. (2021) exploraron la relación juventud rural, género y música mediante el caso de la Filarmónica Juvenil San Martín Tilcajete, Oaxaca, México. Torres Medina (2022) publicó el texto *El presente es de ellas. Bandas femeninas de rock en México (2000-2022)*.

Con base en la búsqueda efectuada de manera más amplia con la herramienta *Open Knowledge Maps* algunos de los temas que destacaron en los resultados fueron los siguientes: La violencia de género y la construcción de la identidad de las mujeres, donde se abarcan temas como feminismo, cuerpo, estereotipos, etc., por otra parte, otros temas detectados fueron mujeres empresarias, embarazos adolescentes no deseados y gastronomía artesanal.

Open Knowledge Maps es una plataforma digital cuyo objetivo es mejorar la accesibilidad y la visibilidad del conocimiento científico. Esta herramienta genera mapas de conocimiento interactivos a partir de un conjunto de artículos científicos y publicaciones, organizándolos en “burbujas” temáticas para proporcionar una visión general, rápida y fácil de entender de un tema de investigación. Este tipo de visualización es especialmente útil para identificar rápidamente los subtemas clave y los artículos más relevantes en un campo de estudio.

Se tiene registro de investigaciones y estudios sobre música y género en

México, analizando la música popular y tradicional, así como la música académica y contemporánea. Estos estudios han explorado temas como la representación y construcción de identidades de género en la música, los desafíos y barreras que enfrentan las mujeres músicas, y las estrategias y redes de colaboración y apoyo entre mujeres en el ámbito musical. Tomando en cuenta el análisis de Burns (2001), el estudio del ámbito musical desde una perspectiva de género puede iluminar cómo las convenciones y roles de género moldean la práctica y percepción musical y cómo las mujeres pueden desafiar y redefinir estos roles a través de su participación en la música. La función de las mujeres en la música tradicional mexicana ha sido fuertemente determinada por la cultura y la sociedad, lo cual manifiesta tanto las posibilidades como los obstáculos a los que se enfrentan las mujeres en su involucramiento musical (Sheehy, 2005). El estudio de la música desde una perspectiva de género puede descubrir cómo las normas y roles de género direccionan y alteran la interpretación y la apreciación musical, así como cómo las mujeres, en su compromiso con la música, confrontan, resisten y reformulan estas convenciones y roles. (Koskoff, 2014)

La música del occidente de Michoacán se caracteriza por su riqueza y diversidad, reflejando el aspecto histórico e identitario de la región. En diversas latitudes, las mujeres en las regiones rurales de México han mantenido viva la música tradicional a lo largo de generaciones, a pesar de su ausencia frecuente en los relatos oficiales de la historia musical.

La historia de la música en México cuenta con numerosas mujeres que han sido pioneras y líderes en su campo, como compositoras, intérpretes, educadoras y gestoras culturales. Biografías, estudios y documentales han destacado la vida y obra de mujeres músicas y han contribuido a visibilizar y valorar su aporte en la música mexicana. De acuerdo con Loza (1993), las mujeres en el panorama musical mexicano han desempeñado roles trascendentales en la perpetuación de las tradiciones musicales, a pesar de las dificultades y obstáculos que han tenido que enfrentar debido a normas culturales y sociales.

Las humanidades digitales han generado un creciente interés y aplicación en la investigación musical, permitiendo el acceso a nuevas fuentes de información, la visualización de datos complejos y la creación de redes de colaboración y difusión. Estudios previos han empleado herramientas y enfoques digitales para analizar aspectos como la geografía, la historia y la sociología de la música, así como la representación y difusión de la música en medios digitales y redes sociales. El campo de las humanidades digitales ha desencadenado nuevas oportunidades para la exploración de la música y la cultura, facilitando la recolección y el examen de datos a una escala más amplia. Además, estos avances permiten la representación y divulgación de las investigaciones de maneras pioneras y efectivas. (Multitudes, 2015). Simanowski (2010) propone que las humanidades digitales han transformado los métodos mediante los cuales se lleva a cabo la investigación en el campo cultural (y musical), proporcionando instrumentos para

la recolección y evaluación de volúmenes masivos de información, así como nuevas formas de visualización y disseminación de los resultados.

Marco Teórico

La relación entre música y género ha sido ampliamente estudiada desde diversas perspectivas. Según Green (1997), la música puede ser vista como un espacio de construcción y representación de identidades de género, y su estudio puede revelar las normas y roles de género que influyen en la práctica y la percepción de la música. Además, Cusick (1994) ha analizado cómo las barreras y desafíos que enfrentan las mujeres en la música reflejan y perpetúan las desigualdades de género en la sociedad. Conforme a lo planteado por Bailey (2013), el papel femenino en la música ha sido históricamente subestudiado, y las humanidades digitales ofrecen oportunidades prometedoras para abordar esta brecha en la investigación.

Inspirándose en Spiro (2012), la interdisciplinariedad de las humanidades digitales es una de sus grandes fortalezas, ya que permite combinar enfoques de disciplinas como la musicología, los estudios de género y la informática para obtener una visión más completa y matizada de los fenómenos culturales. Según Suber (2012), las humanidades digitales representan una intersección fascinante entre la tecnología y las humanidades, permitiendo nuevas formas de investigar y comprender las culturas humanas y sus expresiones artísticas. Las humanidades digitales han abierto nuevas posibilidades para investigar y difundir la música.

Como Kirschenbaum (2016) destaca, las humanidades digitales no solo permiten analizar grandes conjuntos de datos, sino también visualizarlos de formas intuitivas y comprensibles, lo que puede ser especialmente útil en el estudio de temas complejos y multifacéticos como la participación femenina en la música. Hallam, Cross & Thaut (2018) han explorado cómo las herramientas y enfoques digitales pueden contribuir a la visualización y análisis de datos musicales, y a la creación de redes de colaboración y aprendizaje en la música.

Estos elementos teóricos y conceptuales permiten abordar la temática de la participación femenina en el ámbito musical del occidente de Michoacán, México, desde una perspectiva integrada y crítica, y desarrollar la presente investigación con base en los avances y reflexiones de estudios previos en música, género, y humanidades digitales.

II. Apartado metodológico

Tipo y diseño de investigación

Se empleó una estrategia de muestreo no probabilístico conocida como “bola de nieve”, ya que las posibles participantes eran complicadas de localizar. Esta metodología fue particularmente útil, dado que la muestra estaba restringida a un subconjunto bastante reducido de la población total. Este tipo de muestreo es especialmente útil cuando se trabaja con poblaciones ocultas o difíciles de acceder, permitiendo expandir la muestra a través de las redes y contactos de participantes iniciales.

Participantes y delimitación geográfica

Las participantes se definieron con base en el criterio de ser mujeres entre 18 años o menos, hasta más de 65 años, que residieran en los municipios de Briseñas, Cojumatlán, Jiquilpan, Pajacuarán, Sahuayo, Venustiano Carranza y Villamar, pertenecientes a la región Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo.

Instrumento

El instrumento de encuesta se generó utilizando *Google Forms*, incorporando preguntas de opción múltiple, menús desplegable y escalas lineales para recopilar datos cuantitativos. La elección de *Google Forms* fue motivada por su robustez y versatilidad, facilitando el uso de las TIC para simplificar la elaboración de encuestas y formularios, así como para reunir tanto datos cualitativos como cuantitativos.

Como sugiere Brame (2016), *Google Forms* es una herramienta versátil que permite la creación de encuestas y cuestionarios personalizados, facilitando la recopilación de datos en investigaciones de varias disciplinas, incluyendo las humanidades digitales. Según lo propuesto por Saldaña (2018), *Google Forms* puede ser utilizado no solo para recolectar datos cuantitativos, sino también para recoger respuestas abiertas y cualitativas, lo que es particularmente útil en investigaciones que se basan en experiencias y perspectivas individuales. Recapitulando el pensamiento de Wilson (2019), *Google Forms* es una herramienta efectiva para

la recopilación de datos a gran escala debido a su fácil accesibilidad y la posibilidad de compartir enlaces de encuestas a través de múltiples plataformas y medios digitales.

Procedimiento

Este estudio utilizó un enfoque descriptivo e implementó una metodología cualitativa de revisión bibliográfica e investigación documental. El proceso comenzó con la identificación de fuentes relevantes, relacionadas con la música en el occidente de Michoacán y con especial énfasis en la participación femenina, a estas fuentes se aplicaron técnicas para la localización, recolección y citación de datos.

Esto dio como resultado la creación de un repositorio de información que luego se revisó y refinó a través de la lectura y comparación, seleccionando lo que se alineaba con el tema de estudio. Se exploraron varias unidades documentales, incluyendo bases de datos especializadas y repositorios institucionales. Finalmente, se realizó la interpretación del material recopilado, analizando y desarrollando una lectura crítica basada en el análisis propuesto.

A partir de la técnica de la estrategia de “bola de nieve” se contó con el apoyo clave de dos perfiles, una cantante y una gestora-cantante. Que se dieron a la tarea de contactar y dar seguimiento al proceso de llenado de la encuesta por parte de mujeres que participan en el ámbito musical. De igual manera, se dio difusión a la encuesta mediante redes sociales, resultando mucho más

efectivo el contacto directo por parte de las féminas que brindaron apoyo para contacto y seguimiento.

Fueron utilizadas técnicas y herramientas de minería de datos y análisis de textos para extraer información relevante del corpus, identificar patrones, tendencias y relaciones, y contextualizar la participación femenina en la música. Algunas de las técnicas empleadas incluyen análisis de frecuencias, agrupamiento de palabras clave, y análisis de redes. Se hizo uso de herramientas para la visualización de información, con el propósito potenciar la interpretación y la visibilización de los resultados y para representar de manera gráfica los patrones, tendencias y relaciones identificados en el análisis de datos, entre las que se encuentran *Onodo* y *Voyant Tools*.

Onodo proporciona un medio intuitivo y accesible para visualizar conexiones y relaciones dentro de conjuntos de datos, lo que puede ser útil para el análisis de redes en el contexto de estudios culturales y musicales. Desde la perspectiva de Snee et al. (2016), *Onodo* puede ser especialmente útil en la visualización de relaciones y flujos de información o influencia en contextos de música y cultura, proporcionando una representación gráfica clara y fácil de interpretar.

De acuerdo con Rockwell y Sinclair (2016), *Voyant Tools* ofrece un conjunto de capacidades analíticas y de visualización que permiten el análisis de texto a gran escala, lo que podría ser valioso para examinar grandes cantidades de contenido textual, como transcripciones de entrevistas o análisis de letras de

canciones. Bode (2017) argumenta que *Voyant Tools* permite el análisis frecuencial de palabras y frases, lo que puede revelar temas y patrones recurrentes en los datos textuales, proporcionando una comprensión más profunda de las experiencias y perspectivas femeninas en la música en el occidente de Michoacán.

Finalmente, se abordaron de manera crítica y ética las implicaciones de la investigación, considerando aspectos como la representatividad y equidad en la selección de fuentes y datos, así como la responsabilidad social en la visibilidad y difusión de los resultados. También se examinó cómo las humanidades digitales pueden contribuir al empoderamiento y reconocimiento de las mujeres en la música, así como a promover la diversidad y la equidad cultural. Con el fin de promover un diálogo interdisciplinario y fomentar la colaboración entre investigadores, agentes culturales, artistas, gestores/as culturales y el público en general, se propone presentar los resultados de la investigación en conferencias académicas y mediante publicaciones científicas. De igual manera, se espera que la información generada pueda dar respuesta al problema planteado, el cual es el desconocimiento de la participación femenina en el ámbito musical del occidente de Michoacán, específicamente en la región Ciénega de Chapala.

III. Resultados y visualización de información

A partir de las respuestas recopiladas mediante el instrumento diseñado se pudo tener un panorama general en rubros específicos, el cual a continuación

se describe. Se contó con las respuestas de 52 mujeres, algunas de las cuales fueron anónimas y sus rangos de edad se encuentran distribuidos de la siguiente manera: El 1.9 % corresponde al rango de edad de 46 a 50 años. Le sigue el 3.8 % en el rango de 51 a 55 años. El 5.8 % se encuentran en un rango de 41 a 45 años. El 9.6 % tienen de 36 a 50 años. El 17.3 % se encuentran en el segmento de 31 a 35 años. Finalmente, los dos rangos predominantes y más amplios son los de 18 a 25 años con un 30.8 % y de 26 a 30 años también con un 30.8 %.

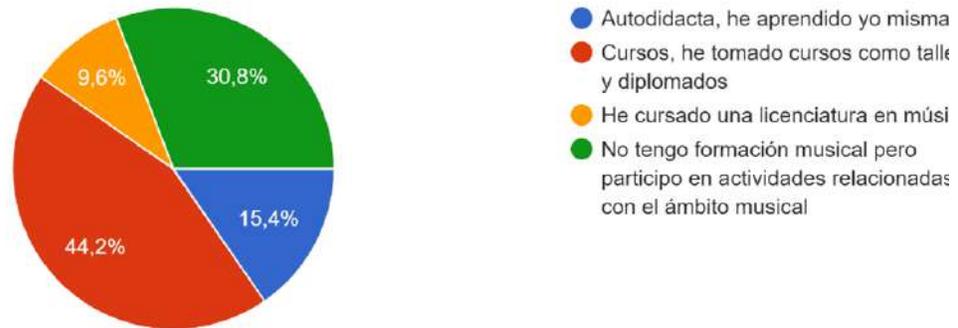
En cuanto al nivel de escolaridad se obtuvieron resultados donde prepondera el nivel de licenciatura con un 59.6 %, le sigue el nivel de preparatoria (estudios de nivel medio superior) con el 26.9 %. A continuación, se encuentra el nivel de maestría con un 7.7 %, le sigue el nivel de doctorado con un 3.8 % y finalmente el nivel primario con el 1.9 %. Lo anterior permite concluir que la mayoría de las mujeres que participan en el ámbito musical y que respondieron este instrumento son universitarias.

La mayoría de las mujeres dedicadas a la música que respondieron la encuesta (59.6 %) residen en el municipio de Sahuayo. El cual se ha configurado como el polo de desarrollo regional durante las últimas cuatro décadas, debido principalmente al comercio. Esto se ha visto reflejado también en su crecimiento demográfico. En términos de porcentaje de respuestas le siguió el municipio de Jiquilpan con el 21.2 %, los porcentajes de respuestas restantes se dividieron entre Venustiano Carranza, Pajacuarán y sitios no especificados.

Figura 1 Porcentaje de respuestas relacionadas con la formación musical.

Formación musical

52 respuestas

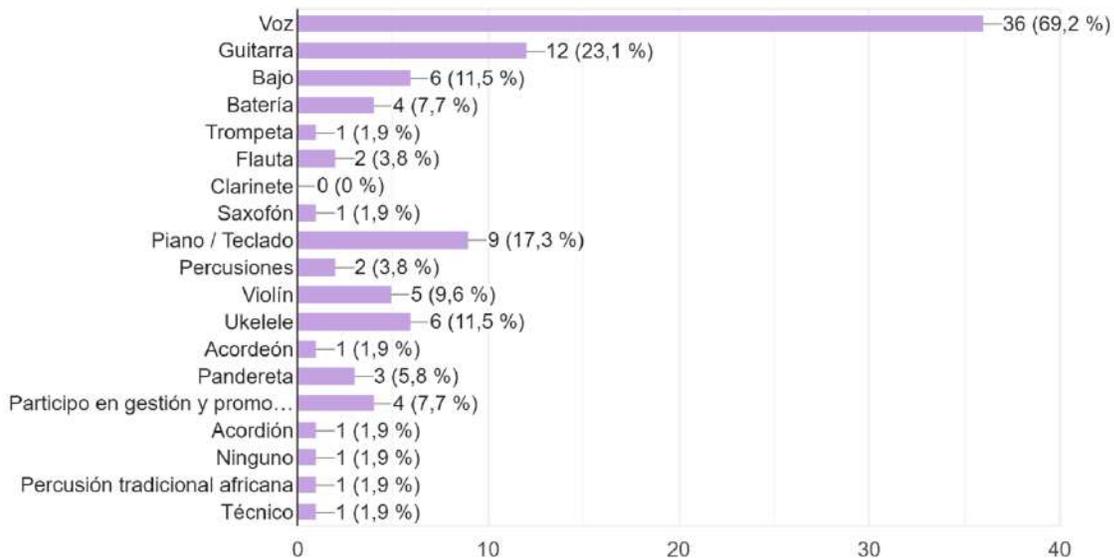


Nota. Distribución de las respuestas relacionadas con la formación musical. Preponderan los cursos como talleres y diplomados.

Figura 2 Gráfica de las respuestas relacionadas con la ejecución femenina de instrumentos.

Instrumentos que ejecuta

52 respuestas



Nota. Distribución de las respuestas relacionadas con la ejecución de instrumentos. En primer lugar, se encuentra la voz, en segundo lugar, la guitarra, en

tercer lugar, piano / teclado y, en cuarto lugar, empatados, ukelele y bajo. La pregunta tenía opción para agregar respuestas, entre las cuales se ingresaron: acordeón[sic], ninguno, percusión tradicional, africana y técnico.

En cuanto a las modalidades de presentación, el 75 % de las encuestadas se presenta con una agrupación musical, mientras que el 32.7 % son solistas. El porcentaje restante corresponde a participación en gestión cultural y promoción con un 17.3 %. La presentación de grupos musicales con cantantes femeninas es popular en la región. Durante estas presentaciones los covers (versiones) llevan la delantera con un 82.7 %, las composiciones propias son menos comunes entre las encuestadas, habiendo registrado un 9.6 %. El 17.3 % restante de las

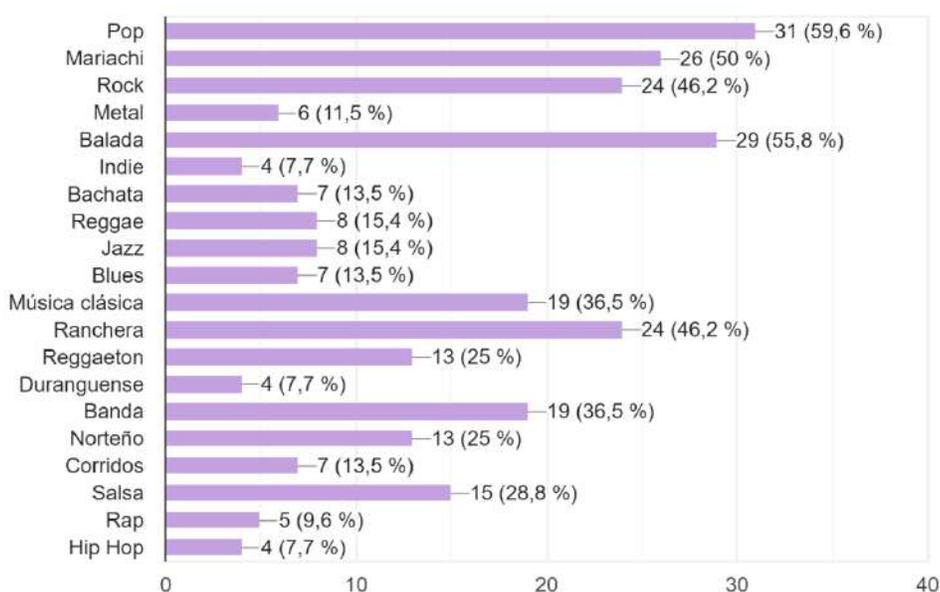
respuestas se debe a participación en gestión cultural y promoción.

Regionalmente, existe una tradición musical con bastante arraigo, por lo que el canto se practica desde la infancia y se suma en muchos casos a la presencia de talento musical por parte de las mujeres, lo cual es un factor que potencia su popularidad. La influencia mediática de la televisión y la radio, así como los estereotipos que en sus contenidos se reproducen, fungen también como factores determinantes, ya que mayoritariamente se asocia la participación femenina con el rol de cantante. Se suma a lo anterior el factor de la formación musical, se identifica que la mayoría de las cantantes, si bien han tomado talleres y diplomados, no han elegido una formación musical a nivel licenciatura.

Figura 3 Gráfica con los géneros musicales más interpretados por mujeres en esta investigación.

Los géneros musicales que interpreta o con los que colabora son:

52 respuestas



Nota. La gráfica muestra un posicionamiento amplio del género pop con el 59.6 %, seguido en segundo lugar por las baladas con un 55.8 %. Aparece en tercer lugar el mariachi y en cuarto lugar las canciones rancheras con el 46.2 %. Los géneros menos populares incluyen al hip hop, el rap y el duranguense. El contexto sociocultural y geográfico influye directamente en el posicionamiento. Por ejemplo, el mariachi es popular en la región dada la cercanía con el estado de Jalisco y particularmente con su capital Guadalajara. En lo referente al duranguense, estos mismos factores hacen que no sea tan popular. En el caso del hip hop y el rap, si bien son géneros populares, predomina en ellos la presencia de ejecutantes masculinos.

En cuanto al tiempo semanal que dedican a la música, las encuestadas respondieron de la siguiente manera: El 46.2 % dedica de una a tres horas por

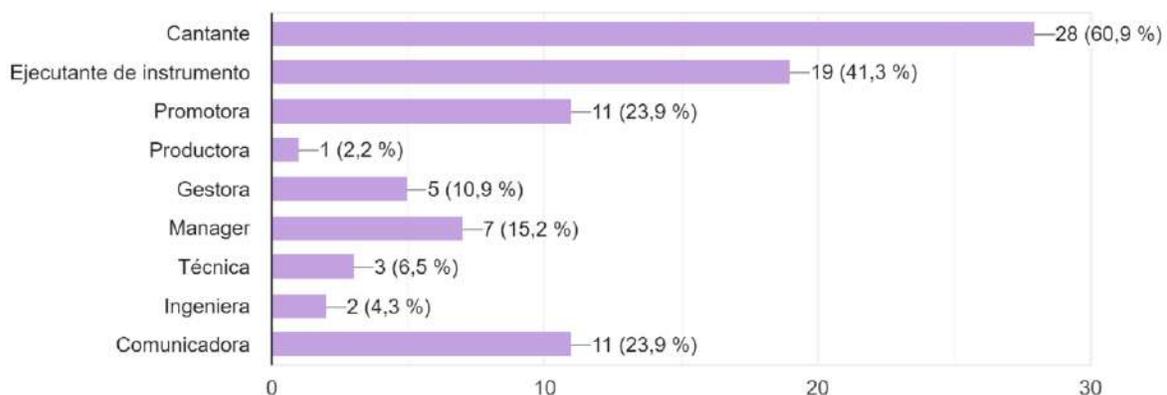
semana al ejercicio musical. El 23.1 % invierte de tres a cinco horas semanales. El 19.2 % de las encuestadas utiliza más de siete horas semanales y finalmente el 11.5% reserva de cinco a siete horas semanales.

Los roles de participación femenina en la música no se limitan solamente a la ejecución de un instrumento. En este sentido, ha ido incrementándose la diversificación de funciones por parte de las féminas involucradas en el ambiente. Surgen en el horizonte posibilidades que incluyen la labor de gestora cultura, promotora, comunicadora, manager, productora, técnica e ingeniera, entre muchas otras. Procesos como la equidad de género han contribuido de manera positiva a que la participación femenina gane terreno en el ámbito musical de la región Ciénega de Chapala de Michoacán. Cabe mencionar que la respuesta a este ítem del instrumento era opcional.

Figura 4 Gráfica correspondiente a las funciones desempeñadas por mujeres en el ámbito musical en esta investigación.

Desempeño funciones de:

46 respuestas



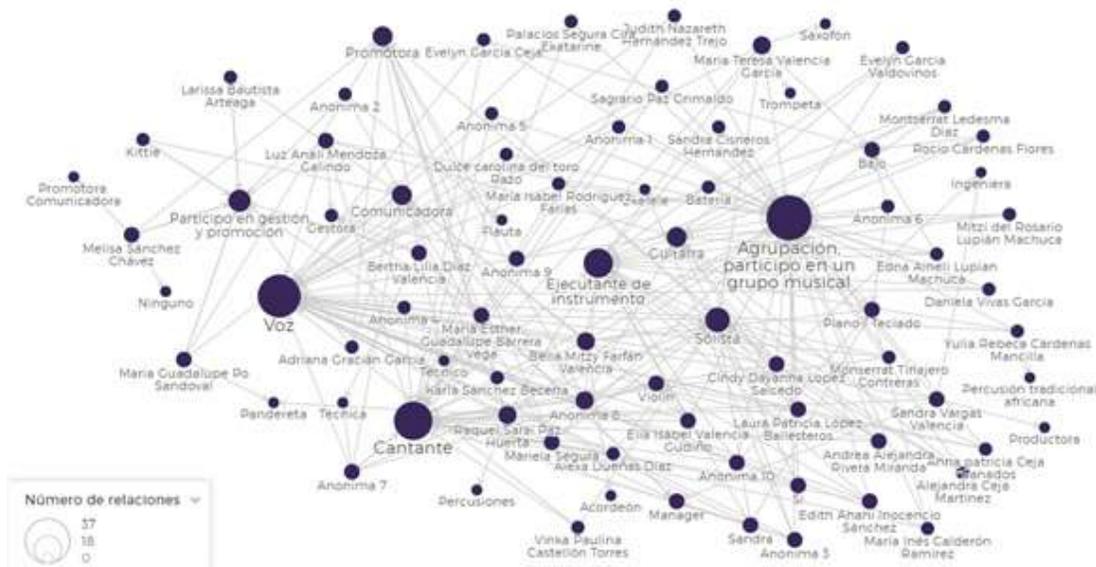
Nota. Prepondera la actividad del canto con un 60.9 %. Le sigue la ejecución de instrumento con un 41.3 %. Posteriormente, empatadas en la tercera posición se encuentran las funciones de promotora y de comunicadora, con un 23.9 % en ambos casos. Le sigue la función de manager con el 15.2 %. Las funciones menos seleccionadas fueron de productora con el 2.2 %, ingeniera con un 4.3 %, técnica con el 6.5 % y gestora con un 10.9 %.

especialmente útil en campos de investigación interdisciplinarios.

Como apuntan Esposito, Jain & Esposito (2019), la visualización de redes puede revelar conexiones no evidentes a simple vista y proporcionar insights únicos para comprender fenómenos sociales y culturales complejos. Citando el trabajo de Scott & Carrington, P. J. (2014), la visualización de redes no solo simplifica la comprensión de los datos, sino que también puede revelar estructuras y patrones subyacentes en conjuntos de datos grandes y complejos. Inspirándose en las ideas de Meirelles (2013), las herramientas de visualización de redes pueden proporcionar una representación más clara de los sistemas de relaciones, permitiendo a los investigadores descubrir patrones y conexiones ocultas en sus datos que de otra manera podrían pasar desapercibidos.

Se prosigue con el análisis de resultados utilizando la herramienta Onodo. Según Borgatti et al. (2018), la visualización de redes permite representar y entender complejas relaciones y patrones de interacción de una manera intuitiva y fácil de interpretar. Al referirse a la herramienta Onodo, Venturini et al. (2018) señalan que esta aplicación permite la visualización y el análisis de redes de forma sencilla, siendo

Figura 5 Visualización en Onodo, selección parcial de la información recabada en esta investigación.



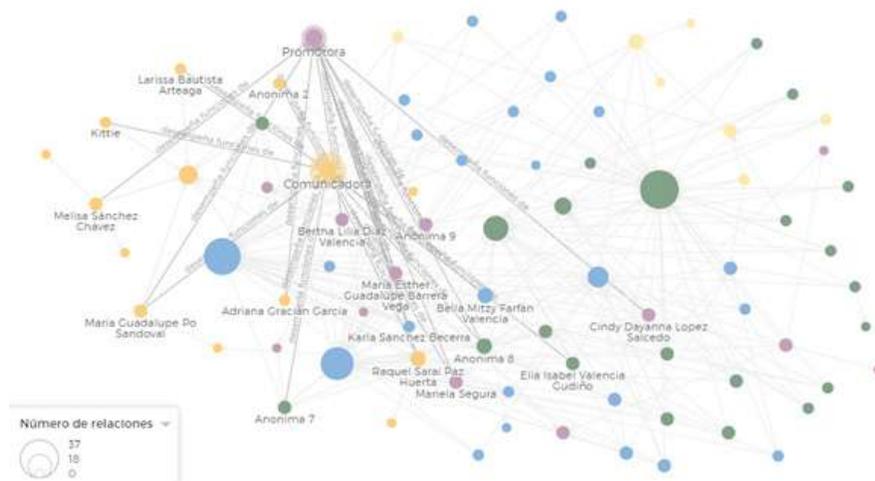
Nota. La visualización mediante un esquema de red complejo muestra desplegados todos los nodos, los cuales corresponden a cada una de las mujeres cuyos datos fueron recabados mediante el instrumento. Se muestran también los nodos correspondientes a los instrumentos que ejecutan, las modalidades de sus presentaciones y las funciones que desempeñan en el ámbito musical. El tamaño de cada nodo se incrementa según el número de relaciones que tiene, es decir, los vínculos con otros nodos. El modelo es visualizable en línea en la siguiente URL: <https://onodo.org/visualizations/240434> y responde mostrando relaciones al posicionar el cursor sobre el nodo que se desea examinar.

Se recomienda la consulta en línea del modelo generado para aprovechar sus posibilidades en cuanto a visualización de la información. El esquema mostrado está basado en un grafo. Newman (2010) sostiene que los grafos son un enfoque efectivo para representar interacciones y relaciones dentro de un conjunto de datos, facilitando la visualización y

el análisis de estructuras complejas. Las redes, que se pueden entender como gráficos complejos, proporcionan una forma intuitiva de explorar las conexiones entre elementos individuales.

Según Wasserman y Faust (1994), la teoría de grafos se ha posicionado como una herramienta que resulta indispensable para el análisis de redes en una variedad de campos, desde las ciencias sociales hasta las ciencias de la computación y la biología. Los grafos proporcionan una manera eficiente de explorar y entender las relaciones estructurales y dinámicas entre entidades interrelacionadas. Barabási (2016) destaca que los grafos o redes proporcionan un marco efectivo y visualmente intuitivo para describir una amplia variedad de sistemas que se componen de elementos interconectados. Este enfoque ofrece una herramienta crucial para desentrañar la estructura, características y dinámicas de los sistemas complejos en diversas disciplinas, desde las ciencias sociales hasta la física y la biología.

Figura 6 Visualización en Onodo, selección de nodos y relaciones que desempeñan funciones de comunicadoras y promotoras.



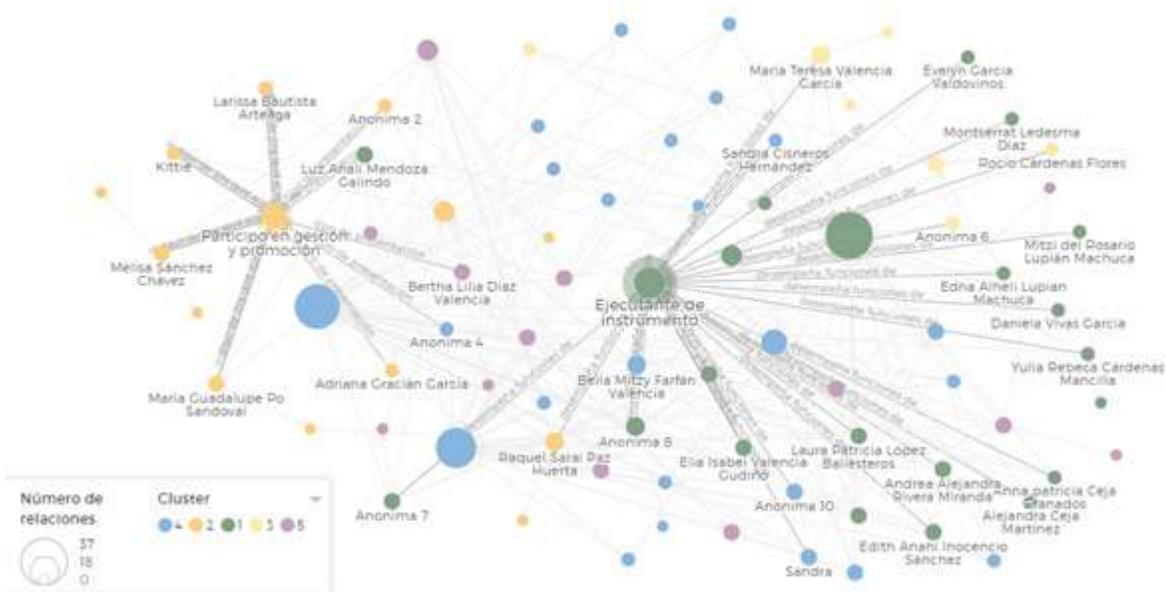
Nota. A partir de la visualización planteada es posible seleccionar de manera simultánea nodos que resultan claves para mostrar relaciones. En este caso se eligieron de manera específica los nodos que conjuntan las relaciones correspondientes a las funciones de promotoras y comunicadoras, el modelo resalta y selecciona los nombres de las mujeres que cumplen con estas características en el contexto de la presente investigación.

La participación femenina en la música ha sido históricamente significativa y multifacética, y su contribución como comunicadoras y promotoras musicales es un aspecto fundamental en el campo. Las mujeres han desempeñado un rol crucial en la promoción de la música, desempeñando roles vitales en la representación de artistas, la organización de conciertos y festivales, y la gestión de las relaciones públicas. Esta participación

femenina no solo facilita la difusión de la música, sino que también influye en la dinámica de poder dentro de la industria musical, contribuyendo a cambiar la narrativa dominante y promoviendo la igualdad de género. (Strong & Raine, 2018)

Las mujeres, como comunicadoras musicales, han demostrado ser efectivas en la traducción y transmisión de las complejidades del lenguaje musical al público general. A través de programas de radio, pódcast, blogs y redes sociales, las comunicadoras musicales femeninas han abierto nuevos espacios para la discusión crítica y el aprecio de la música. Su trabajo en la divulgación musical ha permitido que audiencias más amplias y diversas se involucren con la música de maneras novedosas y significativas, ampliando el alcance y la resonancia de la música en la sociedad. (Larsson, 2016)

Figura 7 Visualización en Onodo, selección de nodos y relaciones correspondientes a participación en gestión y promoción, así como perfiles que ejecutan instrumentos.



que ayuda a los usuarios a visualizar la frecuencia de palabras dentro de un conjunto de datos textuales. Las burbujas se dimensionan según la frecuencia de cada palabra, proporcionando una representación gráfica intuitiva de las palabras más utilizadas en un texto.

Según Drucker (2014), las visualizaciones de burbujas son especialmente útiles para mostrar de forma clara y eficaz cómo los conceptos y temas se distribuyen a lo largo de un corpus. Estas visualizaciones pueden revelar patrones inesperados y permitir una comprensión más profunda de los datos textuales.

IV. Discusión, reflexiones y recomendaciones

Los resultados sugieren que las humanidades digitales pueden contribuir a visibilizar y potenciar la participación musical de mujeres del occidente de Michoacán y ofrecen una visión general de la participación femenina en el ámbito musical del occidente de Michoacán, específicamente en la región Ciénega. Destaca la información sobre los rangos de edades, escolaridad, los municipios donde residen las mujeres que participan en la música, su formación musical, la diversidad de instrumentos que ejecutan, modalidades de presentación, si interpretan covers o composiciones propias, géneros musicales más populares para interpretar, el tiempo que dedican a la actividad musical, los roles y aportaciones, así como los obstáculos y desafíos que enfrentan y el potencial de las humanidades digitales para abordar estos temas.

Mediante la revisión de fuentes se identificaron cambios históricos y contextos sociales, el análisis temporal de los antecedentes mostró un aumento en la participación femenina en la música, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX. Este resultado sugiere que los cambios sociales, culturales y políticos, como el movimiento feminista y las políticas de equidad e igualdad de género, han influido en la inclusión de las mujeres.

El feminismo, un movimiento sociopolítico con diversas “olas” históricas, se originó en el siglo XIX centrado en derechos legales, principalmente el sufragio femenino. Esta lucha ha variado en tiempo y lugar. La segunda ola, en los años 60 y 70, enfatizó la liberación femenina y la resistencia a roles de género convencionales. En los 90, la tercera ola resaltó la diversidad y la inclusión, reconociendo las diferencias en las experiencias femeninas según raza, clase y sexualidad, entre otros factores. Algunos sugieren que desde 2010, una cuarta ola se ha manifestado, relacionada con las redes sociales y la lucha contra condiciones de violencia de género y el acoso sexual. Sin embargo, es necesario continuar analizando cómo estos cambios y contextos sociales han impactado en la experiencia y trayectoria de las mujeres músicas de la región.

En cuanto al instrumento utilizado, Ranger (2019) argumentó que las respuestas recolectadas a través de instrumentos como *Google Forms* pueden ser fácilmente integradas con otras herramientas de *Google* como *Google Sheets* para el análisis y visualización de datos.

Predomina la presencia de mujeres universitarias en el entorno musical regional, las cuales mayoritariamente residen en el municipio de Sahuayo, por sus características de polo regional de desarrollo. La formación basada en cursos y talleres es la que mayoritariamente aparece registrada en las respuestas y se liga a la disponibilidad de tiempo y roles de géneros de las mujeres, de igual manera el tiempo semanal que dedica a la música se encuentra mayoritariamente entre 1 y 3 horas a la semana. En cuanto a los instrumentos, predomina el canto como especialidad, seguido de instrumentos de cuerdas.

Con base en los resultados obtenidos se pudo generar un primer panorama general de representatividad femenina en géneros musicales. El análisis de datos reveló que las mujeres han participado activamente en una amplia variedad de géneros musicales en la región Ciénega de Chapala. Sin embargo, su representatividad varía significativamente según el género. Por ejemplo, se encontró una mayor presencia de mujeres en la música pop, baladas, mariachi y rancheras, mientras que su participación en géneros como la música de indie, duranguense, hip hop y rap ha sido más limitada. En todos los casos predominó la interpretación de covers (versiones) sobre las composiciones propias y la mayoría se presentan como integrantes de una agrupación musical, seguidas por presentaciones solistas.

En cuanto a la representatividad y diversidad de géneros musicales, el estudio reveló la amplia gama de géneros musicales en los que las mujeres de la

región han participado activamente. Sin embargo, también evidenció las diferencias en su representatividad en función del género musical. Este hallazgo nos lleva a reflexionar sobre cómo las normas y roles de género han influido en la elección y acceso de las mujeres a determinados géneros musicales, así como en la percepción de su talento y competencia en cada uno de ellos.

En lo referente a los roles y aportaciones de las mujeres en la música, la investigación destacó la diversidad de roles desempeñados por las mujeres. Este hallazgo subraya la importancia de visibilizar y valorar de mayor manera la contribución de las mujeres en el ámbito musical regional, así como de promover la futura investigación y documentación sobre este tema.

La investigación reveló que las mujeres han desempeñado diversos roles en la escena musical de la región Ciénega, entre los que resaltan comunicadora, técnica, ingeniera, *manager*, gestora, productora, promotora. De acuerdo con Green (1997) la música actúa como un medio para la creación y representación de identidades de género, a la vez que sirve para evidenciar los roles y estándares de género que influyen en la comprensión y ejecución de la música. A la par de los avances en la participación femenina, el análisis también identificó obstáculos y desafíos que las mujeres enfrentan en el campo musical, como el acoso, el machismo, los estereotipos, distintos tipos de violencia, la discriminación de género, la falta de reconocimiento y apoyo institucional, y la dificultad para equilibrar las responsabilidades familiares y profesionales.

En este caso se optó por esa integración y la posterior exportación de datos a las herramientas *Onodo* y *Voyant Tools*. Una de las ventajas de *Onodo*, señalada, es que se puede utilizar para compartir visualizaciones de manera interactiva en línea, lo que puede ser beneficioso para presentar resultados de la investigación a un público amplio de manera atractiva y accesible. Según Brown (2012), softwares similares no solo permiten la visualización de datos, sino también su análisis, lo que puede ayudar a identificar patrones y tendencias en la participación musical y las redes de colaboración. Lo anterior se comprueba en el modelo generado y como la visualización por medio de esquemas de red aporta nuevas maneras de examinar la diversa información que se obtuvo.

En el caso de la herramienta para análisis cuantitativo de textos, según lo propuesto por Underwood (2019), la capacidad de *Voyant Tools* para visualizar los resultados del análisis de texto de forma intuitiva y accesible puede ser útil para presentar los resultados de la investigación de manera efectiva y atractiva. *Voyant Tools* también puede ser útil para realizar un análisis más detallado de texto, incluyendo el análisis de la coocurrencia de palabras y n-gramas, lo que puede ayudar a identificar conexiones y relaciones significativas en los datos textuales. En este caso se optó por la representación de conceptos mediante nube de palabras.

En cuanto a los desafíos y barreras, si bien hay avances en la participación femenina, el estudio identificó desafíos y barreras que las mujeres continúan

enfrentando en el ambiente musical. De acuerdo con Cusick (1994) se mantienen las desigualdades de género que aún se encuentran presentes en la sociedad. Esta discusión lleva a reflexionar sobre las posibilidades, estrategias y acciones que resultan necesarias para abordar estas barreras y fomentar un entorno más inclusivo y equitativo en la música del occidente de Michoacán.

Como afirmó Bailey (2013) la presencia femenina en la música ha sido históricamente poco explorada, y plantea que las humanidades digitales pueden brindar oportunidades significativas para reducir esta brecha en la investigación. En lo referente al potencial y desafíos de las humanidades digitales, la investigación mostró cómo las humanidades digitales pueden contribuir a visibilizar y potenciar la participación femenina en la escena musical regional, tal como lo han afirmado autores como Spiro (2012), Kirschenbaum (2016) y Hallam, Cross, Thaut, (2018). Sin embargo, también es importante considerar los desafíos y limitaciones asociados con el uso de estas herramientas y enfoques, como la brecha digital, la representatividad y equidad en la selección de fuentes y datos.

Durante esta investigación, fue posible identificar potenciales casos de estudio y buenas prácticas que demuestran cómo las mujeres han logrado superar barreras y desafíos en el entorno musical. Se identifica también un área de oportunidad para la generación de propuestas que conjuguen iniciativas educativas y culturales para promover la formación y participación de mujeres en

la música, así como la creación de festivales y eventos específicamente dedicados a visibilizar el talento femenino en la región. Derivado de los resultados obtenidos, se proponen algunas recomendaciones para fomentar la participación femenina en la música de la región Ciénega de Chapala y abordar las barreras y desafíos identificados:

a) Desarrollar programas y políticas culturales que promuevan condiciones de equidad de género y que fomenten la inclusión de las mujeres en la música, como becas, subvenciones y premios específicos para compositoras e intérpretes femeninas.

b) Fomentar la educación musical con enfoque de género, tanto en instituciones formales como en espacios comunitarios y familiares, para promover el acceso y la formación de mujeres en diferentes géneros y roles musicales.

c) Impulsar la conformación de redes de colaboración y apoyo entre/para mujeres en el ámbito musical, como agrupaciones, talleres y encuentros, que permitan compartir recursos, conocimientos y oportunidades.

d) Promover la investigación y documentación sobre la participación femenina en la música del occidente de Michoacán, utilizando enfoques y herramientas de las humanidades digitales para visibilizar y valorar su aporte en la historia y la cultura regional.

e) Generar espacios de diálogo y encuentro entre investigadores, artistas, agentes culturales, gestores/as culturales y el público en general, para compartir experiencias, aprendizajes y buenas prácticas relacionadas con la participación femenina en la música y la promoción de condiciones de equidad de género en este ámbito.

V. A manera de conclusión

Se cumplió el objetivo general de identificar y analizar de manera general la participación de las mujeres en el ámbito musical de la región Ciénega de Chapala, al occidente del estado de Michoacán de Ocampo, México. Con el apoyo de una encuesta en línea, se buscó crear un perfil inicial del involucramiento femenino en este arte. Los datos recolectados fueron procesados y visualizados utilizando técnicas y herramientas propias de las humanidades digitales.

Se cumplieron los objetivos específicos de elaborar y difundir un cuestionario digital para recolectar datos sobre el papel de las mujeres en la música en la región Ciénega de Chapala, Michoacán. En segundo término, se concretó el examinar los datos obtenidos para descubrir patrones y tendencias fundamentales en la participación musical de las mujeres, abarcando roles, géneros, influencias y desafíos. Para finalizar, se emplearon herramientas digitales de humanidades digitales, tales como **Voyant Tools** y *Onodo*, para la visualización gráfica de la información adquirida.

Los resultados destacan la importancia de analizar la participación femenina en el entorno musical, considerando aspectos como la representatividad en diferentes géneros, los roles y aportaciones, así como las barreras, obstáculos y desafíos que enfrentan en este entorno. Además, el estudio subrayó el potencial de las humanidades digitales como herramientas para visibilizar, documentar y analizar la experiencia y trayectoria de las mujeres músicas en el occidente de Michoacán, y promover la inclusión y equidad de género en este ámbito cultural.

No obstante, también es crucial reconocer las limitaciones y desafíos asociados al uso de las humanidades digitales, y abordarlos de manera crítica en futuras investigaciones. Asimismo, es fundamental continuar, explorando y documentando las historias, experiencias y aportaciones de las mujeres en la música y fomentar un diálogo interdisciplinario y colaborativo entre investigadoras/es, artistas, gestoras/es culturales y público en general.

En última instancia, se espera que los hallazgos y reflexiones presentados en este artículo contribuyan a un mayor reconocimiento y aprecio por la

participación femenina en el entorno musical en la región Ciénega de Chapala del occidente de Michoacán, promoviendo condiciones que abonen en la consolidación de la equidad de género y la diversidad cultural en este ámbito. Además, se espera que la investigación constituya un humilde para futuros estudios e iniciativas que aborden las temáticas de género, música y humanidades digitales, y promuevan un cambio transformador en la percepción y valoración del aporte femenino en la cultura musical. Cabe mencionar que esta investigación ofrece un panorama parcial inicial.

En conclusión, la investigación sobre la participación femenina en la música del occidente de Michoacán, específicamente en la región Ciénega de Chapala, desde el enfoque de las humanidades digitales, proporcionó una visión más profunda y enriquecedora de la diversidad y riqueza de la contribución de las mujeres en este campo cultural. A través de la aplicación de herramientas y métodos digitales en combinación con enfoques tradicionales, se logró visibilizar y valorar de manera general el aporte contemporáneo de las mujeres en la música del occidente michoacano, específicamente en la región Ciénega de Chapala.

Referencias

- Armstrong, V. (2011). *Technology and the Gendering of Music Education* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315612003>
- Bailey, M. (2011). All the Digital Humanists Are White, All the Nerds Are Men, but Some of Us Are Brave. *Journal of Digital Humanities*, 1(1), 1-10.
- Barabási, A. L. (2016). *Network Science*. Cambridge University Press.
- Bode, K. (2019). *A World of Fiction: Digital Collections and the Future of Literary History*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.8784777>
- Borgatti, S. P., Everett, M. G., & Johnson, J. C. (2018). *Analyzing Social Networks*. SAGE Publications.
- Brame, C. J. (2016). Effective Educational Videos: Principles and Guidelines for Maximizing Student Learning from Video Content. *CBE-Life Sciences Education*, 15(4), es6. <https://doi.org/10.1187/cbe.16-03-0125>
- Brown, S. (2012). *Social Information: Gaining Competitive and Business Advantage Using Social Media Tools* (1st Edition). Chandos Publishing.
- Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., & Schnapp, J. (2012). *Digital Humanities*. MIT Press.
- Burns, L. (2001). Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity. By Sheila Whiteley. London: Routledge, 2000. 246 pp. *Popular Music*, 20(3), 449-452. <https://doi.10.1017/S026114300121160X>
- Capistrán García, R. W. (2011). La mujer en historia de la música: Ángela Peralta. *FAMUS: Revista cultural de la Facultad de Música de la UANL*, (2), 67-70.
- Carmona González, G. (2004). Mujeres en la creación musical de México, Clara Meierovich. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 26(84), 231-233. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762004000100016&lng=es&tlng=es
- Clawson, M. A. (1999). When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. *Gender and Society*, 13(2), 193-210. <http://www.jstor.org/stable/190388>
- Cohen, S., & Scene, M. M. (1997). Rock music and the production of gender. Whiteley S. *Sexing the groove: popular music and gender*. Routledge: New York, 17-36.
- Cusick, S. G. (1994). Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, 32(1), 8-27. <https://doi.10.2307/833149>
- Dragão, A. (2014). Mujeres en la pianística del siglo XX en el noreste mexicano. *Pensamiento Americano*, 7(12), 151-163. <https://doi.org/10.21803/pensam.v7i12.114>
- Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Harvard University Press.
- Flores Mercado, B. G. (2009). Mujeres de metal, mujeres de madera: Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato,

Michoacán. Cuicuilco, 16(47), pp. 179-200.

Gaunt, H. (2010). One-to-one tuition in a conservatoire: the perceptions of instrumental and vocal students. *Psychology of Music*, 38(2), 178–208. <https://doi.org/10.1177/0305735609339467>

Goren, Y. B. (2017). De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México durante la segunda mitad del siglo XX. *Música y mujer en Iberoamérica*, 92.

Green, L. (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511585456>

Hallam, S., Cross, I. & Thaut, M. (2018). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press.

Esposito, A. M., Jain, L. C., & Esposito, A. (2019). *Innovations in Big Data Mining and Embedded Knowledge*. Springer Nature.

Kirschenbaum, M. G. (2016). *Track Changes: A Literary History of Word Processing*. Harvard University Press.

Koskoff, E. (2014). *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. University of Illinois Press.

Larsson, N. (2016). How can women make it in the music industry? Insiders share their tips. En: *The Guardian*. Guardian News and Media. <https://www.theguardian.com/inequality/2017/oct/12/how-can-women-make-it-in-the-music-industry-insiders-share-their-tips>

Loza, S. (1993). *Barrio Rhythm: Mexican American Music in Los Angeles*. University of Illinois Press.

Meirelles, I. (2013). *Design for Information: An Introduction to the Histories, Theories, and Best Practices Behind Effective Information Visualizations*. Rockport Publishers.

Meierovich, C. (2001). *Mujeres en la creación musical de México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.

Mercado Villalobos, A. (2009). *Los músicos morelianos y sus espacios de instrucción, 1880-1911*. Morevallado Editores.

Mercado Villalobos, A. (2015). *La educación musical en Morelia, 1869-1911*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Mercado Villalobos, A. (2018). La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas. *El Artista*, 15. <https://www.redalyc.org/journal/874/87457958004/>

McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.

Multitudes, C. (2015). Digital Humanities Manifesto 2.0. *Multitudes*, (59)2, 181-195.

Newman, M. (2010). *Networks: An Introduction*. Oxford University Press. https://math.bme.hu/~gabor/oktatas/SztoM/Newman_Networks.pdf

Ojeda Gutiérrez, J., Alberti Manzanares, P., & Zapata Martelo, E. (2020). Juventud rural, género y música: el caso de la Filarmónica Juvenil San Martín Tilca-

jete, Oaxaca, México. *LiminaR Estudios Sociales Y Humanísticos*, 19(1), 147-160. <https://doi.org/10.29043/liminar.v19i1.796>

Pendle, K. & Boyd, M. (2005). *Women in Music: A Research and Information Guide*. Routledge.

Piñero Gil, C. (2020). Música, mujeres e identidad en el México decimonónico: un abanico por desplegar. En Marín-López, J. (Ed.), *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. (pp. 251-266). <http://hdl.handle.net/10334/5381>

Pulido, E. (1956). La mujer mexicana en la música. *Filosofía y Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, XXX (60-61-62), 119-133. https://ru.ateneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/A411/1/Rev_FyL_txxx%2c-num60-61-62%2c1956_enero_diciembre_artPulido_p119-133.pdf

Ranger, K. L. (2019). *Informed Learning Applications: Insights from Research and Practice*. Emerald Publishing, (46).

Rockwell, G., & Sinclair, S. (2016). *Hermeneutica: Computer-Assisted Interpretation in the Humanities*. The MIT Press.

Saavedra, L. (2000). Mujeres musicólogas de México. *Heterofonía: revista de investigación musical*, (123), 9-40.

Said, E. W. (2008). *Culture and Resistance: Conversations with Edward W. Said*. Pluto.

Saldaña, J. (2013). *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. SAGE.

Scott, J., & Carrington, P. J. (2014). *The SAGE handbook of social network analysis*. SAGE Publications Ltd, <https://doi.org/10.4135/9781446294413>

Sheehy, D. E. (2005). *Mariachi Music in America: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press.

Simanowski, R. (2010). *Digital Humanities and Digital Media: Conversations on Politics, Culture, Aesthetics and Literacy*. Open Humanities Press.

Sinclair, S., & Rockwell, G. (2009). *Voyant Tools: Reveal Your Texts*.

Snee, H., Hine, C., Morey, Y., Roberts, S., & Watson, H. (2016). *Digital Methods for Social Science: An Interdisciplinary Guide to Research Innovation*. Palgrave Macmillan.

Spiro, L. (2012). This Is Why We Fight: Defining the Values of the Digital Humanities. In M. K. Gold (Ed.), *Debates in the Digital Humanities* (NED-New edition, pp. 16-35). University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv8hq.6>

Strong, C. & Raine, S. (2018). Gender Politics in the Music Industry. *IAS-PMJournal*, (8)1, 1-8. https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/906

Suber, P. (2012) Open Access. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9286.001.0001>

Tobo Mendivelso, L. A., y Bastidas España, J. M. (2021). *Mujeres, música y sociedad patriarcal: Las Mujeres y la música en la zona Andina Nariñense*. Editorial Universidad de Nariño.

Torres Medina, R. H. (2019). El death metal mexicano a través de la mirada femenina: Murderline e Introtyl. *Música, sociedad y cultura, Rutas para el análisis socioantropológico de la música*. UAM, Azcapotzalco.

Torres Medina, R. H. (2022). *El presente es de ellas. Bandas femeninas de rock en México (2000-2022)*. Ediciones Quinto Sol.

Underwood, T. (2019). *Distant Horizons. Digital Evidence and Literary Change*. University of Chicago Press.

Venturini, T., Jacomy, M., Bounegru, L. & Gray, J. (2018). Visual Network Exploration for Data Journalists. In *The Routledge Handbook to Developments in Digital Journalism Studies*, edited by Scott Eldridge II and Bob Franklin. Abingdon: Routledge.

Wasserman, S., & Faust, K. (1994). *Social Network Analysis: Methods and Applications*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511815478>

Wilson, G. (2019). *Teaching Tech Together: How to Make Your Lessons Work and Build a Teaching Community around Them (1st ed.)*. Chapman and Hall/CRC. <https://doi.org/10.1201/9780429330704>



BENIGNA DÁVALOS VILLAVICENCIO



Fuente: <https://www.ecuadorianliterature.com/benigna-davalos/>

Benigna Dávalos Villavicencio nació en Riobamba, Ecuador, hacia 1910. Compuso el pasillo Ángel de luz a mediados del siglo XX. Esta pieza, de la cual la compositora también es autora de la letra, rápidamente se convirtió en su obra más reconocida dentro de este género. Falleció en Quito en 1960.

Angel de Luz

(Pasillo Ecuatoriano)

Benigna Dávalos
Arreglo para guitarra: Rolando Chamorro

♩ = 80

The score is written for guitar in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-4) is marked *mf* and includes a section labeled CVIII. The second system (measures 5-8) is marked CII. The third system (measures 9-12) includes dynamics *p*, *espress.*, *rit.*, and *mf a tempo*, and is marked CII. The fourth system (measures 13-16) is marked CII and includes the dynamic *p*. The fifth system (measures 17-20) is marked CVII and includes the dynamic *mf* and the marking *rit.*. Fingerings and circled numbers are indicated throughout the score.

Angel de Luz

CI CII

21 *p.* *a tempo* CII

25 *p* *mf* ⑤

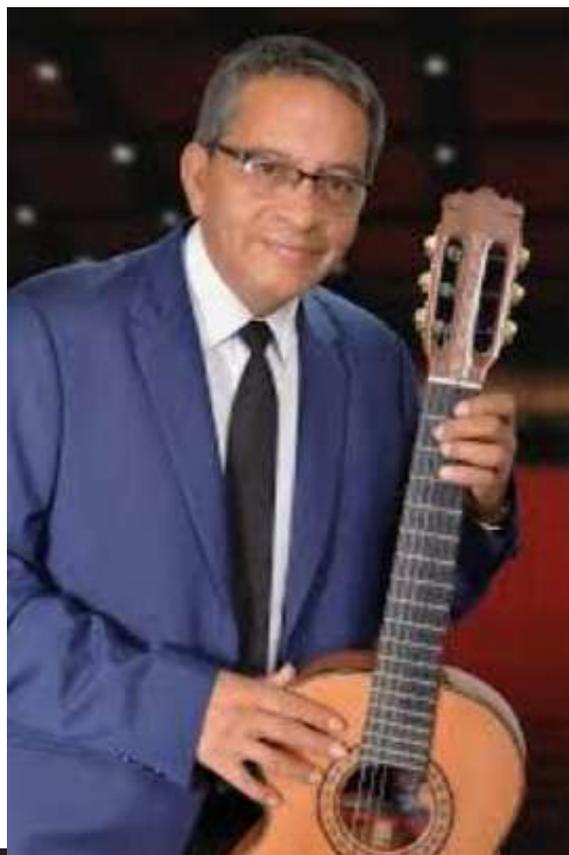
29 CVII

33 *mf* arm ⑫

37 CII *p* *f*

40 *p* arm ⑫

**ROLANDO EFRAÍN
CHAMORRO JIMÉNEZ**



Maestro en Música y Guitarra de la Universidad Javeriana y Magíster en Educación de la Universidad de Nariño. Autor, compositor, productor musical y docente de la cátedra de Guitarra en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño. Tomando como base la música regional, ha elaborado una serie didáctica denominada Colombia y Ecuador en seis cuerdas de Guitarra cristalizada en tres recitales. También escribió

los libros Diez obras para preorquesta de cuerdas sinfónicas y Diez obras para guitarra solista. Como intérprete y compositor ha ganado seis concursos nacionales con repertorios de aires tradicionales de la zona andina. Chamorro es el autor del arreglo del pasillo Ángel de luz de la compositora Benigna Dávalos Villavicencio, que se publica en este número de Rithmica.



TERESA ALDA

*Dra. Teresa Alda, fotógrafo
Will Kaufmann (2023)*

Dra. Teresa Alda. Las actuaciones de Teresa son descritas por su público como “emotivas”, “conmovedoras” o “refrescantes”. Su interpretación se caracteriza por la precisión técnica y la modularidad de su tono lírico pero poderoso. Su comprensión integral de la literatura y la cultura europeas otorga una profundidad especial a su interpretación. Nacida en Taiwán, Teresa estudió violín con Felix Chiu-sen Chen, Shi-Chun Cheng, Hui-Chun Lin y Laszlo Fogarassy. Durante sus estudios en la Universidad de

Soochow (Taipei), donde se graduó en 1999, participó en clases magistrales con Viktor Pikaizen y Lukas David. Además de su formación musical, Teresa cursó Estudios Medievales y Latín. A partir de 2010 se dedica nuevamente a su carrera de solista. Teresa ha dado conciertos en Alemania, España, Taiwán, Colombia y Suiza. En 2023, como complemento a sus presentaciones en Colombia, también impartió clases magistrales de violín en el Conservatorio de Ibagué y en la Universidad de Nariño (Pasto).



MALTE KÄHLER

*Dr. Malte Kähler,
fotógrafo Will Kaufmann (2023)*

Dr. Malte Kähler. Nacido en Berlín, Malte estudió piano clásico con Käthe Heinemann (alumna de Eugen d'Albert). La filosofía de esta tradición de Liszt ha acuñado su forma de tocar el piano a lo largo de todas las fases de su carrera. Después de haber trabajado en muchos otros estilos, hoy Malte se dedica a su repertorio clásico mientras desarrolla un informe de su maestría en diferentes estilos del "touch". El sonido y la técnica, en la percepción de los grandes maestros, forman la base de su constante búsqueda de una interpretación completa. En numerosos conciertos y giras ha actuado en Alemania, Suiza, Austria, Italia, Suecia, España, Taiwán y también regularmente en Colombia. Durante sus giras

por Colombia combinó la música clásica con composiciones propias basadas en poesía latinoamericana, e impartió clases magistrales en varios conservatorios de alta reputación. La Universidad de Nariño publica sus estudios académicos sobre piano. En su juventud, Malte desarrolló un talento particular para la improvisación. Su grupo "Topspin" alcanzó una excelente reputación en la escena del jazz de Berlín. Durante sus compromisos en el Teatro Schiller de Berlín, el Berliner Kammerspiele (musical) y el Otto-Braun-Saal (clásicos latinoamericanos) trabajó para directores como Anna Vaughan, Bob Edwards y Christoph Haggel. También acompañó a varios cantantes de ópera de renombre.



Remmert, Heinemann y Klust. Tres generaciones de grandes mujeres pianistas en Berlín 1900-1975

Remmert, Heinemann y Klust. Three generations of great female pianists in Berlin 1900-1975

Dr. Yen-Chun Chen
thera.alda@gmail.com
Dr. Malte Kähler
malte.darko@gmail.com

Resumen

Las tres generaciones de las pianistas berlinesas Remmert, Heinemann y Klust pasaron por épocas históricas diferentes. A la vez les unía no solo el origen de su filosofía pianística (Remmert era una de las alumnas favoritas de Franz Liszt), sino el concepto de considerar la interpretación como un proceso creativo que complementa la composición. Las tres se relacionaban mucho con el canto, la expresión musical más natural de los seres humanos, situación que marcó el desarrollo de su estilo pianístico. Aprovechando material inédito, se investigó las vidas de las pianistas en función de los cambios que se dieron en una sociedad que migró de la monarquía a la democracia, y de esta a la dictadura, con el impacto de dos guerras mundiales. El individualismo de su expresividad artística, su auténtica fidelidad a la herencia compositora y su fuerte capacidad humana, nos muestran el camino hacia una musicalidad creativa y una educación integrada en su entorno cultural, contrastando con el prevalente igualitarismo de los intérpretes de hoy.

Palabras clave: Martha Remmert, Käthe Heinemann, Hertha Klust, Franz Liszt, música de piano

Abstract

The three generations of the Berlin pianists Remmert, Heinemann and Klust passed through very different historical periods. At the same time, they were united not only by the origin of their piano philosophy – Remmert was one of Franz Liszt's most favorite students – but also by the concept of considering interpretation as a creative process that complements composition. All three were closely related to singing, the most natural human musical expression, which marked their pianistic style. The article investigates the lives of the pianists considering the changes from aristocratic society to democracy and dictatorship with the impact of two world wars, taking advantage also of unpublished material. The individualism of their artistic expressiveness, their authentic fidelity to the composers' heritage and their strong human capacity point us the way to a creative musicality and an education integrated into its cultural environment, something that contrasts with today's prevalent egalitarianism.

Key words: Martha Remmert, Käthe Heinemann, Hertha Klust, Franz Liszt, piano music

políticos y sociales en el Berlín de 1900-1975. La persistencia en la ejecución de su arte, la filosofía musical, la creatividad, el individualismo y los métodos que desarrollaban estas grandes damas durante una época, que hoy se puede nombrar como la edad de oro de la interpretación de la música de piano, nos muestran, de manera casi revolucionaria, lo que significa una interpretación pianística de perfección técnica, de gran fidelidad a la obra, pero sin compromisos en cuanto a la expresividad natural y auténtica del artista. Los conceptos comunes de esta rama femenina de la herencia de Franz Liszt nos pueden llevar a profundizar, o incluso, a reconsiderar muchos métodos de la técnica pianística de hoy. Analizando las circunstancias de las tres carreras de estas pianistas, entendemos cuáles son los elementos decisivos que inciden en el desarrollo de una música que nos toca, no solo por su brillantez técnica, sino por su expresión profunda. Este debe ser el punto de partida hacia una educación musical integral, cuyos fundamentos tengan profundas raíces culturales.

1. Semblanza de las maestras Remmert, Heinemann y Klust

La alumna de Franz Liszt, Martha Remmert, descendía de una familia Silesio-prusiana. Nació en 1853 y desde joven se inclinó por la carrera pianística, en principio, en contra de la voluntad de sus padres. Antes de llegar a ser una de las alumnas más destacadas de Liszt, tuvo su formación con Theodor Kullak y luego con Carl Tausig, a su vez alumno de Liszt. Sus giras de conciertos le

Introducción

Contemplar el arte y las vidas de las tres pianistas –Martha Remmert, Käthe Heinemann y Hertha Klust– no es solo de interés histórico-cultural, a pesar de que este ciclo de tres generaciones fue marcado por los dramáticos cambios

llevaron no solo a toda Alemania sino a muchos países europeos y también a Rusia, Egipto y Turquía. Fueron la aristocracia y la nobleza reinante las que apoyaron su trabajo artístico. Después de la muerte del gran maestro, Remmert se trasladó desde Weimar a Berlín, donde fundó la *Franz Liszt Akademie* (1900-1914) y la *Franz-Liszt-Gesellschaft* (1905-1933). Estas Academias contribuyeron, en gran parte, al cultivo y la difusión de la filosofía musical de Liszt y facilitaron una excelente formación musical a amplias capas de la sociedad, que era la intención de Remmert. Con el cierre de la *Franz-Liszt-Gesellschaft*

en 1933, la influencia de Remmert fue declinando hasta su muerte en 1941.

Fue pianista de la corte de la gran duquesa de Weimar y recibió múltiples honores oficiales, por ejemplo, un broche de diamantes con certificado del Zar Alexander III de Rusia. Max Reger le dedicó su transcripción del *Preludio y Fuga para Órgano en mi bemol mayor* de Bach y sus *Cinco Humorescas* op. 20. La vida de Martha Remmert y sus logros profesionales están documentados de manera exhaustiva en el texto de Dieter Nolden, *Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941)* (2020).



Figura 1 Martha Remmert
Nota. (<https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/manskopf/content/titleinfo/5541005>)

Käthe Heinemann nació el 10 de noviembre de 1891 en Spandau, un distrito de Berlín en la actualidad. Poco se conoce de su vida particular, caso contrario, son muchos los aspectos de su carrera profesional los que están documentados en diferentes archivos de la Internet, en carteleras oficiales (Simpk, 2023) y en reseñas de prensa. Fue alumna de Martha Remmert y Eugen d'Albert (1864-1932), también discípula de Liszt, lo que la llevaría a tener una formación plena en la tradición de Franz Liszt. Formación que le permitió desarrollar su novedosa técnica interpretativa (Kähler, 2021, p. 36-42). En 1907 aparece como solista en un recital anunciado en *Berliner Tageblatt und Handelszeitung* (1907, p. 28). Durante sus más de setenta años de carrera dio conciertos en Alemania, Francia y Noruega, en los que tocó con las filarmónicas de Berlín y de Viena, bajo la dirección de Arthur Nikisch, de Erich Kleiber y de Carl Schuricht, entre otros. Grabó 20 rollos con el sistema de pianola Welte-Mignon de los que se conservan 7 (Fischer, 2023). Elektrola publicó un disco de acetato en 1929 con obras de Frédéric Chopin y Clemens Schmalstich. Trabajó para Otto Barnofske, Wolff & Sachs, Hans Adler y Geo Albert Backhaus, agentes que representaban a los artistas de la más alta categoría.

Después de la Segunda Guerra Mundial continuó dando conciertos para los departamentos culturales de Berlín y por medio de estaciones de radiodifusión. A los 80 años tocó el *Concierto para piano No. 4 en Sol mayor, op. 58*, de Ludwig van Beethoven. Continuó dando recitales de manera regular hasta su muerte el 7 de abril de 1975.

Aparte de ser concertista, Heinemann se dedicó a la enseñanza en el Conservatorio Hüttner en Dortmund, Alemania (1915-1917); en el tribunal de la Staatliche Hochschule für Musik de Berlín, desde 1925, y como docente particular. El compositor Walter Niemann le dedicó el *Preludio alegre op. 85*. En 1972 fue condecorada con la Orden del Mérito de la República Federal de Alemania. Recibió el salario de honor de la Deutsche Künstlerhilfe y en 1996, más de 20 años después de su muerte, una calle de Berlín recibió su nombre (Käthe-Heinemann-Weg).



Figura 2 Käthe Heinemann
Nota. Tarjeta postal a Hertha Klust, archivo particular de Karin Kühne, Oranienburg

Antes de dedicarse plenamente al piano, Hertha Klust era cantante y solista del coro de la Staatsoper de Berlín. En 1929 la empresa discográfica Odeon publicó dos grabaciones de Tosca (G. Puccini) y Tannhäuser (R. Wagner) en las que cantaba los solos bajo su nombre de soltera, Hertha Wurzbach (Odeon n.º 182.421a. 182.422a.). Luego, posiblemente por sus problemas progresivos del oído, dejó el canto y llegó a ser acompañante y pianista correpetidora de la Städtische Oper (Deutsche Oper) y de la Staatsoper, ambas en Berlín, puestos que ocupó por varias décadas. Tomó clases de refinamiento con Käthe Heinemann. Aparte de acompañar a famosos cantantes como Josef Greindl y Ernst Haefliger, su conocimiento del

canto le permitía ofrecer a los cantantes una formación adicional y exclusiva, hecho que fue decisivo para las carreras de los cantantes Pilar Lorengar y Dietrich Fischer-Dieskau. En 1954 recibió el Premio del Arte de Berlín. Su nombre aparece en más de 30 discos de acetato, en los que se destacan las grabaciones de Lieder de Franz Schubert con Josef Greindl, quien fue su pareja, y con Haefliger y Fischer-Dieskau. Nacida en 1903 en Prusia Occidental, Klust vivió, a partir de 1920, en Oranienburg y Berlín hasta su muerte acaecida en marzo de 1970. Su sobrina redactó un manuscrito sobre la historia familiar en el que se evidencian muchas circunstancias de la vida de Klust. (Sweetochowski, 2014)



Figura 3 Hertha Klust
Nota. Archivo particular Karin Kühne, Oranienburg

2. Vínculos que unían a Remmert, Heinemann y Klust

A través de la Franz Liszt *Akademie* y la *Franz-Liszt-Gesellschaft*, Martha Remmert se dedicó a mantener viva la herencia musical del gran maestro y compartirla con sus alumnos, los músicos y

con la sociedad en general. Heinemann, formada en esta tradición, no solía referirse explícitamente a Remmert, pero sí a Eugen D'Albert (Holz, 2023). No es conocido en qué medida enriquecía la técnica aprendida de sus profesores; sin embargo, la forma en la que interpretaba las obras de Liszt permite colegir que su

estilo de tocar se encontraba en sintonía directa con las ideas del maestro.

Para investigar esta cuestión se analizan reseñas de revistas y de prensa que se publicaron en relación con los conciertos de Remmert y Heinemann, a lo largo de sus años activos como concertistas. La mayoría de estos artículos está escrita en alemán y una cantidad más reducida en inglés. Para Remmert se trabajó sobre 42 fuentes ubicadas en el periodo comprendido entre los años

1878 y 1896 y 75 para Heinemann, localizadas entre 1911 y 1973 (Apéndice: Análisis de revistas y de prensa). Las citas contienen expresiones descriptivas (“términos”) referentes al estilo pianístico o a la impresión que la interpretación dejaba en el oyente. Estas expresiones configuran 19 categorías representativas, las cuales se relacionan en la tabla No. 1 en alemán y en español.

Tabla 1

Categorías de términos descriptivos de reseñas de revistas y prensa

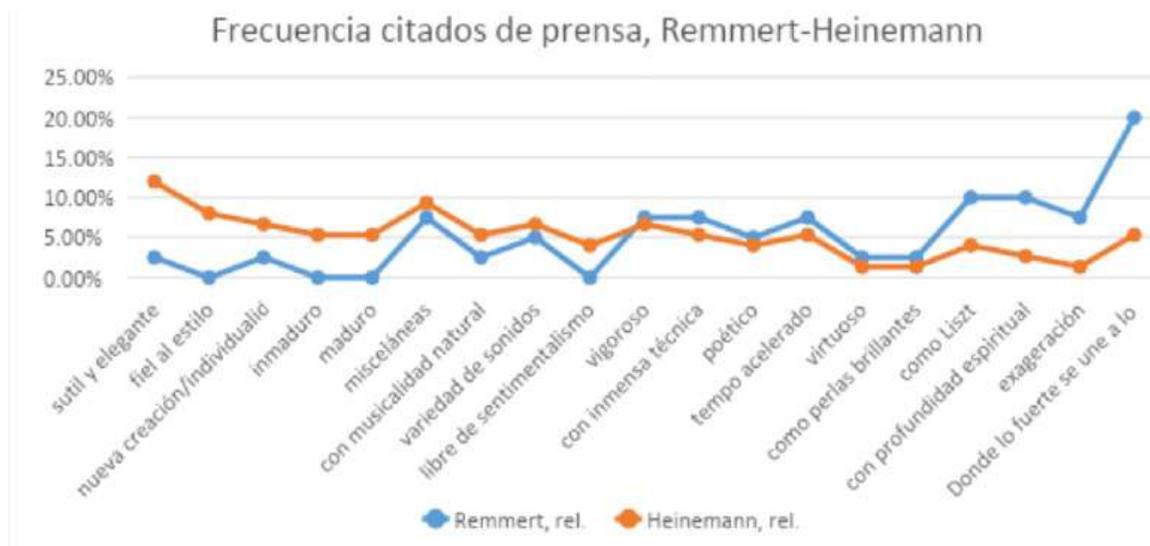
Términos en alemán	Términos en español
Virtuos	Virtuoso
Kraftvoll	Vigoroso
wie Liszt	como Liszt
mit immenser Technik	con inmensa técnica
Poetisch	Poético
mit gesunder Musikalität	con musicalidad natural
Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	Donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]
feinsinning und anmutig	sutil y elegante
mit geistiger Tiefe	con profundidad espiritual
überstürztes Tempo	tempo acelerado
Übertreibung	Exageración
Klangvielfalt	variedad de sonidos
Perlend	como perlas brillantes
Neuschöpfung/Individualität	nueva creación/individualidad
frei von Sentimentalität	libre de sentimentalismo
Unreif	Inmaduro
Ausgewachsen	Maduro
Sonstiges	Misceláneas
ganz im Stil	fiel al estilo

Con el objetivo de investigar posibles paralelos entre las interpretaciones de las dos maestras, se aplica el método siguiente: Cada uno de los “términos” encontrado en los citados de prensa es

atribuido a una de las 19 categorías. Luego, la relativa frecuencia de citados de cada categoría es elaborado. Para ello, el número de “términos” pertenecientes a una de las categorías (Tabla

1), en relación con el número de términos en todas las categorías, es calculado y representado en la Ilustración 4 por separado para las dos pianistas. En esta ilustración se ve, por ejemplo, que el 10% de los citados sobre Remmert expresaban que Remmert tocaba “como Liszt” (línea azul, cuarto punto desde la derecha).

Figura 4 Frecuencia citados de prensa, Remmert-Heinemann



Las reseñas de Remmert y Heinemann muestran numerosas coincidencias en términos descriptivos, especialmente la técnica vigorosa, una fuerza casi viril, pero matizada por la tersura del espíritu femenino. La variedad de sonidos y la profundidad poética de sus interpretaciones llamaban la atención del oyente. Algunos críticos les atribuían una tendencia de tempo acelerado, del mismo modo que, varias fuentes, dan testigo de que sus interpretaciones seguían el ejemplo de Franz Liszt.

Hay también evidencias de que Remmert y Heinemann se distinguían. Por ejemplo, el estilo de Remmert fue descrito con frecuencia con expresiones como

“donde lo más fuerte se une a lo suave, resulta un buen sonido” en referencia al famoso poema de Friedrich Schiller “Wo Starkes sich und Mildes paarten, da gibt es einen guten Klang” (Schiller, 1799), (Illustrierte Zeitung, 1888, p. 560). Por su parte, a Heinemann le fueron atribuidas las características de sutileza y de elegancia de su estilo y la interpretación fiel a la obra, a la vez que una creatividad innovadora. También existen críticas negativas: a Heinemann, por ejemplo, algunas reseñas de sus años jóvenes le atestaron una inmadurez pianística; del mismo modo, los críticos le recriminaron a Remmert una tendencia exagerada a la acentuación, al uso del pedal y la exageración del tempo.

De interés especial es la Remmert relación tenía con la orquesta, había conciertos en los que la orquesta tenía un notable influjo de su dirección en su papel de solista (Nolden, 2020, p. 365); algo similar fue mencionado también por Heinemann misma después de escucharle tocar el Concierto piano n.º 4 de Beethoven (Kähler, M., comunicación personal con Heinemann, noviembre de 1971). En general, es evidente que, para ambas, el ideal sonoro del piano correspondía al sonido de la orquesta sinfónica, un concepto que ya Liszt acuñaba (Matuschka, 1987, p. 11).

Martha Remmert no ha dejado ninguna grabación para la posteridad. Con el objeto de aproximarse acústicamente a su estilo pianístico, se sugiere escuchar grabaciones de Alice Ripper (1883-1961), a su vez alumna de la favorita de Liszt, Sophie Menter. Un ejemplo típico de esta aseveración es el Valse de l'opéra Faust de Charles Gounod de F. Liszt (Welte y Bokisch, 1925, rollo #483), grabado el 16 de septiembre de 1905 y accesible en la colección (Fischer, 2023). Las 7 grabaciones Welte-Mignon de Heinemann son representativas en cuanto a su autenticidad y demuestran, tanto como las de Ripper, un gran virtuosismo y una extraordinaria riqueza en sonido orquestal. Las grabaciones análogas de Heinemann dejan escuchar una gran variedad sonora, de acuerdo con las descripciones de las recensiones de prensa. Los testigos recuerdan también el cantabile lírico y los grandes fortes que conseguía, y que tenía un ideal sonoro especial para cada composición. (Holz, 2023)

Con relación a Hertha Klust, no se conocen grabaciones en la actualidad

en las cuales ella actúe como solista de piano; tampoco se encuentran reseñas que describan en más detalle su estilo pianístico. Sin embargo, las numerosas publicaciones discográficas con cantantes (p.e. Klust et al., 1957) demuestran su gran sutileza y riqueza de sonidos en combinación con una sólida y virtuosa técnica pianística, lo mismo que su afinidad al canto, como ya se comentó antes. En este sentido, es posible aseverar que Klust sigue claramente en la tradición de Heinemann y Remmert.

3. El impacto de los cambios políticos y sociales

La vida cultural en Berlín sufrió dramáticos cambios durante la época comprendida entre 1900-1980 causada por los acontecimientos políticos y sociales, algunos de los cuales se mencionan a continuación:

- La ruina de la monarquía prusiana después de la I Guerra Mundial (1918) Con la ruina de las monarquías europeas y la menguante influencia de la aristocracia, la carrera como concertista de Martha Remmert llegó a su final. Heinemann, por su parte, fue promocionada en su juventud por su padre, el compositor Wilhelm Heinemann (1862-1952) y, gracias a ello, en esa época permaneció protegida en su entorno burgués.

- Weimarer Republik (1918–1933) El eminente pianista y político socialdemócrata, Leo Kestenberg (1882–1962), apoyó la creación de la Neue Musik y nominó a Busoni, Schönberg e Hindemith para la

dirección de institutos estatales, favoreciendo una educación musical para amplias capas de la sociedad. Remmert se puede considerar una precursora de los conceptos de Kestenberg por los ideales educativos que había realizado con la Franz Liszt Akademie. Estos conceptos se extendían a la explícita integración de mujeres en la formación musical. Un aspecto importante era promover a mujeres como directoras de orquesta. Muchas personas del entorno de Franz Liszt como Ferruccio Busoni y Arthur Nikisch le apoyaban a Remmert en sus actividades de la Franz-Liszt-Gesellschaft. (Nolden, 2015)

A partir de 1920, Heinemann trabajó como solista para los agentes más prestigiosos, como se mencionó antes, y se presentó en los escenarios más importantes. Durante su carrera también se dedicaba a interpretar música contemporánea. El 2 de febrero de 1921 tocó en la *Hochschule für Musik* de Berlín obras de Roland Bocquet (1878-1956), Paul Ertel (1865-1933) y Walter Niemann (1876-1953) (Bocquet, 1921, p. 7). En 1926 tocó el estreno del concierto op.72 de Paul Graener (1872-1944) con la *Philharmonisches Orchester* Hagen bajo la dirección de Hans Weisbach. Grabó obras de Clemens Schmalstich (1880-1960), Erich Korngold (1895-1957) y Kurt Stiebitz (1891-1964) (Kähler, 2021, p. 43).

Alrededor de 1920 y como secuela de la I Guerra Mundial, Hertha Klust huyó de Prusia Occidental debido a la ocupación polaca para establecerse con su familia en Oranienburg cerca de Berlín. Muchos hechos de su vida familiar están documentados en (Sweetochowski, 2014).

- Toma del poder por Hitler y dictadura de los nazis: establecimiento de la *Reichskulturkammer* (1933–1945).

Con la dictadura empezó la opresión de la Neue Musik, del Jazz y de las ideas socialdemócratas de la educación musical. Los músicos judíos o disconformes con el sistema político fueron perseguidos por los nazis. La agencia judía Wolff fue forzada a cerrar en abril 1935 (manejada en este momento por Louise, la viuda Wolff; ella murió pocas semanas tras el cierre).

Con el establecimiento de la *Reichskulturkammer* (1933) la Franz-Liszt-Gesellschaft de Berlín, que había sido fundada por Martha Remmert suspendió sus actividades.

Heinemann seguía trabajando para agentes de alta gama, con la excepción de las empresas judías (las Konzertdirektionen Otto Barnofske y Wolff & Sachs).

Hertha Klust llevaba una oposición clandestina al régimen nazi, pero esto no le impidió a desarrollar su actividad profesional como pianista correpetidora en la *Staatsoper* y en la *Städtische Oper*.

- II Guerra Mundial (1939–1945).

Claudio Arrau emigra a EE.UU. (1940/41) debido al gran desdén que siente con el sistema político (López, 2006) y muere asesinado por los nazis Karlrobert Kreiten (1916–1943), su alumno más prometedor. “Formó la generación perdida que habría podido seguir la

línea de Kempff y Giesecking.” decía Arrau sobre su muerte. (Lück, 1984, p. 243). Los Bombardeos destruyen o dañan las prestigiosas salas de concierto de Berlín, por ejemplo, la Alte Philharmonie en 1944. Con ellas, Heinemann pierde los lugares importantes de sus actuaciones.

Hertha Klust no podía escuchar las alarmas durante estos bombardeos en Berlín debido a sus problemas del oído y se refugió en casa de su familia en Oranienburg. En sus diarias idas y vueltas al trabajo en la ópera sufría ataques aéreos y veía muchos muertos (Sweetowski, 2014).

- Restauración y era postguerra: muerte Hans Adler (1948). Levantamiento del muro de Berlín (1961).

A Heinemann, según los datos disponibles, los sucesores de Hans Adler dejaron de contratarla después de la II Guerra Mundial (SIMPK, 2023) porque los grandes auditorios habían quedado destrozados, situación que permaneció así por muchos años. A partir de 1949, los “Bezirksämter” de Berlín (departamentos distritales) organizaron temporadas de conciertos; sin embargo, su alcance ya no llegó a traspasar los límites regionales.

Klust, después de la guerra, sufrió hambre y durante unas semanas trabajaba como ayudante en la enfermería del campo de concentración Sachsenhausen (Liebscher, 2021; Kühne, 2022) que en ese momento estaba bajo administración soviética. De regreso a Berlín occidental trabajó para la reabierta *Deutsche Oper* (antes *Städtische Oper*).

El levantamiento del muro la separó de su familia, con la que se podía encontrar solo clandestinamente en la casa de una amiga.

4. Individualismo, Expresión Creativa y Formación

Remmert, Heinemann y Klust se pueden considerar pianistas de dimensión histórica. ¿Cómo podían alcanzar un nivel artístico tan destacado? Su talento, su individualidad y su mente dedicada e innovadora fueron, obviamente, imprescindibles para desarrollar tal carrera. En su estilo interpretativo, las obras de los grandes compositores clásicos y contemporáneos, parecían crear la música en el momento de ejecución, mucho más allá de la sola reproducción con una técnica virtuosa. Esta es una herencia de Liszt porque era él quien siempre buscaba el fondo, lo esencial de la música y enseñaba a sus discípulos lo característico de la obra de cada compositor (Arrau, 2023). En la *Franz Liszt Akademie* y en la *Franz-Liszt-Gesellschaft* se cultivaba esta filosofía musical y se la aplicaba en los programas educativos que ofrecían estas instituciones. Heinemann desarrolló su método de enseñanza con base en estos conceptos, filosofía directamente adquirida de sus profesores. Consecuentemente, es de suponer que Remmert, Heinemann y Klust no solo tenían el don de un talento genial, sino que compartían los conocimientos (non escritos) de la obra compositora, es decir, sabían el significativo del fondo de la música.

Finalmente, también el entorno cultural marcaba a Remmert, Heinemann y

Klust. En un principio los pianistas de la *Neue Deutsche Schule*, luego contemporáneos de Remmert como Alice Ripper, Teresa Carreño y Ferruccio Busoni fueron encargados de buscar ideales similares. En el mundo orquestal, Hans von Bülow – a su vez alumno de Liszt – fue el primer director de los *Berliner Philharmoniker* y los llevó a una fama extraordinaria. Luego y junto con Heinemann pianistas como Wilhelm Kempff, Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau y Elly Ney celebraron sus grandiosos éxitos. Ellos también se habían formado con alumnos de Liszt (Kähler, 2021, p. 29) y se puede decir que la filosofía pianística del gran maestro era todavía viva en esta época. La música orquestal culminaba bajo directores como Alfredo Casella, Hermann Abendroth, Erich Kleiber, Arthur Nikisch, quienes contrataban a Heinemann, y Wilhelm Furtwängler, quien elevaba sus cualidades artísticas (Kähler, comunicación personal, 1971). Entre los compositores dominaban los románticos como Liszt, Wagner y Brahms y, de alguna manera, también se tocaba Clara Schumann. Luego los innovadores como Max Reger, Alban Berg y Arnold Schönberg alcanzaron notable fama. La cultura en general tenía lo clásico presente mientras se inclinaba al modernismo. Los cambios sociopolíticos, en particular el ascenso del nazismo al poder en Alemania y el desenlace de la II Guerra Mundial, con todas sus nefandas consecuencias, impactaron profundamente las vidas de las tres pianistas, aunque de manera distinta, dejando como saldo lamentable que, después de la muerte de Heinemann, esta rama de la interpretación pianística femenina perdiera relevancia pública.

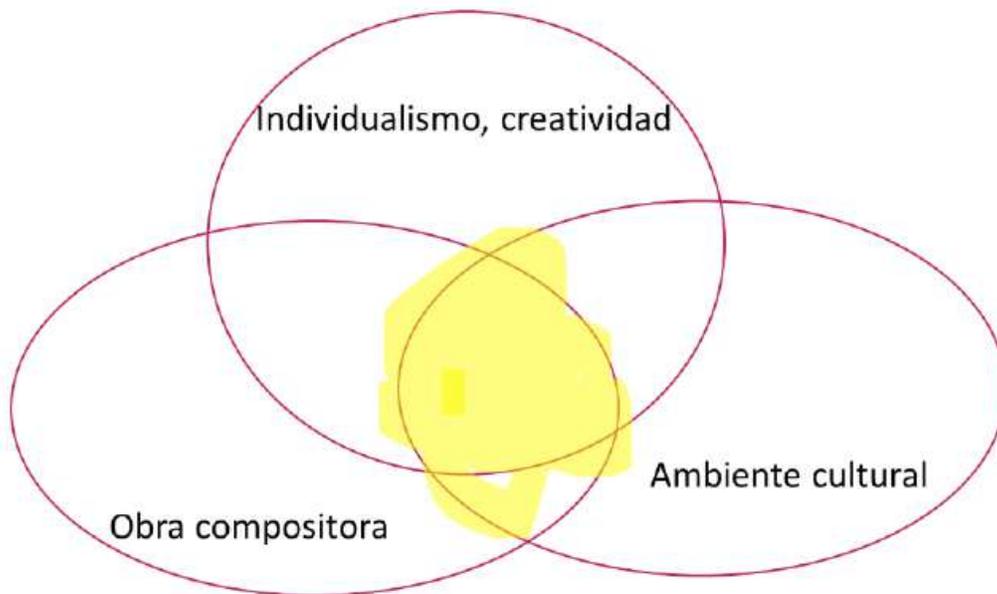
Remmert, Heinemann y Klust dejaron para la posteridad un gran ejemplo de la sincera y auténtica búsqueda del ideal musical. Había tres factores - tres “mundos” - que se consideran los de mayor influencia para que ellas pudiesen alcanzar un nivel musical que se acercaba al ideal del compositor genio:

- Individualismo, creatividad y talento: la personalidad del artista intérprete es decisiva. Remmert, Heinemann y Klust tenían estos dones en gran medida.
- Obra compositora: la intención del compositor se extiende mucho más allá de la partitura. El conocimiento nace en la tradición *non escrita* y en la intuición natural del artista. Remmert se había formado con Theodor Kulag (1818-1882), Carl Tausig (1841-1871) y con Franz Liszt mismo; Anton Rubinstein (1829-1894), profesor de composición de Piotr Ilich Chaikovski, también tuvo una gran influencia en su desarrollo. Estos músicos eran todavía representantes de la música clásica y caracterizaban la época romántica. El entorno de Heinemann (su padre, sus profesores D’Albert, Breithaupt y Remmert eran también compositores) le permitía aprender de manera directa las tradiciones clásico-románticas. Heinemann transfería estos conocimientos a sus alumnos con gran determinación, lo que favorecía la formación de Hertha Klust.
- Ambiente Cultural: las tres damas actuaban -según lo anteriormente dicho-,

como cualquier artista, en un entorno cultural y social. Solo bajo esta influencia lograron la autenticidad de su música.

El gran arte de las tres pianistas se basaba en el hecho que los tres factores coexistían y se reforzaban. De manera generalizada se puede deducir: Solo donde los tres factores se unen (ve superficie marcada en Ilustración 5) puede desarrollarse una interpretación musical completa, es decir, una interpretación emocionante, fiel al estilo y auténtica.

Figura 5 Individualismo, expresión creativa y formación



En la educación musical se deben transmitir los conocimientos esenciales de la obra del compositor, especialmente sus intenciones *non escritas*. El profesor debe haber adquirido una comprensión de esta tradición, bien sea por contacto directo (hoy en día imposible) o por estudios de grabaciones y de literatura. Las habilidades técnicas deben estar sometidas a la búsqueda del ideal musical.

El entorno sociocultural es un factor de gran influencia. La educación pública y también la formación privada deben

ofrecerle al estudiante tanto los conocimientos de las raíces culturales como la historia del arte y de la literatura hasta el presente. Centrarse en el ámbito regional es decisivo para ampliar la visión del panorama cultural. La negligencia de las instituciones encargadas de la cultura produce resultados musicales pobres y de poco alcance. La educación musical debe abrir un espacio libre para la expresión del talento del individuo. Al final, es la propia creatividad y la expresividad del artista, formada y desarrollada en su ambiente, la que transmite la música.

Conclusiones

Remmert, Heinemann y Klust forman tres generaciones del legado femenino de la escuela pianística de Franz Liszt, cuyo primer objetivo era la búsqueda del ideal musical que forma la parte esencial *non escrita* de cada composición relevante. La Franz Liszt Akademie de Remmert era la única institución educativa que explícitamente se refería a este concepto (Nolden, 2020, p.249-250). Heinemann y Klust transmitían esta filosofía, cada una de una forma individual, durante sus actividades musicales. El análisis de este artículo muestra tanto los paralelos como los individualismos en las artes de las tres maestras. Sus carreras fueron marcadas por los dramáticos cambios políticos y sociales en Alemania durante el siglo XX. La menguante influencia de las aristocracias europeas provocó la pérdida del apoyo necesario para mantener las instituciones iniciadas por Remmert. Durante los innovadores años 20 Heinemann llegó a una

gran fama que podía mantener durante la dictadura nazi (1933-1945) hasta algún tiempo después de la II Guerra Mundial. Después de iniciar su carrera como cantante todavía durante la *Weimarer Republik*, Hertha Klust se convirtió en acompañante y correpetitora en las dos óperas principales de Berlín, ocupación que podía ejercer a pesar de la dictadura, la II Guerra Mundial y luego la división de Alemania. Tenía mucha influencia en la formación de cantantes estrella.

Remmert, Heinemann y Klust desarrollaban su arte en una época de mucha creatividad cultural y en la tradición pianística de Franz Liszt. Entendían de manera natural y profunda el espíritu de las obras que tocaban. Con la gran capacidad artística y humana nos muestran el camino hacia una musicalidad creativa y auténtica basada en la educación integrada en su entorno cultural, contrastando con los prevalentes conceptos igualitarios.

Referencias

Berliner Tageblatt und Handelszeitung. (13 de octubre de 1907). 7. Beiblatt. 36(521), p.28.

Bocquet, Roland. Käthe Heinemann am 2. Februar an der Hochschule mit Werken von Robert Schumann, Paul Ertel, Waler Niemann, Johannes Brahms sowie zwei Präludien Op.23 von Bocquet. Führer durch die Konzertsäle Berlins. 24. Januar bis 5. Februar 1921, p.7

Digitale Sammlungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz (SIMP). <https://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/resources/themes/sim/urlMappings/searchList.xhtml>

- Fischer, K. (2023). Welte-Mignon Authentisch. <https://www.welte-mignon-authentisch.de/>
- Holz, M. (2023). Entrevista personal. Manuscrito, archivo particular Malte Kähler, Berlin.
- Illustrierte Zeitung. (1888). Martha Remmert (90)2344, p.560.
- Kähler, M. (2021). Tradiciones olvidadas en la interpretación pianística. *Rithmica*, Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes (1)36-45. Editorial Universidad de Nariño. <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rithmica/issue/view/505/137>
- Klust, Hertha und Greindl, Josef (1957). Schubert: Winterreise, D.911 - 23. Die Nebensonnen. Disco de acetato. Deutsche Grammophon GmbH, Berlin.
- Kühne, K. (2022). Entrevista personal. Manuscrito, archivo particular Malte Kähler, Berlin.
- Liebscher, M. (2021). WG: Gesuch Information Hertha Klust. Email de la gedenkstaette-sachsenhausen.de. Archivo particular Malte Kähler, Berlin.
- López, José-Manuel (2006). Cronology Development period 1913 to 1941. https://arrauhouse.org/content/chro_development.htm
- Lück, H. (1984). Ein Exempel wird statuiert – der Fall Karlobert Kreiten. Fischer Taschenbuch-Verlag Frankfurt am Main Matuschka, Matthias (1987). Die Erneuerung der Klaviertechnik nach Liszt. Katzbichler München.
- Nolden, D. (2015). Remmert, Martha. Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. <https://www.sophie-drinker-institut.de/remmert-martha>
- Nolden, D. (2020). Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Florian Noetzel Verlag Wilhelmshaven.
- Schiller, F. (1799). Das Lied von der Glocke. https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Lied_von_der_Glocke
- Sweetochowski, E. (2014). Nachlass Else Sweetochowski, geb. Dörr. Manuscrito inédito, archivo particular Karin Kühne, Oranienburg.
- Twotea22. (25 de marzo de 2007). Claudio Arrau plays Sonetto del Petrarca 104. [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=Z2Cn3u8Vlw0>
- Welte, E. y Bockisch, K. (1925). Reproduktionen nach Künstlern u. Komponisten geordnet. M. Welte & Söhne, Freiburg i. Br.

Agradecimientos:

*Matthias Holz, Wilhelmshorst, alumno de Heinemann 1969-1974
Karin Kühne, Oranienburg, sobrina-nieta de Klust*

Tabla 2

Apéndice 1: Análisis de revistas y de prensa (original en alemán)

Pianista	Citado	Extracto/afinamiento	Categoría	Fuente
Heinemann	Käthe Heinemann bot die besten und ausgeglichsten Leistungen ihres Klavierabends im. Vortrag der Phantasiesonate in C-dur von Schubert und der lebendig charakterisierten, ruhigeren und verhalteneren Teile des Schumannschen „Karneval. “Im Bewußtsein ihrer glänzenden Technik ließ sich die Künstlerin, wie wir schon in einem ihrer früheren Konzerte beobachtet haben, zu draufgängerischen Übertreibungen im Zeitmaß verleiten. So trug sie die raschen Teile ndes, Karneval” und den 1. Satz der Chopin- schen h-moll- Sonate in einem überstürzten Tempo vor, das ein wirklich klares -Spiel schlechterdings unmöglich machte. Wir hoffen, daß Käthe Heinemann zu der gebändigteren Kunstaus- übung und dem zurückhaltenderen Pedalgebrauch vergangener Jahre wieder zurückfinden.wird! Die Künstlerin nahm sich im Laufe des Abends eines Konzertwalzers von Siegfried Burgstaller an, der damit zur Uraufführung gelangte	glänzende Technik	mit immenser Technik	“Aus dem Berliner Musikleben”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194
Heinemann		draufgängerische Übertreibungen im Zeitmaß	überstürztes Tempo	“Aus dem Berliner Musikleben”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194
Heinemann		in einem überstürzten Tempo	überstürztes Tempo	“Aus dem Berliner Musikleben”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194
Heinemann		[übermäßiger] Pedalgebrauch	Übertreibung	“Aus dem Berliner Musikleben”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194

Heinemann	... die zwar robuste, doch manuell sehr freie Käthe Heinemann	robust, doch manuell frei	kraftvoll	"Pianisten underer Zeit", Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.668
Heinemann	Durch ihren Vater, die hervorragende Lisztspielerin Martha Remmert und den modernen Methodiker der Natürlichen Klavier-technik, Rudolf Maria Breithaupt, ist Käthe Heinemann gebildet.> Nach längerer klavierpädagogischer Tätigkeit am Dortmunder Hüttner-Konservatorium ist sie jetzt wieder in ihre Vaterstadt zurückgekehrt. Sie sollte einst als, Wunderkind" gemacht werden. Das solid-bürgerliche Pädagogentum ihres Vaters bewahrte sie vor diesem Schicksal. Heut ist sie längst „ausgewachsen* und eine vorzügliche Pianistin.	ausgewachsen	ausgewachsen	Niemann, Walter. Meister des Klaviers. Berlin: Schuster & Löffler, 1919, S.111
Heinemann	Man bot in der Singakademie mit u. a. Paul Graeners prachtvolles Klavierkonzert, von Käthe Heinemann feinnervig vorgetragen...	feinnervig	feinsinning und anmutig	"Berlin", Die Musik, 25. Jahrgang 2. Halbjahr, (1933): S.770
Heinemann	The other debutante, Käthe Heinemann, a pianist, who gave a recital in the Singakademie, should wait a couple of years before beginning her public career. She has undeniable talent, but neither her tone nor her touch is sufficiently developed to enable her to appear successfully as a concert pianist.	neither tone nor touch is sufficiently developed [1911]	unreif	Musical Courier, Vol. 62 Iss 5, (1911-02-01): p.6
Heinemann	Zwei Tage später produzierte sich in demselben Saale das bescheidene Klaviertalent Käthe Heinemann. Die physiognomielose Art ihres Musizierens wirkte ermüdend. Sie spielte so vorsichtig-ängstlich, dass weder ein forte noch ein piano herauskam: und das verträgt weder Beethoven noch Schumann. Sie muss sich vor allem erst eine sichere Technik und einen volleren Anschlag verschaffen, ehe ihr weiteres Konzertieren ratsam erscheint.	bescheidenes Klaviertalent [1911]	unreif	"Konzerte in Berlin", Neue Zeitschrift für Musik, 78. Jahrgang, (1911): S.37

Heinemann		vorsichtig-ängstlich [1911]	unreif	“Konzerte in Berlin”, Neue Zeitschrift für Musik, 78. Jahrgang, (1911): S.37
Heinemann		muss sich vor allem erst eine sichere Technik und einen volleren Anschlag verschaffen [1911]	unreif	“Konzerte in Berlin”, Neue Zeitschrift für Musik, 78. Jahrgang, (1911): S.37
Heinemann	Unter den Solistenkonzerten ragten die Klavierabende von Frida Kwast-Hodapp und letztlich von Kathe Heinemann hervor. (Beide freilich mit dem «üblichen» Programm.) Letztere hat sich erstaunlich entwickelt, seit ich sie vor einer Reihe von Jahren in Berlin hörte.	hat sich erstaunlich entwickelt [1924]	ausgewachsen	“Stetin”, Die Musik, 16. Jahrgang 2. Halbjahr, (1924): S.855
Heinemann	In den Sinfoniekonzerten, die Ende September begannen, gab es schon manches Schöne zu hören, u. a. die beiden Konzerte in Dmoll und Fdur für drei Klaviere und Orchesterbegleitung von J. S. Bach und Mozart, zwei musikalische Neuheiten, die verdienen, ihres Raritätencharakters entkleidet zu werden. Florence Brinkmann, Käthe Heinemann und Gerard Bunk nahmen sich neben dem diskret begleitenden Orchester der beiden Werke mit Hingebung und künstlerischem Feinsinn erfolgreich an.	mit Hingebung und künstlerischem Feinsinn	Sonstiges	“Dortmund”, Neue Zeitschrift für Musik, 82. Jahrgang, (1915): S.349
Heinemann	Kathe Heinemann (Berlin) spielte Beethovens Klavierkonzert Es-Dur (Nr. 5) mit Bravour und Hingebung.	mit Bravour und Hingebung	kraftvoll	“Minden”, Neue Zeitschrift für Musik, 89. Jahrgang, (1922): S.16

Heinemann	Unter den Pianistinnen des letzten Monats stand Kathe Heinemann oben (Bach, Brahms, Chopin). Aller Ehren wert, wie sie ihr irriher gutbürgerliches Können in strenge künstlerische Zucht genommen und durch harte Arbeit auf ein höheres Plateau erhoben hat.	ihr früher gut bürgerliches Können ... auf ein hohes Plateau erhoben	ausgewachsen	"Pianisten Reigen", Die Musik, 23. Jahrgang 1. Halbjahr, (1930-1931): S.290
Heinemann	mit feinem Klangsinn	mit feinem Klangsinn	feinsinning und anmutig	(Berliner Tageblatt, 18.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privata- tarchiv Autor.
Heinemann	mit rhythmischer und klanglicher Delikatesse	mit rhythmischer und klanglicher Delikatesse	Klangvielfalt	(Deutsche Allgemeine Zeitung, 24.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privata- tarchiv Autor.
Heinemann	ganz im Stil	ganz im Stil	ganz im Stil	(Vossische Zeitung, 18.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privata- tarchiv Autor.
Heinemann	das zarte, angenehme, sehr genaue Spiel	das zarte, angenehme, sehr genaue Spiel	feinsinning und anmutig	(BZ am Mittag, 18.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privata- tarchiv Autor.

Heinemann	mit feiner Einfühlung	mit feiner Einfühlung	feinsinning und anmutig	(Berliner Borsenzeitung, 18.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	außerordentlich beschwingt	außerordentlich beschwingt	Sonstiges	(Der Deutsche, 21.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	Die Interpretation übertraf zuweilen an Wert und Interesse das interpretierte Werke	Die Interpretation übertraf zuweilen... das...Werk	Neuschöpfung/Individualität	(Tempo, 19.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	äußerst klar und durchsichtig gespielt	äußerst klar und durchsichtig gespielt	Sonstiges	(Signale für die musikalische Welt, 23.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatarchiv Autor.

Heinemann	mit perlender Technik	mit perlender Technik	perlend	(Dresdener Anzeiger, 25.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	Den kammermusikalischen Klavierpart schuf hier K.H. mit feinen Fingerspitzen nach.	mit feinen Fingerspitzen	feinsinning und anmutig	(Kölnische Zeitung, 6.2.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	nobel und präzis im Stil	ganz im Stil	ganz im Stil	(Fränkischer Kurier, 1.2.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	ganz natürlich und schlicht im Gefühlsmäßigen	ganz natürlich und schlicht im Gefühlsmäßigen	mit gesunder Musikalität	(Berliner Tageblatt, 27.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	... weil sie als Pianistin das Werk und nicht ihr Können vor den Hörer hinstellt	das Werk und nicht ihr Können	ganz im Stil	(Berliner Börsenzeitung 25.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	Beispiel objektiv klaren und verehrungsvollen Bachspiels	Beispiel objektiv klaren und verehrungsvollen Bachspiels	ganz im Stil	(Berliner Börsenzeitung 25.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.

Heinemann	Das Klavierspiel von K.H. ist dadurch besonders sympathisch, dass sie die bequem ausgetretenen Pfade meidet, nach persönlichem Ausdruck strebt. Ihr Bach weicht allen stilfremden Vortragsnuancen aus, ist ruhig und beinahe männlich zu nennen. In Brahms f-moll Sonate wagt sie ein sehr kühnes Zeitmaß...	... nach persönlichem Ausdruck strebt	Neuschöpfung/Individualität	(Tempo, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann		... weicht allen stilfremden Vortragsnuancen aus	ganz im Stil	(Tempo, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann		... beinahe männlich	kraftvoll	(Tempo, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann		sehr kühnes Zeitmaß	überstürztes Tempo	(Tempo, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	Das Spiel von K.H. hat sich...außerordentlich entwickelt. Sie ist eine Künstlerin von Format, die allem, was sie spielt, ein durchaus eigenes Gepräge gibt	außerordentlich entwickelt	ausgewachsen	(Deutsche Allgemeine Zeitung 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann		eigenes Gepräge	Neuschöpfung/Individualität	(Deutsche Allgemeine Zeitung 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.

Heinemann	... alles Musikalische und Technische wohl aufgehoben ... auf gesunder Musikalität basierende Gestaltungsgabe	... alles Musikalische und Technische wohl aufgehoben	mit immenser Technik	(Signale für die musikalische Welt, 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.
Heinemann		auf gesunder Musikalität basierende Gestaltungsgabe	mit gesunder Musikalität	(Signale für die musikalische Welt, 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.
Heinemann	Neigt zu bewegtem Zeitmaß und drängender Kraft.	Neigt zu bewegtem Zeitmaß und drängender Kraft.	überstürztes Tempo	(Deutsche Tages- und neue preussische Kreuzzeitung, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.
Heinemann	natürliche und unverkrampfte Musikalität, die ihrem Spiel Leben und Wärme sichert	natürliche und unverkrampfte Musikalität, die ihrem Spiel Leben und Wärme sichert	mit gesunder Musikalität	(Allgemeine Musikzeitung, 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.
Heinemann	Hier waren es vorwiegend die empfindsamen sanglichen Partien, welche am unmittelbarsten die nachgestaltenden Kräfte der Künstlerin anregten.	Hier waren es vorwiegend die empfindsamen sanglichen Partien, welche am unmittelbarsten die nachgestaltenden Kräfte der Künstlerin anregten.	feinsinning und anmutig	(Allgemeine Musikzeitung, 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.

Heinemann	Spielerin von Temperament und virtuoser Technik.	Spielerin von Temperament und virtuoser Technik.	virtuos	(Steglitzer Anzeiger, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	gewaltiger Spielraum der dynamischen Mittel	gewaltiger Spielraum der dynamischen Mittel	Klangvielfalt	(Volksblatt Berlin-Spandau, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	ein Nachspüren der subtilsten Feinheiten	ein Nachspüren der subtilsten Feinheiten	feinsinning und anmutig	(Volksblatt Berlin-Spandau, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	den tiefen Gehalt dieser schönen Tonschöpfung [Beethovens G-Dur Konzert op.58] voll auswertend	den tiefen Gehalt dieser schönen Tonschöpfung [Beethovens G-Dur Konzert op.58] voll auswertend	mit geistiger Tiefe	(Berliner Börsenzeitung 25.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	ein Anschlag, der alle Schönheiten des Tones zur vollen Geltung brachte	ein Anschlag, der alle Schönheiten des Tones zur vollen Geltung brachte	Klangvielfalt	(Germania Berlin, Morgenausgabe vom 11.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarchiv Autor.
Heinemann	Weichheit, Heiterkeit und wuchtige Abgerissenheit in den dramatischen Höhepunkten	Weichheit, Heiterkeit und wuchtige Abgerissenheit in den dramatischen Höhepunkten	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	(Berliner Lokal-Anzeiger, 20.3.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarchiv Autor.

Heinemann	Gestaltung der Gegensätze zu einem Ganzen	Gestaltung der Gegensätze zu einem Ganzen	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	(Berliner Lokal-Anzeiger, 20.3.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann	prachtvoller, in allen Lagen gleichrunder und voller Klang	prachtvoller, in allen Lagen gleichrunder und voller Klang	Klangvielfalt	(Der Reichsbote, 20.3.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann	[Es-Dur Konzert von Liszt, Berliner Philharmonisches Orchester unter Prüwer] In den technischen Voraussetzungen unbeirrbar und brillant, in der Steigerung kraftvoll und im Ausdruck von der Leuchtkraft des Lisztschen Ethos, ist Käthe Heinemann zu den besten Pianistinnen zu zählen. ... die Gestaltung wächst aus einem urgesunden musikalischen Instinkt.	In den technischen Voraussetzungen unbeirrbar und brillant	mit immenser Technik	(Signale für die musikalische Welt, 4.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann		in der Steigerung kraftvoll	kraftvoll	(Signale für die musikalische Welt, 4.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann		im Ausdruck von der Leuchtkraft des Lisztschen Ethos	wie Liszt	(Signale für die musikalische Welt, 4.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann		Gestaltung ... aus einem urgesunden musikalischen Instinkt	mit gesunder Musikalität	(Signale für die musikalische Welt, 4.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann	[Es-Dur Konzert von Liszt, Berliner Philharmonisches Orchester unter Prüwer] mit prächtigem Elan und untadeliger Sicherheit	mit prächtigem Elan und untadeliger Sicherheit	kraftvoll	(Allgemeine Musikkzeitung, 6.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann	frei von allem Gefühligem und falsch verstandenen Sentiment	frei von allem Gefühligem und falsch verstandenen Sentiment	frei von Sentimentalität	Mlodzik, Gregor. "Frei von allem Gefühligem". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca.1970 Privatarhiv Autor.

Heinemann	wie der Dichter selbst [Schumanns Kinderszenen]	wie der Dichter selbst [Schumanns Kinderszenen]	poetisch	Mlodzik, Gregor. "Frei von allem Gefühligen". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca.1970 Privatarchiv Autor.
Heinemann	stupende Technik	stupende Technik	mit immenser Technik	Mlodzik, Gregor. "Frei von allem Gefühligen". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca.1970 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Mit der 2. Ballade h.moll von Franz Liszt führte uns Frau Heinemann einmal mehr das Substantielle des Komponisten vor Augen...	führte ... das Substantielle des Komponisten [Liszt] vor Augen...	wie Liszt	Mlodzik, Gregor. "Frei von allem Gefühligen". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca.1970 Privatarchiv Autor.
Heinemann	mächtige Klangfülle -schlichte Melodik [Beethovens Waldsteinsonate]	mächtige Klangfülle -schlichte Melodik [Beethovens Waldsteinsonate]	Klangvielfalt	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, April 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	eine Interpretation der ausgewogenen Gegensätze [Beethovens Waldsteinsonate]	eine Interpretation der ausgewogenen Gegensätze [Beethovens Waldsteinsonate]	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, April 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	wie eine Neuschöpfung [Beethovens Waldsteinsonate]	wie eine Neuschöpfung [Beethovens Waldsteinsonate]	Neuschöpfung/Individualität	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, April 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Schubert! Bitter – süß – heiter – traurig. Keine schwermütige Melancholie.	Schubert! Bitter – süß – heiter – traurig. Keine schwermütige Melancholie.	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, April 1973 Privatarchiv Autor.

Heinemann	[Chopin Etuden] jedes für sich eine liebevolle, ausgeschliffene Miniatur, ... in Pastelltönen koloriert...	[Chopin Etuden] jedes für sich eine liebevolle, ausgeschliffene Miniatur, ... in Pastelltönen koloriert...	Sonstiges	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, April 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	[As-Dur Sonate C.M.v.Weber] ebenbürtige Größe neben dem Freischütz	[As-Dur Sonate C.M.v.Weber] ebenbürtige Größe neben dem Freischütz	Sonstiges	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, April 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Dichterin am Klavier	Dichterin am Klavier	poetisch	Mlodzik, Gregor. "Dichterin am Klavier". Spandauer Volksblatt, Berlin, November 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	nicht interpretierend, sondern gestalterisch erhöhend	nicht interpretierend, sondern gestalterisch erhöhend	Neuschöpfung/Individualität	Mlodzik, Gregor. "Dichterin am Klavier". Spandauer Volksblatt, Berlin, November 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	die Idee des Dichterischen in Schumanns Klaviermusik herausstellen	die Idee des Dichterischen in Schumanns Klaviermusik herausstellen	poetisch	Mlodzik, Gregor. "Dichterin am Klavier". Spandauer Volksblatt, Berlin, November 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	[aus Schumanns Kinderszenen] frei von Sentimentalität, ... gerade deshalb voll von Aussagekraft	[aus Schumanns Kinderszenen] frei von Sentimentalität, ... gerade deshalb voll von Aussagekraft	frei von Sentimentalität	Mlodzik, Gregor. "Dichterin am Klavier". Spandauer Volksblatt, Berlin, November 1972 Privatarchiv Autor.

Heinemann	außerordentliche Aussagekraft [Beethoven Klavierkonzert Nr.4 in G]	außerordentliche Aussagekraft [Beethoven Klavierkonzert Nr.4 in G]	mit geistiger Tiefe	Mlodzik, Gregor. "Tosender Beifall für das bewundernswerte Spiel". Spandauer Volksblatt, Berlin, November 1971 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Überschwang des Gefühls vermieden, also im klassischen Sinne gebändigt [Beethoven Klavierkonzert Nr.4 in G]	Überschwang des Gefühls vermieden, also im klassischen Sinne gebändigt [Beethoven Klavierkonzert Nr.4 in G]	frei von Sentimentalität	Mlodzik, Gregor. "Tosender Beifall für das bewundernswerte Spiel". Spandauer Volksblatt, Berlin, November 1971 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Ich habe das Orchester dirigiert [Originalzitat Käthe Heinemann]	Ich habe das Orchester dirigiert [Originalzitat Käthe Heinemann]	Sonstiges	Originalzitat Käthe Heinemann, Aussage gegenüber dem Autor nach dem Jubiläumskonzert nov.1971 mit dem Haydn Orchester Berlin unter der Leitung von Hellmuth Link, Beethoven Klavierkonzert Nr.4 in G
Heinemann	geschmeidige Melodik der zarten Koloraturen	geschmeidige Melodik der zarten Koloraturen	feinsinning und anmutig	Mlodzik, Gregor. "Stürmischer Applaus". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca. 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	feinnervige Gewebe der Nebensstimmen	feinnervige Gewebe der Nebensstimmen	feinsinning und anmutig	Mlodzik, Gregor. "Stürmischer Applaus". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca. 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	unverwechselbarer Liszt	unverwechselbarer Liszt	wie Liszt	Mlodzik, Gregor. "Stürmischer Applaus". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca. 1972 Privatarchiv Autor.

Heinemann	die Quellen dieser Musik erschließen	die Quellen dieser Musik erschließen	ganz im Stil	Mlodzik, Gregor. "Stürmischer Applaus". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca. 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Ich bin mein eifrigster Schüler [Originalzitat Käthe Heinemann]	Ich bin mein eifrigster Schüler [Originalzitat Käthe Heinemann]	Sonstiges	70 Jahre lang Konzertpianistin, Der Tagesspiegel (?), Berlin, November 1971 Privatarchiv Autor.
Remmert	Sie spielte mit grosser Bravour und documentierte eine tüchtige Technik.	mit großer Bravour	kraftvoll	"Stuttgart", Allgemeine Musikalische Zeitung, 1880 Nr.52, (29. Dezember 1880): 828
Remmert		tüchtige Technik	mit immenser Technik	"Stuttgart", Allgemeine Musikalische Zeitung, 1880 Nr.52, (29. Dezember 1880): 828
Remmert	Auffassung und Technik waren allerdings in jeder Beziehung so vollendet, so durch und durch voll des gesunden Lebens, dass man sich schwer dem Zauber hätte entziehen können;	Auffassung und Technik vollendet	mit immenser Technik	"Stuttgart Fortsetzung", Musikalisches Wochenblatt, XII Jahrgang Nr.8, (17. Februar 1881): 91
Remmert		voll des gesunden Lebens	mit gesunder Musikalität	"Stuttgart Fortsetzung", Musikalisches Wochenblatt, XII Jahrgang Nr.8, (17. Februar 1881): 91
Remmert	Vom zartesten pp bis zum donnernden, einer Manneshand alle Ehre machenden ff zeigte sich ihre höchste künstlerische Vollendung. Doch was hilft die noch so grosse technische Sicherheit und Routine, wenn die Hauptsache, nämlich der beseelende Vortrag fehlt? Aber auch nach dieser Seite hin entsprach Fr. Remmert den höchsten Erwartungen.	vom zartesten pp bis zum donnernden, einer Manneshand alle Ehre machenden ff	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	"Engagements und Gäste in Oper und Concert", Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.8, (15. Februar 1883): 100
Remmert		höchste künstlerische Vollendung	Sonstiges	"Engagements und Gäste in Oper und Concert", Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.8, (15. Februar 1883): 100

Remmert		grosse technische Sicherheit und Routine	mit immenser Technik	“Engagements und Gäste in Oper und Concert”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.8, (15. Februar 1883): 100
Remmert		beseelender Vortrag	mit geistiger Tiefe	“Engagements und Gäste in Oper und Concert”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.8, (15. Februar 1883): 100
Remmert	Sie glänzte in der Wiedergabe der Ungarischen Phantasie von Liszt, welches hochinteressante Musikstück mit all dem Feuer, der Zartheit und vollendeten Virtuosität zur Erscheinung gelangte, wie es der gewichtige und originelle Inhalt des Werkes verlangt. ... Frl. Remmert stellt sich dadurch sehr hoch, dass sie die vollendete Technik der geist- und seelenvollen Interpretation ihrer Vorlagen unterstellt.	mit all dem Feuer, der Zartheit und vollendeten Virtuosität	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	“Tagesgeschichte”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.13, (22. März 1883): 101
Remmert		wie es der gewichtige und originelle Inhalt des Werkes [Ungarische Phantasie von Liszt] verlangt	wie Liszt	“Tagesgeschichte”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.13, (22. März 1883): 101
Remmert		vollendete Technik der geist- und seelenvollen Interpretation ... unterstellt	mit geistiger Tiefe	“Tagesgeschichte”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.13, (22. März 1883): 101
Remmert	... so weiß sie auch mit einer starken geistigen Potenz auf ihre Hörer zu wirken... Mit einer beneidenswerten physischen Ausdauer verbindet sich bei ihr eine überaus wohlberührende Zartheit der Empfindung, und “wo Starkes sich mit Mildem paart”, da gibt es nach Schiller immer einen “guten Klang”.	mit einer starken geistigen Potenz	mit geistiger Tiefe	“Martha Remmert”, Illustrierte Zeitung, 90. Band Nr.2344, (2. Juni 1888), 560

Remmert		mit einer beneidenswerten physischen Ausdauer	kraftvoll	"Martha Remmert", Illustrierte Zeitung, 90. Band Nr.2344, (2. Juni 1888), 560
Remmert		"wo Starkes sich mit Mildem paart" [Schiller] gibt es immer einen "guten Klang".	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	"Martha Remmert", Illustrierte Zeitung, 90. Band Nr.2344, (2. Juni 1888), 560
Remmert	Ueberall ließ sie guten künstlerischen Geschmack und Feinsinnigkeit erkennen.	guter künstlerischer Geschmack und Feinsinnigkeit	feinsinning und anmutig	"Vermischtes", Neue Zeitschrift für Musik, 63. Jahrgang Nr.51, (16. Dezember 1896): 573
Remmert	Miss Martha Remmert, Court pianist at Weimar and pupil of Liszt's, has some undeniable qualities as an executant, notably an excellent shake, a powerful wrist, and an absolute freedom from nervousness. But against these must be set a want of dignity in conception, and of refinement in phrasing, which when added to a most infelicitous sense of rhythm, and an irrepressible tendency to exaggerate, produce results little short of disastrous.	most infelicitous sense of rhythm	überstürztes Tempo	"Crystal Palace", The Musical Times, No.543 Vol.29, (May 1, 1888): 279
Remmert		irrepressible tendency to exaggerate	Übertreibung	"Crystal Palace", The Musical Times, No.543 Vol.29, (May 1, 1888): 279

Remmert	verständige und poetische Auffassung, Gefühlswärme, gepaart mit Feuer und Energie.	verständige poetische Auffassung und Gefühlswärme	poetisch	“Crystal Palace”, The Musical Times, No.543 Vol.29, (May 1, 1888): 279 (Neue Zeitschrift für Musik 1871, S.327) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.54
Remmert		Feuer und Energie	kraftvoll	(Neue Zeitschrift für Musik 1871, S.327) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.54
Remmert	Wohl geht ein männlicher Zug durch ihr Spiel ..., dann wieder tritt uns die in Mondschein gehüllte Anmuth und Weichheit, sprechend aus den weichen und zarten Tönen eines Chopin’schen Nocturno oder seiner Romanze, entgegen.	männlicher Zug ... dann wieder ... Anmuth und Weichheit	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	(Breslauer Zeitung 18.10.1872) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.60-61
Remmert	... der Totaleindruck litt Einbusse durch merkliche Unruhe und Ungleichmässigkeit. Nach meinem Dafürhalten war das Zeitmass vergriffen; Wunderliche >Modificationen des Tempos<, störender Pedalgebrauch, übertrieben absichtliche Pointen im Vortrag trüben den Genuss.	merkliche Unruhe und Ungleichmässigkeit [1873]	überstürztes Tempo	(Musikalisches Wochenblatt 1873, S.341 und S.365f.) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.62
Remmert		Zeitmass vergriffen [1873]	überstürztes Tempo	(Musikalisches Wochenblatt 1873, S.341 und S.365f.) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.62

Remmert		störender Pedalgebrauch [1873]	Übertreibung	(Musikalisches Wochenblatt 1873, S.341 und S.365f.) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.62
Remmert		übertrieben absichtliche Pointen [1873]	Übertreibung	(Musikalisches Wochenblatt 1873, S.341 und S.365f.) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.62
Remmert	Seine [Liszts] Klangvorstellung wurde nicht zuletzt vom Orchesterklang bestimmt.	Seine [Liszts] Klangvorstellung wurde nicht zuletzt vom Orchesterklang bestimmt.		Matuschka, Matthias. Die Erneuerung der Klaviertechnik nach Liszt. München: Katzbichler 1987, S.11
Remmert	Liszt förderte vielmehr die musikalische Individualität der einzelnen SchülerInnen.	Liszt förderte vielmehr die musikalische Individualität der einzelnen SchülerInnen.		Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.71
Remmert	Kein noch so feines Pianissimo, kein noch so tolles Forte, kein glitzernder Perlenregen von Terzen, Sexten, Oktaven u.s.w., was nicht Alles in glänzender Weise zur Aufführung gekommen wäre.	feines pianissimo	Wo Starkes sich mit Milddem paart [Schiller]	(Zeitungsartikel o.D., Goethe Schiller Archiv, Weimar, Nr.59/517) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.75

Remmert		glitzernder Perlenregen	perlend	(Zeitungsartikel o.D., Goethe Schiller Archiv, Weimar, Nr.59/517) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.75
Remmert	Ihre Tonbildung durch die verschiedenen Anschlagsarten, die sie nur dem größten aller Meister abgelauscht haben kann, zaubern Klangeffekte, aus dem doch nur mechanischen Instrument, welche außerordentlich frappieren.	Tonbildung durch die verschiedenen Anschlagsarten	Klangvielfalt	Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.81
Remmert		... die sie nur dem größten Meister [Liszt] abgelauscht haben kann	wie Liszt	Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.81
Remmert		Klangeffekte..., welche außerordentlich frappieren	Klangvielfalt	Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.81
Remmert	Sie beherrscht das ganz große Gebiet der Virtuosität, ..., Klarheit, gereifte Kraft, bezaubernde Anmuth und seelische Wärme verschönern ihren Vortrag und die wechselnde Stimmung benimmt auch das leiseste Gefühl von Eintönigkeit.	ganz großes Gebiet der Virtuositä	virtuos	(Pesther Lloyd, 4.1.1877) Übersetzung in Remmert 1878 (Werbeprospekt 1) Martha Remmert, Fiedler & Hentschel, Breslau 1878, Goethe Schiller Archiv, Weimar, Nr. 59/518.2 in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.98

Remmert		gereifte Kraft, bezaubernde Anmuth und seelische Wärme	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	(Pesther Lloyd, 4.1.1877) Übersetzung in Remmert 1878 (Werbe-prospekt 1) Martha Remmert, Fiedler & Hentschel, Breslau 1878, Goethe Schiller Archiv, Weimar, Nr. 59/518.2 in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.98
Remmert	... sie ist die einzige Dame, welche in die Fusstapfen des Meisters treten kann...	... sie ist die einzige Dame, welche in die Fusstapfen des Meisters [Liszt] treten kann...	wie Liszt	(Hölglyfuttör, 1878) Übersetzung in Remmert 1878 (Werbe-prospekt 1) Martha Remmert, Fiedler & Hentschel, Breslau 1878, Goethe Schiller Archiv, Weimar, Nr. 59/518.2 in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.100
Remmert	Wer je das Glück gehabt hat, Liszt spielen zu sehen und zu hören, glaubt in Frl.Remmert ein leibhaftiges Abbild des großen Meisters in all seinen Eigenschaften in Spiel und Manier zu erblicken.	ein leibhaftiges Abbild des großen Meisters [Liszt]	wie Liszt	(Tagesbote aus Böhmen, 2.2.1878) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.107
Remmert	Wild und dämonisch zu spielen, das kann wohl manch andere Tastenamazone auch, aber daß sich das Starke mit dem Mildem so außerordentlich harmonisch paart, dass sich immense Technik stets dem Poetischen: Geist und Leben, Brillanz und Eleganz, Licht und Wärme der Gestalten, packende Kraft und vollendete Anmuth genial vermählten: das gehört zur großen Seltenheit.	...daß sich das Starke mit dem Mildem so außerordentlich harmonisch paart	Wo Starkes sich mit Mildem paart [Schiller]	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmerts Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122

Remmert		immense Technik stets mit dem Poetischen vermählt	poetisch	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmerts Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122
Remmert		Geist und Leben	mit geistiger Tiefe	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmerts Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122
Remmert		Brillanz und Eleganz	Sonstiges	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmerts Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122
Remmert		packende Kraft und vollendete Anmuth	Wo Starkes sich mit Mil-dem paart [Schiller]	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmerts Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122

Remmert	... dass ihr Spiel nur eine poetische Neuschöpfung der Werke unserer größten Meister genannt werden kann.	poetische Neuschöpfung der Werke unserer größten Meister	Neuschöpfung/Individualität	(Stendaler Zeitung, 7.4.1882) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.141
Remmert	Gelegentlich berichteten Kritiker, die Pianistin habe, quasi am Dirigenten vorbei, das Orchester durch Gesten mit geführt. ... Gelegentlich kam es ... vor, dass das Orchester oder auch ein Dirigent eigentlich unzureichend qualifiziert waren, um mit Remmert zu musizieren.	... die Pianistin habe, quasi am Dirigenten vorbei, das Orchester durch Gesten mit geführt. ...	Sonstiges	Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.365

Tabla 3

Apéndice 2: Análisis de revistas y de prensa (traducción Microsoft)

Pianista	Citado	Extracto/afinamiento	Categoría	Fuente
Heinemann	Käthe Heinemann ofreció las mejores y más equilibradas interpretaciones de su recital de piano en la interpretación de la Sonata fantástica en Do mayor de Schubert y las partes vívidamente caracterizadas, más tranquilas y más sobrias del "Carnaval" de Schumann. Consciente de su brillante técnica, la artista se dejó tentar, como ya hemos observado en uno de sus primeros conciertos, a exageraciones atrevidas en la medida del tiempo. Interpretó las secciones rápidas del "Carnaval" y el primer movimiento de la Sonata en si menor de Chopin a un tempo apresurado que hacía imposible tocarlas con claridad. Esperamos que Käthe Heinemann encuentre el camino de vuelta a la práctica artística más restringida y al uso más restringido de los pedales de los últimos años. En el transcurso de la velada, el artista interpretó un vals de concierto de Siegfried Burgstaller, que tuvo así su estreno mundial	técnica brillante	con inmensa técnica	"Aus dem Berliner Musikleben", Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194

Heinemann		exageraciones atrevidas en la medida del tiempo	tempo acelerado	“Aus dem Berliner Musikleben”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194
Heinemann		exageraciones atrevidas en la medida del tiempo	tempo acelerado	“Aus dem Berliner Musikleben”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194
Heinemann		a un tempo apresurado	tempo acelerado	“Aus dem Berliner Musikleben”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194
Heinemann		[excesivo] Uso del pedal	exageración	“Aus dem Berliner Musikleben”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.194
Heinemann	... la robusta, pero manualmente muy libre Käthe Heinemann	Robusto, pero manualmente libre	vigoroso	“Pianisten underer Zeit”, Allgemeine Musikzeitung, 65. Jahrgang, (1938): S.668
Heinemann	Käthe Heinemann fue educada por su padre, la destacada intérprete de Liszt Martha Remmert, y el metodista moderno de la técnica natural del piano, Rudolf Maria Breithaupt.> Después de un largo período de enseñanza de piano en el Conservatorio Hüttner de Dortmund, ahora ha regresado a su ciudad natal. Alguna vez se suponía que se haría como un “niño herido”. La sólida pedagogía burguesa de su padre la salvó de este destino. Hoy en día, hace tiempo que “creció” y es una excelente pianista.	“creció”	maduro	Niemann, Walter. Meister des Klaviers. Berlin: Schuster & Löffler, 1919, S.111
Heinemann	El Singakademie incluyó el magnífico Concierto para piano de Paul Graener, interpretado por Käthe Heinemann de manera sutil...	de manera sutil	sutil y elegante	“Berlin”, Die Musik, 25. Jahrgang 2. Halbjahr, (1933): S.770

Heinemann	La otra debutante, Käthe Heinemann, una pianista, que dio un recital en la Singakademie, debería esperar un par de años antes de comenzar su carrera pública. Tiene un talento innegable, pero ni su tono ni su tacto están lo suficientemente desarrollados como para permitirle aparecer con éxito como concertista de piano.	Ni el tono ni el tacto están suficientemente desarrollados [1911]	inmaduro	Musical Courier, Vol. 62 Iss 5, (1911-02-01): p.6
Heinemann	Dos días más tarde, la modesta pianista Käthe Heinemann actuó en la misma sala. La forma libre de fisonomía de hacer música era agotadora. Tocaba con tanta cautela y ansiedad que no salía ni un forte ni un piano: y ni Beethoven ni Schumann pueden tolerar eso. Sobre todo, primero debe adquirir una técnica segura y un toque más completo antes de que su concierto adicional parezca aconsejable.	la modesta pianista [1911]	inmaduro	"Konzerte in Berlin", Neue Zeitschrift für Musik, 78. Jahrgang, (1911): S.37
Heinemann		cautela y ansiedad [1911]	inmaduro	"Konzerte in Berlin", Neue Zeitschrift für Musik, 78. Jahrgang, (1911): S.37
Heinemann		Sobre todo, primero debe obtener una técnica segura y un toque más completo [1911]	inmaduro	"Konzerte in Berlin", Neue Zeitschrift für Musik, 78. Jahrgang, (1911): S.37
Heinemann	Entre los conciertos solistas destacaron los recitales de piano de Frida Kwast-Hodapp y, más recientemente, de Käthe Heinemann. (Ambos, por supuesto, con el programa "iibliche"). Este último se ha desarrollado asombrosamente desde que lo escuché en Berlín hace varios años.	se ha desarrollado asombrosamente [1924]	maduro	"Stetin", Die Musik, 16Jahrgang 2. Halbjahr, (1924): S.855

Heinemann	En los conciertos sinfónicos que comenzaron a finales de septiembre, ya se escucharon algunas cosas hermosas, entre ellas los dos conciertos en re menor y fa mayor para tres pianos y el acompañamiento orquestal de J. S. Bach y Mozart, dos novedades musicales que merecen ser despojadas de su carácter de rareza. Florence Brinkmann, Käthe Heinemann y Gerard Bunk, junto con la discreta orquesta que los acompaña, asumieron con éxito las dos obras con devoción y sutileza artística.	con devoción y sutileza artística	misceláneas	“Dortmund”, Neue Zeitschrift für Musik, 82. Jahrgang, (1915): S.349
Heinemann	Käthe Heinemann (Berlín) interpretó el Concierto para piano en mi bemol mayor (n.º 5) de Beethoven con bravura y devoción.	con bravura y dedicación	vigoroso	“Minden”, Neue Zeitschrift für Musik, 89. Jahrgang, (1922): S.16
Heinemann	Entre los pianistas del mes pasado, Käthe Heinemann (Bach, Brahms, Chopin) encabezó la lista. Es digno de todo honor cómo ha llevado sus antiguas buenas habilidades burguesas con estricta disciplina artística a un nivel más alto a través del trabajo duro.	sus antiguas buenas habilidades burguesas... a un nivel más alto	maduro	“Pianisten Reigen”, Die Musik, 23. Jahrgang 1. Halbjahr, (1930-1931): S.290
Heinemann	con un fino sentido del sonido	con un fino sentido del sonido	sutil y elegante	Heinemann
Heinemann	con delicadeza rítmica y tonal	con delicadeza rítmica y tonal	variedad de sonidos	(Deutsche Allgemeine Zeitung, 24.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatarchiv Autor.

Heinemann	fiel al estilo	fiel al estilo	fiel al estilo	(Vossische Zeitung, 18.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.
Heinemann	la interpretación delicada, agradable, muy precisa	la interpretación delicada, agradable, muy precisa	sutil y elegante	(BZ am Mittag, 18.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.
Heinemann	con fina empatía	con fina empatía	sutil y elegante	(Berliner Börsenzeitung, 18.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.
Heinemann	Extraordinariamente estimulante	Extraordinariamente estimulante	misceláneas	(Tempo, 19.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.
Heinemann	La interpretación a veces superaba en valor e interés a las obras interpretadas	La interpretación a veces superaba... ese... Trabajo	nueva creación/individualidad	(Tempo, 19.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.

Heinemann	toca de forma extremadamente clara y transparente	toca de forma extremadamente clara y transparente	misceláneas	(Signale für die musikalische Welt, 23.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.
Heinemann	con técnica brillante como perlas	con técnica brillante como perlas	como perlas brillantes	(Dresdener Anzeiger, 25.1.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.
Heinemann	K.H. recreó la parte de piano de música de cámara con finas yemas de los dedos.	con las yemas de los dedos finos	sutil y elegante	(Kölnische Zeitung, 6.2.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.
Heinemann	Elegante y preciso en estilo	preciso en estilo	fiel al estilo	(Fränkischer Kurier, 1.2.1930) in: Käthe Heinemann als Solistin der Berliner Staatskapelle im 3. Sinfoniekonzert unter General músico director Kleiber. Broschüre. Privatar-chiv Autor.
Heinemann	bastante natural y simple en lo emocional	bastante natural y simple en lo emocional	con musicalidad natural	(Berliner Tageblatt, 27.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatar-chiv Autor.

Heinemann	.. Porque, como pianista, pone la obra y no sus habilidades frente al oyente	el trabajo y no su habilidad	fiel al estilo	(Berliner Börsenzeitung 25.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	Ejemplo de interpretación objetivamente clara y reverente de Bach	Ejemplo de interpretación objetivamente clara y reverente de Bach	fiel al estilo	(Berliner Börsenzeitung 25.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	La forma de tocar el piano de K.H. es particularmente simpática en el sentido de que evita los caminos cómodamente trillados y se esfuerza por la expresión personal. Su Bach evita todos los matices estilísticos de la interpretación, es tranquilo y casi masculino. En la Sonata en fa menor de Brahms, se atreve a usar una medida de tempo muy audaz.	... Se esfuerza por la expresión personal	nueva creación/individualidad	(Tempo, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann		... Evita todos los matices estilísticos de la presentación	fiel al estilo	(Tempo, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann		... casi masculino	vigoroso	(Tempo, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann		Medida de tempo muy auda	tempo acelerado	(Tempo, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	La manera de tocar de K.H. ha cambiado... extraordinariamente desarrollado. Es una artista de talla que le da a todo lo que interpreta un carácter único	extraordinariamente desarrollado	maduro	(Deutsche Allgemeine Zeitung 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.

Heinemann		un carácter único	nueva creación/individualidad	(Deutsche Allgemeine Zeitung 28.11.1930) in Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	... todo lo musical y técnico está en buenas manos... Talento creativo basado en una musicalidad sana	... Todo lo musical y técnico está en buenas manos	con inmensa técnica	(Signale für die musikalische Welt, 28.11.1930) in Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann		Talento creativo basado en una musicalidad sana	con musicalidad natural	(Signale für die musikalische Welt, 28.11.1930) in Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	Tiende al tempo de movimiento y a la fuerza de presión.	Tiende al tiempo de movimiento y a la fuerza de presión.	tempo acelerado	(Deutsche Tages- und neue preussische Kreuzzeitung, 22.11.1930) in Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	musicalidad natural y desinhibida, que asegura vida y calidez para su interpretación	musicalidad natural y desinhibida, que asegura vida y calidez para su interpretación	con musicalidad natural	(Allgemeine Musikzeitung, 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.
Heinemann	Aquí fueron principalmente las partes vocales sensibles las que estimularon más directamente los poderes creativos de la artista.	Aquí fueron principalmente las partes vocales sensibles las que estimularon más directamente los poderes creativos de la artista.	sutil y elegante	(Allgemeine Musikzeitung, 28.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarchiv Autor.

Heinemann	Intérprete de temperamento y técnica virtuosa.	Intérprete de temperamento y técnica virtuosa.	virtuoso	(Steglitzer Anzeiger, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.
Heinemann	Enorme alcance de los medios dinámicos	Enorme alcance de los medios dinámicos	variedad de sonidos	(Volksblatt Berlin-Spandau, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.
Heinemann	Rastreando las sutilezas más sutiles	Rastreando las sutilezas más sutiles	sutil y elegante	(Volksblatt Berlin-Spandau, 22.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.
Heinemann	evaluando plenamente el profundo contenido de esta hermosa creación musical [Concierto en sol mayor op.58 de Beethoven]	evaluando plenamente el profundo contenido de esta hermosa creación musical [Concierto en sol mayor op.58 de Beethoven]	con profundidad espiritual	(Berliner Börsenzeitung 25.11.1930) in: Käthe Heinemann Letzte Pressestimmen. Broschüre. Privatarhiv Autor.
Heinemann	Un toque que resaltaba al máximo todas las bellezas del tono	Un toque que resaltaba al máximo todas las bellezas del tono	variedad de sonidos	(Germania Berlin, Morgenausgabe vom 11.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann	Suavidad, serenidad y desapego masivo en los clímax dramáticos	Suavidad, serenidad y desapego masivo en los clímax dramáticos	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	(Berliner Lokal-Anzeiger, 20.3.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.

Heinemann	Dar forma a los opuestos en un todo	Dar forma a los opuestos en un todo	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	(Berliner Lokal-Anzeiger, 20.3.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann	Sonido magnífico, igualmente redondo y completo en todos los registros	Sonido magnífico, igualmente redondo y completo en todos los registros	variedad de sonidos	(Der Reichsbote, 20.3.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann	[Concierto en mi bemol mayor de Liszt, Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Prüwer] Inquebrantable y brillante en sus fundamentos técnicos, potente en el aumento y expresando la luminosidad del ethos de Liszt, Käthe Heinemann es una de las mejores pianistas. ... Su creatividad nace de un instinto musical primordial.	Inquebrantable y brillante en fundamentos técnicos	con inmensa técnica	(Signale für die musikalische Welt, 4.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privado archivo Autor.
Heinemann		Potente en el aumento	vigoroso	(Signale für die musikalische Welt, 4.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privado archivo Autor.
Heinemann		expresando la luminosidad del ethos de Liszt	como Liszt	(Signale für die musikalische Welt, 4.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.
Heinemann		Creatividad... de un instinto musical primordial	con musicalidad natural	(Signale für die musikalische Welt, 4.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarhiv Autor.

Heinemann	[Concierto en mi bemol mayor de Liszt, Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Prüwer] con espléndido brío e impecable certeza	con un brío espléndido y una certeza impecable	vigoroso	(Allgemeine Musikkzeitung, 6.4.1928) in: Pressestimmen 1928. Einzelblatt. Privatarchiv Autor.
Heinemann	libre de todo sentimentalismo y sentimiento incomprendido	libre de todo sentimentalismo y sentimiento incomprendido	libre de sentimentalismo	Mlodzik, Gregor. "Frei von allem Gefühligen". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca.1970 Privatarchiv Autor.
Heinemann	como el propio poeta [Escenas de la infancia de Schumann]	como el propio poeta [Escenas de la infancia de Schumann]	poético	Mlodzik, Gregor. "Frei von allem Gefühligen". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca.1970 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Estupenda técnica	Estupenda técnica	con inmensa técnica	Mlodzik, Gregor. "Frei von allem Gefühligen". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca.1970 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Con la 2ª Balada en si menor de Franz Liszt, la señora Heinemann nos mostró una vez más lo esencial del compositor...	lo esencial del compositor [Liszt]	como Liszt	Mlodzik, Gregor. "Frei von allem Gefühligen". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca.1970 Privatarchiv Autor.
Heinemann	sonoridad poderosa - melodía simple [Sonata Waldstein de Beethoven]	sonoridad poderosa - melodía simple [Sonata Waldstein de Beethoven]	variedad de sonidos	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, abril 1973 Privatarchiv Autor.

Heinemann	una interpretación de opuestos equilibrados [Sonata Waldstein de Beethoven]	una interpretación de opuestos equilibrados [Sonata Waldstein de Beethoven]	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, abril 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	como una nueva creación [Sonata Waldstein de Beethoven]	como una nueva creación [Sonata Waldstein de Beethoven]	nueva creación/individualismo	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, April 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	¡Schubert! Amargo – dulce – alegre – triste. Nada de melancolía.	¡Schubert! Amargo – dulce – alegre – triste. Nada de melancolía.	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, abril 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	[Estudios de Chopin] cada uno en sí mismo una miniatura amorosa y pulida, ... coloreado en tonos pastel...	[Estudios de Chopin] cada uno en sí mismo una miniatura amorosa y pulida, ... coloreado en tonos pastel...	misceláneas	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, abril 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	[Sonata en La bemol mayor C.M. v. Weber] igual a la Freischütz	[Sonata en La bemol mayor C.M. v. Weber] igual a la Freischütz	misceláneas	Mlodzik, Gregor. "Mächtige Klangfülle -schlichte Melodik". Spandauer Volksblatt, Berlin, abril 1973 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Poetisa al piano	Poetisa al piano	poético	Mlodzik, Gregor. "Dichterin am Klavier". Spandauer Volksblatt, Berlin, noviembre 1972 Privatarchiv Autor.

Heinemann	no interpretativo, sino creativamente elevador	no interpretativo, sino creativamente elevador	nueva creación/individualismo	Mlodzik, Gregor. "Dichterin am Klavier". Spandauer Volksblatt, Berlin, noviembre 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	destacar la idea de poesía en la música para piano de Schumann	destacar la idea de poesía en la música para piano de Schumann	poético	Mlodzik, Gregor. "Dichterin am Klavier". Spandauer Volksblatt, Berlin, noviembre 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	[de las escenas infantiles de Schumann] desprovisto de sentimentalismo, ... Esta es precisamente la razón por la que está llena de significado	[de las escenas infantiles de Schumann] desprovisto de sentimentalismo, ... Esta es precisamente la razón por la que está llena de significado	libre de sentimentalismo	Mlodzik, Gregor. "Dichterin am Klavier". Spandauer Volksblatt, Berlin, noviembre 1972 Privado archivo Autor.
Heinemann	extraordinaria expresividad [Concierto para piano n.º 4 en sol de Beethoven]	extraordinaria expresividad [Concierto para piano n.º 4 en sol de Beethoven]	con profundidad espiritual	Mlodzik, Gregor. "Tosender Beifall für das bewundernswerte Spiel". Spandauer Volksblatt, Berlin, noviembre 1971 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Se evita la exuberancia de la emoción, así se domina en el sentido clásico [Concierto para piano n.º 4 en sol de Beethoven]	Se evita la exuberancia de la emoción, así se domina en el sentido clásico [Concierto para piano n.º 4 en sol de Beethoven]	libre de sentimentalismo	Mlodzik, Gregor. "Tosender Beifall für das bewundernswerte Spiel". Spandauer Volksblatt, Berlin, noviembre 1971 Privatarchiv Autor.

Heinemann	Dirigí la orquesta [cita original de Käthe Heinemann]	Dirigí la orquesta [cita original de Käthe Heinemann]	misceláneas	Originalität Käthe Heinemann, Aussage gegenüber dem Autor nach dem Jubiläumskonzert nov.1971 mit dem Haydn Orchester Berlin unter der Leitung von Hellmuth Link, Beethoven Klavierkonzert Nr.4 in G
Heinemann	melodía flexible de la tierna coloratura	melodía flexible de la tierna coloratura	sutil y elegante	Mlodzik, Gregor. "Stürmischer Applaus". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca. 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	tejidos nerviosos finos de las voces secundarias	tejidos nerviosos finos de las voces secundarias	sutil y elegante	Mlodzik, Gregor. "Stürmischer Applaus". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca. 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	el inconfundible Liszt	el inconfundible Liszt	como Liszt	Mlodzik, Gregor. "Stürmischer Applaus". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca. 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	para abrir las fuentes de esta música	para abrir las fuentes de esta música	fiel al estilo	Mlodzik, Gregor. "Stürmischer Applaus". Spandauer Volksblatt, Berlin, ca. 1972 Privatarchiv Autor.
Heinemann	Soy mi alumna más apasionada [Cita original Käthe Heinemann]	Soy mi alumna más apasionada [Cita original Käthe Heinemann]	misceláneas	70 Jahre lang Konzertpianistin, Der Tagesspiegel (?), Berlin, noviembre 1971 Privatarchiv Autor.
Remmert	Tocó con gran bravura y documentó una excelente técnica.	con gran bravura	vigoroso	"Stuttgart", Allgemeine Musikalische Zeitung, 1880 Nr.52, (29, diciembre 1880): 828

Remmert		excelente técnica	con inmensa técnica	“Stuttgart”, Allgemeine Musikalische Zeitung, 1880 Nr.52, (29, diciembre 1880): 828
Remmert	La concepción y la técnica, sin embargo, eran en todos los aspectos tan perfectas, tan completamente llenas de la vida más sana, que habría sido difícil escapar al hechizo;	Concepción y técnica tan perfectas	con inmensa técnica	“Stuttgart Fortsetzung”, Musikalisches Wochenblatt, XII Jahrgang Nr.8, (17. febrero 1881): 91
Remmert		lleno de la vida más sana	con musicalidad natural	“Stuttgart Fortsetzung”, Musikalisches Wochenblatt, XII Jahrgang Nr.8, (17. febrero 1881): 91
Remmert	Desde el pp más delicado hasta el atronador ff, que hace honor a la mano de un hombre, se reveló su máxima perfección artística. Pero, ¿de qué sirve la gran certeza técnica y la rutina si falta lo principal, es decir, la conferencia inspiradora? Pero incluso en este aspecto, la señorita Remmert estuvo a la altura de las más altas expectativas.	Desde el pp más delicado hasta el atronador ff que hace honor a la mano de un hombre	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	“Engagements und Gäste in Oper und Concert”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.8, (15. febrero 1883): 100
Remmert		Máxima perfección artística	misceláneas	“Engagements und Gäste in Oper und Concert”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.8, (15. febrero 1883): 100
Remmert		Alto nivel de seguridad técnica y rutina	con inmensa técnica	“Engagements und Gäste in Oper und Concert”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.8, (15. febrero 1883): 100

Remmert		presentación inspiradora	con profundidad espiritual	“Engagements und Gäste in Oper und Concert”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.8, (15. febrero 1883): 100
Remmert	Brilló en la interpretación de la Fantasía húngara de Liszt, una pieza musical muy interesante con todo el fuego, la delicadeza y el virtuosismo consumado que requiere el contenido pesado y original de la obra. ... La señorita Remmert se coloca a sí misma en lo más alto en el sentido de que subordina la técnica consumada a la interpretación espiritual y conmovedora de sus originales.	con todo el fuego, la delicadeza y el virtuosismo consumado	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	“Tagesgeschichte”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.13, (22. marzo 1883): 101
Remmert		como lo exigía el contenido pesado y original de la obra [la Fantasía húngara de Liszt]	como Liszt	“Tagesgeschichte”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.13, (22. marzo 1883): 101
Remmert		técnica consumada de interpretación espiritual y conmovedora...	con profundidad espiritual	“Tagesgeschichte”, Musikalisches Wochenblatt, XIV Jahrgang Nr.13, (22. marzo 1883): 101

Remmert	... Así que ella también sabe cómo tener un efecto en sus oyentes con una fuerte potencia espiritual... Con una resistencia física envidiable combina una delicadeza de sentimiento sumamente conmovedora, y “donde lo fuerte se combina con la suavidad”, según Schiller siempre hay un “buen sonido”.	con una fuerte potencia espiritual	con profundidad espiritual	“Martha Remmert”, Illustrierte Zeitung, 90. Band No. 2344, (2. junio 1888), 560
Remmert		con una resistencia física envidiable	vigoroso	“Martha Remmert”, Illustrierte Zeitung, 90. Band No. 2344, (2. junio 1888), 560
Remmert		“donde la fuerza se combina con la suavidad” [Schiller] siempre hay un “buen sonido”.	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	“Martha Remmert”, Illustrierte Zeitung, 90. Band No. 2344, (2. junio 1888), 560
Remmert	En todas partes mostraba buen gusto artístico y sutileza.	buen gusto artístico y sutileza	sutil y elegante	“Vermischtes”, Neue Zeitschrift für Musik, 63. Jahrgang No. 51, (16, diciembre 1896): 573
Remmert	La señorita Martha Remmert, pianista de la corte de Weimar y discípula de Liszt, tiene algunas cualidades innegables como ejecutora, en particular un excelente movimiento, una muñeca poderosa y una absoluta ausencia de nerviosismo. Pero a éstos hay que oponerlos a la falta de dignidad en la concepción y de refinamiento en el fraseo, que cuando se añade a un sentido del ritmo muy desafortunado y a una tendencia incontenible a exagerar, produce resultados poco menos que desastrosos.	el sentido del ritmo más desafortunado	tempo acelerado	“Crystal Palace”, The Musical Times, No. 543 Vol. 29, (May 1, 1888): 279
Remmert		tendencia incontenible a exagerar	exageración	“Crystal Palace”, The Musical Times, No. 543 Vol. 29, (May 1, 1888): 279

Remmert	Concepción inteligente y poética, calidez de sentimiento, unida al fuego y la energía.	inteligente concepción poética y calidez de sentimiento	poético	(Neue Zeitschrift für Musik 1871, S.327) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.54
Remmert		Fuego y energía	vigoroso	(Neue Zeitschrift für Musik 1871, S.327) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.54
Remmert	Hay una vena masculina que recorre su forma de tocar..., y de nuevo nos encontramos con la gracia y la suavidad envueltas en la luz de la luna, hablando desde los tonos suaves y delicados de un Nocturno de Chopin o su Romance.	vena masculina ... de nuevo ... con la gracia y suavidad	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	(Breslauer Zeitung 18.10.1872) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.60-61
Remmert	... La impresión general sufrió una pérdida debido a una notable inquietud y desnivel. En mi opinión, la medida del tempo estaba agotada; ... Las caprichosas >modificaciones del tempo<, el uso perturbador de los pedales, los acentos exagerados y deliberados en la actuación estropean el disfrute	notable inquietud y desnivel [1873]	tempo acelerado	(Musikalisches Wochenblatt 1873, S.341 und S.365f.) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.62
Remmert		Medida del tempo agotada [1873]	tempo acelerado	(Musikalisches Wochenblatt 1873, S.341 und S.365f.) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.62
Remmert		Uso perturbador del pedal [1873]	exageración	(Musikalisches Wochenblatt 1873, S.341 und S.365f.) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.62

Remmert		acentos exagerados y deliberados [1873]	exageración	(Musikalisches Wochenblatt 1873, S.341 und S.365f.) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.62
Remmert	Su idea del sonido [de Liszt] estaba determinada sobre todo por el sonido de la orquesta.	Su idea del sonido [de Liszt] estaba determinada sobre todo por el sonido de la orquesta.		Matuschka, Matthias. Die Erneuerung der Klavier-technik nach Liszt. München: Katzbi-chler 1987, S.11
Remmert	Más bien, Liszt promovió la individualidad musical de los alumnos individuales.	Más bien, Liszt promovió la individualidad musical de los alumnos individuales.		Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.71
Remmert	Ni pianissimo, ni forte, por grande que sea, ni reluciente lluvia de perlas de tercios, sextos, octavos, etc., todo lo cual no ha sido ejecutado de manera brillante.	Pianissimo fino	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	(Zeitungsartikel o.D., Goethe Schiller Archiv, Weimar, Nr.59/517) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.75
Remmert		lluvia de perlas resplandecientes	como perlas brillantes	(Zeitungsartikel o.D., Goethe Schiller Archiv, Weimar, Nr.59/517) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.75
Remmert	Su formación tonal a través de los diferentes tipos de tacto, que sólo puede haber escuchado del más grande de todos los maestros, evoca efectos sonoros del único instrumento mecánico, que son extraordinariamente sorprendentes.	Formación tonal debido a los diferentes tipos de ataque,	variedad de sonidos	Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.81

Remmert		... que sólo puede haber escuchado del más grande de todos los maestros [Liszt]	como Liszt	Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.81
Remmert		Efectos sonoros..., que son extraordinariamente sorprendentes	variedad de sonidos	Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.81
Remmert	Domina el amplísimo campo del virtuosismo, ..., la claridad, la fuerza madura, la gracia encantadora y la calidez emocional embellecen su interpretación y el estado de ánimo cambiante le quita hasta la más mínima sensación de monotonía.	domina el amplísimo campo de virtuosismo	virtuoso	(Pesther Lloyd, 4.1.1877) Übersetzung in Remmert 1878 (Werbeprospekt 1) Martha Remmert, Fiedler & Hentschel, Breslau 1878, Goethe Schiller Archiv, Weimar, No. 59/518.2 in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.98
Remmert		Fuerza madura, la gracia encantadora y calidez emocional	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	(Pesther Lloyd, 4.1.1877) Übersetzung in Remmert 1878 (Werbeprospekt 1) Martha Remmert, Fiedler & Hentschel, Breslau 1878, Goethe Schiller Archiv, Weimar, No. 59/518.2 in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.98

Remmert	... ella es la única dama que puede seguir los pasos del Maestro...	... es la única dama que puede seguir los pasos del maestro [Liszt]...	como Liszt	(Hölgyfuttör, 1878) Übersetzung in Remmert 1878 (Werbe-prospekt 1) Martha Remmert, Fiedler & Hentschel, Breslau 1878, Goethe Schiller Archiv, Weimar, No. 59/518.2 in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.100
Remmert	Cualquiera que haya tenido la suerte de ver y oír tocar a Liszt cree ver en la señorita Remmert una imagen encarnada del gran maestro en todas sus cualidades de interpretación y modales.	una imagen encarnada del gran maestro [Liszt]	como Liszt	(Tagesbote aus Böhmen, 2.2.1878) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.107
Remmert	Tocar salvaje y demoníacamente, eso es probablemente también algo que muchas otras amazonas del teclado pueden hacer, pero que lo fuerte y lo suave se combinen tan extraordinariamente armoniosos que la inmensa técnica siempre se une ingeniosamente con lo poético: espíritu y vida, brillo y elegancia, luz y calidez de las figuras, poder de agarre y gracia consumada: eso es una gran rareza.	... que lo fuerte y lo suave se combinan tan extraordinariamente armoniosos	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmert Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122
Remmert		inmensa técnica siempre se une con lo poético	poético	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmert Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122

Remmert		Espíritu y Vida	con profundidad espiritual	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmert Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122
Remmert		Brillo y elegancia	misceláneas	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmert Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122
Remmert		Poder de agarre y gracia consumada	donde lo fuerte se une a lo suave [Schiller]	(Gottschalg, Alexander Wilhelm. "Fräulein Martha Remmert Liszt-Konzert", Deutschland, Tag und Gemeindeblatt, 25.2.1881) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.122
Remmert	... que su interpretación sólo puede llamarse una recreación poética de las obras de nuestros más grandes maestros.	Recreación poética de las obras de nuestros más grandes maestros	nueva creación/individualismo	(Stendaler Zeitung, 7.4.1882) in: Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.141

Remmert	De vez en cuando, los críticos informaron que la pianista había dirigido a la orquesta a través de gestos, casi pasando por alto al director. ... De vez en cuando, venía... que la orquesta o incluso un director de orquesta no estaban lo suficientemente cualificados para hacer música con Remmert.	... la pianista había dirigido la orquesta a través de gestos, casi pasando por alto al director...	misceláneas	Nolden, Dieter. Die Pianistin Martha Remmert (1853–1941). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2020, S.365
---------	--	---	-------------	--





ORLANDO MORILLO

Orlando Morillo Santacruz (1978). Es artista plástico, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, experto en Artes Plásticas del Instituto de Artes Plásticas Universidad de Nariño y Maestro en Artes Plásticas de la misma Universidad. Tiene estudios de Grabado en la Universidad Nacional Autónoma de México y es Doctor en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. El maestro Orlando Morillo es un destacado investigador y cuenta con publicaciones entre las que se destacan las siguientes: *Eclecticismo y Revisionismo Histórico en el Arte Contemporáneo*, Barcelona,

España, 2008; *La Estética del Carnaval*, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, 2016; *La Historia Crítica del Arte en Nariño*, Universidad de Nariño, 2021; *Neobarroco e Interculturalidad en el Arte Contemporáneo Latinoamericano*, Ed. Cenejus, Centro de Estudios Jurídicos y Sociales Mispat, A.C., Aguas Calientes, México, 2022. Ha realizado exposiciones de arte a nivel nacional e internacional y participado como ponente en diferentes seminarios en el país y el exterior. Además, es miembro de número de la Academia de Historia de Nariño.

Feminismo e Imaginario Simbólico Nariñense

Orlando Morillo Santacruz
Universidad de Nariño
Programa de Artes Visuales.
Facultad de Artes
orlinsur@gmail.com

Resumen

A partir de la década del 2000, se han planteado las exigencias y desafíos de las artistas nariñenses, respecto de las imposiciones hegemónicas históricas propiciadas por el eurocentrismo y la visión patriarcal de la estética ilustrada, que ha generado procesos de exclusión y marginalidad del género femenino en el ámbito artístico regional, considerado como subalterno y periférico.

Palabras clave: Historicismo, logocentrismo, monosomía, racionalismo, genialidad, feminismo.

Abstract

Since the 2000s, the demands and challenges of Nariñenses artists have been raised, regarding the historical hegemonic impositions fostered by Eurocentrism and the patriarchal vision of illustrated aesthetics, which has generated processes of exclusion and marginality of the female gender. in the regional artistic sphere considered as subaltern and peripheral.

Key words: Historicism, logocentrism, monosemy, rationalism, genius, feminism.

El curso de la historia, regido por parámetros generalizadores y universalizantes sustentados en el positivismo y el poder material del mundo, ha permitido la imposición y desarrollo del colonialismo, el capitalismo y el patriarcado en la sociedad occidental. Se presenta de esta manera la crítica feminista, respecto de estos parámetros jerarquizantes, la denuncia y evidencia que el progreso y la civilización se convirtieron en posturas masculinas, que excluyen lo “otro” lo diverso y plural, y las expresiones de raza, género, sexualidad y religión.

De la realidad de estos acontecimientos surge la pregunta ¿Cuál es el papel de las artistas nariñenses, respecto de esta visión monosémica y unilateral de violentación de los derechos de la mujer y sus potenciales expresivos-subjetivos? En la historia del arte se impone la noción de genio¹¹ como un principio de la representación moderna que legitima la validez de la producción artística masculina. Discurso que desvirtúa y excluye la realidad

expresiva de la mujer. Se argumenta la genialidad artística como exclusiva del hombre, acorde con autonomía del arte, planteada por Kant, quien desestima el valor de los sentidos como entendimiento y que se corresponde con los presupuestos racionalistas del historicismo artístico.

En el siglo XVIII, con la Ilustración surge con la Revolución Francesa¹² la primera etapa de un feminismo ilustrado. Se hace referencia a los derechos de la mujer y la ciudadanía. Se aclara hasta dónde llega el patriarcado y se plantean conceptos de la lucha feminista que desenmascaran la masculinidad; además, se representan los derechos de la mujer y su reconocimiento en la Historia del Arte. Se plantea, de esta manera, un accionar antihistoricista, como denuncia a la exclusión de la mujer en la historia, y se intenta fracturar el gran aparato represivo, ideológico, impuesto por los estados de corte opresor hegemónico, que intenta dominar y controlar a los individuos en la sociedad y la cultura.

11 Taylor, B. y Balsinde, I. (trad.) (2000). *Arte hoy*. Akal, Madrid, pp. 18-19: “(...) admitía que no había “grandes” mujeres al estilo de Miguel Ángel o de Manet, pero [se] sugería que las razones residían en la existencia de estructuras institucionales y educativas dominadas por los hombres, que suprimían los talentos femeninos. De hecho, dado que conceptos como “genio”, “maestro” y “talento” habían sido ideados por los hombres, no dejaba de ser admirable que las mujeres hubieran podido llegar

12 Gamba, S. (2008). *Feminismos: Historia y corrientes*. En AAVV, *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Ed. Biblos, Buenos Aires, s.p.: “La lucha de la mujer comienza a tener finalidades precisas a partir de la Revolución Francesa, ligada a la ideología igualitaria y racionalista del Iluminismo, y a las nuevas condiciones de trabajo surgidas a partir de la Revolución Industrial. Olimpia de Gouges, en su “Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana” (1791), afirma que los “derechos naturales de la mujer están limitados por la tiranía del hombre, situación que debe ser reformada según las leyes de la naturaleza y la razón” (por lo que fue guillotizada por el propio gobierno de Robespierre, al que adhería). En 1792, Mary Wollstonecraft escribe la “Vindicación de los derechos de la mujer”, planteando demandas inusitadas para la época: igualdad de derechos civiles, políticos, laborales y educativos, y derecho al divorcio como libre decisión de las partes. En el s. XIX, Flora Tristán vincula las reivindicaciones de la mujer con las luchas obreras. Publica en 1842 *La Unión Obrera*, donde presenta el primer proyecto de una Internacional de trabajadores, y expresa “la mujer es la proletaria del proletariado [...] hasta el más oprimido de los hombres quiere oprimir a otro ser: su mujer”. Sobrina de un militar peruano, residió un tiempo en Perú, y su figura es reivindicada especialmente por el feminismo latinoamericano”.

Artemisa Gentileschi, se le prohibía pintar, fue violada y torturada; Olimpia de Gouges en su “declaración de los derechos de la mujer y la ciudadanía”, quien afirma que los derechos de la mujer están limitados por la tiranía del hombre, fue guillotinado; Flora Tristan, mujer de luchas obreras peruanas, por su accionar rebelde su nombre es reivindicado por el feminismo latinoamericano.

En la Edad Media¹³, a finales del siglo XIII, se hace referencia a los inicios del feminismo, cuando se rescatan como parte de la lucha feminista a predicadoras y brujas. En ese tiempo el trabajo artístico era prohibido para las mujeres. En el Renacimiento, la mujer podía actuar bajo la representación de un acudiente o protector, padre o esposo. En el siglo XVIII, con el surgimiento de la academia, se ve como una excepción la presencia de las mujeres. En el siglo XIX, a pesar de que las mujeres habían ganado terreno en los derechos sociales, persisten dependiendo de sus esposos. Las admitieron en la academia, pero se les negó el conocimiento de la anatomía del cuerpo masculino; les quedó vedado el dibujo del desnudo. Debían tratar temas menores: bodegones, naturaleza muerta o retratos. No podían representar temas históricos o del orden político y social. Nunca fueron reconocidos sus valores artísticos.

En el siglo XX, por el accionar demolidor de las Vanguardias Históricas y la ruptura mimética del Arte Clásico, se permite la presencia de las primeras mujeres en la historia del arte. La fractura de las normas artísticas propias de la monosomía cerrada del racionalismo; la valoración e incidencia del lenguaje; los posicionamientos fenomenológicos y del inconsciente estético, el cambio de paradigmas, permiten la admisión del “otro”. Factores que de manera introductoria generaron la caída de los grandes metarrelatos modernos y la posterior diseminación del logocentrismo del mundo. Constituyen factores que pulverizan los convencionalismos artísticos y generan la apertura a los dogmatismos y codificaciones de la percepción para abrir en el campo artístico el reconocimiento expresivo de las mujeres. Aparecen Frida Kahlo, Remedios Varo, Leonora Carrington que, influidas por el Dadaísmo y el Surrealismo, plantean una postura crítica a la representación moderna racionalizante.

Se presenta el desencanto de la ciencia, se critican los desbordes de la razón, para plantear un mundo abierto al azar, la fantasía, lo onírico, aleatorio. Se plantea la liberación de las facultades mentales subjetivas, que se superponen a la carga positivista impuesta por los convencionalismos culturales. Con el Dadaísmo y el Surrealismo se

13 Gamba, S. (2008). *Feminismos: Historia y corrientes*. En AAVV, *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Ed. Biblos, Buenos Aires, s.p.: “Algunas autoras ubican los inicios del feminismo a finales del s. XIII cuando Guillermina de Bohemia planteó crear una iglesia de mujeres. Otras rescatan como parte de la lucha feminista a las predicadoras y brujas (ver Brujas), pero es recién a mediados del siglo XIX, cuando comienza una lucha organizada y colectiva. Las mujeres participaron en los grandes acontecimientos históricos de los últimos siglos como el Renacimiento, la Revolución Francesa y las revoluciones socialistas, pero en forma subordinada. Es a partir del sufragismo cuando reivindican su autonomía.” Gamba, *feminismos: Historia y corrientes*”.

posibilita la creación de una nueva subjetividad, se responde al racionalismo propio de la modernidad como eminentemente masculino. Por esto se repudia la experiencia regida por la razón, para enaltecer el valor de los instintos y los impulsos del inconsciente, que llevan a expresar el sentido de lo irracional. Es una concepción irracionalista que pugna por fracturar los principios modernos de la representación, por considerarla machista por excelencia.

Es a partir de los años 60 del siglo XX que los artistas, críticos e historiadores reivindican el nombre de la mujer y se crean los primeros movimientos de artistas feministas. Todo producto de las incidencias del Arte Conceptual, de las teorías del lenguaje, el estructuralismo, los fundamentos de la Historia Social del Arte y las luchas sociales producidas por esos años, como el mayo del 68 francés, que habla del arte como instrumento revolucionario; orienta la imaginación al poder como sustituto de la política y posibilita la subversión del sujeto.

Se constituyen en expresiones del feminismo crítico planteadas por las mujeres artistas, que parten de estas influencias conceptuales, para reivindicar las categorías de clase, raza, género y etnicidad. Se reafirman las voces silenciadas de las mujeres artistas y se incluyen sus nombres por primera vez en la historia del arte. Se rompen los cánones

de la postura patriarcal asumida por el artista varón¹⁴.

Por esa época se presentan las expresiones de artistas conceptuales feministas que pugnan por el cambio de paradigmas: Yoko Ono¹⁵ (Grupo Fluxus), que influyó en la formación del arte de género y la Cultura Punk. Se sentaron las bases para la conformación del performance, denominado arte pro feminista. Ana Mendieta en su lucha contra el consumismo y los desbordes deshumanizantes del capitalismo considerado eminentemente machista. Se centraban en beneficiar la paz, la tolerancia, la lucha contra la homofobia, el sexismo, el racismo. Eva Hesse, otra artista conceptual quien alcanzó niveles de importancia en un espacio controlado por los hombres. Louis Bourgeois, otra artista feminista de mucha relevancia, quien dedica su obra a la imagen de la mujer y la mente femenina. Reveló conceptos sobre la psiquis femenina, sus emociones. Fue activista, promovió la igualdad de las lesbianas, gais, transgénero, bisexuales.

Con esos movimientos artísticos feministas, derivados del arte conceptual, se enaltece, además, de la dignidad humana, la salvaguarda del ecosistema y las críticas a los desbordes consumistas y más mediáticos. Se ponen en tela de juicio los errores, desvíos y aporías de los grandes metarrelatos modernos. Se habla de la muerte de la modernidad en

14 Cordero, K. y Sáenz, I. (2001). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Ed. Universidad Iberoamericana, Conaculta, México, p. 6

15 Pérez Rubio, A. Yoko Ono, artista feminista. Tomado el 26 de junio de 2023 de malba.org.ar: "En definitiva, Yoko Ono es, antes que nada, una mujer feminista que ha luchado y sigue luchando por el papel y el espacio que les corresponde a las mujeres, espacio que siempre ha defendido. Algunas de sus instrucciones ponen en evidencia estas preocupaciones".

el intento de aplacar el machismo como denuncia a la exclusión y marginación de la mujer y su expresión femenina en la Historia del Arte.

La lucha de las mujeres artistas por la reivindicación de sus derechos y debate social contra el machismo, se ve incrementada, por la denuncia de los grupos marginales y las minorías étnicas, sociales, sexuales, religiosas, que pugnan por el reconocimiento, la injusticia social, la superación de la pobreza, y las miserias del mundo. Liberar a la sociedad del desamparo mediante un accionar emancipador sustentado en el arte. Esta lucha femenina de artistas, produce una crisis de la cultura masculina tradicional. Se da en paralelo con el agotamiento y envejecimiento al que llegan las Vanguardias Históricas consideradas masculinas y la crisis irreversible del gran paradigma hegemónico de la ciencia.

Todo un proceso artístico del mundo femenino que posibilita el resurgir del nuevo arte de las mujeres. Se pregunta entonces ¿Dónde está el arte de las grandes mujeres? La sensibilidad femenina entró en debate, para establecer que no existe ninguna diferencia con el arte masculino. Se presenta un desafío frente al arte producido por los hombres, para ello, utilizan su propio cuerpo como denuncia, que les permite explorar su identidad y su inconsciente.

Todo un accionar creativo que implicaba posturas críticas en cuestiones de sexo, política y poder en el mundo del arte. Es así como surge en la década de los 80 de finales del siglo XX el denominado Activismo Postmoderno¹⁶. Un movimiento artístico que plantea temas políticos, étnicos y sexuales. Pugnan por la consecución de los derechos artísticos femeninos, y el cuestionamiento y crítica a la modernidad. Se plantea la estrategia en defensa de la naturaleza, la diversidad, el valor y respeto por las minorías étnicas, la integración racial, la igualdad y la liberación sexual.

Son posturas artísticas humanizantes las del activismo postmoderno, que busca legitimar las expresiones de los grupos marginales. Plantean un activismo social contra el modernismo por considerarlo masculino. Es una crítica feminista contra los poderes culturales vigentes, políticos, institucionales, económicos y de información. Se denuncia el papel opresor del estado y de los aparatos represivos ideológicos, que se imponen en el individuo, la sociedad y la cultura. Se manifiesta un accionar antihistoricista que rechaza la visión lineal de la historia y el eurocentrismo. Todo para llegar a la conformación de un espacio sociohistórico, emancipador y liberador de las políticas hegemónicas del patriarcado.

16 Guasch, A. M. (1997). El arte en el siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995. Ediciones del Serbal, p. 378: "La generación del postmodernismo activista o alternativo (...) acudió a la cultura y a la imaginería populares para enraizar la creación artística en las cuestiones más candentes de la sociedad (...): La integración raizal, el papel de las minorías, el consumismo, el síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida -SIDA-, la defensa ética de lo social, la igualdad sexual, el feminismo, etc., actuando en cierta medida como agentes de cambio social".

Después de observar estos antecedentes históricos del arte femenino que indiscutiblemente ha influenciado en el desarrollo del arte de las mujeres producido en el Departamento de Nariño, se pudo ver en sus inicios con la primera exposición de mujeres realizada en Pasto en el año 2004 denominada *Mujeres Nariñenses en las Artes Visuales*. Créalo la Mujer de Nariño Crea. Es el despertar de una conciencia femenina en el arte regional. Se permitió el desarrollo de un movimiento creativo de mujeres que estuvo a cargo de Elizabeth Garzón¹⁷. Con esta exposición se vislumbra la irrupción histórica de la creación femenina en San Juan de Pasto. Se produce una especie de asombro por lo inesperado de esta realización, como lo dice Mireya Uscátegui es “una estética de las identidades rotas” para expresar el advenimiento de una nueva historia del arte nariñense. Es un tiempo en el que la mujer decide actuar y crear en grupo como una irrupción histórica.

Dentro de las exposiciones realizadas por las artistas nariñenses, como la denominada *Mujeres Expuestas*¹⁸, se vislumbra, de manera introductoria, un desafío a las posturas hegemónicas, unilaterales, patriarcales. Se ponen en tela

de juicio las univocidades logocéntricas. Son pronunciamientos intuitivos de un importante número de mujeres, a pesar de no constituirse en un movimiento artístico activista feminista, se resalta que es un arte hecho por mujeres; no implica que esté orientado en un accionar político o ideológico. Arte que permite conocer a las más importantes creadoras del arte regional como: Alicia Viteri, María Moran, Libia Velásquez, Clara Cano, Martha Liz Martínez, Rocío Alvarado, Elizabeth Garzón, Martha Inagan, Juli Rosero, Ana Lucia Tumul, Cristal Morillo Enríquez, Isabel Cortez, Angela Achicanoy, Andrea Chaves, Magali Salas, Leydi Rodríguez, entre otras.

De todas estas artistas, según sus características estéticas, se puede observar una diversidad de propuestas que en algunas se hace referencia a lo íntimo y la carga emocional, en otras, se presentan las nociones de identidad, la transgresión social e individual, los derechos humanos, los juicios estéticos sobre el cuerpo, las nuevas subjetividades, la violencia intrafamiliar y temas relacionados contra el medio ambiente y la androginia. Y, por último, aquellas, contadas, que representan temas que tienen que ver específicamente con las

17 Guasch, A. M. (1997). El arte en el siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995. Ediciones del Serbal, p. 378: “La generación del postmodernismo activista o alternativo (...) acudió a la cultura y a la imaginaria populares para enraizar la creación artística en las cuestiones más candentes de la sociedad (...): La integración raizal, el papel de las minorías, el consumismo, el síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida –SIDA–, la defensa ética de lo social, la igualdad sexual, el feminismo, etc., actuando en cierta medida como agentes de cambio social”.

18 Rosero López, J. (2017) Exposición Colectiva de Arte Mujeres Expuestas, Auditorio Coomeva, San Juan de Pasto: “Exponernos (...) ante el otro nos lleva a explorar, indagar, cuestionar las diferentes realidades de las que se componen los imaginarios colectivos (...) Mujeres Expuestas, es un encuentro de muchas visiones y voces activas, muchas cotidianidades, éticas, existenciales, políticas, estéticas, económicas, sociales [orientadas en] una búsqueda continua de equidad desde la diferencia [que instaura] a la mujer como un ente educador y transformador de comunidades (...)”.

problemáticas de género y sexualidad y que se pueden definir de manera particular en artistas feministas.

En los años 70 del siglo XX aparecen Alicia Viteri, María Morán, Libia Velásquez, Clara Cano. En los años 80, Martha Liz Martínez, Rocío Alvarado, Elizabeth Garzón. En los 90, una importante serie de artistas jóvenes, Martha Inagán, Juli Rosero, Ana Lucía Tumul, Cristal Morillo Enríquez, Isabel Cortez, Ángela Achicanoy, Andrea Chaves, Magali Salas, Leydi Rodríguez, entre otras.

Alicia Viteri, es una artista que establece su expresión entre el grabado y la pintura, la crítica y el dibujo digital. Desde niña dibujaba insectos. Participa en importantes bienales y muestras de arte nacional e internacional. Gana el primer premio en el XXX Salón Nacional de Artistas Colombianos. Su trabajo creativo se desarrolla en diferentes series: *Insectos*, *Retratos de la Vida Cotidiana*, *Memorias*, *Manos*, *Mujeres*, *Carnavales*, *El Mural* y *Memoria Digital*.

El inicio de sus procesos artísticos se desarrolló con el surrealismo, influenciada por el mundo kafkiano, exterioriza el inconsciente para representar una realidad invadida por el misterio, lo desconocido, siniestro y monstruoso que penetran en la materialidad de las cosas. Después de esta primera fase se adentra en el expresionismo, cargado de dinamismo, fuerza intelectual y visceral, de alto potencial crítico. Desemascara la vida de los poderosos y soberanos, lo hipócrita, ostentoso y opulento de la

existencia, la doble moral, el vacío espiritual. Denuncia la miseria espiritual del poder patriarcal en el mundo. Por esto plantea una metamorfosis a la razón considerada como valor extremo de la modernidad y que se distingue como el poder máximo del patriarcado. Busca de esta manera acceder a otras verdades no ancladas en la visión machista del logocentrismo. Es el sentido crítico contra el racionalismo, el progreso, la civilización y la indigencia del mundo social.

En la serie *Mujeres*, Alicia Viteri habla del mundo feminista, plantea su soledad metamorfoseada, ella misma es paisaje y territorio; se autorretrata a través de un dramatismo formal. Es el mundo de las mujeres, deformadas, violentadas, torturadas. Se interroga sobre el vacío espiritual y la cosificación materialista corrupta e impersonal de la modernidad, para expresar el drama femenino con espíritu crítico. En *Príncipe Próspero* manifiesta el poder pervertido de los poderosos “machos”, la ruina moral, la antiética, el vacío democrático de las políticas latinoamericanas al servicio del poder masculino globalizante:

Un poder en ruinas que, sin embargo, extrae de sus propios escombros, su aliento, su pata de cabra, su juego secreto, el don de su supervivencia. (...). Discursos políticos, las charreteras, las botas y los visones confundidos con los gestos de los “machos”. La corte de los truhanes, los saltimbanquis, los zalameiros y los conspiradores llenando de soledad la soledad del reinado¹⁹.

¹⁹ Ponce Ceballos, J. (1992). Diario Hoy, Quito, s.p.

En esta fase de su producción artística feminista, como en la serie *Mujeres*, formaliza rostros con bocas rojas pintadas al extremo, con amplios sombreros de misterio, que dejan ver la incertidumbre e inestabilidad existencial del mundo de las mujeres. Es una denuncia contestataria para expresar el hondo drama del ser femenino y la violentación de sus derechos.

María Morán, ha realizado numerosas exposiciones en Colombia y el Exterior, así como ha desarrollado proyectos artísticos y académicos que le permiten compartir experiencias creativas con artistas de diferentes partes del mundo. Es directora de la Cooperativa de Artes Plásticas de Colombia. Compartió de manera creativa y reflexiva con la generación inquieta y rebelde de los años 70, heredera del mayo del 68 francés, que fue representante del desencanto de la juventud por el progreso y la modernidad. Se relacionó con el Teatro Libre de Bogotá, donde conoce a un importante artista nacional del teatro, Humberto Dorado, su compañero sentimental.

María Morán, por un lado, extrae importantes principios estéticos del Arte Conceptual, como la conexión del arte con la vida y la comprensión del arte como lenguaje, y por otro, acoge los fuertes potenciales espirituales influidos por su encuentro con el Dalái lama, que le permiten interconectar, esta experiencia espiritual con la producción de su obra, que se configura de principios milenarios

humanizantes y la llevan a conformar una “ética estética”. Posibilita con ello la configuración de una sociedad compasiva, en la que se enfatice el amor infinito como modelo a seguir. Habitualmente busca promover el intento por conseguir la felicidad y erradicar los males y el sufrimiento en el mundo.

Libia Velásquez, es una artista que no se puede incluir dentro los procesos creativos feministas, sino como la expresión válida de una mujer creativa, que se recrea a partir de sus vivencias dentro del entorno familiar. En su obra no se percibe un estudio sistemático de la condición femenina, o de expresar la lucha de las mujeres para liberarlas de cualquier forma de discriminación. Es la visión de la mujer dentro de los espacios de su intimidad, despojada de cualquier alusión a los caracteres de género frente a los discursos machistas dominantes.

En Libia Velásquez, lo que se percibe es una autenticidad expresiva respecto de las relaciones sociales que se manifiestan en el contexto nariñense, respecto del rol pasivo de la mujer que reafirman la condición masculina. Artista que abre escenarios que evidencian la cotidianidad de la vida y sus experiencias íntimas. Es el sustento de un accionar creativo inmerso en la vida familiar, en su mundo interior de inmersión en lo umbilical. Son imágenes como lo dice Bruno Mazzoldi,²⁰ religiosas, cintas, cuerdas, y la serpiente que se desliza sigilosamente para atravesar símbolos

²⁰ Mazzoldi, B. (1992). Tres artistas nariñenses: Jorge White Patiño, Orlando Morillo Santacruz y Libia Velásquez. Centro Cultural Leopoldo López Álvarez.

expuestos, como si se tratase del purgatorio, el infierno o el paraíso, en la que se exalta una “fantasmagonia de pesadilla”.

Juli Rosero, egresada de la Facultad de artes, ha participado en el desarrollo de procesos curatoriales y laboratorios de investigación-creación. Está dentro del grupo de arte femenino en Nariño. Plantea un arte comunitario, orientado al reconocimiento del territorio y el establecimiento de valores respecto a la pluralidad y la complementariedad, la relación con el “otro”. Establece reflexiones sobre la presencia de la mujer en el arte, sin llegar a considerarse por ello una activista feminista. Viabiliza su producción artística en procura de la conformación de un banco de memoria del arte local.

Juli Rosero, en su obra *somier*²¹, manifiesta una postura feminista, en el sentido de establecer una especie de denuncia frente al estado de sufrimiento, dolor y frustración de la mujer en un entorno hostil y agresivo, que minimiza y denigra de su dignidad. Es la expresión del ser femenino agobiado, torturado, sin autonomía. En *Somier*, se percibe una antropología visual, que plantea la expresión del cuerpo femenino destinado a cuestionar los roles de género que les ha impuesto a las mujeres la moral católica mediante el ocultamiento del cuerpo.

Es una especie de grafía escultórica, entendida como un signo gráfico femenino, orientado a cuestionar el patriarcado hegemónico y el catolicismo, vistos como los falsarios que implantaron el oscuro velo del encubrimiento de la corporalidad, hecho que la artista rechaza en forma contestataria y rebelde.

Rosa Ángela Achicanoy, interpreta el sentido ético²² en el manejo del rostro, muestra un ejercicio de libertad expresiva, orientada a la conformación de “otro humanismo!”, liberado de la mala conciencia anclada en el poder material del mundo. Utiliza el rostro para conseguir un tipo de relación con “el otro: el animal, planteado como una especie de “trascendencia espiritual”, que está por encima del propio yo. Se sacraliza la relación ser humano-animal. Consolida la posibilidad de conformar otros mundos posibles, reconoce la alteridad y la complementariedad múltiple de las especies en el planeta. Asume el ejercicio de libertad, destinado al devenir de un nuevo humanismo planetario, siempre en el compromiso con el otro: el animal.

Cristal Violeta Morillo Enríquez, obtuvo Tesis Laureada para optar el título de Maestría en Artes Visuales otorgado por la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. En sus procesos plásticos

21 AAVV. (2012). Imagen Regional 7. Banco de la República, Bogotá: “En la obra denominada Somier, la artista manifiesta una escena en siete momentos diferentes de un suceso aparentemente idéntico. Se trata de una escultura de pequeño formato en la cual identificamos claramente una forma femenina que se conecta con una estructura rectangular y que parece flotar en el espacio, permitiendo vislumbrar un sutil movimiento entre las siete diferentes instancias”.

22 Lévinas, E. (2000). Ética e infinito. Ed. Machado Libros, Madrid, p. 71: “Yo me pregunto si se puede hablar de una mirada dirigida hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción. Yo pienso más bien que el acceso al rostro es, de entrada, ético”.

plantea lo andrógino²³ como una ampliación de las fronteras de la sexualidad para constituirlo como “elemento estético transgresor” y catalogarlo como imperativo de diferencia entre el hombre o mujer y respecto de la oposición masculino - femenino. Intenta la superación de las diferencias sexuales y se rompen los roles de género para pensar en la construcción de un “nuevo sujeto”.

Su obra se convierte en un accionar creativo emancipador en el intento de redimir a la sociedad de sus males. Es el propósito por construir un nuevo discurso social que le permita a la mujer liberarse de los imperativos de la modernidad burguesa y de la hipocresía político social del patriarcado. El “Mito de lo Andrógino” alude a un ser de forma redonda que hace referencia el círculo como símbolo de perfección de la armonía universal. Zeus, rompe esa armonía al dividir el círculo y con ello instaurar la imperfección y lo inacabado como es el mundo que conocemos. Mito que le sirve para cuestionar la modernidad.

En Cristal Violeta se configura la “Mujer sujeto” para establecer una clara conciencia de subjetividad, por ello se apropia de las implicaciones de género y los temas relacionados con la discriminación, el maltrato femenino y la exclusión. A menudo propone la visualización del cuerpo femenino como estrategia de denuncia contra la institución patriarcal establecida.

Isabel Cortez, con su obra *Prótesis*, establece una producción simbólica en tres campos: el artista, la víctima y el victimario. Es un proceso creativo que permite la convergencia del dolor, el miedo y la estética. El espectador percibe la sensación de peligro, le permite navegar, transitar entre el horror y el dolor; penetra entre la pólvora y la prótesis.

Isabel Cortez actúa creativamente dentro del contenido de las estéticas contemporáneas del disenso y la relacional²⁴, es una manifestación artística de alto impacto político-ideológico. En su obra establece una relación público-objeto en la que enaltece la percepción estética activa

23 Quintero, J. C. (2019). La hoja de mar (:). Efecto archipiélago. Revista Cuadernos de literatura, Vol. 23(45), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. D.C., p. 147:“(…) [Lo andrógino de] un sujeto al que se diagnostica como incompleto, dañado, alienado, traumatizado, carente de consciencia por resultado de procesos históricos como la colonización, el capitalismo y el neoliberalismo. No obstante, se presume que, por motivo de una ley dialéctica, este mismo sujeto limitado por la subalternidad posee la potencia universal de redimir a la sociedad entera. Tal sujeto [andrógino] es así el actor político ideal a ser interpelado y movilizado por el discurso liberador del poder descolonizador para servirle en la implantación de la hegemonía de la élite dirigente y su cohorte de caudillos liberadores”.

24 Morillo Santacruz, O. (2021). Historia Crítica del Arte en Nariño. Ed. Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, p. 481: “La obra de Isabel Cortez no solo se puede definir dentro de las estéticas contemporáneas relacionales y del disenso, sino, además, se adentra en las estéticas del aparecer, por cuanto aproxima al espectador a potenciar el sentido de la percepción estética, en la medida en que pone a disposición objetos artísticos no convencionales y de alto poder de impacto político-ideológico. Se comprende que la percepción estética puede surgir en cualquier lugar y momento de forma espontánea y sincera. Si a la retina llega un objeto como el dispositivo de muerte y destrucción, al penetrar en la conciencia y mediante la reflexión y posterior contextualización, se convierte en obra de arte”.

del espectador de manera espontánea y sincera. La imagen penetra en su conciencia para que a través de la interpretación y la reflexión contextualizada posibilite la creación de imaginarios sociales que generan procesos creativos comunitarios.

En Isabel Cortez, la obra de arte se constituye en una forma de conocimiento, a partir de la reflexión fenomenológica le permiten romper con la visión mecanicista de la estética clásica, que limita la comprensión de la realidad y hace del objeto artístico un elemento de contemplación y no de participación. De ahí que la estética producida por Isabel Cortez

posibilita un accionar visual performativo que lleva a generar la emancipación del espectador liberado de la dogmática perceptiva convencional.

Con la presentación de estas importantes artistas referenciadas como las pioneras del arte femenino en Nariño y a partir de la presentación de los antecedentes históricos del arte producido por las mujeres y el reconocimiento de su accionar activista, se generan nuevos destinos en la conformación de una nueva estética que posibilita la emancipación de la mujer y que rompe con el poder hegemónico del patriarcado en el mundo.

Referencias

- AAVV. (2012). Imagen Regional 7. Banco de la República.
- Cordero, K. y Sáenz, I. (Comps.) (2001). *Critica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Ed. Universidad Iberoamericana, Conaculta-Fonca, Curare. https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teor%C3%ADa_e_historia_del_arte2001.pdf
- Duchesne Winter, J. (2019). Juan Carlos Quintero Herencia. La hoja de mar (:). Efecto archipiélago I. Leiden: Almenara Press, 2016. 418 pp. Cuadernos de Literatura, 23(45). <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/27722>
- Gamba, S. (2008). *Feminismos: Historia y corrientes*. En AAVV, *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Ed. Biblos.
- Garzón, E. (20 de marzo de 2019). Entrevista. San Juan de Pasto.
- Guasch, A. M. (1997). *El arte en el siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Ediciones del Serbal.
- Lévinas, E. (2000). *Ética e infinito*. Machado Libros.
- Mazzoldi, B. (1992), *Tres artistas nariñenses: Jorge White Patiño, Orlando Morillo Santacruz y Libia Velásquez*. Centro Cultural Leopoldo López Álvarez.
- Morillo Santacruz, O. y Gómez, J. A. (2020). *Historia Crítica del Arte en Nariño*. Editorial Universidad de Nariño.
- Ponce Ceballos, J. (1992). *Diario Hoy*. Quito
- Rosero López, J. (2017). *Exposición Colectiva de Arte Mujeres Expuestas*. Auditorio Coomeva de San Juan de Pasto.
- Taylor, B. y Balsinde, I. (trad.) (2000). *Arte Hoy*. Akal.





**ALEJANDRO MERCADO
VILLALOBOS**

*Dr. Alejandro Mercado Villalobos.
Universidad de Guanajuato,
Campus León, México*

Doctor en Historia, adscrito al Departamento de Estudios Culturales, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León, de la Universidad de Guanajuato. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONAHCYT, nivel 1 y Perfil Deseable SEP-PRODEP. Desarrolla el campo de estudio de la música, los músicos y espacios de actuación, fiestas y festividades, educación artística. Autor de seis libros y coautor en una veintena más, así mismo de diversos artículos académicos. A la fecha, editor de la Revista El Artista.



CARLOTA LAURA MENESES SÁNCHEZ

Doctora en Cultura y Arte, Maestra en Restauración de Sitios y Monumentos y licenciada en arquitectura. Perfil PRO-DEP. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1, de CONAH-CYT. Desarrolla las líneas de investigación en Educación Patrimonial, Cultura y Gestión del Patrimonio. Integrante del Cuerpo Académico en Formación UGTO-CA-177. Estudios Interdisciplinarios

sobre la Cultura. Creadora de Patrimonia, Centinela del Patrimonio Cultural. Participante en proyectos con financiamiento externos (2018-2023). Con base en las líneas de investigación ha publicado libros, capítulos de libros y artículos en revistas arbitradas e indexadas nacionales e internacionales. Coordinadora Maestría en Nueva Gestión Cultural en Patrimonio y Arte.



CARLOTA LAURA MENESES SÁNCHEZ

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Adscrita a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León, de la Universidad de Guanajuato. Ha impartido clases y realizado publicaciones en las líneas de investigación en cultura y género, además de temas sobre la salud. Es miembro del Cuerpo Académico del grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios sobre la Cultura.

Música y Género: El Papel de la Mujer Mexicana en la Práctica Musical en el Bajío Porfiriano

Carlota Laura Meneses Sánchez
Lellanis Arroyo Rojas
Alejandro Mercado Villalobos
Universidad de Guanajuato

Resumen

El siglo XIX mexicano es similar al de otras realidades latinoamericanas en lo que respecta al predominio del varón con relación a la mujer en su actuar cotidiano en diversas actividades sociales, económicas y culturales. Esto es lo que la historiografía ha visibilizado hasta ahora. No obstante, estudios recientes desde la óptica de género revelan una realidad distinta. Por lo tanto, el propósito de la ponencia que se presenta a continuación es explorar la importante función social y cultural de la mujer mexicana en el ámbito musical, teniendo como objeto de estudio la región del Bajío en la época porfiriana (1876-1911). En particular, se busca averiguar la incursión de la mujer en la educación musical, su contribución a la formación de la juventud, su papel en la actuación pública mediante grupos musicales ad hoc y su destacado desempeño en conciertos privados y sociales, de alta relevancia cultural.

Palabras clave: música, mujer, género, educación musical

Abstract

The studies about music and women in Mexico during XIX century, it's does not clear about their role in the music life in that society. Therefore, the object of this article it's the study of the role of the women in the music into the Bajío region during the Porfirian period (1867-1911). Mi intention is to explain three topics: a) the music education; b) the family parties: c) the public parties. In those points the women have been important protagonist about the music Mexican culture.

Key Words: music, women, genre, musical education

Introducción

Afortunadamente, en las últimas dos décadas, en México han proliferado los estudios sobre la música, los músicos y las músicas mexicanas. En ese tiempo se ha dado cuenta de espacios de instrucción musical, de conjuntos y sus ejecuciones artísticas, de comercio de instrumentos y música impresa, de actuación y también de desmanes ocasionados por los excesos en las fiestas, principalmente por el consumo de alcohol. Ahora bien, varias de las pesquisas y análisis de quienes presentan este trabajo se han centrado geográficamente en torno a varias ciudades de una región reconocida como Bajío, en el centro de México, incluyendo en ella dos entidades del país: Michoacán y Guanajuato. Y aunque se ha empleado un espacio para indagar el México musical contemporáneo, y en ocasiones la música en el período virreinal (Vid. Mercado, 2011, 2017a, 2017b, 2021), se ha explorado con especial atención el siglo XIX, siendo la razón principal porque se considera que, después de lograda la Independencia y especialmente durante el período conocido como porfiriato (1876-1911), las formas festivas que conformaron el Ser nacional se consolidaron, dando origen al México cultural actual. Esto se evidencia, por ejemplo, si se tiene en cuenta que el modelo de festejo de pueblos y barrios en las ciudades actuales sigue, en esencia, el mismo formato que ocurría en la época objeto de este estudio (Cfr. Mercado, 2009 y 2017c; Meneeses, 2015, 2016 y 2020).

A lo largo de dos décadas, la historiografía sobre el tema ha descubierto

fuentes importantes para la investigación de la música, incluyendo documentos de archivo, de la revisión y análisis de la prensa decimonónica, del escrutinio de revistas literarias y musicales, y de la investigación de leyes y reglamentos relacionados con la práctica musical. Esto, por supuesto, sin olvidar la lectura de la historiografía especializada, lo que ha permitido identificar la participación de la mujer en el desarrollo musical de ciudades importantes de la región, como Morelia, Guanajuato y León. Al respecto, podemos afirmar, desde este inicio, que la mujer fue una pieza clave en el desarrollo musical, ya que se integró en los diversos escenarios musicales y culturales, ya fuese como profesora tanto en instituciones públicas como privadas, o como jurado en las cotidianas y ampliamente difundidas entregas de premios a los mejores alumnos de escuelas oficiales. Es posible ubicarla como ejecutante, no solo en celebraciones privadas, comunes durante el porfiriato y que se llevaban a cabo en las casonas de familias adineradas, sino también en celebraciones públicas, teatros y eventos de la ciudad. En estos contextos, expresaban su sentir musical de manera individual, que es el aspecto más documentado de lo poco que se ha investigado, o formando parte de un conjunto musical como se verá en su momento.

Es importante señalar que las fuentes consultadas se refieren a las mujeres que pertenecían a los sectores de poder y a aquellas que pertenecían a la naciente clase media mexicana, sin que ello demerite la mirada a ese bello siglo XIX. En consecuencia, es necesario afirmar que la mujer tuvo limitantes

propias de su género, debido a la posición subalterna que les imponía el contexto en comparación con los hombres. Esto era evidente en la música, ya que no se les permitía ejecutar instrumentos considerados “brillantes y heroicos”, como la trompeta (Vid. Arban, 1990), sino que se les alentaba a tocar aquellos que se consideraban adecuados para “el bello sexo”²⁵, como el piano, el violín, la guitarra o la voz. Es por esta razón que no se sabe de mujeres trompetistas, trombonistas ni intérpretes de instrumentos de aliento-metal durante el siglo XIX. No obstante, a partir de la década de 1880, con el auge de las llamadas orquestas típicas, tenemos noticias de mujeres que tocaban instrumentos como el arpa, la flauta, el bajo sexto, el salterio, el violoncello, la viola y el bandolón, según ha documentado la extraordinaria investigadora zacatecana Sonia Medrano (2021).

De todos modos, la historiografía sobre la música, los músicos y las músicas femeninas sigue siendo limitada. Por lo tanto, el objetivo principal de este trabajo es el estudio del importante papel de la mujer en la música, centrándonos en tres aspectos que consideramos fundamentales: su labor crucial en la educación musical, la ejecución musical privada, es decir, en familia, y la fiesta pública. Como se refería antes, la región objeto de estudio son algunas ciudades política y culturalmente importantes en la región del Bajío. A lo largo del trabajo, se darán ejemplos del devenir femenino

en la música en Morelia, Guanajuato y León, principalmente, durante el período de gobierno de Porfirio Díaz.

Dicho esto, se expone un documento en dos partes. En la primera se ofrece un contexto breve y específico, de algunos ejemplos de la posición histórica otorgada a las mujeres en la historiografía de la música en México. Luego, se realizará un estudio hermenéutico basado en fuentes primarias, sobre todo hemerográficas, con relación al papel de las mujeres en los aspectos mencionados: como educadora y ejecutante.

En última instancia, el objetivo es mirar el México musical en su dimensión dual, desde una perspectiva que permita reconocer el protagonismo femenino en el arte de la música y no verla como simple espectadora, sino como la agente social y cultural que fue en realidad.

1. La Mujer en la Historiografía Musical Mexicana

En 1917, la inquieta musicóloga mexicana Alba Herrera y Ogazón publicó *El arte musical en México*. El trabajo significó el primer intento del siglo XX por describir la semblanza de la música hecha en el territorio, aunque se centra, principalmente, en el devenir del histórico Conservatorio Nacional. Los estudios que paulatinamente se publicaron años siguientes (Cfr. Campos, 1928; Galindo, 1933; Saldívar, 1934; Mayer-Serra, 1996;

²⁵ Así reza el título de *Euterpe*, una revista musical publicada entre 1892 y 1894 en la ciudad de Morelia, Michoacán. Para referencia de esta publicación, recomiendo el artículo que publiqué en 2015 en *Trans. Revista transcultural de música*

Stevenson, 1952; Baqueiro, 1964; Orta, 1970; Estrada, 1984; Tapia, 1991) aportaron datos fundamentales sobre instituciones musicales, artistas y agrupaciones, instrumentos y música impresa. Con estos estudios se construyó un devenir del amplio contexto nacional de la fiesta pública y privada. Aunque esta historiografía fue centralista, ya que se concentró en la Ciudad de México, permitió conocer a músicos, músicas y aspectos singulares del arte, no solo de la música de concierto o de aquella denominada nacionalista, sino también en la música de la tradición popular, donde reside parte importante de la música mexicana (Vid. Mendoza, 1956; Moreno, 1979).

No obstante, en todos estos casos, la historia construida no permite vislumbrar el papel de la mujer en la música. Esto se debe a que la abundante información presentada se centra en el protagonismo de músicos varones. Aunque hay honrosas excepciones donde se citan a algunas cantantes, pianistas o violinistas, en realidad, la historiografía musical del siglo XX es predominantemente masculina, y cuando se cita a la mujer, a menudo se le asume como mera espectadora o simplemente se omite su participación.

El panorama dio un giro importante en 1958 con la publicación de *La mujer mexicana en la música*, de la profesora Esperanza Pulido. La metodología de dicho estudio es interesante, pues se examinan los espacios de formación musical y la manera en que varias mujeres trascendieron los límites del país, haciendo estudios en el extranjero y triunfando en sitios considerados cuna

de las mayores expresiones musicales, como Francia, Italia y España. Antes del trabajo de Pulido, ya se tenía conocimiento de algunas músicas destacadas, como la mazatleca Ángela Peralta (1845-1881), ampliamente reconocida como el ruiseñor mexicano, la duranguense Fanny Anitúa (1887-1968), o la inolvidable profesora Antonia Ochoa (1868-1936), conocida en el país como la Patti mexicana debido a su excelente voz y habilidades musicales, comparables a las de la afamada cantante española Adelina Patti. Sin embargo, hasta ese momento no se había realizado un recuento compendioso y completo de cantantes, instrumentistas y compositoras, ni se había explorado su compleja evolución musical en un mundo dominado por hombres. Además, no se habían mencionado mujeres más allá de las ya conocidas Peralta, Anitúa u Ochoa.

La profesora Pulido marcó un gran inicio, y a pesar del interés que despertó, ha sido en el siglo actual cuando nuevamente ha surgido el interés por el estudio del arte de Euterpe y la música femenina. En las últimas dos décadas, no solo se han publicado trabajos sobre la música y la mujer en el México contemporáneo (Vid. Meierovich, 2001; Bitrán, 2022), sino que también en publicaciones más o menos recientes se aborda de forma directa la participación de las mujeres en la música del siglo XIX, advirtiendo la omisión que la historiografía ha hecho del tema y resaltando el papel importante de las mujeres en la enseñanza y la ejecución (Bitrán, 2013). En otros casos, incluso, se les posiciona justo, como se percibe en las fuentes del siglo XIX, prácticamente al mismo nivel

que los músicos varones, participando en óperas, zarzuelas y diversos programas musicales. Esto ha llevado a una revalorización de la mujer como un agente cultural indispensable en la República musical mexicana (Hammeken, 2018). Además, se han publicado libros completos sobre instituciones musicales, como el caso de la Academia de Niñas de Morelia, que fue abordado por Oresta López en 2016. También se destaca el extraordinario y revelador estudio sobre las orquestas típicas de señoritas, publicado de manera acertada por la mencionada Sonia Medrano en 2021. En ese mismo año, el musicólogo Fernando Carrasco Velázquez publicó: *48 mujeres en la música mexicana del siglo XIX*. Antología de partituras, retratos, esbozos biográficos y otros documentos, que, sin duda, aporta datos al entendimiento, sobre todo, de la composición musical femenina.

Al final del día, a pesar de la diversidad de estudios, aún se desconocen elementos del importante papel que la mujer jugó en el amplio contexto musical decimonónico, sobre todo en lo ocurrido en las regiones del país. Por lo tanto, a continuación, se realizará un recuento hemerográfico de algunas notas que se consideran significativas, resultado de años de investigación en el Bajío porfiriano. Este recuento proporcionará una breve visión de la variada y significativa labor femenina en la república musical mexicana.

2. La Mujer y la Música en el Bajío Porfiriano

Aunque los autores de este trabajo reconocen que este es el primer

acercamiento formal sobre la temática, previamente ha habido diversas aproximaciones en relación con la cultura y los espacios culturales, la cultura musical y la mujer. Por lo tanto, en las siguientes páginas se abordarán los tres aspectos previamente mencionados: la tarea de las profesoras en su intención por formar en música, principalmente a otras mujeres, la ejecución musical en la familia y, finalmente, se darán ejemplos de la participación de la mujer en festividades públicas, donde desempeñaron un papel destacado en celebraciones de importancia colectiva.

2.1 La Educación Musical

Sin duda, el régimen de Porfirio Díaz, además de impulsar el crecimiento económico y la modernización, promovió la educación como eje fundamental de desarrollo. El analfabetismo era tan alto que la enseñanza de primeras letras fue prioritaria en gran parte del territorio. Además, se impulsaron proyectos para incentivar la formación tecnológica, que se llevaba a cabo en las populares escuelas de artes y oficios. Así mismo se consolidaron planes para fomentar la creación de escuelas y colegios en diversas entidades, aprovechando las antiguas estructuras del otrora gobierno virreinal. Algunas de estas instituciones se convertirían paulatinamente en universidades en el siglo XX, como el Colegio del Estado de Guanajuato y el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, que posteriormente darían origen a la Universidad de Guanajuato y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, respectivamente.

En el proceso educativo decimonónico se fortaleció la idea del control Estado en la educación, promoviendo el principio de enseñanza libre para hombres y mujeres. Se dispuso una educación integral en la que actividades como la música eran elementales para garantizar el desarrollo del individuo en todos los sentidos (*Vid.* Solana et al., 2010, pp. 19-21 y 35-37). Esto explica la proliferación de la práctica de la música en las escuelas públicas de primeras letras, en las escuelas normales, colegios y escuelas de artes, junto con otras disciplinas como el dibujo y el teatro, que también se promovieron con bastante regularidad.

En cuanto a proyectos musicales específicos en la Ciudad de México, se destaca la iniciativa impulsada por José Mariano Elízaga desde 1825 (*Cfr.* Zavala, 2020). Otro proyecto relevante fue la denominada Escuela Mexicana de Música, en cuya dirección figuraron los maestros Agustín Caballero y Joaquín Beristaín en 1838. Un año después, surgió la Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica de México. Posteriormente, en 1865, se estableció la Sociedad Filarmónica Mexicana, de la cual se derivaría el Conservatorio Nacional de Música. (Zanolli, 2017, pp. 58-80)

Lo interesante de estas referencias es la participación de la mujer en el proceso de enseñanza de la música. Como señaló la profesora Esperanza Pulido (1958), no pocas damas asistieron a las clases de Elízaga o de Caballero, y algunas hicieron lo propio en el Conservatorio Nacional de Música (p. 34).

Con relación a la región objeto de estudio, el ramo educativo fue atendido

siguiendo las directrices del centro. En la *Memoria de Gobierno* de 1880 del Estado de Guanajuato, se decía:

No puede aspirar a ser feliz el pueblo que carece de los conocimientos necesarios para dirigir bien su conducta. La ignorancia engendra el vicio y la degradación, y como natural e inevitable consecuencia la corrupción, la escasa virtud y la miseria.

Esta postura era común en el discurso porfiriano en el Bajío, y las pruebas indican que estas palabras se materializaron en la práctica. En Morelia, Michoacán, por ejemplo, en 1886, la Academia de Niñas inició sus actividades como una institución de educación media en la que la música se cultivó de manera destacada. De esta institución surgieron verdaderas profesoras de primeras letras que posteriormente se incorporaron al sistema educativo nacional. Estas mujeres también se convirtieron en docentes que enseñaban piano, violín o guitarra, contribuyendo a la difusión de la música junto con la lectura y la escritura. De hecho, dicho proyecto fue uno de los más apoyados y difundidos por el gobierno porfirista michoacano, al grado de becar a niñas del interior del estado para que hicieran estudios en dicha escuela. Era de gran interés que, al terminar su formación, regresaran a sus lugares de origen para enseñar, entre otras cosas, la música (*Vid.* Mercado, 2015). El auge social y el impacto cultural de la academia fueron tan significativos que la institución tenía una destacada representación en las festividades de Morelia a través de una estudiantina formada por al menos

treinta jóvenes que tocaban mandolinas, guitarras, violines y bandurrias en múltiples celebraciones urbanas a lo largo de sus años de funcionamiento²⁶.

Aunque en Guanajuato no se estableció una escuela similar al proyecto moreliano, hubo varios espacios de instrucción musical, tanto por parte de instituciones públicas como privadas. Ya en 1873, en localidades como Salamanca, San José Iturbide y Dolores, existían escuelas para “adultos y señoras” donde se impartían clases de música como una actividad complementaria. En la ciudad de Guanajuato, en 1878, funcionaba una escuela normal para señoritas donde se instruía en el arte de *Euterpe*. Durante el auge porfiriano, en las escuelas normales de varias ciudades, verbigracia León o Celaya, se cultivaba la música como una materia necesaria en la formación de las futuras profesoras.

A todo esto, resulta interesante que, salvo los estudios realizados en el Conservatorio Nacional de Música, la instrucción musical proporcionada en las escuelas de artes, colegios, academias de bellas artes, normales de educadoras, institutos, sociedades filarmónicas y literarias, o en academias particulares, se consideraba una materia accesoria y complementaria. En otras palabras, el arte se enseñaba con el propósito de “cultivar” el espíritu y no para fomentar una actividad profesional; más bien, se concebía como un pasatiempo. No obstante,

la puesta en escena de óperas de reconocidos compositores europeos, la programación de sinfonías y otras formas y géneros de difícil ejecución en conciertos, audiciones y serenatas refleja un México musical diverso y bien acondicionado a sus necesidades musicales, en particular, destinado a favorecer el disfrute de lo que entonces se denominaba alta cultura. Esto no significa que no se cultivara la música popular, todo lo contrario, pero la educación proporcionada en las escuelas públicas y academias privadas remite a la tradición de concierto europea, una tradición muy bien aprendida por las mujeres mexicanas.

Además de la enseñanza mencionada en las instituciones oficiales, existían espacios privados donde el arte se enseñaba con plena corrección y orden. En 1870, la señora María González de Silva, junto con la señorita Carmen García Granados y el profesor Jesús Pérez de Lerín, impartían clases de piano y canto exclusivamente a niñas y señoritas morelianas en una escuela que acertadamente denominaron *Santa Cecilia* (Torres, 1900, pp. 185-186). Según una nota publicada en *El Progresista* el 23 de noviembre de 1876, dicha escuela aún funcionaba para ese año. Más adelante, un inquieto músico abrió una escuela para “ambos sexos” en Morelia, que recibió amplia difusión en la prensa y el reconocimiento de la intelectualidad de la ciudad. La escuela se destacaba por cultivar la música de tal manera que los

26 En una nota publicada el 7 de febrero de 1902 en *La Libertad*, periódico moreliano, se citan nombres y apellidos de las niñas de la academia que formaban parte de la estudiantina, y se detallan las secciones que estaba compuesta, una información que permite conocer a aquellas jóvenes, mismas que aparecen en otras noticias relativas a conciertos y audiciones musicales.

alumnos que asistían a ella formaban parte de las fiestas morelianas de mayor importancia. En la década de 1890, el profesor Francisco de P. Lemus contaba con una matrícula de al menos cuarenta señoritas y treinta y ocho varones, quienes en cada oportunidad de festejo social demostraban el arte aprendido (Torres, 1915, pp. 22-25). En 1898, la profesora María del Río fundó una academia de canto y piano en una calle céntrica de Morelia. Al igual que en los espacios previamente mencionados, las clases se daban por las tardes, usualmente después de las seis, para permitir que las jóvenes atendieran sus responsabilidades matutinas habituales (Mercado, 2015, p. 47).

Estas no fueron las únicas academias en Morelia que daban clases de música, pero representan espacios dedicados a la enseñanza del arte a mujeres. Además, a través de los directores de estas escuelas, se favorecía la presentación de ejecutantes que visitaban la ciudad con cierta regularidad. Un ejemplo de esto ocurrió en diciembre de 1896, cuando en *La Libertad* se destacó la visita a Morelia de la señora Josefa Reynoso, viuda de López, quien, “en la opinión de los inteligentes del arte”, era una pianista extraordinaria. Aprovechó su estancia para mostrar sus dotes artísticas y exponer su depurada técnica con los estudiantes.

Noticias como estas son comunes en las fuentes decimonónicas, donde se puede encontrar una notable presencia de mujeres que ejercían la profesión docente, pero en la música. En una nota publicada el 29 de octubre de 1893 en el periódico leonés *El Pueblo Católico*,

se informa sobre la apertura de un espacio de enseñanza musical para niñas y señoritas, dirigido por la joven profesora María Guadalupe Rico, de quien se dice: “... posee buenos conocimientos, corrección y buen estilo en su manera de tocar”. En otra nota similar, fechada el 2 de enero de 1898 en el mismo periódico, se da cuenta de la apertura de una academia de música dentro del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de León. La particularidad de esta academia era que ofrecía clases de piano y canto superior exclusivamente para niñas, y estaba dirigida por Dorotea Hagelstein, “profesora del Conservatorio Nacional de Música”. Además de estas, existen otras notas similares, como la publicada en *La Opinión Libre* el 22 de septiembre de 1901, que se refiere a las clases temporales ofrecidas en el Hotel Concordia de la ciudad por la pianista Alvida de Jensen, egresada de los conservatorios de música reales de Berlín y Dinamarca.

Estas breves referencias son solo ejemplos de las múltiples vivencias musicales que se han documentado en fuentes primarias, principalmente en notas de periódicos, que sirvieron como medio de difusión de planes gubernamentales, iniciativas económicas y, al mismo tiempo, como transmisores de la vida cultural mexicana. A través de estos registros, es posible rastrear la historia de mujeres notables que, aunque no tuvieron la proyección internacional de Peralta o Anitúa, tuvieron un papel relevante en la sociedad a que pertenecieron. Un caso particular ocurrió el 15 de octubre de 1911, cuando el semanario *El Hijo del Pueblo*, impreso en Guanajuato, publicó una nota que anunciaba la presentación

de “Una artista guanajuatense” de apellido García. La nota mencionaba que dicha señorita visitaba su ciudad natal para demostrar sus adelantos musicales, ya que en ese momento estudiaba con una beca del gobierno mexicano en el Conservatorio Nacional de Música.

Datos como este demuestran lo lejos que estamos de conocer en profundidad el papel de la mujer como agente cultural, pues la idea tradicional es que su posición en la sociedad decimonónica era de ama de casa. Por el contrario, la documentación nos demuestra que, aunque pudo estar en labores domésticas, las damas mexicanas se esforzaban de forma individual, insertándose en espacios otrora exclusivos para varones, no solo en las academias y escuelas de música, sino en la vida cotidiana según veremos a continuación.

2.2 La Ejecución en Familia

El hogar era un espacio significativo y cómodo para las mujeres, y en ese entorno, dominaban la esfera musical. Al respecto, hay infinidad de testimonios que remiten a las tertulias familiares, las veladas literarias y musicales, y las reuniones en familia eran eventos comunes donde se hacía música. En la *Gacetilla* de los periódicos de la época, solían publicarse detalles de la vida privada de las familias de abolengo, evidenciando su linaje y superioridad social mediante sus prácticas artísticas, como la literatura y la música. Para el investigador, las amplias y detalladas reseñas de las reuniones familiares en las casonas porfirianas, copiosamente publicadas en

prensa y en revistas culturales, resulta fundamental, en lo que nos ocupa, para entender la relación entre la música y esas manifestaciones de clase, pues ello permitía, entre otras cosas, justificar en medida importante, la educación de la mujer. En este contexto, la educación de la mujer se justificaba en gran medida, ya que algunas mujeres aprendían a tocar un instrumento como un pasatiempo, o quizás por esnobismo de los padres que deseaban que sus hijas afirmaran su posición social al ejecutar música europea. Para los mexicanos del siglo XIX, los países europeos eran modelos políticos, económicos y culturales a seguir.

Como quiera, la arraigada costumbre en el porfiriato de reunirse en familia para recitar un poema y alternar con una pieza musical permitió a las mujeres, ya fuera en escuelas públicas o de academias privadas, expresar su intelecto musical. En una de esas noticias, publicada en un maravilloso y didáctico libro, de quien fuera por muchos años cronista de la ciudad de Morelia, se hace referencia a una tertulia familiar llevada a cabo el 24 de febrero de 1877 en la casa de un destacado moreliano llamado Francisco Monge (Tavera, 2002, p. 34). La velada es significativa, no solo por la participación de jóvenes músicas, sino también por la intervención de distinguidos músicos morelianos que, además, eran profesores en escuelas públicas locales. Es el caso del extraordinario y afamado filarmónico Ramón Martínez Avilés, así como el no menos conocido maestro Trinidad Lemus. Acompañados por el poeta y destacado político Gabino Ortiz, esta tarde ejecutaron música de corte europeo, como era costumbre, aunque

también incluyeron piezas de compositores mexicanos, destacando a Melesio Morales, el autor de *Ildegonda*, la célebre ópera que triunfó en Italia durante el período de la intervención francesa (1862-1867). Lo que nos importa al puntualizar de esta nota es la participación de una joven llamada Angelita Lemus al piano de la señora de la casa y anfitriona, Luisa Monge, la esposa del abogado Ortiz, y cuatro jóvenes músicas, dos de ellas alumnas de la academia de niñas. También participó una niña llamada María Gutiérrez, lo que demuestra la importancia otorgada a la música en el seno familiar y el interés para que se expresara un arte que se concebía como ideal para formar el espíritu.

Hay varios ejemplos de ese espacio familiar convertido en una sala de concierto. El 27 de junio de 1889, en *El Observador*, se publicó una interesante nota sobre una velada musical ofrecida por un vecino distinguido de la ciudad de Guanajuato llamado Francisco Montenegro. Lo interesante del evento fue la magnitud de la participación femenina. Además de la ejecución al piano de la joven Enriqueta, la “simpática” Clotilde tocó el violín, y una estudiantina completa deleitó a los presentes con varias piezas. Algo similar ocurrió en Morelia. De acuerdo con una nota publicada en *La Libertad* el 1 de septiembre de 1894, una “fiesta privada” se llevó a cabo en una casona del centro de la ciudad, en ocasión del onomástico de la señora Ramona Ortiz. En aquella oportunidad, una orquesta ejecutó la obertura *El Barbero de Sevilla* de Rossini. Luego, siguió la zarzuela a cuatro manos en el piano, a cargo de dos damas, madre e

hija, quienes también interpretaron motivos musicales sobre temas de *El Trovador*. Finalmente, estas mismas mujeres, ahora acompañadas por otras dos más, terminaron la velada con una fantasía sobre temas de Fausto, esta vez a ocho manos en el piano.

Ejemplos como este abundan en la documentación de la época y muestran una sociedad en la que hacer música se consideraba una marca de civilización. En esa época, cada oportunidad era propicia para demostrar el talento, como lo hicieron diez jóvenes mujeres que participaron en una “charada” en León, en honor del Lic. Francisco Cortés. Según la reseña publicada en *La Opinión Libre* del 6 de abril de 1902, aquellas damas ejecutaron varias piezas, destacando dos sainetes: uno titulado *Un americano en Guanajuato* y el segundo *El anillo de hierro*. Esta nota revela una dinámica musical donde la mujer de cierta posición social expresaba su arte en familia, aunque, como se verá enseguida, también lo hacía en público.

2.3 A los Mejores Alumnos

El régimen porfiriano al que estamos haciendo referencia se preocupó por evidenciar sus logros, y uno de ellos fue la educación pública, asimismo para el Bajío, pues es un aspecto evidente en las fabulosas entregas de premios a los alumnos con los mejores promedios. La prensa, una vez más, nos ofrece el mejor panorama. En cada final de cursos, el gobierno porfiriano organizaba un evento público donde evaluaban a quienes mostraban el mejor aprovechamiento

escolar. La realización de estos eventos de manera abierta, ya sea en los patios de las escuelas o incluso en los teatros que proliferaron en el período en cuestión, constituía una invitación al grueso de la sociedad a participar de la modernidad decimonónica, y eso se celebraba con música. Ejemplifiquemos la magnitud del asunto.

En *La Educación*, periódico leonés, se publicó, el 16 de septiembre de 1871, apenas cinco años después del inicio del porfiriato, la fastuosa conmemoración de la entrega de premios a los mejores alumnos de las escuelas públicas de la ciudad. En total, el programa tenía veinte números entre actos poéticos y ejecuciones musicales. Lo que es relevante para nuestro tema es la participación de una docena de señoritas, varias de las cuales eran estudiantes de las normales y colegios públicos. Ellas ejecutaron piezas al piano y canciones, lo que demuestra que también se fomentaba el canto, en arreglos de piezas de varias de las más conocidas composiciones europeas, como *El barbero de Sevilla*, por ejemplo, o las áreas de ciertas óperas, verbigracia *Rigoletto* o *El Trovador*.

Este evento no fue excepcional, ya que, en cada oportunidad de este tipo, se organizaban actos musicales verdaderamente fastuosos, que convocaban a toda la sociedad. En estos eventos, ciertamente, los personajes de la política y la economía tenían sitios privilegiados, pero también asistían comerciantes, empleados y hasta jornaleros. El periódico *La Libertad* de Morelia solía publicar noticias sobre este tipo de eventos. El 25 de febrero de 1896 se publicó la reseña

de la premiación a los mejores alumnos del Colegio de San Nicolás, otra nota significativa apareció en el mismo periódico el 7 de febrero de 1899. En ambos casos, no solo participaron los estudiantes del colegio, sino también señoritas de la academia de niñas de Morelia. Las jóvenes figuraron como solistas o en dúos, tríos e incluso cuartetos, alternando con varones en ejecuciones en conjunto. En el evento de 1899, las jóvenes de la academia de niñas hicieron gala de sus dotes musicales con su orquesta típica.

En este mismo tenor, en Guanajuato se celebraban a los mejores alumnos del Colegio del Estado. En *El Guanajuatense* pueden consultarse amplias reseñas sobre todo esto. Dos ejemplos interesantes son del 15 de noviembre de 1896 y del 21 de noviembre de 1897. En ambos casos sobresale, al igual que en los ejemplos presentados con respecto a Morelia, un extenso programa musical y literario, con participación de una orquesta, y actuaciones en solitario o en acompañamiento. Es destacable que varias mujeres, quienes eran estudiantes de otras escuelas y colegios, participaron al piano o acompañadas por un varón, como en el caso de la alumna Elvira Beascochea, quien ejecutó acompañada por el profesor Ramón Gutiérrez Guerra. Además, destaca la participación de otras jóvenes tocando a varias manos, piezas de difícil ejecución.

Estos ejemplos y otros similares pululan en la prensa y en relatos incluidos en algunas revistas, como *Euterpe*, una publicación moreliana dedicada a la música y la literatura. En estas instancias se demuestra que la mujer era partícipe y

activa en los festejos de mayor relevancia social, y como se vio en los ejemplos anteriores, se le impulsaba a participar y se la acompañaba en todo el proceso. También hubo otros momentos donde se le vio mayormente libre, en conciertos, veladas musicales y diferentes eventos.

2.4 La Fiesta Pública

El espacio de este trabajo no permite profundizar, más allá de ofrecer ciertos ejemplos, sobre la participación de la mujer en la vida social y cultural del Bajío. Sin embargo, es necesario puntualizar el hecho de que la mujer fue más que una espectadora, pues fungió como protagonista de la vida cultural y musical. Si bien no la vemos en desfiles como elemento de una banda de viento ni en escolta militar, sí se la mira en una serenata pública en algún patio de escuela o edificio gubernamental, así como en un concierto de gala en el teatro porfiriano. En la región objeto de estudio, se destacan el histórico *Teatro Principal* y el *Teatro Juárez* en la ciudad de Guanajuato, el porfiriano *Teatro Doblado* en León y el antiguo *Teatro Ocampo* en Morelia.

Hay una infinidad de muestras, por lo que nos sería imposible citar todos los que aparecen en los registros. En consecuencia, a continuación, se comparten ejemplos que ilustran la importante participación femenina.

En *La República*, periódico guanajuatense, el 30 de enero de 1873, apareció una noticia sobre la organización de una ópera italiana. En este evento, la señorita Rosalinda Sacconi se destacó por

su participación en la ejecución del arpa, un instrumento complejo y que era cada vez más común en las orquestas típicas mexicanas. Años después, el 26 de julio de 1882, en el *Periódico Oficial* del gobierno de Michoacán, se publicó una nota sobre un concierto organizado con el objeto de reunir fondos para el embellecimiento de una de las plazuelas ubicadas al oriente de la ciudad. En aquella ocasión, la orquesta dirigida por el profesor Martínez Avilés participó, y también se incluyó a Rafaela Muñoz, quien apenas estudiaba, pero cantó dos composiciones originales de Avilés y un aria de la ópera Lucía. Ejemplos como este fueron comunes en el panorama musical. Además, en otra ocasión, según se citó en el mismo periódico, aunque con nuevo nombre: *Gaceta Oficial*, datado el 9 de mayo de 1896, se publicitó un concierto realizado en ocasión de la inauguración de la Academia de Niñas de Morelia.

Resulta significativo que, para este momento, ya existían mujeres con un talento desarrollado en la música. En esa ocasión, las intérpretes al piano fueron la señora Carlota Escudero y Espronceda, Luisa Mesa, Guillermina García Manzo, Paz Iturbide, Rosa Parra y Natalia Flores. Lo que se destaca en esto es que varias de estas mujeres pueden encontrarse en otros eventos, durante las décadas de 1880 y 1890, en diferentes festividades morelianos. Por lo tanto, hablamos de una generación de músicas que eran insustituibles en la vida social y cultural del contexto moreliano.

En el caso de Guanajuato, las notas que incluyen a la mujer en la música también son innumerables. Aquí algunos

ejemplos. En *El Pueblo Católico*, edición del 29 de octubre de 1893, se reseñó el concierto organizado en el Teatro Principal, a beneficio del “nuevo hospital”. El programa era bastante amplio e incluía tanto a varones como a varias mujeres, incluyendo a “Virginia, la Diva”, de quien se dijo que había ejecutado magistralmente varias piezas, entre ellas una romanza, un vals y un aria de ópera.

En otras referencias, un año después, según se publicó en *El Pueblo Católico* el 27 de octubre de 1894, se había organizado un concierto de despedida en el Teatro Doblado para la señorita Ángela Aranda. Ella había visitado León para dar una serie de conciertos que resultaron exitosos. Meses más tarde, en *La Opinión Libre*, en su edición del 13 de octubre de 1895, publicaba que la compañía dramática de Luisa Martínez realizaba una temporada en la ciudad de Guanajuato. Aunque el periodista se dedicó más en mencionar el poco público en la primera función, lo importante aquí es el evidente movimiento cultural y musical del período porfiriano, con evidente participación femenina.

Sin duda, hay muchos ejemplos más. En la edición del 8 de septiembre de 1894 del periódico moreliano *La Libertad*, se realizó una ilustrativa reseña de una velada literario-artística llevada a cabo en el Teatro Ocampo. El evento incluyó hasta quince números musicales, y entre ellos, la participación de la niña Dolores Ortiz, quien ejecutó una pieza al piano. Cuatro años después, el mismo periódico destacó otra velada musical, pero esta vez fue llevada a cabo en la iglesia catedral de Morelia. En esta

ocasión, el talento femenino proliferó con la participación de una pianista y varias cantantes. Esta mención resulta significativa si tomamos en cuenta la evolución de la música y la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX. El hecho de que se organizara un concierto al interior de la iglesia era un indicio de la libertad musical y cultural, máxime si había mujeres en la ejecución artística.

En resumen, se necesitaría de un libro completo para examinar los detalles de tantas noticias que aparecen al respecto en las fuentes de información. En consecuencia se finaliza señalando que la mujer se ha integrado en la vida cotidiana hasta en celebraciones tan variadas como la que fue, quizás, la primera ascensión aerostática en León, en 1843, donde Dolores Taboada cantó música de Rossini para conmemorar tan importante evento (Marmolejo, 1884), o, dando un salto en el tiempo, la ejecución al piano de la señorita Luisa Coronado y varias cantantes en las fiestas de Valle de Santiago según registró *La Opinión Libre* el 24 de octubre de 1897, o el coro de señoritas que enmarcó las celebraciones de las fiestas patrias en Salamanca como lo consignó el mismo periódico en su emisión del 26 de septiembre de 1897, o simplemente, la extraordinaria inauguración del Círculo Leonés Mutualista, ocurrida en 1901 según se dio fe en *El Pueblo Católico* (15 de septiembre), donde participaron las cantantes Dorotea Hagelstein, María García y María Muñoz.

A manera de conclusión

Aunque de forma un tanto apretada, se han dado elementos para sostener que, contrario a lo que la historiografía sobre la música en México ha referido, al menos aquella de los dos primeros tercios del siglo XX, la mujer fue fundamental en la vida social y cultural del México decimonónico. Queda, entonces, asentado que no solo en la Ciudad de México hubo un intenso e importante movimiento musical, sino que, en una región diversa y culturalmente activa, como el Bajío, la música era una actividad constante y fundamental.

El trabajo permite concluir al destacar a la mujer como un agente cultural indispensable que participó en la educación artística, reconociéndosele una labor significativa. Se asume que por su carácter femenino era sumamente apropiada para enseñar, tanto por la sensibilidad propia de su género como por la inteligencia demostrada en su labor educativa.

Otro aspecto relevante es, sin duda alguna, la actividad en familia tan

publicitada en la prensa decimonónica. Las pruebas mostradas permiten concluir que la mujer era la insustituible protagonista en las tertulias organizadas en las casonas de las familias adineradas. Se trató de un espacio propicio para el cultivo de la música en su más alta expresión, me refiero a la música europea, aunque en ocasiones las damas ejecutaron alguna canción o un himno, referentes a la alegoría nacionalista.

Finalmente, es importante destacar que, en el festejo urbano, las mujeres músicas aparecen a la par de los hombres, ya sea como solistas, ejecutando piezas en el piano o el violín, o entonando canciones, o en conjunto, ya sea una estudiantina o una orquesta típica común. Las vemos también en dúos, tríos o cuartetos, solas o acompañadas de profesores. Incluso desde niñas demuestran su valía en una sociedad que, aunque las postraba a la casa, en la práctica musical les daba su lugar, uno importante, el de agente social y cultural en aquel significativo México porfiriano.

Referencias

- Arban, J. B. (1990). Gran método para trompeta. Talleres gráficos M. A. Bermejo.
- Baqueiro Fóster, G. (1964). Historia de la música en México III. Secretaria de Educación Pública.
- Bitrán Goren, Y. (2013). La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente. En: Ricardo Miranda y Aurelio Tello (Coords.). La música en los siglos XIX y XX. Tomo IV. Conaculta.
- Bitrán Goren, Y. (2021). Mujeres en la música en México: de la gesta individual a las colectivas feministas. Música UNAM.
- Estrada, J. (1984). La música de México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Campos, R. (1928). El folklore y la música mexicana: Investigación acerca de la Cultura Musical en México (1525-1925). Secretaria de Educación Pública.
- Carrasco Vázquez, F. (2021). 48 mujeres en la música mexicana del siglo XIX. Antología de partituras, retratos, esbozos biográficos y otros documentos. Musicología casera.
- Galindo, M. (1933). Historia de la música mexicana. Secretaria de Educación Pública - SEP.
- Hammeken, L. (2018). La república de la música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX (1840-1870). Bonilla Artigas Editores.
- Hernández Díaz, J. y Vargas Toledo, C. (2011). La vida cotidiana de los michoacanos en la independencia y la revolución mexicana (1a. ed.). Secretaria de Cultura de Michoacán, Centro de Documentación e Investigación de las Artes.
- Herrera y Ogazón, A. (1917). El arte musical en México. Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes.
- López Pérez, O. (2016). Educación, lectura y construcción de género en la Academia de Niñas de Morelia (1886-1915). UNAM, COLSAN.
- Marmolejo, L. (1884). Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato. Tomo III. Imprenta del Colegio de Artes y Oficios.
- Mayer-Serra, O. (1996). Panorama de la música mexicana, desde la independencia hasta la actualidad. El Colegio de México, Conaculta, INBA, Cenidim.
- Medrano Ruiz, S. (2021). Las orquestas típicas en México: de la invención a la consolidación de la tradición. Instituto Zacatecano de Cultura.
- Meierovich, C. (2001). Mujeres en la creación musical de México. Conaculta.
- Mejía Zavala, E. (2020). Mariano Elízaga, un talento moreliano en la música mexicana, 1786-1842. Boletín del Archivo General de la Nación, 9(7), 226-260. <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/issue/view/136>
- Mendoza, V. (1956). Panorama de la música tradicional de México. UNAM.
- Meneses Sánchez, C. (2015). Los espacios culturales en la edificación de la ciudad histórica. En: Alejandro Mercado Villalobos. La cultura del patrimonio. Universidad de Guanajuato.
- Meneses Sánchez, C. (2016). Los espacios culturales durante el Porfiriato en la ciudad de León, Guanajuato. [Tesis de doctorado, Universidad de Guanajuato]. Repositorio Institucional de la Universidad de Guanajuato.
- Meneses Sánchez, C. (2020). Visiones y revisiones de los espacios culturales a

través del análisis urbano-arquitectónico del Porfiriato leonés. En: José de Jesús Cordero Domínguez. Las búsquedas e interrogantes insatisfechas en el patrimonio cultural. Universidad de Guanajuato.

Mercado Villalobos, A. (2009). Los músicos morelianos y sus espacios de instrucción, 1880-1911. Gobierno del Estado de Michoacán.

Mercado Villalobos, A. (2015a). Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de música, literatura y variedades, 1892-1894. Revista transcultural de música, 1-16. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82242883011.pdf>

Mercado Villalobos, A. (2015b). La educación musical en Morelia, 1869-1911. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Mercado Villalobos, A. (2017a). Las músicas populares en México durante el siglo XX. En: Laura Gemma Flores García (coord.). Campos multidisciplinares del arte IV: espacio, música y poética en México. Taberna Librería Editores.

Mercado Villalobos, A. (2017b). Las músicas populares. Estudio histórico de su transformación en el México moderno. En: Ivy Jacaranda Jasso Martínez (coord.). Cultura, poder y desarrollo. Territorios en Movimiento. Universidad de Guanajuato.

Mercado Villalobos, A. (2017c). Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano. Fórum Cultural Guanajuato.

Mercado Villalobos, A. (2021). ¡Juan Gabriel en Bellas Artes! Música, empresa y espectáculo en México en los albores del siglo XXI. Ríthmica 1, 93-111.

Moreno Rivas, Y. (1979). Historia de la música popular mexicana. Alianza Editorial Mexicana.

Orta Velázquez, G. (1970). Breve historia de la música en México. Porrúa.

Saldívar, G. (1934). Historia de la música en México. SEP.

Solana, F., Cardiel, R. y Bolaños, R. (Coords.) (2001). Historia de la educación pública en México (1876-1976). Fondo de Cultura Económica (FCE).

Stevenson, R. (1952). Music in México: a historical survey. Thomas Y. Crowwell Company.

Tapia Colman, S. (1991). Música y músicos en México. Panorama.

Tavera Alfaro, X. (2002). Morelia. La vida cotidiana durante el porfiriato. Alegrías y sinsabores. Morevallado Editores.

Torres, M. (1900). El Odeón Michoacano. Imprenta particular del redactor.

Torres, M. (1915). Diccionario histórico, biográfico, geográfico, estadístico, zoológico, botánico y mineralógico de Michoacán. Tomo I. Tipografía particular del autor.

Zanolli Fabila, B. (2017). La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1966). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional. Vol. I. Instituto Nacional de Bellas Artes.





HUMBERTO GALINDO PALMA

Docente Universitario e investigador. Magíster en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Comunicación para la Docencia y Licenciado en Música. Es fundador del grupo Cantatierra, con el cual ha difundido la música tradicional del Tolima en Colombia, Canadá, Alemania, Cuba y Estados Unidos. Se desempeñó como coordinador de artes musicales de la Universidad de Ibagué, donde además coordinó el programa Ópera Ober-ta en alianza con el Liceo Barcelona y dirigió diferentes agrupaciones artísticas. Es autor de investigaciones como Memoria de Cantalicio Rojas González (1993) Mujeres protagonistas del Tolima,

(2009). Ha sido becario de Colciencias con el proyecto Potencial de la industria cultural y creativa de la música en el Tolima, publicada por el Conservatorio del Tolima en 2017. Su más reciente estudio es César Augusto Ciociano: Un músico italiano en Colombia (2015), ha sido presentado en Congresos de Musicología en Cuba, México y Suiza. Ha sido editor de la revista Música, Cultura y Pensamiento y coordinador del grupo de investigación Aulos del Conservatorio del Tolima. Es miembro de la International Musicology Society y Director del Museo Mundo Sonoro, colección de instrumentos musicales de Colombia y el mundo con sede en Ibagué.

Presencia Femenina en la Música del Tolima, Siglo XX²⁷

Humberto Galindo Palma
humbertogal@gmail.com
Cantatierra, Ibagué, Colombia

Resumen

La presencia de la mujer ha sido notoria y determinante en la historia musical del Tolima a lo largo del siglo XX. Historias de vida revelan las condiciones sociopolíticas que marcaron su destino, en un país patriarcal atravesado por violencias internas de toda índole. Se puede considerar ésta una emancipación social femenina, cristalizada a través de maestras, compositoras, intérpretes, así como líderes culturales y su participación decisiva en la consolidación de la música como vocación social, eje central del proyecto cultural del territorio regional. A partir de estudios regionales anteriores, y de referencias más recientes, se documenta su evolución a partir de la segunda mitad del siglo, como destino de una nueva generación de mujeres tolimenses que aporta a los estudios musicológicos de género en Colombia.

Palabras clave: mujer y música, historia del Tolima, historias de vida, siglo XX.

Abstract

The presence of women has been notorious and decisive in the musical history of Tolima throughout the twentieth century. Life stories reveal the socio-political conditions that marked their destiny, in a patriarchal country crossed by internal violence of all kinds. This can be considered a female social emancipation, crystallized through female teachers, composers, performers, as well as cultural leaders, and their decisive participation in the consolidation of music as a social vocation, central axis of the cultural project of the regional territory. Based on previous regional studies and more recent references, we document their evolution since the second half of the century, as the destiny of a new generation of women from Tolima that contributes to musicological gender studies in Colombia.

Key words: women and music, history of Tolima, life stories, twentieth century.

²⁷ El presente artículo se deriva de la ponencia presentada en el Congreso Internacional Mujeres, Arte y Música, organizado por la Universidad de Nariño del 25 a 29 de abril 2023, San Juan de Pasto.

Introducción

Estudios sobre la historia de la música de Colombia reconocen la presencia femenina en diferentes roles y periodos. En el siglo XIX aparecen nombres y biografías de mujeres asociadas a las primeras compañías de ópera y zarzuela, y a la importación de pianos para la práctica doméstica de las élites neogranadinas, hasta su mención en antologías de compositores e intérpretes colombianos del siglo XX. La presencia femenina en la música ha sido una constante en la historia del Tolima, y es pertinente su análisis, por lo que ha representado la música para su construcción social e identidad regional actual. A partir de los estudios de género en el Tolima iniciados por el autor en 2009, se recapitula sobre la memoria musical tolimense y la participación femenina desde finales del siglo XIX y se contrasta con sus representaciones actuales.

Antecedentes

Octavio Marulanda (1989) fue uno de los primeros autores en hacer notar la invisibilidad de las mujeres en la lista de compositores colombianos, y la escasez de sus referencias, comparativamente con músicos varones, en tanto que Magdalena Velásquez y otros autores en su compilación *Las mujeres en la historia de Colombia* (1995) han contribuido a reflexionar sobre los escenarios políticos transversales a la educación y al mundo del arte, donde la mujer tendría sus

primeros espacios de actuación pública y de reivindicación intelectual en nuestro país. (Santamaría Delgado, 2014; Marulanda, 1989; M. Velásquez et al., 1995²⁸)

La literatura musical alusiva a género en Colombia se ha enriquecido a partir del año 2000, con trabajos compilatorios, estudios de región, o biográficos de género, que vienen a consolidar el campo de los estudios musicológicos colombianos actuales (Millán de Benavides y Quintana Martínez, 2012; Sarmiento, 2019; J. F. Velásquez, 2013). Para el caso específico de la historia de la música en el Tolima se cuentan con referencias desde los años sesenta a la actualidad, que respaldan la mirada regional. (Villegas, 1962; Pardo, 2002; Galindo, 2009). Estos trabajos se corresponden, con los estudios de género y el feminismo musicológico emergentes en los años noventa en el mundo (Arraño, 2021; Cascudo y Aguilar-Rancel, 2013; Fernández y Shifres, s.f.), en la medida que plantean la evidente necesidad de profundizar en su estudio, atendiendo a las múltiples categorías de la actuación femenina desde la música, pero en especial en la reconstrucción de su participación y producción intelectual en la historia de la música en Colombia.

Enfoque de Análisis

Se aborda la perspectiva de género a partir de reseñas biográficas, basadas en fuentes de prensa, discografías y entrevistas, para presentar, en una línea de

²⁸ Esta colección de tres tomos es pionera en Colombia; aun así, llama la atención que en su tercer tomo *Mujeres y la cultura*, de 400 páginas y 15 capítulos, no dedica uno solo a la música, y apenas hace referencia a Teresa Tanco Cordovez de Herrera, como una de las pocas compositoras visibles desde la Colonia hasta la actualidad.

tiempo, sus trayectorias durante el siglo XX. Los roles predominantes de actuación en las historias y trayectorias de las mujeres que se desarrollan en este artículo, se establecen desde los ámbitos:

- **Educativo:** Maestras de canto e instrumento; directoras y fundadoras de instituciones y academias musicales; autoras de materiales pedagógicos.
- **Artístico:** cantantes e intérpretes solistas. Duetos o conjuntos vocales e instrumentales de música académica, tradicional y popular.
- **Creativo:** compositoras y directoras de conjuntos corales e instrumentales y orquestas sinfónicas. Autoras de literatura sobre música (historia, teoría, folclor, antologías) y gestoras culturales.

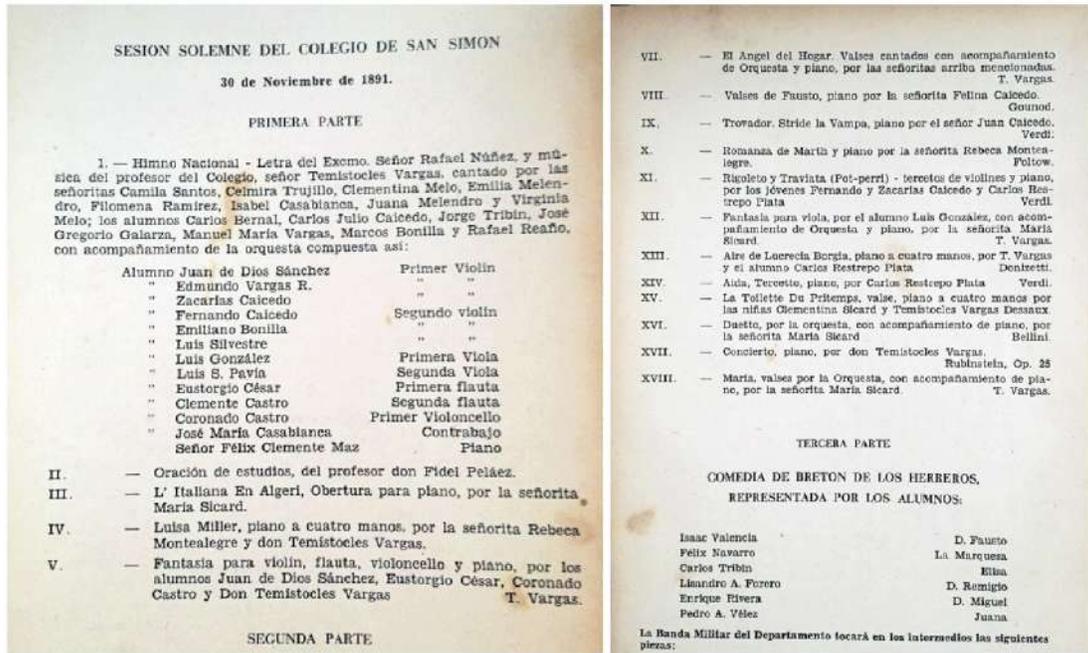
1. Música y Academia en el Tolima: Apuntes para una Historia de Género

Tres contextos determinan la situación de las mujeres tolimenses desde la segunda mitad del siglo XIX: i) Su condición de sometimiento y limitación de derechos políticos e independencia, dentro de una sociedad patriarcal. ii) Su formación religiosa y educación para el servicio del hogar y el matrimonio y su opción al oficio de maestra de escuela o labores domésticas y del campo, como alternativa de trabajo y, iii) Su acceso a la música, como parte de su educación general y forma de reconocimiento de sus aptitudes en círculos de élites ciudadinas. Tales circunstancias no fueron ajenas a las mujeres tolimenses

de principios del siglo XX. La crónica y testimonios documentados revelan que la gran determinación y persistencia de las mujeres les permitieron ubicarse de manera central en los escenarios de la música de su tiempo.

El hecho más relevante en la música del Tolima ha sido la creación de la Escuela de Música del Colegio San Simón de Ibagué en 1891. La escuela se sostenía al inicio con un reducido grupo de alumnos, mayoritariamente niñas, pertenecientes a las familias de la élite local. Según el registro de la época, las primeras alumnas de piano y canto de la escuela fueron Camila Santos, Celmira Trujillo, Clementina Melo, Emilia Melendro, Filomena Ramírez, Isabel Casabianca, Juana Melendro, Virginia Melo, María Sicard, Rebeca Montealegre, Felina Caicedo, y Clementina Sicard. En cuanto al repertorio de la época, se reconocen pequeñas piezas de compositores europeos como Verdi, Gounod y Donizetti. A raíz del estallido de la Guerra de los Mil Días, la Escuela de Música se cerró en 1889; se reanudarían sus actividades hacia 1909 con la apertura de las secciones de Varones, a cargo de Alberto Castilla, y la Sección de Señoritas, a cargo de Tulia Páramo. (Villegas, 1962).

Figura 1 Programa de concierto de la Academia de Música del Colegio San Simón, 1981



Nota. (Villegas, 1962, pp.14-15)

Figura 2 Primer coro femenino de la Escuela de música de Ibagué, 1909



Nota. Sentadas de izquierda a derecha: Julia Vela, Inés Buenaventura, Victoria Caicedo, Tulia de Páramo (profesora de piano), Sarita Molano y Elvira Vela. De

pie de izquierda a derecha: Helena de Rengifo, Sixta Tulia Caicedo, Julia Santofimio, Raquel Casas, Felisa Valenzuela e Islena Vela. Fuente: Revista Arte, 1979, p.6.

En 1919, la Escuela de Música se convirtió en la Orquesta-Escuela de Alberto Castilla con la incorporación de la siguiente planta de profesoras: Victoria Caicedo de Zapata, Felisa Valenzuela,

Sara Molano de Calderón, Tulia Sánchez de Páramo (maestra de piano y primera directora de la Sección de Señoritas de la Escuela de Música), Atilia de Garavito (primera maestra de canto), Inés Buenaventura Hernández de Saravia, María Camelia Tovar, Julia Santofimio de Casas, Sixta Tulia Caicedo, Victoria Caicedo, María Amelia Tobar y Sara Molano. (Revista Arte, 1979:53)

Figura 3 Alumnos y profesores de la primera Escuela de Música fundada por Alberto Castilla, 1910



Nota. Sentados de izquierda a derecha: Entre las mujeres se distinguen a Conchita Lamus, Victoria Caicedo, Raquel Melendro, Islena Vela, Diva Melendro, Teresita Suárez, Inés Buenaventura Hernández, Sixta Tulia Caicedo, Concha Gallego, y Raquel Casas. Fuente: Revista Arte. (1979), p.8.

En 1919 la Academia contaba con 19 alumnos y 18 alumnas. Dentro de las alumnas destacadas en piano se

mencionan a Islena Vela, Isabel Buenaventura y Sofía Sicard. Al finalizar este mismo año, el reporte de exámenes de doña Marietta de Cucalón, profesora de piano, indicaba el resultado sobresaliente de 11 señoritas que se presentaron, respecto a solo cinco varones que pasaron exámenes:

Tabla 1

Listado de las señoritas de la primera promoción de la Academia

María Buenaventura	Elena Grillo	Laura París
Gloria Inés Buenaventura	Dolores Delvasto	Teotviste Sánchez
Luz Caicedo	Zoila Rosa López	Otilia Sánchez
Isabel Gómez	Rosa María Neira	Beatriz Salazar
Isabel González	Clementina París	Lola Vargas

La separación entre la Escuela de Varones y la Escuela de Señoritas en el Conservatorio Departamental de Música se dio en 1920. Por la misma época se dieron los primeros nombramientos de las antiguas alumnas, ahora en calidad de maestras, siendo las primeras, Isabel Buenaventura y Victoria Caicedo, profesoras de piano superior e inferior y solfeo, respectivamente. El pago mensual tanto para las profesoras mujeres como

varones era de diez pesos. Por su alta demanda, en 1924 el Conservatorio adiciona a sus dos escuelas de varones y señoritas, una nueva sección elemental infantil para niñas. El límite de edad para ingresar era de 25 años y en su mayoría los estudiantes eran empleados que tomaban las clases en horario nocturno de 6 a 8 pm. La primera directora nombrada de esta sección fue la pianista María Islena Vela. (Villegas, 1962, p. 82)

Figura 4 En 1924 el Conservatorio declara la creación de la Anexa elemental de niñas bajo la dirección de María Islena Vela



Nota. Al centro se identifican Alberto Castilla y Martín Alberto Rueda junto al cuerpo de profesores y profesoras de la institución. Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima.

Dada su condición de pioneras en la conformación del proyecto del Conservatorio del Tolima, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, se destacan algunas de ellas a continuación:



María Teresa “Teresita” Melo Castilla. Nació en Ibagué. Fue una de las más competentes alumnas de piano de Alberto Castilla. En 1928 ingresó como profesora de piano y melografía del Conservatorio de Música. En 1942 fue designada como miembro permanente del Cuarteto de Cámara y Orquesta de profesores. En el mismo año fue delegada del Gobierno en el Consejo Directivo del Conservatorio Departamental. Hasta 1948 aparece registrada como concertista y acompañante de danza de la misma institución. (Bonilla, 2007; Villegas, 1962)²⁹

Figura 5 María Teresa Melo Castilla
Nota. Aquelarre 2007, p. 97.

María Islena Vela. Nació en Ibagué. En 1915 ya figuraba como una de las alumnas destacadas de piano de la Escuela de Música del Tolima. Desarrolló toda su carrera profesional en el Conservatorio entre 1924 y 1935, donde ocupó los cargos de directora interina de la sección de señoritas; fue profesora de teoría y lectura elementales y directora de la sección infantil. Se casó en Ibagué con Daniel Zamudio (1885-1952)³⁰.

Figura 6 María Islena Vela
Nota. Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima



²⁹ Sobre un artículo publicado en el nuevo día 21 de abril de 1995 por Manuel Antonio Bonilla Ramírez.

³⁰ Daniel Zamudio fue director de estudio y orquesta del Conservatorio en 1936 justo en el año en que fallece Alberto Castilla. En 1950 Zamudio se traslada a la ciudad de Pasto, donde fue el primer director de la Escuela de música, adscrita a la Escuela de Bellas Artes. Ver en Bastidas España, (2021).



Figura 7 Isabel Buenaventura
Nota. Fuente: Galindo, 2009

Isabel Buenaventura³¹ de Buenaventura (Ibagué; 1 de diciembre de 1903 - Ibagué; 16 de diciembre de 1973). Isabel Buenaventura es la más representativa compositora tolimense de la primera mitad del siglo XX. Culminó su bachillerato en el Colegio del Sagrado Corazón en Bogotá. Se formó como pianista en la escuela de Música de Ibagué, bajo la orientación de Guillermo Quevedo, Jesús Bermúdez Silva y Demetrio Jaralambis, graduada Magna Cum Laude. Fue profesora de solfeo y piano del Conservatorio en 1920 y subdirectora de la Institución en 1951. Dirigió el Orfeón Popular del

Conservatorio Departamental; conformó un cuarteto femenino y en 1947 dirigió el Coro del Tolima, con el que grabó un concierto para la Radiodifusora Nacional de Colombia.

Isabel Buenaventura de Buenaventura³² desarrolló una trayectoria nacional e internacional notable para su tiempo. Pese a ocupar el primer lugar dentro de la historia de mujeres compositoras regionales, no ha sido debidamente reconocida en el entorno local³³. De su obra, que se sabe fue extensa, se tienen identificados los títulos: *Acuarela*, *Arabesco*,

31 Aunque ya aparece biografiada en trabajos anteriores, esta síntesis aporta datos inéditos, entre ellos una partitura de la compositora.

32 Se casó con Miguel I. Buenaventura, compositor y padre del pianista Óscar Buenaventura, también profesor del Conservatorio.

33 Según el testimonio de su hijo, el pianista Óscar Buenaventura, por razones aún desconocidas, la compositora envió sus archivos a la Orquesta Sinfónica de Londres. (Galindo, 2009:53)

Al Calor del Vodka (preludio ruso)³⁴, *Ave María*, *Canción de la Tarde*, *Canción de Cuna*, *Carnaval*, *Elvira*, *Gavota*, *Pastoral*, *Himno de la Ciudad de Honda* (1960), *Hiji... San Juan* (sanjuanero), *Incora*, *Navidad*, *Nostalgia*, *Tú y Yo* (pasillo), *Oriental*, y *Preludio Romántico*.

La organización de la Semana Nacional de la Música o Primer Congreso Nacional de la Música en 1936, propuesto por Alberto Castilla al Gobierno Nacional, fue delegado en su organización a Isabel Buenaventura, concedora

del medio nacional e internacional de la música³⁵. Algunas de las mujeres invitadas a este Primer Congreso fueron: Teresa Tanco de Herrera, las pianistas Elvira Restrepo de Durana, Lucía Pérez, Josefina A. Barón, Teresa Melo, Ana Villamizar, Sofía Villamizar, y María Castello. Junto a ellas también figuraron en la agenda artística Inés Torres Caicedo, Carmen Inés Torres, Amina Melendro, Amelia Melendro y Conchita Lamus Ordoñez (Bonilla, 2007; Gil Araque, 2009).

Figura 8 Orquesta de profesores del Conservatorio Departamental en el Primer Congreso Nacional de la Música en Ibagué, 1936



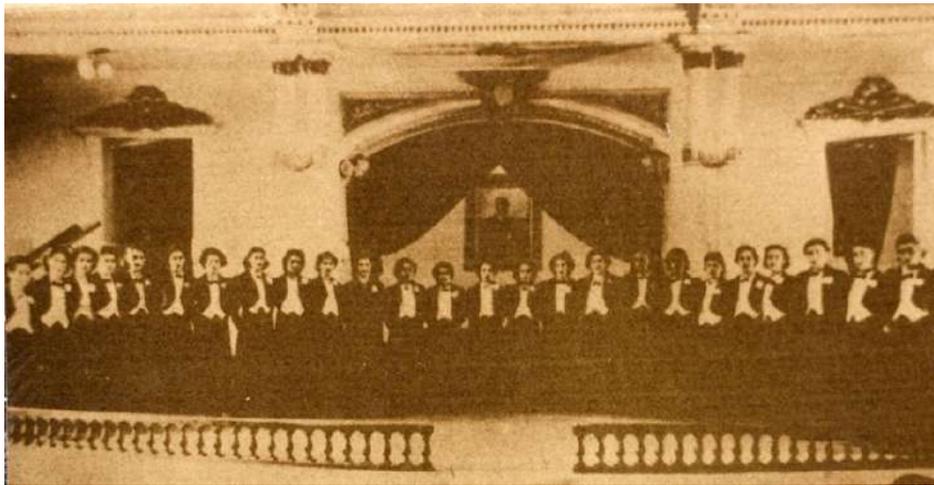
Nota. Al centro se identifica a Alberto Rueda y a su derecha Isabel Buenaventura como coordinadora académica del certamen. Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima.

³⁴ *Al Calor del Vodka* fue estrenada en 1947 por la Orquesta Eastman Rochester de Nueva York. Un análisis detallado de dicha obra en puede ser consultado en (Boada, 2013).

³⁵ De acuerdo con Fernando Gil (2009) Los Congresos Nacionales de la Música fueron determinantes para la reconfiguración de las prácticas musicales y políticas de educación musical del país.

Es de resaltar que para la agenda artística tanto del primer Congreso (Ibagué, 1936) como del Segundo (Medellín, 1937) se contó con la presentación del Coro del Tolima que para este momento estaba constituido fundamentalmente por mujeres.

Figura 9 Coro del Tolima participante en el Segundo Congreso Nacional de la Música en Medellín, 1937



Nota. Agrupación femenina bajo la dirección de Alfredo Squarcetta. Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima.

Algunas mujeres músicas de este periodo trascendieron el entorno regional, y con su trayectoria, sin duda contribuyeron a que Ibagué tuviera conexión con el resto del país y del mundo en el ámbito musical; entre ellas:

Figura 10 Josefina Acosta de Varón

Nota. Fuente: <http://composers-classical-music.com/a/AcostaDeBaronJosefina.htm>



Josefina Acosta de Varón. (Bogotá; 12 de junio de 1897-¿?). Es una figura destacada dentro de las mujeres pianistas colombianas de la primera mitad del siglo XX (Sarmiento, 2019a). Trabajó en el Conservatorio del Tolima de 1940 a 1948, desempeñando los cargos profesora de piano extensivo, solfeo superior, armonía inferior, metodología y dictado. Fue directora de la sección elemental e infantil. Uno de sus proyectos pedagógicos musicales fue el Semillero de coros

infantiles denominado “El Muñequero”³⁶, por el cual pasaron niñas y niños tolimenses que en generaciones posteriores conformarían los Coros del Tolima. Josefina Acosta de Varón fue iniciadora de una generación de pianistas, entre quienes destacan Óscar Buenaventura y Leonor Buenaventura de Valencia³⁷. Se conoce que en noviembre de 1952 realizó un concierto con el instituto de Orientación Femenino³⁸. No existen datos precisos sobre su deceso.

Figura 11 El Muñequero dirigido por Josefina Acosta



Nota. De izquierda a derecha: Humberto Torres, Hernando Isaac C., Andrés Mutis, Alberto Isaac C., Jorge Tobar, Enrique Isaac e Iván Chediak, A. Niñas: Graciela Guzmán, Alicia Viña, Luz Polanco, Ayda Saavedra, Luz Neira, Elena Melendro, Beatriz Pulecio, Margarita Torres, Olga Perdomo, Belén Caicedo, Ligia Lozano, Stella Hurtado, Paulina Hakim, Beatriz Tobar, Isabel Parra, Beatriz Tobar, Beatriz Gómez, Hilda Guzmán, Gloria Bárcenas, Lily Torres, Marina Vélez, Leonor Martínez, Helena Isaac, Genoveva Mutis, Amelia Pulecio y Betty Gómez. Fuente: Revista Arte, 1979, p. 11.

³⁶ En su segunda etapa, El Muñequero estuvo bajo la dirección de Leonor Buenaventura de Valencia.

³⁷ Un trabajo detallado sobre la escuela pianística del Conservatorio puede ser consultado en (Hernández et al., 2012).

³⁸ El listado completo de su obra se puede consultar en: <http://composers-classical-music.com/a/AcostaDeBaronJosefina.htm>. Su obra Primavera de la Suite Las Estaciones aparece analizada en Boada (2013).

En síntesis, la presencia femenina docente del Conservatorio del Tolima se extendió de manera notoria e ininterrumpida desde principios del siglo XX hasta los inicios de los años sesenta, periodo en el que se crea el Bachillerato Musical.

Dentro de este índice, destaca un grupo de maestras extranjeras, cuyo conocimiento repercutió directamente en la formación de esa nueva generación musical de la que se hablará en la segunda parte de este artículo. (Tablas 2 y 3)

Tabla 2

Listado de las señoritas de la primera promoción de la Academia

Nombre	Año	Cargo
Amelia Melendro	1930	Piano y melografía
Amina Melendro (de Pulecio)	1927- 1948	Piano
	1933-1942	Miembro del Consejo Directivo supervisora coreográfica
	1950-1959	Subdirectora
	1959 -1986	Directora
	1986 -1999	Rectora
Aura Meneses de Rojas	1951-1952	Piano Elemental con obligación al coro
Beatriz Melo de Bejarano	1940	Conjunto elemental
Beatriz Pulecio	1949	Piano elemental
Bernarda Ossa	1950	Solfeo y teoría de la sección infantil
Carmen Alicia Viña	1940	Canto escuelas de la ciudad
Carmen Castillo	1958 -1961	Teóricas, catedrática del bachillerato, solista del coro del Tolima
Carmen Inés Torres	1934	Piano elemental
Carmen Matta	1930	Piano y canto
Cecilia Torres	1934	Piano elemental
Clara Inés Cuéllar de Lucena	1957	Materias teóricas, jefe sopranos segundas, integrante del coro, asesora permanente de la orquesta y flauta
Clara Inés Uribe	1946	Asesora permanente de orquesta y cello
Clara Saldicco	1954-1957	Piano e historia de la música
Conchita Lamus	1934	Piano elemental
Ema de Melendro	1947	Revisora coreográfica ad honorem
Ester Serna	1928	Piano elemental

Esther Carvajalino	1934	Piano elemental
Fanny González Charry de Ciociano	1946	Asesora permanente de orquesta y cello
Gloria Angulo	1957	Kínder, segundo, integrante y solista del coro
Gloria Buenaventura	1952	Secretaria de coros, sicotecaria con obligación al coro
Graciela Rodríguez Roa	1949	Solista de coros, asesora del director artístico Squarcetta
Isabel Buenaventura	1920-1951	Piano y solfeo – subdirectora
Isabel Carvajal Roldán	1927	Piano inferior
Isabel Iriarte M	1949-1953	Literatura, jefe de grupo sopranos segundas, asesora de ballet y jefe de campaña de extensión del Conservatorio
Josefina Acosta de Varón	1940-1948	Piano extensivo, directora de sección infantil, compositora, directora del coro El Muñequero
Leonor Buenaventura de Valencia	1935-1975	Profesora de piano elemental, directora de coro infantil Muñequero, jefe de sopranos coro del Tolima
Ligia Bonilla de Barreto	1950-1957	Kínder, primero, solista del coro
Ligia Andrade	1959	Piano superior
Lola Mateus de Ángel		Canto
Lucy de Mejía	1947	Calificadora de Ballet ad honorem
Lucy de Tono	1947	Calificadora de Ballet ad honorem
Magnolia Cárdenas	1959	Kínder y solista del coro
María Islena Vela	1924	Piano, directora de la primera anexa de niñas del Conservatorio
María Orejuela	1934	Piano elemental
María Teresa Melo Castilla	1924-1948	Piano, directora interina de la sección de señoritas; profesora de teoría y lectura elementales y directora de la sección infantil
Nohora Gómez	1961	Piano iniciación
Paulina Cuervo	1930	Piano y lectura
Victoria Caicedo	1920	Solfeo y piano inferior

Nota. Fuente: Elaboración propia a partir de Pardo (2020); Villegas (1962)

Tabla 3*Profesoras extranjeras del Conservatorio del Tolima, periodo 1951 -1974*

Nombre	Año	Cargo
Margherita Nicosia	1954	Órgano y piano
Clara Saldicco		Piano, historia y música
Carla de Marcello	1954	Violín
Luigi Frassolati		Violín
Sollecito Vito		Flauta
Rudolfina de Gagliano		Idiomas
Ljerka de Cavalli	1964	Ballet
Margarita Budinsky	1953	Violín, violinista de la orquesta y de grupos orquestales
Beatriz Budinsky	1953	Iniciación al violín
Sofía Grigailunas	1953	Piano e idiomas
Carla de Marcello		Violín
Rudolfona Krpec de Galiano		Idiomas
Elsa Nissolino de Testa		Secretaria auxiliar

Nota. Fuente: Elaboración propia a partir de Villegas (1962)

A manera de cierre de esta primera parte, se destacan Amina Melendro de Pulecio y Luz Alba Beltrán Agudelo, a quienes, en su calidad de rectoras, les correspondió conducir los destinos del Conservatorio, en su transición de academia, a bachillerato musical y a Institución de Educación Superior. Con su gestión, aquí brevemente resumida, pero ampliamente visible en el impacto que sus iniciativas dejaron a la institución y a la comunidad local, se reafirma su importante liderazgo en torno al proyecto de la música como identidad de una región.

Amina Melendro de Pulecio. (Ibagué, 31 de mayo de 1909-Ibagué, 3 de abril de 2009). Por su extensa trayectoria y liderazgo al frente del Conservatorio del Tolima, Amina Melendro de Pulecio es la mujer más representativa de la memoria musical tolimense del siglo XX. Fue pianista, alumna de Alberto Castilla y profesora de piano del Conservatorio

entre 1928 y 1948. En 1933 fue designada miembro del Consejo directivo del Conservatorio y al año siguiente secretaria general; luego directora en 1959 y finalmente rectora en 1986.

Los hitos que marcan la gestión de Amina Melendro en el Conservatorio del Tolima fueron: el reconocimiento del

Bachillerato Musical en 1960³⁹, como uno de los primeros en Latinoamérica; además, la creación del Concurso Polifónico Internacional en 1969⁴⁰, y el haber alcanzado la categoría de Institución de Educación Superior. Gracias a las investigaciones adelantadas desde el grupo Aulos, su vida y obra se encuentra ampliamente documentada. (Beltrán et al., 2009)

Figura 12 Amina Melendro de Pulecio
Nota. Fuente: Beltrán et al., 2009



Figura 13
Luz Alba Beltrán Agudelo

Nota. Fuente: <https://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/sociales/cultural/135666-luz-alba-beltran-recibe-homenaje-musical>

Luz Alba Beltrán Agudelo. (Ibagué). Con estudios en Administración Educativa a nivel de pregrado y una especialización y doctorado en el mismo campo, en la Universidad de Valladolid, Luz Alba Beltrán fue coordinadora académica del Conservatorio del Tolima durante la última administración de Amina Melendro y posteriormente fue la segunda mujer en asumir “las riendas” del Conservatorio como rectora.

³⁹ En la actualidad el Bachillerato Musical está adscrito a Secretaría de Educación Municipal de Ibagué, bajo el nombre de IE. Amina Melendro de Pulecio y cuenta con un promedio de 1700 estudiantes, que integran diferentes agrupaciones de cámara, bandas y orquestas sinfónicas infantiles y juveniles y su historia reciente se encuentra pendiente de documentar.

⁴⁰ Este certamen mantuvo sus actividades hasta 1985, cuando se interrumpió por la tragedia de Armero, y reanudó sus actividades en 1992, (De Greiff, 1992).

Durante su gestión, entre 2001 y 2012 se volvieron a celebrar los Congresos Nacionales de la Música, celebrados en 2006 (tercera versión) y 2009 (cuarta versión). Le correspondió también a su gestión dar los primeros pasos hacia la política de internacionalización, con la creación del Seminario Iberoamericano de Guitarra. Igualmente, le correspondió celebrar el Primer Encuentro de Egresados del Conservatorio del Tolima y la conmemoración del primer Centenario del Conservatorio.

Sus aportes, desde su experiencia académica y administrativa, contribuyeron a la acreditación de los programas de Licenciatura y Maestro en Música y a la gestación de grupos de Investigación con reconocimiento en Colciencias, al igual que la creación del Fondo Editorial y las primeras revistas de investigación musical institucionales. (Beltrán, 2011; El Nuevo Día Cultural, 2012)

1.2 Protagonistas Femeninas en la Música Tradicional y Popular del Tolima

El Coro del Tolima

El Coro del Tolima fue uno de los grandes nichos para la actividad musical femenina a lo largo del siglo XX, que alcanzó el nivel de embajador internacional en Colombia, en medio del estallido de la Violencia de 1948. Fue fundado por Alberto Castilla en 1909; estuvo dirigido por Alberto Rueda en 1929, y se estrenó en el segundo Congreso Nacional de la Música en Medellín de 1937, bajo la dirección de Alfredo Squarcetta. (Boada y Hernández, 2017)

Durante la administración de Amiana Melendro el Coro del Tolima participó en diferentes concursos internacionales, como el XVII Concurso Polifónico Internacional “Guido D’Arezzo” (1969) donde fue reconocido como el mejor del continente latinoamericano y el segundo mejor del mundo. (Boada y Hernández, 2017; Troncoso, 2015)



Figura 14
Recepción de Mariano Ospina Pérez en la Casa Presidencial con motivo de la imposición de la Cruz de Boyacá y las integrantes del Coro del Tolima

Nota. Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima

Figura 15 Coro del Tolima durante la Ceremonia del Teatro Colón en 1948



Nota. Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima



Figura 16
Cartel Coro del Tolima en su gira por Cuba en 1959

Nota. Fuente: Boada & Hernández, 2013

La Estudiantina Tolima Grande

Otra de las instituciones culturales de la primera mitad del siglo XX fue la Estudiantina Tolima Grande; fundada por Francisco de Paula Rojas (Altamira, Huila, 30 de julio de 1899-Ibagué, 18 de abril de 1984). Rojas se inició en la música con su padre Epifanio Rojas Rodríguez y con Pedro Sierra; Estudió en el Conservatorio Nacional, con Guillermo Uribe Holguín. En 1939 se vinculó al Conservatorio

como profesor de un conjunto femenino de música tradicional, para ello seleccionó a las estudiantes más avanzadas de la institución. La Estudiantina Tolima Grande, se desarrollaría veinte años después; participó en los Festivales Folclóricos de Ibagué (1959), de Barranquilla (1962), y en el Festival del Bunde (1973). Entre las mujeres que integraron este conjunto se recuerdan a Carmen Alicia Viña (tiple), Blanca Álvarez (tiple) y Carmen Castillo (bandola).

Figura 17 El primer conjunto fundado en 1939 en Ibagué por Francisco de Paula Rojas fue el semillero, la Estudiantina Tolima Grande



Nota. Fuente: Archivo Cantatierra

Trío de las Hermanas Garavito

Las Hermanas Garavito, pioneras de la radiodifusión musical en Colombia, actuaron para la inauguración de la Televisora Nacional de Colombia en 1954. Celmira⁴¹ Garavito Wheeler (Honda, 20 de septiembre 1916 – Bogotá, 1980); María Inés⁴²

⁴¹ Celmira tocaba tiple, guitarra y bandola y fue compositora. Sus obras fueron grabadas por ella misma y agrupaciones de su tiempo. Ver en (Galindo, 2009; Pinilla, 1980; Rico Salazar, 2004).

⁴² Inés fue cantante de la exclusiva de la Voz de la Víctor y actuó para emisoras como La voz de Colombia, y la Radio Nacional. Fue reconocida como la Dama de la Canción Colombiana.

Garavito Wheeler (Pacho, Cundinamarca, 3 de marzo de 1925) y María del Carmen⁴³ Garavito Wheeler (Fresno, 16 de julio de 1930), fueron hijas de Milcíades Garavito Sierra e Inés Wheeler y crecieron con su familia en Fresno, Tolima.

Aun siendo niñas realizaban sus primeras actuaciones en el Teatro del Colegio, con el auspicio de sus padres. Fueron reconocidas como el grupo femenino más competitivo de la industria

fonográfica, como artistas exclusivas de los sellos RCA Víctor y Sonolux, que difundieron su música por Latinoamérica en los años 50. La *Loca Margarita* de Milcíades Garavito fue una de sus obras emblemáticas, por el carácter político y satírico con el que se cantó una crónica trágica de la violencia colombiana. Las Hermanas Garavito se establecieron en Bogotá, donde fundaron una academia en el barrio Kennedy.

Figura 18 Las Hermanas Garavito



Nota. Fuente: <https://www.elcuerpoaguanteradio.com.mx/programa-17-de-octubre-2014-la-familia-garavito-en-la-cadena-del-recuerdo/>

1.3 Compositoras Tolimenses⁴⁴

La categoría de mujeres compositoras tolimenses cubre tanto la música académica, como tradicional y popular. Su registro, incluido en trabajos regionales y antologías nacionales, aparece discreto junto a la producción mayoritariamente

masculina. Al contarse con avances biográficos se mencionarán en este apartado de forma breve, pero aportando datos ausentes o nuevos, a partir de referencias ya publicadas.

⁴³ Carmen tocaba la guitarra y el tiple. Su primer dueto fue con Gabriel Garavito. Luego integró un segundo dueto con su hermana Inés. Grabaron para Sonolux y siguieron como dueto hasta 1969.

⁴⁴ Un análisis detallado de sus biografías y obras puede consultarse en Galindo (2009 y 2012)



Figura 19
Leonor Buenaventura de Valencia
Nota. Fuente: Galindo, 2009

Leonor Buenaventura de Valencia. (Ibagué, 10 de mayo de 1914 – Ibagué, 2 de junio 2007). Nació en el ambiente musical de las retretas de la Banda Municipal en el parque Murillo Toro. De niña ingresó al Conservatorio, sus primeros maestros fueron su tía Isabel Buenaventura y Guillermo Quevedo. Adelantó su educación media en el colegio de monjas

San Façon de Bogotá, y retornó a Ibagué como maestra de piano complementario, asistente de coros infantiles y de teoría, en el Conservatorio. Estudió con Josefina Acosta de Varón a quien le heredó el coro infantil El Muñequero y más tarde estudió con Alfredo Squarcetta, Nino Bonavolonta y César Ciociano. Hizo parte del Coro del Tolima y de sus giras internacionales.

Figura 20 Segunda Generación de El Muñequero c.1954
dirigido por Leonor Buenaventura



Nota. Fuente: Archivo Familia Buenaventura

El catálogo de Leonor Buenaventura cuenta con 121 obras⁴⁵; en ellas predominan la música andina tradicional, seguida de la música de carácter infantil y religioso, villancicos, boleros y porros, algunos de los cuales permitieron su entrada a los catálogos discográficos nacionales.

Sus *bambucos Ibaguereña* y *La Guerrillera* evocan dos momentos personales de la compositora con el ser mujer; Ibaguereña es una exaltación a la belleza de la mujer tolimense y fue inspirada en Olga Lezama, hermana menor de Leonor, quien falleció a los 20 años. Por su parte, *La Guerrillera* es una referencia explícita al tema de *La Violencia*. La obra presentada como obra inédita en el XVI

Festival de la Canción de Villavicencio en 1978, fue censurada y descalificada por el jurado por considerársela “subversiva y política”. La obra surge de una experiencia personal de la compositora en una visita realizada al Panóptico de Ibagué, donde conoció a una joven acusada de bandolera. (Galindo, 2009)⁴⁶

Leonor fue una de esas compositoras privilegiadas al contar con una producción completa de sus obras por parte de una agrupación tradicional. El Disco Festival de Colombia (LP 91-1105), interpretado por Néstor y Jorge y su conjunto, se produjo en 1962, para el Lanzamiento especial del IV Festival Folclórico Colombiano.

Figura 21 Disco Festival de Colombia, dueto Néstor y Jorge, Música de Leonor Buenaventura, 1962



Nota.Fuente: Archivo Cantatierra

45 El índice detallado de la obra musical puede consultarse en Galindo (2009:153-156).

46 El verdadero nombre de esta mujer fue Edilma López, cuyo seudónimo era “la Aguilita”, y fue compañera sentimental del bandolero alias “Sangre negra”. Prado (2014) *Violencia en el Tolima. Ríos de Sangre, muerte y desolación*. p.183. Una versión reciente de *Helenita Vargas* puede escucharse en YouTube: bit.ly/3pghZYM

Blanca Álvarez de Parra. (Purificación, 28 de septiembre c.1916; Medellín, 30 de abril de 1994). Se educó en Purificación con sus tías abuelas. De niña aprendió caligrafía con su padre y se inició en el tiple con Gabriel Perdomo. Fue maestra rural y recorrió desde sus 16 años de edad los municipios y veredas tolimenses. Ingresó al Conservatorio del Tolima para formar la Estudiantina Tolima Grande, y cantó como soprano en el Orfeón Popular.

Su labor como folclorista se hizo visible con la publicación de su Enciclopedia Raíces de mi terruño, hecha con sus propios ahorros de maestra pensionada y como fundadora de la Corporación Folclórica del Tolima. La obra musical de Blanca Álvarez la integran 47⁴⁷ obras de música tradicional y repertorio infantil, que quedó inédito en su mayoría.



Figura 22

Blanca Álvarez

Nota. Fuente: Galindo, 2009



Figura 23

Isabel "Chava" Rubio

Nota. Fuente: Galindo, 2009

Isabel "Chava" Rubio. (Mariquita, 8 de junio de 1908; Medellín, 15 de mayo de 1993). "Chava" Rubio no conoció el Tolima debido al traslado de toda su familia a Medellín. Su educación en un Colegio de religiosas, la acercó a la música y a la poesía mística. Sin embargo, en entrevistas para la radio antioqueña, Chava declaraba que, en el medio artístico de la época, había aprendido tocar el tiple y a fumar de manera autodidacta.

La vida artística de "Chava" Rubio se desenvolvió en el ámbito bohemio del Medellín de los años 30, actuando con el Trío de las Hermanas Rubio para los radioteatros en compañía de reconocidos compositores y artistas como Tartarín Moreira. Una de sus experiencias más entrañables fue haber integrado la Estudiantina Iris del maestro Jesús Zapata Builes. Tras un fallido matrimonio, migró a Bogotá, donde tuvo la oportunidad de vincularse como artista exclusiva para la Radio Nueva Granada.

47 Ver índice detallado en Galindo (2009, p. 87).

La nostalgia de la bohemia hizo retornar a Chava a Medellín, para convertir su hogar el punto de tertulia de poetas y músicos como Luis Uribe Bueno, Jesús Zapata Builes y el dueto Obdulio y Julián. Su carrera como editora de radionovelas y programadora musical de la Voz de Antioquia llenó su vida hasta la edad adulta, cuando terminó cantando en solitario, con la nostalgia de nunca haber podido regresar a su tierra natal.

“Chava” Rubio dejó 70 poemas, 10 obras de teatro y un catálogo de 103⁴⁸ composiciones, que fueron interpretadas, grabadas y difundidas por la radio

de su época. De sus obras se destacan los contenidos amorosos de despecho, y algunos títulos creados en coautoría con otros compositores⁴⁹, al igual que sus villancicos, famosos por la producción Las Pastorcitas en coautoría con Orfa Saldarriaga. Rico Salazar (2004)⁵⁰ afirmaba que posiblemente Chava Rubio fue la mujer que más aportó letras al cancionero antioqueño. “Chava” Rubio contó con una producción discográfica de sus obras en 1982, a cargo del Dueto Tabares y Valderrama de la ciudad de Medellín.

Figura 24
Disco “Chava” Rubio y sus canciones del Dueto Tabares y Valderrama, 1982
Nota. Fuente: Galindo, 2009



48 Ver índice completo en Galindo (2009, pp. 113-115).

49 Por lo menos 27 de sus obras fueron musicalizadas por otros compositores, entre ellos Camilo García, Eladio Espinosa, Pacho Bedoya).

50 Camilo García Bustamante y Ramón Carrasquilla conformaron el Dueto de Antaño. García fue maestro de escuela y prolífico compositor con cerca de 600 obras registradas.



Figura 25

Aurora Arbeláez de Navarro

Nota. Fuente: Archivo Cantatierra

Aurora Arbeláez de Navarro. (Natagaima, 24 de mayo de 1929). Se inició en la música en Natagaima, donde fue discípula de Cantalicio Rojas, de quien aprendió de niña sus cañas y sanjuaneros. Realizó sus estudios entre Natagaima y Bogotá y en Ibagué recibió lecciones de guitarra, tiple y piano en el Conservatorio del Tolima. Su principal aporte cultural fue el estudio coreográfico para la danza de la caña. Fue cofundadora de la Corporación Folclórica del Tolima junto a Blanca Álvarez.

Su obra musical, de cerca de 50 títulos, ha sido incluida en el repertorio de

la Sinfónica de Colombia, la Sinfónica de Vientos del Huila y la Banda Sinfónica del Tolima, lo mismo que en bandas municipales de diferentes departamentos y orquestas tropicales como *La Conquista*. Fue condecorada con la Orden del Pacandé de Natagaima por su contribución musical. Sus títulos más conocidos son: Danza: *No sufras*; Guabina-Pasillo: *Los Ocobos*; Pasaje: *Nubes caminantes*; Porros: *Pétalos y el Negrito Brincón*, *Orgullo Tolimense*; Sanjuaneros: *Matachín*, *Neiva acogedora*; Vals: *El día que partiste*, *Paz para los niños*. Es miembro de SAYCO.

Figura 26

Raquel Bocanegra de Galvis

Nota. Fuente: <https://tolimatotal.com/bocangra-de-galvis-raquel/bocangra-de-galvis-raquel>

Raquel Bocanegra de Galvis. (Honda, 4 de marzo, 1924 – Ibagué, 7 de abril, 2003). Poeta, escritora y educadora. Fundó su propio colegio en Honda-Tolima, fue reconocida por su actividad editorial en periódicos tolimenses. También, autora de materiales pedagógicos y libros costumbristas (*Nojotros los del Tolima*, 1992). Sin haber estudiado música, desarrolló la composición apoyada en su dominio del lenguaje romántico e inspirada en el folclor y paisajismo tolimense. Las cantantes Támara e india Meliyará, El Coro de Cámara de Ibagué y el Grupo Cantatierra incluyeron en sus producciones las obras *Perdona mi egoísmo* (pasillo) y *Mi bello Tolima* (Bambuco).

femeninas como las categorías esenciales para analizar la evolución de la emancipación femenina musical en Nariño. Desde allí es posible caracterizar los nuevos lugares ocupados por la mujer colombiana y su participación tanto en orquestas tropicales, bandas de vientos, como también en la dirección musical.

La década de los 60 en Colombia marca el inicio de una nueva época en términos de una generación musical permeada por el auge de la radio y la música popular, la canción latinoamericana, así como por el surgimiento de la gran industria fonográfica (Tirado Mejía, 2014), fenómeno que no fue ajeno al Tolima. Así, desde el corrido y la ranchera mexicana, el bolero y la rumba del caribe, hasta las baladas, hicieron parte del repertorio de las artistas tolimenses, quienes actuaron profesionalmente, en esta década, desde el cine, la radio y la televisión internacional que se reseñan a continuación:

2. La década de los 60

Tobo Mendivelso y Bastidas-España (2022) establecen a la interpretación, la educación musical y la composición



Figura 27

Sofía Álvarez

Nota. Fuente: <https://www.diccionariodecolombia.expert/diccionario-enciclopedico/alvarez-sofia/>

Sofía Álvarez o Carmen Sofía Álvarez Caicedo (Ibagué, Tolima, 23 de mayo de 1913 – Ciudad de México, 30 de abril de 1985), abandonó su ciudad natal desde joven, iniciando su vida académica y profesional en Bogotá. Tras una corta estancia en Venezuela, se radicó en ciudad de México, trabajando en el sector financiero. Heredó de su madre el gusto por el canto y la zarzuela, género en el que se inició al reemplazar a una cantante dentro de una programación del Banco donde trabajaba. Allí se vinculó a la compañía artística de Joaquín

Parvadé e incursionó en el cine mexicano al lado de Mario Moreno “Cantinflas”. Viajó a Cuba y grabó para la RCA Víctor. Participó en 28 películas y dejó innumerables grabaciones en LP y sencillos de los cuales se recuerdan “*Veracruzana, Los cocos, Óyelo bien, A la Habana me voy, Embrujo, Almajarocho, Si no me puedes querer, Celos, Los cuatro gatos, Vino tinto con sifón*, impresos entre 1935 y 1953”. (Pardo, 2002)⁵¹

51 Diferentes biografías contradicen fechas y etapas de la vida de esta artista. Se han consultado las más confiables entre ellas. <https://www.diccionariodecolombia.expert/diccionario-enciclopedico/alvarez-sofia/>. Consultado mayo 25 de 2023. <https://tolimatotal.com/alvarez-sofia-1/sofia-alvarez>. <https://www.youtube.com/watch?v=ao5YWYDkdp0>

Figura 28

Matilde Díaz

Nota. Fuente: Gabriel Carvajal. 1960. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto



Matilde Díaz. (San Bernardo, Cundinamarca; 29 de noviembre de 1924 - Bogotá, 8 de marzo de 2002). Por circunstancias familiares, Aura Matilde Díaz Martínez siempre se reconoció como una mujer tolimense, declarando a Icononzo como su tierra natal, donde vivió sus primeros años de vida. En Ibagué integró la Estudiantina Tolima Grande de Francisco de Paula Rojas y luego se instaló en Bogotá. Se inició cantando a dueto con Elvira Díaz, su hermana. En *la Voz de la Víctor* conoció a Emilio Murillo, con quien actuó en Radio Mundial acompañada de la Estudiantina Alma Andina.

Matilde Díaz conoció a Lucho Bermúdez en 1944, entró a su orquesta; al casarse, juntos alcanzaron una brillante

carrera dentro de la música tropical con alcance internacional. La primera grabación de Matilde Díaz fue para la RCA Víctor y posteriormente grabó en Argentina donde vivió un año. Actuó en la orquesta del Hotel Nutibara de Medellín.

Los porros *San Fernando*, *Salsipuedes*, *Colombia tierra querida* y el bolero *Te busco* hacen parte del catálogo de la música tropical colombiana y de las innumerables referencias de esta intérprete colombiana. (Pinilla, 1980; De la Espriella, 1997; Pardo, 2002)



Figura 29

Clemencia Torres

Nota. Fuente: <https://www.discogs.com/es/artist/3534119-Clemencia-Torres>

Clemencia Torres. (Ibagué, 1 de marzo de 1945 – Bogotá, 24 de mayo de 2017). Clemencia Torres hace parte de la corriente de balada latinoamericana que tuvo su periodo más clásico entre 1965 y 1985. Estudió bachillerato en el Colegio Sagrado Corazón de Jesús, en Bogotá. Acompañada de un tiple se mudó en 1965 a la Sorbona de París, donde estudió Sociología.

Clemencia Torres actuó por primera vez en un espectáculo ofrecido para la comunidad latina en un casino francés⁵². También actuó en el Teatro Olympia bajo la dirección de Bruno Coquatrix. En París

coincidió con la revolución de mayo del 68⁵³, hecho que motivó su regreso a Colombia, donde retomó su carrera musical en la televisión para el programa Estudio Uno, de Gloria Valencia de Castaño.

Su primer LP, *Me enamoré de ti*⁵⁴ fue publicado por el Sello Philips en 1969 en Colombia, bajo la categoría del género Latín, Pop; este se convirtió rápidamente en éxito radial. Grabó con Sonolux, en 1972 retornó a Europa y contrató con el Sello Hispavox. En 1974 alcanzó un cuarto lugar en la XVI edición del Festival de Benidorm, compartió tarima con los artistas Patxi Andion, Mari Trini y Sergio y Estíbaliz⁵⁵. (Festival Benidorm, s.f.)

52 De acuerdo con la fuente, posiblemente se trataba del Casino Grand-Cercle, ubicado en Aix-les-Bains en la región de Auvernia-Ródano-Alpes al sudeste de Francia.

53 Una ampliación sobre este fenómeno social en la juventud latinoamericana puede verse en Los Años 60: Una revolución cultural (Tirado Mejía, 2014).

54 Vinilo LP-referencia P 634442 L. Accedido en <https://www.discogs.com/es/artist/3534119-Clemencia-Torres>

55 El Festival Benidorm se celebra en Madrid y es el más famoso Festival de música ligera en España. La canción ganadora de esta edición fue la balada Un Camino hacia el amor de Juan Erasmo Mochi.

Su éxito internacional llega con su álbum *Canción para una Esposa Triste*⁵⁶. A partir de entonces sería incluida en los catálogos de la música moderna de España y principales países de habla hispana en Centro y Suramérica. Fue modelo exclusiva de la “Casa Banessa” en el lanzamiento de la línea “Pret-a-Porte”.

Regresó a Colombia en 1975 e inició su carrera en Comunicación con la Universidad de la Sabana. Al final de su vida fue diplomática cultural. Dejó ocho producciones discográficas entre LP y sencillos producidos en Colombia, España, Panamá y Nicaragua (Discogs, s.f.).



Figura 30

India Meliyará

Nota. Fuente: <https://tolimatotal.com/yara-melidao-la-india-meliyara/yara-melidao-la-india-meliyara>

Mélida Yara Yanguma: La India Meliyará. (Natagaima, 16 de junio de 1956). La tradición indígena, los Pijaos del Sur del Tolima corre por sus venas. Sus padres, músicos, reconocieron su temprana vocación para el canto, estimulando su actuación en la escuela y en la radio local.

En 1972 ingresó al Conservatorio del Tolima donde fue solista del Coro del Tolima. Su carrera se definió en 1974 en

el programa de Televisión la Nueva Estrella de las Canciones. Grabó su primer disco con la obra Romance indio de Gonzalo Henao. José Barros promovió su ingreso a la música tropical y a la escena discográfica internacional con la grabación de un álbum completo del compositor en 1976 (Discos Orbe). Lucho Bermúdez, lanzó su segunda producción con *La reina de la cumbia* y Discos Fuentes la vinculó a la orquesta La Sonora Dinamita.

⁵⁶ (Track A1). Balada del Juan Carlos Gil y Carlos Alegría. El disco también incluyó el tema Llegaré Mañana de José Luis Perales. (Track A3.) Ver También. El LP Clemencia Torres LP 45-1029 Hispavox dedicado al XVI Festival Español de la Canción Benidorm.

En 1980 se inicia su gira artística por Centroamérica, Estados Unidos y Europa. En 1991 migra a la compañía Luna Music y en 1994 se cambia a Discos Peerles de México. La India Meliyará

grabó más de diez discos y tras un récord de actuaciones en Festivales internacionales, se estableció en los Estados Unidos, donde, con su esposo, dirigen su propia orquesta (Pardo, 2002)⁵⁷.

Figura 31

Cecilia Zaid

Nota. Fuente: <https://tolimatotal.com/zaid-cecilia/zaid-cecilia>



Cecilia Zaid (Natagaima, 12 de septiembre de 1952). Cecilia Díaz Escandón actuaba de joven en las festividades del San Juan en su pueblo. Cantó como solista en los Coros del Tolima y para la Compañía de Zarzuela de Gonzalo Henao. Fue reconocida por compositores como José A. Morales y condecorada con la Orden del Pacandé de su ciudad natal.

En sus primeros años interpretó música llanera y con el arpista David Parales, participó en el Festival Lago de Ipacará del Paraguay en 1981. Su afinidad con el bolero y la balada la llevó grabar sus primeros discos y a proyectarse en diferentes escenarios en estos géneros. Actuó en Pekín en el Palacio de las Nacionalidades; en el Festival Internacional de la Canción en Perú y en

57 Un catálogo completo de su producción discográfica puede ser consultado en la base de datos: <https://www.discogs.com/artist/1565941-La-India-Meliyara>

1966 representó a Colombia en el Festival de Boleros de Oro en Cuba. Fue una de las invitadas al Certamen Cien Años del Bolero (1991) alternando con Leo Marini y Hugo Romani. Dentro de su repertorio son reconocidas sus evocaciones a María Luis Landín y Toña La Negra⁵⁸.



Figura 32

Julieta Londoño

Nota. Fuente: Biblioteca Darío Echandía

Julieta Londoño. (Anaime, 1952). Julieta Londoño inició su interés por la música en su juventud aprendiendo a tocar la guitarra y el canto. Se trasladó a Ibagué para culminar sus estudios de bachillerato e ingresó al Conservatorio para perfeccionarse con Darío Garzón en el canto y en los instrumentos de cuerda tradicionales. Para esta misma época conformó el dueto Lontana, al lado de Myriam Quintana y más adelante con María Belén Vergara crearon el dueto Las Orquídeas, dirigido por Darío Garzón, con el que actuaron para la televisión y en documentales entre 1972 y 1978. Fue miembro de la Corporación Folclórica del Tolima e integrante del

Conjunto Calambú, agrupación que interpretó varias de sus obras.

La primera composición de Julieta Londoño, el vals *Si me olvidas*, fue hecha a sus 13 años y se grabó para el sello Edimundo. Su bambuco *El Tolima no tiene sombra... Joven.. La rasca de mi mujer, El Arriero, Me Enamoré de un Pecado* fue reconocido en diferentes públicos y su tema Joven la llevó a participar en el Festival de la OTI de 1984, del que fue finalista. Otros títulos suyos son *La rasca de mi mujer, El arriero, Me enamoraré de un pecado, Mi madre, No quiero llorar, Idolatría, Si me olvidas, Súplicas y Una madre que se va.*

58 Disponible en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-160951>

Julieta Londoño se graduó como Licenciada en Idiomas de la Universidad del Tolima, donde continuó ejerciendo como docente. En su fase más reciente, adelantó un posgrado en educación musical.



Figura 33 Dueto Las Orquídeas, integrado por Julieta Londoño (izq.) y Miriam Quintana, acompañadas por Manuel Salvador Álvarez. *El Espinal*, 1965

Fuente Aquelarre, p. 60.

Otras artistas femeninas que desarrollaron proyectos musicales en un círculo más local o regional, fueron Beatriz Polanco de Uribe (Biliche) (Ibagué, 20 de mayo de 1934), guitarrista que hizo parte de la coral Dulaima dirigida por Vicente Sanchis, uno de los directores españoles que estuvo vinculado al Conservatorio del Tolima. Se le conoce como compositora de música andina colombiana y de boleros. Carlos Pardo compila en

su Antología de Músicos del Tolima Siglo XX (2002) un grupo de mujeres, entre las que se encuentran las cantantes Rebeca Mandel, María Nina de Lozano, Nelly Garay Quiroga y Dilia Aurora Arias.

El Trío Ambalá de Ibagué, integrado por las vocalistas Johnny Díaz Guzmán, Teresita Bolaños de Arbeláez y Margarita Bermúdez de Botero, grabó en los 70 un disco del género popular colombiano con temas latinoamericanos.

Figura 34

Disco Trío Ambalá. c.1970⁵⁹

Nota. Fuente: <https://www.discogs.com/es/relea-se/10523738-Trio-Ambala-Trio-Ambala>



59 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KRnQo9Wnu5Y>

3. Mujeres en la gestión cultural de la música en el Tolima

El acceso a la educación superior ha contribuido a la profesionalización de las mujeres, expandiendo sus posibilidades dentro de las múltiples especialidades

que ofrece la música. En este sentido, la participación femenina en la música en el Tolima posterior a 1980 permite registrar la actuación de la mujer en campos de la gestión cultural y liderazgo en la constitución de organizaciones musicales que fueron transformadoras para la región.

Figura 35

Carmelita Millán de Benavides en el Festival de Juventudes Musicales. Canadá 1985

Nota. Fuente: Archivo Cantatierra



Carmelita Millán y las Juventudes Musicales de Colombia. Carmen Rosa Millán de Benavides, conocida como Carmelita en su círculo más cercano, es caleña, con ancestro tolimense paterno. Es egresada Javeriana en Derecho, con maestría en administración pública, y doctorada en Español de la Pennsylvania State University, donde fue becaria Fullbrighth. En los 80, Carmelita se estableció en el Tolima y desarrolló en Ibagué una labor de gestora de la música.

Estudió canto con Rocío Ríos y fue soprano del Coro de Cámara de Ibagué. Como integrante fundadora del Grupo

Cantatierra (1981- 1992), recorrió municipios del Tolima registrando grupos campesinos e interactuando con maestros como Misael Devia e Inés Rojas Luna, fundadores de las Danzas de Armero. Carmelita fue coordinadora de la Federación Internacional de Juventudes Musicales para Colombia, entidad con la cual realizó alianzas y relaciones diplomáticas culturales, para la reactivación musical de la ciudad. Como resultado de sus iniciativas, se presentó por primera vez en Colombia la Orquesta Latinoamericana de las Juventudes Musicales y los auditorios del Banco de la República y la Sala Alberto Castilla recibieron una

programación selecta de conciertos con artistas internacionales y locales por cerca de diez años consecutivos.

Se recuerda especialmente el concierto de presentación de las Juventudes Musicales en 1983, con el estreno en la

Sala Alberto Castilla de la obra *Cuadros de una exposición*, interpretado en versión para piano por el venezolano Evelio Tíeles, versión de Grupo Rock (dirigido por Carlos Molina de Medellín) y una versión de grupo latinoamericano (dirigido por Lácides Romero).



Figura 36

Programa de mano del Primer Concierto de Juventudes Musicales en la Sala Alberto Castilla. Ibagué. 25 de marzo de 1983

Nota. Fuente: Archivo Cantatierra

La radio cultural fue otro de los aportes de Carmelita Millán a la vida musical del Tolima. Con la creación en 1984⁶⁰ de la primera emisora en FM del Tolima, Sinfonía 2.000, Carmelita abrió los micrófonos con dos programas semanales “Sinfonía en Concierto” y “Especiales de juventudes Musicales”. Desde estas franjas, Carmelita estimuló a audiencias de todas las generaciones, gracias a la programación selecta de ciclos de música erudita, Latinoamericana y moderna, respaldados en su nutrida musicoteca personal.

60 La emisora Sinfonía 2000, originalmente transmitía música selecta, existió hasta 1988, cuando fue comprada por Caracol. <https://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/especiales/generales/464861-tres-decadas-con-la-manera-diferente-de-tener-bien-informados-los>.

Una de sus últimas iniciativas por la música regional fue la creación del Festival de Festivales, en el marco del XVI Festival Folclórico Colombiano (1988), cuyo evento convocó a los ganadores de festivales nacionales de música tradicional. Actualmente Carmelita Millán vive en Bogotá y ha sido directora del Instituto Pensar y del Instituto Caro y Cuervo.

Figura 37 Dos programas de mano autógrafos con dedicatoria a Carmelita por su labor en Juventudes Musicales



Nota. Izquierda: Concierto de Frank Preuss, Harold Martina, Holger Best, para el 435 aniversario de Ibagué. Derecha: Concierto de la oboísta Helen Jahren y Harold Martina. Sala Alberto Castilla, Ibagué, 28 de marzo de 1984. Fuente: Archivo Cantatierra



Figura 38

Rocio Ríos Angarita

Nota. Fuente: Archivo Personal Rocio Ríos

Rocío Ríos Angarita. (Neiva, 11 de septiembre de 1952). Rocío Ríos es ampliamente reconocida en Colombia como maestra de canto y formadora de cantantes profesionales desde los años 80. Se inició musicalmente con su padre Antonio Ríos, quien fuera trompetista integrante de la Banda de Música del Tolima. Obtuvo su grado de Bachiller Musical en el Conservatorio del Tolima en 1972, donde su maestro de violín fue Ettore Cavalli. Leonor Buenaventura y Ligia Bonilla fueron sus más cercanas tutoras, en tanto que Héctor Villegas y Josué Bedoya fueron sus maestros de Historia, lo cual marcaría su pensamiento y vocación docente.

Se formó en técnica francesa del canto y Canción Francesa con Luis Macías, y Marina Tafur; estudió folclor con Guillermo Abadía Morales, música barroca con Ivan Patridge; Lied y ópera alemana con Detlef Scholz; formas musicales con Blas Emilio Atehortúa y pedagogía del canto con Austin Miskell. En 1977 recibió su grado superior de canto lírico y se vinculó al Conservatorio del Tolima, donde integró tanto la orquesta sinfónica y fungió como jefe de sopranos del Coro del Tolima y soprano solista (1979 - 1987).

Fue solista invitada de la Orquesta Filarmónica de Medellín, ciudad donde también ejerció la docencia en la Universidad de Antioquia y el Instituto Diego Echavarría. En 1987 se mudó a la Isla de San Andrés, donde implementó un proyecto pionero de niños violinistas.

Posteriormente, Licenciada en Música de la Universidad de Caldas y Especialista en Docencia Universitaria de la

Universidad de Ibagué, Rocío Ríos se reintegró al Conservatorio en 1992, como maestra de canto y asesora del Coro del Tolima. A nivel nacional participó como tallerista del Banco de la República y del programa de Formación Coral del Ministerio de Cultura. Fueron alumnas destacadas de su escuela de canto Manuela Paredes, Aura María Gutiérrez, Dilia Aurora Arias; María Dioumnic Cartagena, Olfary Gutiérrez, Bibiana Lucía Barreto, Niyireth Alarcón, Gloria Yolanda Herrera y Patricia Caicedo.

Rocío Ríos representó para el Tolima el eslabón musical que armonizó procesos formativos de la alta escuela europea, con una vocación social para el canto popular y el gusto por la música colombiana, presentes en la ciudad desde el siglo XIX.

La Corporación Cantoría del Tolima

Rocío Ríos fundó el grupo José Ignacio Camacho Toscano en el año 2000, como un espacio formativo de alto nivel para cantantes y directores corales, muchos de ellos alumnos suyos de diferentes lugares del país y antiguos miembros del extinto Coro del Tolima. El proceso se inició desde la pedagogía del canto, con una proyección amplia de repertorio tradicional de Colombia y Latinoamérica, así como zarzuela y ópera. En su primera etapa el Coro estuvo integrado por voces femeninas, pero en su primer año de actividades ya había incorporado voces masculinas; con las que realizaron giras en Ibagué y municipios del Tolima.

Figura 39 Coro José Ignacio Camacho Toscano



Nota. Fuente: Archivo personal Rocío Ríos

En 2002 se realizaron los primeros montajes de ópera con Orfeo y Eurídice, y una versión libre de Sueño de una noche de verano, que fue ampliamente reseñada en la prensa local⁶¹. En 2005, toma el nombre de Corporación Cantoría del Tolima con el estreno de la Zarzuela Luisa Fernanda en el Teatro Tolima. Su trabajo escénico tuvo con la participación integrada de otras entidades culturales como el grupo Mestizo, las Danzas de Armero y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y el apoyo de la Universidad de Ibagué. Cantoría finalizó sus actividades en 2010⁶².

La plantilla de voces femeninas de cantoría en sus diez años de trayectoria

(2000-2010) fue la siguiente: Sopranos: Marleny Varón, Gloria Yolanda Herrera, Leidy Gutiérrez, Lida Aranzazu, Martha Espinosa, Gloria Viña, Julieta Londoño, Consuelo de Aranzazu, María Cartagena, Beatriz Márques, Luz Helena Trejos, Nilsa Ríos, Bibiana Barreto, Pilar Guzmán, Elizabeth Murillo, Angélica Valenzuela, Lida Tabares, Nidia Barreto, Luz Ángela Varón, Ligia Vargas, Luz Miriam Ocampo, y Claudia Hernández. Contraltos: Alba del Socorro, Argemira Martínez, Berenice Peralta, Belén Vergara, Dilia Aura Arias, Victoria Kairuz, Fagime Kairuz, Luz Ángela Castaño, Sobeyda Varón. (González et al., 2000)

61 El Estreno se realizó en el Teatro Tolima los días 6 y 7 de diciembre de 2002. Los columnistas Luz Ángela Castaño y Benhur Sánchez del diario el Nuevo Día reseñaron ampliamente el certamen.

62 Entrevista y archivo personal de la maestra Rocío Ríos. Junio 2023.

Figura 40 Programa y vestuario de la Zarzuela Luisa Fernanda en el Teatro Tolima, diciembre 2003



Nota. Fuente: Archivo personal Rocío Ríos

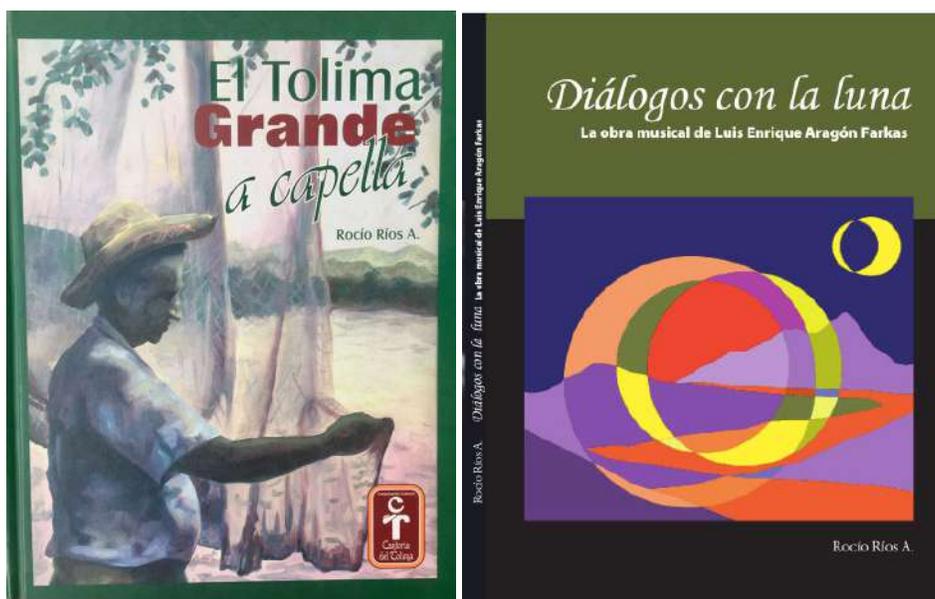


Figura 41
Cantoría del Tolima
Nota. Fuente: Archivo personal
Rocío Ríos

Desde el proyecto Cantoría del Tolima, Rocío editó los libros *El Tolima Grande a Capella* (2008), en una compilación de arreglos corales sobre repertorio colombiano, y *Diálogos con la luna* (2008), una antología del compositor

Luis Enrique Aragón Farkas, en arreglos para voz y piano. Ambas publicaciones incluyeron los correspondientes CD con partituras digitales para su uso en agrupaciones y cantantes profesionales.

Figura 42 Portadas de las Publicaciones *El Tolima Grande a capella* y *Diálogos con la luna* editados por Rocío Ríos y la corporación Cantoría del Tolima



Nota. Fuente: Archivo personal Rocío Ríos



Figura 43
Tatiana Cecilia Arias Camacho
Nota. Fuente: Archivo IE Amina Melendro de Pulecio

Tatiana Cecilia Arias Camacho: in Memoriam. (Ibagué; 21 de julio de 1975 - Ibagué; 10 de septiembre de 2017). Tatiana Arias creció entre músicos, orquestas y conciertos de su ciudad. Bajo la tutoría de su tío materno Germán Camacho, ingresó a la Escuela de Música del Conservatorio para estudiar piano, pero pronto encontró en el clarinete su vocación como instrumentista. Tuvo su primera actuación pública en 1990 en la biblioteca Darío Echandía.



De 1989 a 2002, Tatiana Integró la Banda del Conservatorio y se graduó como bachiller musical en 1994, con distinciones en su instrumento bajo orientación del profesor Fernando Chamorro Silva, y se inició en la dirección orquestal y de bandas, con su tío Germán. Fue integrante del Coro del Tolima y en los noventa participó de manera intensiva en seminarios y talleres de dirección con el Instituto Tolimense de Cultura.

Figura 44

Tatiana Arias Camacho en su práctica de dirección de Banda. Teatro Tolima, 1994

Nota. Fuente: (Capera et al., 2020)

Tatiana Arias Camacho se inició en 1996 como profesora de gramática musical en el Bachillerato del Conservatorio, y en este mismo año fue delegada coordinadora de la Licenciatura en Música de la Universidad de Caldas, de la que a su vez fue graduada de la última cohorte en 1997. Estuvo vinculada al

programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura, fue directora de la Banda Ciudad de Ibagué, con la que viajó por el país. Tuvo su primera experiencia en dirección de orquestas con el Programa Batuta en Honda, Tolima donde formó su propia orquesta con un grupo de 25 niños de veredas.



Figura 45 Esther Guzmán y Tatiana Arias en su graduación como Licenciadas de Música de la Universidad de Caldas. Manizales, 1977

Nota. Fuente: (Capera et al., 2020)

Tatiana realizó una Especialización en Docencia Universitaria de la Universidad Santo Tomás en 2001 y a finales de este mismo año contrajo matrimonio con el ingeniero Juan Carlos Plata. Tras permanecer en Honda por su trabajo con el Programa Batuta, regresó a Ibagué y fundó su propia escuela que funcionó en las instalaciones del Colegio Americano. En el mismo periodo, se vinculó a la Institución Educativa Amina Melendro de Pulecio, momento en que

aparecen los primeros quebrantos en su salud, a raíz de la intensa carga laboral que asumía. La internacionalización de su carrera profesional se produjo en 2003, en el marco del Curso Internacional Kodály, ofrecido por la Universidad de Verano Esztergom (Hungría). Como resultado de esta formación y su constante estudio, fue nombrada directora de la Orquesta infantil y Prejuvenil del Conservatorio, apodada por los mismos colegas “La Tatorquesta”.

Figura 46 “La Tatorquesta”. Orquesta infantil y prejuvenil de la Escuela de Música del Conservatorio del Tolima dirigida por Tatiana Arias



Nota. Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima

Para 2005 su salud empeoró. A pesar de ello, Tatiana asumió la dirección de los Coros Infantiles de la Escuela de Música y en 2010 ganó una beca para participar del V Taller Internacional de dirección Sinfónica en Jackson, Misisipi. Al año siguiente retornó en un Campamento de Verano para dirigir como invitada la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad.

En 2014 Tatiana dirigió la Escuela de Música del Conservatorio del Tolima y sin apartarse de su labor musical, vislumbró el inicio de una carrera administrativa, para la cual se preparó capacitándose como auditora de calidad. En agosto de este año gestionó la primera gira interna-

cional de la Orquesta prejuvenil del Conservatorio, a Iguazú (Argentina).

Su último logro como directora de la Escuela de Música del Conservatorio del Tolima, fue la acreditación de alta calidad, cuya notificación coincidió con su fallecimiento el 10 de septiembre en 2017, dos días después de recibir la acreditación. Testimonios compartidos entre familiares y colegas señalan que la más alta aspiración de Tatiana era convertirse en rectora del Conservatorio, siguiendo la huella de Amina Melendro de Pulecio. En su memoria, las dos principales instituciones musicales de su ciudad natal han exaltado su nombre.



Figura 47
Placas Conmemorativas a Tatiana Cecilia Arias Camacho en las instituciones Conservatorio del Tolima y Amina Melendro.
Nota. Fuente: (Capera et al., 2020)

4. La generación de los 80

Las cantantes y agrupaciones musicales con presencia femenina surgidas en los años ochenta en el Tolima, aún conservan el impacto de la fuerte tradición emanada desde la academia. Por ello es lugar común que, tanto solistas,

como duetos tradicionales, baladistas o músicos de agrupaciones emergentes hayan tenido en alguna medida una formación musical en alguna de las muchas instituciones que se han instaurado en su capital o sus municipios. Así, la

repercusión directa del Coro del Tolima y los Concursos Polifónicos fue la proliferación de la práctica coral en colegios, universidades y empresas.

La Coral Yakaira (1983) fue fundada por Germán Gutiérrez en Ibagué y acogió voces de aficionados y profesionales, cultivando el gusto por los repertorios clásicos, tradicionales, y Latinoamericanos. Fueron integrantes de dicha coral las sopranos: Beatriz Márquez de Suárez, Silvia Melendro, Pilar Eugenia Guzmán, Marlene de Rodríguez, Marcela de Gutiérrez, Ana María Caycedo y las contraltos: Norma S. de Staines, Olga Lucía M. de López, Luz Leticia Cuervo de Jiménez, e Isabel de Espinosa. Dentro de su repertorio se incluyeron obras como el Réquiem del Silencio, obra presentada en el Teatro Colón de Bogotá en 1988, bajo la dirección de Blas Emilio Atehortúa.

Para los años 80 y comienzos de los 90, el Doble Cuarteto de Ibagué y el Coro de Cámara Ciudad de Ibagué, formados y dirigidos por César Augusto Zambrano, ocuparon un lugar de congregación para varias generaciones de

voces femeninas, que hacen parte de un capítulo aún pendiente de escribir.

Grupo Tierra Caliente. Esta agrupación femenina nace en el colegio Oficial Santa Teresa de Jesús de Ibagué, donde la profesora Amparo de Contreras dirigía la tuna infantil de niñas. En los años ochenta crean el grupo Nuevo Amanecer; su gusto por la música andina y su aprendizaje temprano en cuerdas típicas, motivaron su decisión de presentarse al Festival Mono Núñez.

Las integrantes de la primera época (1982) fueron: Carmen Alicia Martínez; María del Rosario Contreras; Victoria Eugenia Noreña; Luz Amparo Noreña y Claudia Contreras. Tras una primera participación en el Mono Núñez, iniciaron su perfeccionamiento profesional. Al regresar en una segunda oportunidad al Mono Núñez (1987) logran su primer premio en la modalidad vocal instrumental y grabaron su primer disco que incluyó obras de Jorge Villamil, José A Morales, Pedro J. Ramos y Leonor Buenaventura (LP 01-0127).

Figura 48
Carátula del primer disco de
Tierra Caliente
Nota. Fuente: Archivo Cantatierra



La participación de Tierra Caliente en el *Réquiem del Silencio*, dirigido por Blas Emilio Atehortúa les abrió nuevas posibilidades de elaboración musical para su propio repertorio; en 1988 se integran al grupo Alison Rodríguez y Mabel Serna y lanzan su segundo disco *titulado*

Tierra Caliente... fresca y esperanza de nuestro ancestro (LP01-01535). La producción de los arreglos estuvo a cargo de Luis Enrique Aragón, Claudia Contreras y Mabel Serna. Tierra Caliente perduró como conjunto femenino hasta 1991.

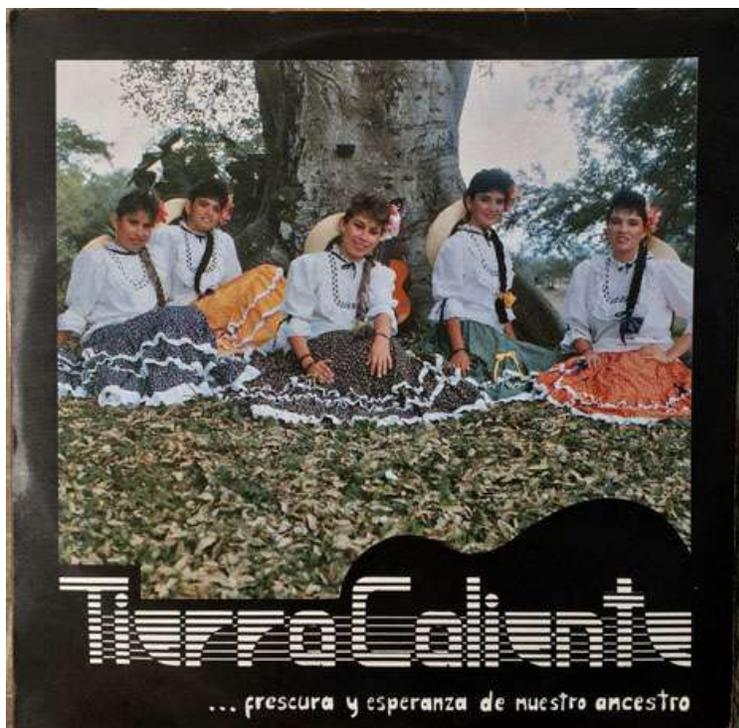


Figura 49 Disco *Tierra Caliente, fresca y esperanza de nuestro ancestro*

Nota. Fuente: Archivo Cantatierra

Grupo Cantatierra. En 1995, Cantatierra inició la investigación sobre las mujeres en la música del Tolima. Sus primeras fuentes de consulta fueron ellas: Aurora de Navarro, Blanca Álvarez de Parra, Raquel Bocanegra y Leonor Buenaventura. La investigación se realizó mediante una Beca del Fondo Mixto de Cultura. La obra de las compositoras tolimenses fue interpretada por Cantatierra en su permanente agenda de conciertos

alternada con las obras de Cantalicio con arreglos de Humberto Galindo⁶³. Varias generaciones de mujeres hicieron parte del grupo Cantatierra a lo largo de una su trayectoria de entre 1985 y 2005. Fueron ellas: Nubia Mafía, Carmelita Millán de Benavides, María Dioumnicé Cartagena, María Eugenia Arteaga, Diana Andrade, Nathaly Robledo, Piedad García, Erika Andrea Nieto, y Carolina Mesa.

63 La producción musical de Cantatierra puede consultarse en el sitio web: www.cantatierra.org



Figura 50

Grupo Cantatierra

Nota. Dos generaciones: a. Ibagué 2018, Alemania, 1992.



Dueto Raíces. El dueto femenino Raíces se creó en 1999 como un grupo de proyección artística de la Coruniver-sitaria. Su propósito era llenar un vacío notorio en los duetos tradicionales y sus concursos regionales, de predominio masculino. La primera generación de Raíces la integró Bibiana Lucía Barreto (estudiante de psicología) y Heidy Mallerly Castro (estudiante de derecho). El repertorio de Raíces incluyó compositores tradicionales y nuevos de la música andina colombiana como Álvaro Dalmar, Gustavo Adolfo Rengifo, Daniel Viña, Jorge Humberto Jiménez, Luis Enrique Aragón Farkas y Luz Marina Posada.

En su segunda etapa el dueto fue conformado por Piedad García y Heidi Castro. Sus espacios de difusión, además del ámbito universitario, fueron los Concursos Nacionales de duetos Príncipes de la Canción, Festival del Bambuco Luis Carlos González, Festival de Aguadas, Festival Cotrafa y Mono Núñez.

Una tercera generación de Raíces la conformaron las psicólogas Irene Muriel y Ana María Merchán, contó con el apoyo instrumental de músicos invitados. Posteriormente, como dueto profesional, Heidi Castro y Erika Nieto, continuaron participando en festivales

nacionales y en la grabación del disco *Pijao, en el corazón de Colombia* (2007)⁶⁴, en colectivo con Cantatierra, Nubes Verdes y el dueto Aikos. En la actualidad Raíces es un semillero de jóvenes cantantes dentro de los programas de extensión cultural de la Universidad de Ibagué.

Figura 51 Dueto Raíces (2010) de Coruniversitaria



Nota. En primer plano, Irene Muriel (segunda voz) y Ana María Merchán (Primera voz). Acompañantes, Boris Salinas (Flauta) Sergio Guzmán (Bandola); Humberto Galindo (tiple) y William Díaz (Bordón). Fuente: Archivo Cantatierra

5. Mujeres Tolimenses en la Escena Musical Actual



Figura 52
Victoria Eugenia “Totoya”
Noreña”
Nota. Fuente: Archivo
Cantatierra

64 El contenido de esta producción disponible en: <https://cantatierra.org/cantatierra/publicaciones/>

Victoria Eugenia “Totoya” Noreña. (Bogotá, 6 de agosto 1964). Es diseñadora textil y pedagoga musical. En su infancia integró la Tuna de niñas, del Colegio Santa Teresa de Jesús de Ibagué, dirigida por la profesora Amparo Contreras. En 1980 hizo parte del quinteto femenino *Nuevo Amanecer*, que más adelante se convertiría en el grupo Tierra Caliente, al que estuvo vinculada hasta 1992, fecha en que participó en el Festival Mono Núñez.

Inspirada en Tierra Caliente y como profesora de música en distintas instituciones educativas de Ibagué, fundó el grupo infantil - juvenil Tutti Frutti que interpretaba música moderna, alternada

con música tradicional (El Tiempo, 1995). Al poco tiempo, esta misma agrupación pasaría a llamarse Crayola, que en lo sucesivo se concentraría en la interpretación de música andina colombiana, que difundió compositores jóvenes, entre ellos la misma Totoya⁶⁵.

Crayola participó y obtuvo reconocimiento en el Festival Mono Núñez (1995-1996), dejando un disco grabado. A comienzos del 2000, Totoya fundó la academia independiente Los Güipas génesis de la agrupación infantil, que en la actualidad continúa, como un semillero para pequeños cantantes e instrumentistas de cuerdas y percusiones tradicionales, con participación sobresaliente de niñas⁶⁶.



Figura 53
Rondalla Ibaguerena
Nota. Fuente: Consuelo Chaves

La Rondalla Ibaguerena⁶⁷. Esta agrupación coral femenina, creada a finales de los años 90, surge del último proyecto artístico de la compositora Leonor

65 Crayola fue también un semillero de otros compositores y artistas como Orlando “Teto” Quintero y del dueto Óscar y David.

66 Al momento de finalizar el presente artículo, se conoció que la agrupación los Güipas, fue seleccionada como el grupo base del Festival Folclórico Colombiano 2023, para acompañar el baile de El Contrabandista de las embajadoras de comunas y corregimientos de Ibagué.

67 Información suministrada por Consuelo Chaves, integrante de la agrupación. ver también: <https://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/actualidad/sociales/484569-la-gran-rondalla-ibaguerena-sumara-sus-voces-al-festival>.

Buenaventura, quién lo dirigió hasta poco antes de su muerte (2007)⁶⁸. Con el respaldo del Ministerio de Cultura y la Universidad de Ibagué, la agrupación grabó en 2004 dos CD antológicos de la obra de su fundadora y desarrolló una carrera de conciertos de difusión en Ibagué y municipios del Tolima (2002-2006).

A partir de 2010, la agrupación se transforma en grupo vocal instrumental Rondalla Ibaguereña con la dirección de Camilo Piñeres. Rondalla ha actuado en la Temporada de Coros “Ibagué, una ciudad que suena” (2007) y como invitada especial del Ibagué Festival y el Festival Nacional de la Música Colombiana. Sus integrantes actuales son: Amparo

Benítez de Contreras, Ilse Hackspiel de Peláez, Olga Beatriz Hernández de Campos, Olga Lucía Chaves de Mejía y Elizabeth Beltrán de Santamaría, Fagime Kairuz Márquez, Stella Rosero de Laserna, Consuelo Torres de Chaves, Norma Valencia de Uribe, Luisa Fernanda Espinosa, Inés Galindo Maine y Nelly Enciso Arbeláez.

En la categoría de las cantantes líricas tolimenses, Sandra Milena Liz Cartagena, Olfary Gutiérrez y Patricia Caicedo comparten la condición de haber dejado el país, para alcanzar su perfeccionamiento técnico y su posicionamiento en las carteleras internacionales de su género.



Figura 54

*Sandra Milena Liz
Cartagena*

Nota. Fuente <https://www.discogs.com/es/artist/7360612-Sandra-Milena-Liz-Cartagena>

68 Edna Boada, pianista y nieta de la compositora, asumió la dirección hasta 2009 bajo el nombre de Coro Leonor Buenaventura. Muchas integrantes de la Rondalla, fueron en su momento la última generación de los Coros del Tolima.

Sandra Milena Liz Cartagena. Nació en El Espinal, hija del compositor *Luis Alfonso Liz Liscano*, de descendencia indígena Nasa - Páez. Con su padre aprendió la música andina colombiana y conoció los principales festivales de música andina. Acompañada de la guitarra, y defendiendo obras inéditas de su padre, fue ganadora en los Festivales Mono Núñez, Festival del Pasillo y Festival del Bambuco Luis Carlos González⁶⁹.

Sandra Milena estudió canto, guitarra clásica y chelo en el Conservatorio del Tolima. Continuó sus estudios en Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, con María Pardo, Ramón Calzadilla, y recibió talleres con Will

Crutchfield. También, estudió en la Universidad Pedagógica y actuó con el Coro Filarmónico de Bogotá, la Ópera de Colombia y la compañía de Jaime Manzur.

Fue ganadora del Concurso “Jóvenes Intérpretes” de la Orquesta Sinfónica de Colombia en 2000 y en 2002 ganó beca con la Alianza Francesa que le permitió estudiar en la École Normale de Musique Alfred Cortot y en el Conservatorio de Música de París. Su carrera profesional ha sido constante y en la actualidad interpreta papeles clásicos en temporadas y festivales internacionales, entre ellos el Festival internacional de Vonnas y como invitada por Montserrat Caballé en el Auditorio de Zaragoza en 2008⁷⁰.

EVENTSSalmagundi

Songs of Love & Romance
Friday, April 8, 7:30pm



Olfary Gutiérrez, soprano & Francisco Roldán, guitar

An evening of
sensual & romantic love songs
from Spain & South America.
Music of Brouwer, Cordero,
Lorca, Rodrigo & Sor.

\$20 Suggested Donation
For event and/or dinner reservations, (212) 255-7740
Dinner served 6-9pm, Bar open 5:00-10:45pm

More info:
212.255.7740
Press 0

Salmagundi is a Not-For-Profit 501(c)(3) organization
47 Fifth Ave # 12th street, NYC 10003 www.salmagundi.org

Figura 55

Olfary Gutiérrez

Nota. Fuente: <http://olfary.com/Olfary/Schedule.html>

69 Dos grabaciones de su repertorio en música tradicional colombiana Disponibles en el catálogo: <https://www.discogs.com/es/artist/7360612-Sandra-Milena-Liz-Cartagena>. Sobre su producción reciente como cantante lírica ver en <https://www.operabase.com/artists/sandra-milena-liz-87744/en>

70 En: <https://www.ecosdelcombeima.com/cultural/nota-39575-sandra-liz-cartagena-todo-un-derroche-de-talento>

Olfary Gutiérrez⁷¹. Nació en Ibagué. Sus primeros estudios fueron como percusionista en el Conservatorio del Tolima, donde integró la Orquesta Sinfónica y la Banda (1991-1994). Su formación en el canto se inició con Rocío Ríos; integró el Coro de la Universidad del Tolima, donde fue solista, bajo la dirección del maestro César Augusto Zambrano. Adelantó sus estudios de Licenciatura en Música en la Universidad de Caldas.

Como cantante lírica fue finalista del concurso MusiAlfa, que le hizo merecedora a una distinción por la Presidencia de la República. En Medellín debutó

con la Orquesta Filarmónica y también fue invitada al Teatro Colón de Bogotá para el montaje de *El Mesías*, dirigido por Dimiter Manolov. Fue seleccionada de la Convocatoria “Jóvenes intérpretes” del Banco de la República. Realizó su perfeccionamiento lírico en la Escuela Superior Reina Sofía, bajo la orientación de Alfred Kraus. Al obtener la Beca ICETEX, Carolina Oramas viajó a Estados Unidos, donde completó su grado superior en canto lírico en el Mannes College of Music of New School University (N.Y.). En la actualidad Olfary Gutiérrez es solista lírica y directora coral de la catedral de New Jersey (EUA).



Figura 56

Patricia Caicedo

Nota. Fuente: <https://www.patriciaacaicedo.com/es/home-espaol>

71 Reseñas extractadas de <https://www.colombianosune.com/colombianomigrante2021/member/olfary-gutierrez/> y <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1465/>

Patricia Caicedo⁷². (Ibagué, 1969) Es soprano. Fue alumna de canto de la maestra Rocío Ríos y durante su paso por el Conservatorio del Tolima integró el Coro del Tolima y fue solista con la Orquesta bajo la dirección de Paul Dury. Se graduó de la Escuela de Medicina de la Universidad del Bosque (1992); es Magíster en Musicología (2006) y Doctora en Filosofía de la Música (2013) de la Universidad Complutense de Madrid, Vive en Barcelona, donde fundó el Barcelona Festival of Song, y la empresa Mundo Arts (con editorial musical y sello

discográfico) dedicado al repertorio vocal Latinoamericano.

Es autora de libros y artículos y conduce conferencias en universidades europeas y americanas. Por sus aportes a la cultura ha sido reconocida por la Embajada de Colombia, como una de las 10 mujeres colombianas más destacadas en España. Ha dedicado la mayor parte de su carrera artística, sus investigaciones y producciones discográficas a estudiar y difundir el repertorio de la canción Latinoamericana, Ibérica e Iberoamericana⁷³.

Figura 57

Edna Victoria Boada

Nota. Fuente: <https://conservatoriodeltolima.edu.co/index.php/2021/03/16/edna-victoria-boada-valencia/>



Edna Victoria Boada Valencia. (Ibagué, 3 de abril de 1975). Edna Boada es nieta de la compositora y pianista Leonor Buenaventura. En 1987 inició sus estudios de piano con Néstor Guarín en Conservatorio del Tolima. Adelantó estudios

72 Un reportaje reciente sobre su trayectoria está disponible en <https://pjjaoeditores.com/plataformaaudiovisualdeartistastolimenses/patricia-caicedo-la-soprano-colombiana-que-encanta-a-europa>.

73 En 2008 fue incluida en la publicación internacional *Who's Who in American Women and Who's Who in the World* y en 2021 recibió del British Carnatic Choir la distinción "BBC Award for Arts and Culture", por su contribución cultural y artística. Información extraída de la página Oficial de Patricia Caicedo. <https://www.patriciacaicedo.com/es/sobre>

superiores en la Universidad Nacional de Colombia, donde recibió clases magistrales con Paul Bodura Skoda, Harold Martina y Walter Blackemheim, entre otros.

Sus primeras actuaciones fueron en el Auditorio Olav Roots. Fue solista de las Orquestas Sinfónica de Colombia y “Collegium Musicum” de la Universidad Nacional, donde se graduó como pianista con énfasis en Música de Cámara en 1998. Hizo parte del ciclo Jóvenes intérpretes del Banco de la República (1994) y desde entonces ha actuado en escenarios como León de Greiff, Teatro Colón, Sala Luis Ángel Arango, y el Salón Alberto Castilla. En 2013 Se graduó de la Maestría en interpretación de la Uni-

versidad EAFIT de Medellín, orientada por la maestra Blanca Uribe.

En 2008 ingresó como docente del Conservatorio del Tolima. Es compositora, y acredita en su producción más de 75 títulos entre música propia y arreglos sobre música colombiana. Es la compositora del Himno de Ibagué, obra ganadora del concurso convocado por la Alcaldía en 2007. Algunas piezas de su catálogo son *Preludio no. 4, Adiós a Cuba, Jardín de heliotropos, Atardecer a la manera de Satie y la Suite Ibake*⁷⁴. Recientemente, ha conformado el dúo Blanco y Negro junto al pianista Juan Carlos López, para la difusión de música de cámara en dicho formato y de sus propias composiciones.



Figura 58
Cinthia Melissa Troncoso
Nota. Fuente: Archivo
Personal

Cinthia Melissa Troncoso Andrade. (Ibagué, 1995). Melissa Troncoso inició sus estudios en la Escuela de Música del Conservatorio del Tolima en 2001, a la edad de seis años. Aunque su primer

instrumento fue la guitarra, se orientó al estudio del piano de manera definitiva con sus primeros maestros Carlos Manuel Fernández, Carlos Ceballos, Juan Pablo Luna y Edna Victoria Boada.

74 El índice de sus obras está disponible para consulta en la página institucional del Conservatorio del Tolima. www.conservatoriodeltolima.edu.co

Participó en el II y III Festival infantil de Piano en Bucaramanga, entre 2005 – 2007. A sus 12 años hizo su primer recital de piano en la Sala Alberto Castilla y en 2008 representó el Tolima en el Primer Festival de Música Clásica infantil y Juvenil de la Fundación Arsnova (Neiva) y en 2009 participó en el programa Jóvenes intérpretes del Banco de la República. Se graduó de la carrera de Maestro en Música del Conservatorio del Tolima en 2015 y se perfeccionó a nivel de pregrado, y completó su Maestría en Interpretación en la Universidad Javeriana con Sergei Sickov.

Los festivales internacionales de Piano de Ibagué y de la Música de Cartagena fueron espacios de formación privilegiados para Melissa. Allí recibió clases magistrales con los maestros Teresita Gómez, Adonis González, Harold Martina, Kathia Mitchel, Blanca Uribe, Mac McClure, Jorge Luis Prats y Andreas Woyke, entre otros.

Melissa Troncoso fue pianista acompañante de la Orquesta de cámara Prejuvenil, y pianista de la Orquesta del

Conservatorio del Tolima y docente en la Escuela de Música entre 2011 y 2020. En 2022 se estableció en la Ciudad de San Juan de Pasto, donde es docente de piano de la Facultad de Música de la Universidad de Nariño, y actúa como pianista acompañante del Programa de Ópera de la misma institución. También, es bailarina de diversos géneros populares como el tango y la salsa, y hace parte de la orquesta tropical femenina Karamelo de la Ciudad de San Juan de Pasto.

6. Las Nuevas Expresiones Tolimenses de Música Colombiana

El surgimiento de nuevas expresiones de la música colombiana a finales de los años ochenta ha permeado a las intérpretes y compositoras actuales del Tolima, imponiéndose una renovación estilística, marcada por una gran exigencia instrumental y vocal. Finaliza esta panorámica de género con un representativo grupo de mujeres, que responden desde sus trayectorias musicales a esta corriente de inflexión, frente al quehacer musical en Colombia.

Figura 59
Jennifer Varón Velásquez
Nota. Fuente: Portafolio de la artista



Jennifer Varón Velásquez. Ibaguereña. Diseñadora gráfica y licenciada en Educación Artística de la Universidad del Tolima (2022). Ingresó al mundo de la música a sus siete años, como intérprete del tiple, con el tiplista Juan Pablo Hernández como su primer referente. A los nueve años inició el estudio de violín en el Conservatorio del Tolima. Desde entonces, ha pertenecido a distintas agrupaciones, ampliando

su conocimiento como intérprete de la bandola y el charango. A sus 17 años conformó el dueto Aikos⁷⁵, al lado de Luis Ricardo Rodríguez, para participar festivales y concursos nacionales de música andina. Allí se perfila, después de Enerith Núñez, como la segunda mujer tiplista solista colombiana, ganadora de premios en su modalidad, rompiendo con una tradición de dominio casi exclusivamente masculino⁷⁶.

Jennifer Varón cuenta ya con una trayectoria nacional de reconocimientos como instrumentista y vocalista en la que se destacan:

- 2004. Festival Nacional de duetos “Hermanos Martínez” Floridablanca – Santander Mención honorífica, 3.er lugar dueto, Mejor tiplista del certamen.
- 2004-2005-2006. Festival Nacional de Música “Mangostino de oro” Mariquita – Tolima: Mejor tiplista del certamen.
- 2005. Concurso Nacional de duetos “Ciudad de Cajicá” 2° Lugar dueto.
- 2005. Concurso Nacional del Bambuco “Luis Carlos González” Pereira - Risaralda 1er lugar dueto y Mejor tiplista del certamen premio “Lucho Vergara”.
- 2006. Festival de música andina “Mono Núñez” Mejor interpretación de la obra Luis Uribe Bueno.

Jennifer ha sido delegada coordinadora del Encuentro Nacional de Solistas de tiple, que realiza desde 2002 Juan Pablo Hernández, en el Festival Mangostino de Oro (Mariquita). A su trayectoria se suman las invitaciones como artista al concierto de Santiago Cruz para el cumpleaños de Ibagué (2017); el Festival Toli Jazz (2019), y como catedrática de su instrumento en la Maestría

en Músicas de América Latina y el Caribe en la Universidad de Antioquia en el 2019. Jennifer ha participado como diseñadora y artista integral, en la producción gráfica de los trabajos discográficos *Pijao en el Corazón de Colombia*, y *Para Sumercé*, esta última una producción de la cantante Niyireth Alarcón sobre las obras de Jorge Humberto Jiménez.

75 <https://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/sociales/cultural/139274-dos-ibaguereños-que-aman-el-tiple>

76 Gustavo Adolfo Rengifo, Luis Enrique “el Negro” Parra, son pioneros a nivel nacional, en tanto que Juan Pablo Hernández, Oriol Carol, Harold Pobre y Oscar Iván Navarro nutren la nueva generación, de quienes Jennifer ha recibido influencias y enseñanzas.

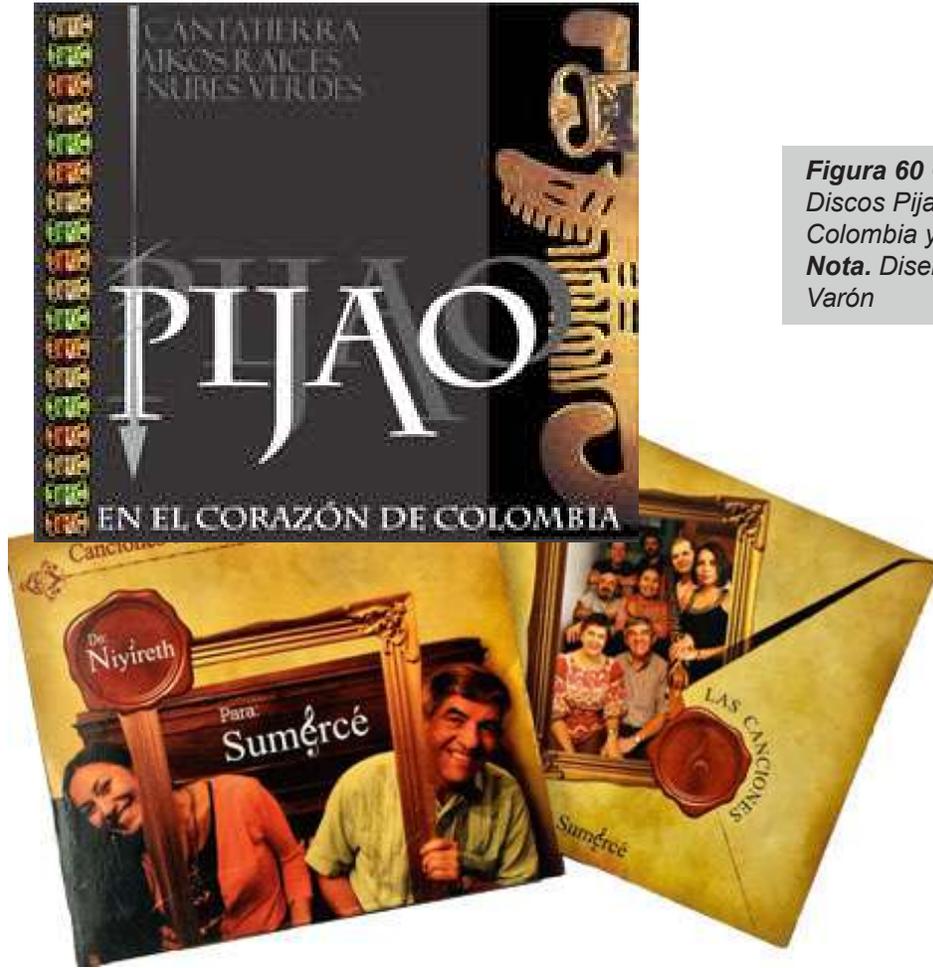


Figura 60 Carátulas de los Discos Pijao en el Corazón de Colombia y Para Sumercé
Nota. Diseños de Jennifer Varón



Figura 61
Estefanía Pardo
Nota. Fuente. Archivo de la artista

Estefanía Pardo Pérez. (Ibagué) Representa la más reciente generación de compositoras tolimenses. En su juventud se vinculó al grupo artístico de música andina Tama, dirigida por Orlando “Teto” Quintero, donde cantaba y tocaba la guitarra. Entre 2007 y 2010 recorrió el país con dicha agrupación; participó en el Concurso Nacional de Villancicos de Santa Rosa de Cabal; en el 34° Festival Mono Núñez; en el Concurso Nacional del Bambuco Luis Carlos González, y en el XIX Concurso Nacional del Pasillo, también, como invitados internacionales en el VI Festival Internacional de coros UNITA en Ecuador. Estefanía es Licenciada en Música del Conservatorio del Tolima (2014) y Magíster en Enseñanzas artísticas de composición para medios Audiovisuales del Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska de Madrid (2016). Su énfasis es la producción musical y composición musical para medios audiovisuales. Actualmente, cursa un doctorado con la Pontificia Universidad Católica de Buenos Aires. Ha sido docente de la Universidad Cooperativa de Colombia, la Corporación Creandes y Navio Films y del Conservatorio del Tolima.

Estefanía Pardo se inició en la composición desde la música colombiana y Latinoamericana. Sus primeras obras *Preludio de amor* y *Huellas de vida* fueron finalistas en el Concurso de Composición “Leonor Buenaventura” de Ibagué (2019-2020). El bambuco *Recreations about a colombian rythm for string orchestra* fue finalista del II Concurso Internacional de composición Música per archi 2017 en Ucrania. Su más reciente trabajo Paikuna Saqinku, para orquesta

de cámara, fue ganadora del Concurso Internacional de Composición Lowell Chamber Orchestra de 2022 de Boston (Estados Unidos). *Lost Kings Lullaby* - Música original para el videojuego, fue estrenado por Nintendo Switch y Steam en abril de 2019; y *Ba-Ba*, fue representante por Colombia en el World film challenge 48 Hour film Project 2020.

Sin perder conexión con la realidad que vive su país, Estefanía Pardo compuso la *Suite Andina Metamorfosis*, para orquesta de cuerdas, animación digital en vivo, diseño sonoro y público interactivo, obra que fue ganadora de la Beca de Creación de Estímulos 2019 de la Secretaría Municipal de Cultura de Ibagué. En una entrevista realizada a la compositora manifestó que, independientemente del ser mujer, “un compositor difícilmente vive de su oficio, generalmente debe buscar prestigio fuera de su propio país antes de que se le reconozca en el propio”. (E. Pardo, comunicación personal, 25 de octubre de 2021)

Epílogo

Un ejemplo del impacto que la educación musical que ha llevado a los más apartados rincones del Tolima, despertando la vocación en niñas y señoritas de la región, ha sido el Encuentro Departamental de Bandas Estudiantiles, donde se ha encontrado que los municipios de Anzoátegui y San Antonio tienen una participación del 60% en sus integrantes niñas, respecto a los niños. (Celemín et al., 2018)

Figura 62 Banda de Anzoátegui, Tolima



Nota. Encuentro Departamental de Bandas del Tolima. 2018. (Celemín et al., 2018)
El Festival Nacional de Duetos Príncipes de la Canción, ha recibido ya entre sus ganadores a los duetos femeninos Entre Cantos⁷⁷ (Paula García - primera Voz y tiple; Aura García - segunda Voz y guitarra, y Jesús Morales - Guitarra) y el Duetto Luar⁷⁸ (Paula Vanessa Criollo - primera voz; Martha Elena Díaz - segunda voz y guitarra; y Daniel Cortés - tiple). Aunque sus trayectorias son recientes, estos duetos han sido finalistas y ganadores de premios en Festivales Nacionales.



Figura 63

Duetto Entre Cantos

Nota. Fuente: <https://elirreverenteibague.com/noticia/14831/entre-cantos-el-dueto-de-hermanas-que-con-sus-vozes-han-representado-el-tolima>

⁷⁷ Ver reseña en: <https://duetoEntreCantos.principalwebsite.com>

⁷⁸ Ver reseña en: <https://dueto-luar.principalwebsite.com>

Figura 64
Dueto Luar

Nota. fuente: <https://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/sociales/notas-sociales/451536-el-dueto-to-limense-luar-participara-en-el-festival-carlos-alvarez>



Instituciones como la Orquesta infantil del Liceo Santa Cecilia, los programas SIMIFARTE de la Escuela de Formación Artística y cultural EFAC y las Escuelas de Música tradicional en Municipios del Tolima, acogen cada año un importante número de niñas y jóvenes que ven en la música la realización de su futuro personal.

La línea de la música urbana de

Cantautoras y productoras puede por sí misma aportar información para un estudio pendiente, dada su reivindicación y floreciente participación. De momento quedan citados para una próxima conversación La Orquesta Tropical Femenina Son Yembé y las cantautoras Matilda Nox, Zoe Musique, La Música de Abril y Joa Tovar, todas con sus productos accesibles en las redes.





Figura 65
Matilda Nox. - Música de Abril - Zoe Musique. - Joa Tovar - Son Yembé

Nota. Fuente: Instagram

Conclusiones

Fuentes documentadas desde finales del siglo XIX, dan cuenta de la presencia de la mujer en el centro de los acontecimientos más significativos en la historia musical del Tolima. Pese a las difíciles condiciones sociales por el hegemonismo patriarcal predominante en el entorno nacional y regional, generaciones de mujeres del Tolima encontraron en el estudio y ejercicio de la música como docentes o artistas su papel emancipatorio en la construcción de un ideal colectivo, que se impuso sobre las violencias territoriales a través del arte. La creación de la academia musical aportó a la formalización de su oficio y reconocimiento social, incidiendo en las gestiones de diplomacia cultural, que marcaron la historia de Colombia en el 48, y proyectando su producto artístico en el escenario internacional a través de los Coros del Tolima.

Con el surgimiento de una nueva generación mujeres tolimenses vinculadas a prácticamente todos los campos de la música, se vislumbra su presencia cada vez más en el panorama musical colombiano que se sintetiza en i). Reafirmación de la música como carrera profesional, de reconocimiento social para mujer tolimense actual. ii). Intervención de las mujeres en la música desde sus políticas gubernamentales, gestión y liderazgo de transformación social. iii). Apertura de sus roles en nuevos espacios de la música como la musicología, la ingeniería de sonido, la lutería y la producción para cine y televisión.

El siglo XXI, que recién comienza, ofrece una panorámica expandida de manifestaciones femeninas en la música del Tolima. Los procesos formativos sostenidos por más de un siglo entre sus instituciones, han impactado la base formativa de las mujeres músicas tolimenses actuales, imponiendo un estándar alto en todas sus manifestaciones.

Referencias

Arraño, C. (2021). Mujeres y musicología en América Latina: Hacia la actualización de un canon profesional con perspectiva de género. *Actos No 5* (2021): 3-17. ISSN 2452-4727, 5, 3-17.

Bastidas España, J. M. (2021). *Atavismos coloniales, música y transformación social*. Universidad de Nariño RUDECOLOMBIA.

Beltrán, L. A. (2011). Informe de Gestión 2001-2011. Conservatorio del Tolima.

Beltrán, L. A., Millán, Á. J., Rivas, D. E., y Espinosa, H. (2009). Amina Melendro de Pulecio: La legendaria madrina de la música "Un compromiso con la historia". *Revista, Música Cultura y Pensamiento*, 1(1), 66-74.

Boada, E. V., y Hernández, A. (2017). Legado musical y cultural del Coro del Tolima (1948-1969). Fondo Editorial Conservatorio del Tolima.

Bonilla, M. A. (2007). Teresita Melo Castilla. *Revista Aquelarre*. Centro Cultural Universidad del Tolima, 12(12), 96-97.

Capera, C. C., Guzmán, D. Y., y Tique, J. E. (2020). Tatiana Cecilia Arias Camacho (1975 – 2017). Una mujer tolimense como modelo de vida para la enseñanza musical en el Conservatorio del Tolima. Conservatorio del Tolima.

Cascudo, T., y Aguilar-Rancel, M. Á. (2013). Género, musicología histórica y el elefante en la habitación. En Isabel Porto Nogueira y Susan Campos Fonseca (eds.), *Estudios de género, corpo e música: abordagens metodológicas. Série Pesquisa em Música no Brasil*. Goiânia: ANPPOM, 2013, pp., 27-55.

Celemín, B., Silva, F. A., & Tamayo, M. S. (2018). Caracterización del Encuentro Departamental de Bandas Estudiantiles del Tolima 2017. Conservatorio del Tolima.

De Greiff, O. (15 de diciembre de 1992,). Concurso Polifónico Internacional de Ibagué. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-258575>

De la Espriella, A. (1997). *Historia de la Música en Colombia a través de nuestro bolero*. Grupo Editorial Norma.

Discogs. (s.f.). Clemencia Torres, Catálogo discográfico. Recuperado 27 de mayo de 2023, de <https://www.discogs.com/es/artist/3534119-Clemencia-Torres>

El Nuevo Día Cultural. (7 de marzo de 2012,). Luz Alba Beltrán recibe homenaje musical [Periódico]. <https://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/sociales/cultural/135666-luz-alba-beltran-recibe-homenaje-musical>

El Tiempo. (24 de mayo de 1995). Sin un peso, pero con muchas ganas. *El Tiempo*. [bit.ly/4ZZx4A](https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-258575)

Fernández, M. J. y Shifres, F. (2022). *Musicología Feminista: un resumen crítico*. 10° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias. Universidad Nacional de La Plata.

Festival Benidorm. (s.f.). Noticias e historias del Festival de la Canción Benidorm. <http://festivalbenidorm.blogspot.com/p/benidorm-celebro-la-xvi-edicion-de-su.html>

Galindo, H. (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima: Historias de vida: Blanca Álvarez de Parra, Isabel Chava Rubio, Leonor Buenaventura de Valencia*

(Primera). Conservatorio del Tolima. https://books.google.com.co/books?id=FYHuvM-f9F2MC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Gil Araque, F. G. (2009). *Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937*. 1.

González, J. I. R., Rodríguez, J. C. R., y Barrios, E. A. Z. (2000). *Memoria artística del Coro Cantoría del Tolima (2000—2010)*.

Hernández, A., García, J. C., y López, T. (2012). Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940. *Música, cultura y Pensamiento*, 4(4), 43-58.

Millán de Benavides, C. y Quintana Martínez, A. (2012). *Mujeres en la música en Colombia, el género de los géneros*. Pontificia Universidad Javeriana.

Pardo, C. (2020). *Memoria de una identidad: Ibagué ciudad musical (1 ed.)*. Sello Editorial Universidad del Tolima.

Pardo, C. O. (2002). *Músicos del Tolima Siglo XX*. Pijao Editores.

Pardo, E. (25 de octubre de 2021). *Jóvenes compositores del Tolima [Comunicación personal]*.

Pinilla, J. I. (1980). *Cultores de la Música colombiana*. Editorial Adrian.

Quehacer Cultural. (16 de junio de 2023). *Las mujeres todavía muy discriminadas en la industria musical*. Quehacer. <http://www.quehacer.co/las-mujeres-en-la-industria-musical-todavia-muy-discriminadas/>

Revista Arte. (1979). *Los Coros del Conservatorio de Música del Tolima*. *Revista Arte*, 52-53.

Rico Salazar, J. (2004). *La canción colombiana, su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Editorial Norma.

Sarmiento, P. (2019a). *Intérpretes colombianos del teclado (1)*. Club de música biblioteca Luis Ángel Arango.

Sarmiento, P. (2019b). *Mujeres en la historia de la música en Colombia*. Club de Música Biblioteca Luis Ángel Arango. https://admin.banrepcultural.org/sites/default/files/activity/file-attached/mujeres_en_la_musica_-_marzo_2019.pdf

Tirado Mejía, Á. (2014). *Los años sesenta. Una revolución cultural*. Debate.

Tobo Mendivelso, L. A., y Bastidas-España, J. M. (2022). *Mujeres, música y sociedad patriarcal. Las mujeres y la música en la Zona Andina Nariñense*. Editorial Universidad de Nariño.

Troncoso, C. M. (2015). *Documentar la trayectoria del Coro del Tolima durante 1948-1969. Segunda parte*. Conservatorio del Tolima. Monografía.

Velásquez, J. F. (2013). *Ecós tras bambalinas: El impacto de la actividad de los teatros en la práctica musical, visto a través del caso de Medellín (1886-1903)*. *Boletín de Música Casa de las Américas*, 35(35), 71-97.

Velásquez, M., Reyes, C., y Rodríguez, P. (1995). *Las mujeres en la historia de Colombia: Mujeres y cultura (Vol. 3)*. Consejería Presidencial para la Política Social.

Villegas, H. (1962). *Reseña histórica del Conservatorio*; Imprenta Departamental del Tolima.

Boada, E. V. (2013). *Análisis de diez obras para piano de cinco compositores del Conservatorio del Tolima entre 1890 y 1960*. Universidad EAFIT





ERIKA NATHALIA ENRÍQUEZ

Ha participado en diversos estrenos y presentaciones corales con la agrupación de la Universidad de Nariño, Allegro coral. Ha cursado diversidad de talleres y diplomados con maestros como el alemán Detlef Scholz, el inglés Timothy Brown y la mexicana Zintzuni Cardel. Participó en el XI Encuentro Nacional de Educación Musical FLADEM Colombia como intérprete vocal en el acto de apertura del evento. También participó como intérprete en la apertura del XII Encuentro de la Jurisdicción Constitucional, en presencia del presidente Juan Manuel Santos. Desde el año 2014 inició su trabajo docente con clases de técnica vocal y coro en la Escuela Musical Amadeus del Instituto Champagnat de Pasto, escuela en la que labora hasta la actualidad. Ha participado como directora coral en diferentes festivales regionales y, a nivel nacional, en el festival de Corpacoros en la ciudad de Buga. En el año 2018 presentó su trabajo de grado en el

Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en la modalidad de recital creativo, para el que compuso un Réquiem para coro femenino y orquesta de cámara, en el cual actuó como cantante solista; esta tesis fue laureada. Como intérprete también ha hecho parte de la murga Zarcillejos de Nariño, participando en el Encuentro de expresiones autóctonas en el marco del Cuadragésimo cuarto Festival Mono Núñez y en el lanzamiento del carnaval de Negros y Blancos de Pasto, evento que ocupó el auditorio Teresa Cuervo Borda en el museo Nacional de Bogotá, presentación que incluyó entrevistas de televisión para canales como Caracol, RCN, City TV y Canal Uno, entre otros. Tiene varios grupos musicales en los cuales es la voz principal, ha grabado para el canal regional CNC en serenata Nariñense y participado en los tablados oficiales de carnavales de Negros y Blancos desde el año 2020. En el año 2022 participó como ponente en el Primer Festival Internacional de Música, Universidad de Nariño, con el tema La comprensión de la anatomía y la fisiología de la voz en el canto. Finalizó sus estudios de Maestría en Educación en la universidad de Nariño.

La Comprensión de la Anatomía y Fisiología de la Voz y su Importancia en la Enseñanza y Aprendizaje del Canto

Erika Nathalia Enríquez Suárez
 Universidad de Nariño
 Maestría en Educación
 nathica0616@hotmail.com

Resumen

Este artículo corresponde a una síntesis de una investigación cualitativa en curso que se realiza en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. La investigación involucra a estudiantes de los últimos semestres del periodo B 2022. Se destaca que, en general, la educación en el canto se aborda desde las percepciones, sensaciones, imágenes y metáforas, primando la sonoridad y desplazando o tocando superficialmente los procesos anatómicos y fisiológicos que la voz involucra. Esta característica se ha vuelto una constante en la educación vocal, llegando a frustrar o dificultar la comprensión del canto y sus técnicas como tal. Todo ello se debe a que se ha seguido enseñando con el modelo pedagógico tradicional desarrollado con la creación de los conservatorios, los cuales se gestaron antes de los avances científicos como la laringoscopia, que permitió ver las cuerdas vocales en un ser humano vivo. Por lo general, el estudiante no logra entender las orientaciones del docente o los puntos de llegada de sus orientaciones, debido a que no manejan el mismo lenguaje y las mismas percepciones. En este sentido, es

posible que un aprendizaje respaldado en un estudio científico permita un equilibrio entre pensamientos, percepciones y comprensión.

Palabras clave: Enseñanza del canto, aprendizaje del canto, conocimientos técnicos del canto, anatomía del canto, fisiología del canto, aprendizaje significativo del canto

Abstract

This article addresses qualitative research in progress, which is being carried out at the University of Nariño, in the Bachelor of Music program, with students belonging to the last semesters of period B 2022, the present project affirms, singing education is generally taught based on perceptions, sensations, images, and metaphors, prioritizing sonority, and displacing the role of anatomical and physiological processes in singing. This concept has become a constant in vocal education, frustrating or hindering the understanding of singing and its technique as such. All of this, since teaching has continued with the traditional pedagogical model developed with the

creation of conservatories, which were conceived before scientific advances such as laryngoscopy allowing the vocal cords to be seen in living human beings.

Keywords: Singing teaching, singing learning, singing technical knowledge, singing anatomy, singing physiology, singing learning.

Planteamiento del Problema

En el entorno formativo del canto, se evidencia que los procesos de enseñanza y aprendizaje se caracterizan por el abordaje de las técnicas que procuran la salud vocal, pero sin una adecuada y profunda comprensión de su anatomía y fisiología. A pesar de que se busca el cuidado consciente de la voz, principalmente en cantantes profesionales, dichas precauciones son abordadas solo desde el ámbito sensorial y metafórico, enfocado en la sonoridad bella de la voz; aspectos que son importantes. Sin embargo, se observa la necesidad de enriquecer la metodología de los procesos de enseñanza-aprendizaje desde la comprensión de la anatomía y fisiología de la voz. Este aspecto es necesario para la salud y es un complemento esencial de la metodología de enseñanza y aprendizaje de este.

Introducción

El abordaje del canto a lo largo de la historia, especialmente en los conservatorios, ha empleado recursos como imágenes, metáforas y sensaciones, primando el estudio del canto lírico. Este ha sido catalogado como una técnica única que favorece los demás estilos y géneros musicales.

Este desconocimiento de los procesos involucrados en la producción del sonido vocal determinó que toda la pedagogía vocal tradicional se basara en las percepciones y apreciaciones individuales de cada maestro de canto, así como en la forma en que traducían en palabras sus propiocepciones acústicas y fisiológicas. Las sedes típicas de este tipo de prácticas pedagógicas fueron los distintos conservatorios. Al interior de estas instituciones se gestó un modelo didáctico-institucional complejo que sigue presente hoy en día y que ha sido denominado Modelo Conservatorio (Gainza, 2002, como se citó en Alessandrini, 2012, p. 1).

Aquello proviene de la época en la que no se tenía conocimiento sobre el funcionamiento de los pliegues vocales en una persona viva. Por ende, las experiencias educativas en el área privilegiaban las percepciones y sensaciones, desarrollando expresiones como “cantar con el estómago” o, el más común y escuchado hasta la actualidad, el “don divino”, que es cuando se tiene una bella voz. Dichas expresiones han perdurado en el tiempo y se escuchan hasta la actualidad. Incluso después de 1854, según Viales (2022), un cantante llamado Manuel García II, atraído por

la búsqueda de respuestas en el canto desde la medicina, utilizó un espejo similar al que se emplea en odontología junto con el espejo del tocador. De esta manera, pudo reflejar sus pliegues vocales en movimiento, convirtiéndose así en el primer ser vivo que pudo divisarlos en acción. Este hecho marcó el inicio de la invención de la laringoscopia y la laringología, permitiendo el estudio científico y certero de lo que sucedía con la voz y los mecanismos de funcionamiento para su producción. Este avance llevó a que varios profesionales de la salud se involucraran en el estudio referente al canto.

A partir de ello, se creó la llamada pedagogía vocal contemporánea, la cual busca ofrecer respuestas y enseñanzas desde la comprensión de la realidad de los procesos anatómicos y fisiológicos para la producción de la voz cantada. Este hecho contribuyó a que el canto se explicara de manera más clara, logrando que este instrumento dejara de ser invisible. Sin duda, este aporte a la comprensión y estudio de los mecanismos de producción de la voz y las perspectivas técnicas se suma a la riqueza exploratoria de las dimensiones sensibles y perceptivas, consolidando así una enseñanza holística del canto.

No obstante, las bondades de la integración descrita han sido desplazadas por la llamada pedagogía tradicional o de conservatorio, ya que a lo largo de la historia se ha instaurado como forma modélica de la enseñanza vocal.

Alessandroni (2012) relata cómo las primeras escuelas que existieron se nombraron conservatorios en el siglo XVI, pero a partir de la creación del

Conservatorio de París en 1795, todas estas escuelas adoptaron lo que se conoce como pedagogía tradicional, también denominada posteriormente como la pedagogía de conservatorio.

Es así como se inició una larga tradición de enseñanzas en torno a la sonoridad que cada una de ellas había generado. Hasta la actualidad, se sigue trabajando el canto lírico y el canto en general, abordado por algunos maestros o escuelas con similitudes a ellas.

En concordancia con lo anterior, Machuca y Valles (2021) hablan sobre cómo los aportes de las escuelas o conservatorios dejaron por fuera a las músicas populares, las cuales iban surgiendo en espacios tanto rurales como urbanos. Aquellos conservatorios o escuelas se enfocaban principalmente en el canto lírico y coral, autonombrándose como modelo a seguir, eficaz y adecuado. Esto, a lo largo del tiempo, llevó a que el canto popular se aprendiera desde las posturas del canto lírico.

Por ello, Arce (2021) expresa la necesidad de que:

Los profesionales de la voz y profesores de canto deben tomar conciencia de estos desafíos para así enfrentar las dificultades que se presentan durante sus clases. Es necesario que quienes trabajan en el área de la voz cuestionen e investiguen la información de las prácticas tradicionales provenientes del canto lírico y evalúen de dónde y con qué fundamentos fue implementada dicha información

para enseñar técnica vocal y si esta se aplica al canto de la MCC. Además, el profesor o profesora de canto debe complementar su experiencia con conocimientos científicos y continuar avanzando hacia prácticas más sanas y concretas, las cuales seguro promoverán el progreso de los alumnos. (p. 125)

Igualmente, esta realidad ha sido evidenciada por investigadores, cantantes y escritores que han presenciado esta situación en diversas regiones del mundo. El cantante español Ferrer, quien ha escrito varios libros sobre el canto y cómo comprenderlo, centrándose en la anatomía y fisiología de la voz, expone esta realidad. En uno de sus libros, titulado *Teoría y práctica del canto* (2001), menciona la existencia de vacíos dentro de la enseñanza de esta materia. Desde su experiencia, observó que la anatomía solo era mencionada sin explicación alguna, utilizando expresiones como “lanzarla al espacio” o “dejar la voz libre”. Además, señala que la forma de enseñanza se basaba en ejercicios sensoriales y metafóricos, los cuales frustraban a los cantantes al no poder realizarlos correctamente. También se pudo encontrar en el artículo científico de Rodríguez et al. (2018) un estudio realizado a cantantes profesionales y amateurs. El primer grupo mostraba conciencia en cuanto a la salud vocal, practicando precalentamiento y discutiendo técnicas de canto, a diferencia de los cantantes amateurs, quienes en su mayoría no tenían conciencia del cuidado de su salud vocal. En conclusión, este proyecto reveló el limitado o moderado conocimiento que se tenía acerca de la anatomía, fisiología o

patologías que involucran la acción del canto en ambos grupos de estudio.

La contundencia de las posturas metodológicas tradicionales en la enseñanza del canto se sustenta, además, en los planteamientos de García et al. (2010), fundamentando una forma artística y científica de abordar el canto. A lo largo de la historia, los docentes han abordado esta área de la primera forma, remontándose a los hitos de los siglos XVII y XVIII, en los cuales se enseñaba con base en ejercicios vocales para lograr destrezas en el canto. Estas prácticas pedagógicas de la enseñanza vocal se han instaurado como precepto inmodificable en la historia de la educación musical hasta nuestros días, desplazando así la anatomía y fisiología del canto dentro de la enseñanza de este. Ellos han descrito cómo, en general, la enseñanza y aprendizaje del canto han relegado la pedagogía científica, dando prioridad al desempeño de la forma concebida como artística, también conocida como pedagogía tradicional o de conservatorio. Para lograr destrezas vocales, se enfocan en ejercicios técnicos y sensoriales que les permiten tener una comprensión superficial e inconsciente del acto del canto. Logran las sonoridades deseadas a través de la intuición, ejercicios de vocalización y nociones técnicas, sin establecer bases claras de los procesos que el cuerpo realiza para alcanzarlas.

Es necesario, por lo tanto, incluir dentro de la enseñanza y aprendizaje el componente anatómico y fisiológico de la voz.

Alessandroni (2012) respalda lo anterior expresando que:

El éxito que adquirió el modelo de trabajo de la Pedagogía Vocal Contemporánea se encuentra ligado a la exhaustividad y rigurosidad científica de sus explicaciones y a la nueva perspectiva que introdujo con relación a cómo desempeñarse responsablemente en la vida profesional. (p. 4)

De la misma manera (Miller, 1996; Bunch-Dayme, 2009) hablan sobre como:

El mecanismo de funcionamiento de la voz pareciera mantenerse oculto dentro de la prisión laríngea cuyo accionar, como si fuera poco, no es totalmente accesible a la conciencia. Durante muchos años esta perspectiva favoreció la proliferación de una pedagogía vocal, mística y subjetiva. Las imágenes utilizadas por los docentes de canto, para inducir ciertos comportamientos vocales, constituyen el repertorio que evidencia lo que algunos autores han denominado mitología vocal. (como se cita en Alessandroni, 2013, p. 4)

Aun así, también hay que ser consciente de que, lamentablemente, muchos de los términos abstractos y mitológicos del canto, como lo expresaron los autores nombrados, son una constante dentro de la realidad de la enseñanza y aprendizaje. Sin embargo, al darles sentido desde la comprensión de la anatomía y fisiología de la voz, estos términos pueden volverse tangibles y dejar de

ser abstractos. Esto permite encontrar un punto de congruencia entre lo que el docente expresa y lo que el estudiante entiende. No es desconocido que cada persona es diferente y entiende y concibe las cosas de manera distinta respecto a otras. Por lo tanto, el estudiante puede no entender los puntos a los que el docente quiere llegar con metáforas, sensaciones o imágenes, ya que las percepciones del estudiante son diferentes a las del maestro.

Por lo anterior, es necesario aclarar que no se está en contra de una enseñanza que involucre metáforas, imágenes y sensaciones para alcanzar un sonido bello. Sin embargo, se deben explorar desde la contextualización y comprensión de los procesos fisiológicos de la voz. De esta manera, el estudiante y el maestro podrían hablar el mismo lenguaje, y desde la parte conceptual, el estudiante podría construir sus propias sensaciones, metáforas e imágenes mentales desde su percepción. Esto le permitiría tener un aprendizaje significativo.

La presente investigación adopta un paradigma epistemológico desde el enfoque histórico hermenéutico. Este proyecto busca comprender lo que está sucediendo, por qué ocurre y el fenómeno de estudio del contexto. Maldonado (2016) destaca cómo desde la hermenéutica es posible comprender antes que conocer las realidades, sus sentidos y naturalezas, mediante la interpretación que se genera entre el texto, el diálogo y las realidades. Este enfoque se reafirma en el análisis llevado a cabo, donde se contrasta la teoría en un diálogo con la realidad desde la historia y sus contextos.

La presente investigación se enmarca en el paradigma metodológico de carácter cualitativo. Explora la sociedad y los factores que han llevado al abordaje del canto desde lo sensorial, metafórico y auditivo, desplazando el conocimiento anatómico y de procesos fisiológicos para la producción de la voz.

Según Deslauriers (2019), la investigación cualitativa habla sobre la búsqueda de la realidad a partir de la experiencia social y las relaciones con el entorno en el que la persona se desenvuelve. De manera reflexiva, se busca que las personas puedan apropiarse y modificar los símbolos presentes en su entorno de acuerdo con sus necesidades. Este proceso implica la elaboración de conceptos que les permitan interpretar su pasado, actuar en su presente y visualizar su porvenir.

Por lo general, el estudiante no comprende los puntos a los que el docente desea llegar debido a que no utilizan el mismo lenguaje y las mismas percepciones. La introducción de la ciencia permitiría un equilibrio de pensamientos, percepciones y comprensión.

Badilla Chavarría (2006) describe cómo en el paradigma investigativo cualitativo existen una variedad de cuestionamientos, y una de las preguntas que más se asocian al presente proyecto es “¿Cuál es la naturaleza de la realidad en la que nos posicionamos?”. La autora explica que “la realidad social es histórica, relacional, dinámica, variable, local, pero articulada a procesos amplios, más complejos (económicos, políticos, culturales)”. La presente investigación

aborda el tema desde el ámbito histórico del canto, explicando el origen de ciertas expresiones, formas de pedagogía y descubrimientos que han permitido cambios dentro del canto y la formación del cantante (p. 4).

Además, Badilla Chavarría (2006) menciona que dentro de dicho paradigma se busca “describir, comprender, explicar, interpretar los procesos sucesivos para producir datos y configurar textos significativos, se vinculan a acciones como describir, comprender, explicar e interpretar. La investigación cualitativa se interesa por la descripción como proceso para elaborar datos” (p. 4).

Lo anterior sustenta que la presente investigación es descriptiva, ya que muestra desde la historia el desarrollo de los modelos pedagógicos que han existido en torno al canto, y de qué manera siguen aplicándose en la actualidad, especialmente con la población de estudio.

Como menciona R. Gay (1996), “La investigación descriptiva comprende la colección de datos para probar hipótesis o responder a preguntas concernientes a la situación corriente de los sujetos del estudio. Un estudio descriptivo determina e informa los modos de ser de los objetos” (como se cita en Esteban Nieto, 2018, p. 2).

En este contexto, la hipótesis que se está probando es si la comprensión de la anatomía y fisiología de la voz persiste sin ser abordada con profundidad en los estudiantes de canto del programa de licenciatura en música de la Universidad de Nariño. La autora lo expone en el planteamiento del problema, y

se fundamenta en su vivencia personal como estudiante del mismo programa. En consecuencia, la presente investigación recopiló información a través de encuestas que permitirán describir si los estudiantes de canto siguen formándose en ausencia de dicho componente conceptual (anatomía y fisiología de la voz).

Conclusiones

En concordancia con Alessandrini (2013), se destaca la necesidad de comprender y combinar el mecanismo funcional de la voz, la observación externa del cantante, la acústica y la cognición musical. Esto es esencial para evitar caer en una pedagogía basada en “especulación subjetiva o lenguaje mitológico que no es accesible a los estudiantes” (pp. 4-5).

Los docentes de canto del siglo XXI deben poseer la capacidad de reconocer las dificultades vocales, para que, con el conocimiento existente del instrumento, puedan buscar soluciones

a dichas fallas, es decir, como expresa Alessandrini (2013), deben ser capaces de diagnosticar. Para lograrlo, es necesario que conozcan en profundidad los procesos anatómicos y fisiológicos de la producción vocal guiada al canto.

Los estudiantes de canto deben comprender la anatomía y fisiología de la voz para construir sus propias sensaciones, imágenes y metáforas con bases sólidas. Esto les permitirá interiorizar el conocimiento con facilidad desde su perspectiva individual.

Se debe comprender que la educación vocal debe ser holística. Las metáforas, sensaciones o imágenes pueden ser incorporadas al proceso de aprendizaje desde la explicación anatómica y fisiológica de la voz. Esto brinda la oportunidad de comprender cómo alcanzarlas, fundamentadas en el aspecto psicológico del estudiante, comprendidas desde la acústica y los procesos físicos que conforman este arte.

Referencias

Alessandroni, N. (2012). El paradigma del diagnóstico en la pedagogía vocal contemporánea: orígenes y aplicaciones en la enseñanza de la técnica vocal. [Conferencia]. VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata, Argentina. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40695/Documento_completo.pdf%3Fsequence%3D1

Alessandroni, N. (2013). Pedagogía vocal contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de diagnóstico en técnica vocal. *Boletín de Arte*, (13), 1-5. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/34571/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Arce, C. (2021). Desafíos de la pedagogía vocal en la música comercial contemporánea. *Revista de Investigación e Innovación en Ciencias de la Salud*, 3(2), 119-27 <https://doi.org/10.46634/riics.75>

Badilla Chavarría, L. (2006). Fundamentos del paradigma cualitativo en la investigación educativa. *Pensar en Movimiento: Revista de Ciencias del Ejercicio y la Salud*, 4(1), 42-51.

Bunch-Dayme, M. (2009). *Dynamics of the Singing Voice*. SpringerWien.

Deslauriers, J. P. (2019). Investigación cualitativa. Guía práctica, 1-22. https://www.researchgate.net/publication/331936632_Investigacion_cualitativa

Ferrer, J. S. (2001). Teoría y práctica del canto. Herder. https://kupdf.net/download/teoria-y-practica-del-canto_597b9ffadc0d60ec4d2bb184_pdf

Gainza, V. H. de (2002). Pedagogía musical. dos décadas de pensamiento y acción educativa. Grupo Editorial Lumen.

García-López, I. y Gavilán Bouzas, J. (2010). La voz cantada. *Acta Otorrinolaringológica Española*, 61(6), 441-451. <https://www.elsevier.es/es-revista-acta-otorrinolaringologica-espanola-102-articulo-la-voz-cantada-S0001651909001794>

Gay, L. R. (1996). *Educational Research: Competencies for Analysis and Application*. Edisi ke-5. Prentice Hall, Inc.

Machuca Téllez, D. y Valles, M. (2020). El canto en las músicas populares: reflexiones en torno a su abordaje y enseñanza. *El Oído Pensante*, 82(2), 185-206. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/121705/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

Maldonado, R. y Antropólogo, O. (2016). El método hermenéutico en la investigación cualitativa. https://www.researchgate.net/publication/301796372_EL_METODO_HERMENEUTICO_EN_LA_INVESTIGACION_CUALITATIVA

Martínez Ayora, I. (2022) La intertextualidad como herramienta sociológica. La figura del Capón a través de la literatura. *Revista digital del CSMV Notas de Paso*. <http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2022/06/La-intertextualidad-como-herramienta-sociologica.-La-figura-del-Capón.-Inma-Martínez.pdf>

Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. Oxford University Press.

Esteban Nieto, N. (2018). *Tipos de investigación*. Universidad Santo Domin-

go de Guzmán. <https://core.ac.uk/download/pdf/250080756.pdf>

Rodríguez Marconi, D., Morales Cárdenas, C., Gaete Antilen, L., Garrido Ormeño, M., y Pardo Reyes, C. (2018). Nivel de conocimiento fisiológico, anatómico y patológico de la voz cantada en cantantes amateur y profesionales. *Revista CEFAC* 20(5), 621-631. https://www.scielo.br/pdf/rcefac/v20n5/es_1982-0216-rcefac-20-05-621.pdf

Viales-Montero, R. (2022). Panorama histórico de la pedagogía vocal clásica: un viaje desde los tratados de canto hasta las ciencias de la voz. *Revista Electrónica Educare*, 26(2), 1-20. <https://doi.org/10.15359/ree.26-2.27>

DANNY EDISSON CABRERA PORTILLA



Pianista, arreglista y productor musical, titulado del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, Magíster en Educación de la misma Universidad y profesional en composición e interpretación de Jazz y Música Moderna de la UNIR. Acompañante de diferentes agrupaciones en el Departamento de Nariño, además de actuar como solista en piano en distintos escenarios como el Teatro Imperial, Banco de la República, entre otros. Actualmente, es docente del

Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en el área de Piano Complementario.

CONFLICT. Obra compuesta como resultado de un Máster en composición en Jazz realizada en la UNIR. Es una pieza tipo estándar, con una forma ABAC, y con un aporte personal en la realización dos. Contiene variaciones al tema, uso de recursos tanto armónicos como melódicos propios del jazz, la manera de interpretar es en swing.

CONFLICT

MEDIUM JAZZ = 160

COMPOSITOR: DANNY EDISSON CABRERA PORTILLA

A Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

B Em7(b5) A7 Dm7 Fm7 Bb7

9 Cmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Gm7 C7 Fmaj7

13 Bm7(b5) E7(b9) Am7 Am7 D7 Dm7 G7

CONFLICT

2

A

17 *mp* F#m7(b5) B7(b9) Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

Pno.

21 Em7(b5) A7 Dm7 Fm7 Bb7 **C**

Pno.

25 Cmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7

Pno.

29 Dm7 G7 C6 F7 Em7 A7

Pno.

A

33 *VAR I* Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

Pno.

The image shows a piano score for a piece titled "CONFLICT". The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 17 and ends at measure 20. The second system starts at measure 21 and ends at measure 24. The third system starts at measure 25 and ends at measure 28. The fourth system starts at measure 29 and ends at measure 32. The fifth system starts at measure 33 and ends at measure 36. The score includes various chords such as F#m7(b5), B7(b9), Em7, A7, Dm7, G7, Cmaj7, Em7(b5), Bb7, Cmaj7, Bm7(b5), E7(b9), Am7, D7, C6, F7, and Em7. There are also dynamic markings like *mp* and a first ending bracket labeled "VAR I".

CONFLICT

3

Pno.

37 Em7(b5) A7 Dm7 Fm7 Bb7 B

Pno.

41 Cmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Gm7 C7 Fmaj7

Pno.

45 Bm7(b5) E7(b9) Am7 Am7 D7 Dm7 G7 A

Pno.

49 F#m7(b5) B7(b9) Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

Pno.

53 Em7(b5) A7 Dm7 Fm7 Bb7 C

CONFLICT

Pno.

77 Bm7(b5) E7(b9) Am7 Am7 D7 Dm7 G7

Pno.

81 F#m7(b5) B7(b9) Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

Pno.

85 Em7(b5) A7 Dm7 Fm7 Bb7 C

Pno.

89 Cmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7

Pno.

93 Dm7 G7 C6 F7 Em7 A7

6

CONFLICT

Pno.

97 **A** Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

Pno.

101 Em7(b5) A7 Dm7 Fm7 Bb7 **B**

Pno.

105 Cmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Gm7 C7 Fmaj7

Pno.

109 Bm7(b5) E7(b9) Am7 Am7 D7 Dm7 G7

Pno.

113 **A** F#m7(b5) B7(b9) Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

7

CONFLICT

117 Em7(b5) A7 Dm7 Fm7 Bb7 C

Pno.

121 Cmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7

Pno.

125 Dm7 G7 C6 rit.

Pno.

128

Pno.

The image shows a piano score for a piece titled "CONFLICT". It consists of four systems of music, each for a piano (Pno.). The first system starts at measure 117 and ends at measure 120. The second system starts at measure 121 and ends at measure 124. The third system starts at measure 125 and ends at measure 127. The fourth system starts at measure 128 and ends at measure 128. The score includes various chords and melodic lines. A bracket labeled "CONFLICT" spans measures 117 to 120. A box with the letter "C" is located at the end of the first system. The word "rit." is written below the piano part in the third system.

RITHMICA

Revista de la Red de Investigación Temática en Música y Artes
Universidad de Nariño – Facultad de Artes – Dpto. de Música
No. 3, año 3. 2023

La Revista RITHMICA tiene como objeto fundamental, la difusión de los trabajos de músicos y artistas plásticos y visuales, dedicados al trabajo investigativo, reflexivo y creativo; profesionales de los ámbitos regional, nacional y mundial.

En el contexto de las disciplinas fundantes de la Revista se publicarán ensayos, artículos (científicos y de reflexión), reseñas de libros, partituras de obras originales de corta extensión y obra plástica bidimensional. Son bienvenidas todas las corrientes de pensamiento, y sus aportes a los procesos y desarrollo de las artes. Tendrá una periodicidad anual.

Parámetros para la publicación en el Número 3 de la Revista

1. Clasificación de artículos y tipología del material.

1.1 Ensayo. Desde el punto de vista de las ideas que lo inspiran debe ser argumentativo, propositivo y claro. Debe defender una posición epistemológica o filosófica determinada, buscando confrontar posiciones conexas al tema tratado, con el objeto de sumar argumentos a la discusión. Debe presentar: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, cuerpo del ensayo y referencias.

1.2 Artículo de Investigación Científica. El documento debe exponer de manera detallada, clara y veraz, los resultados originales de proyectos de investigación, culminados mediante la aplicación de un método científico en el campo de las Ciencias Sociales. Estructura: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, introducción, metodología, planteamiento del problema, resultados, conclusiones y referencias.

1.3 Artículo de Reflexión. El texto debe presentar resultados de una investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales. Se caracteriza por el análisis, la discusión de ideas y la argumentación del autor. Estructura: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, introducción, metodología, planteamiento del problema, desarrollo del tema, conclusiones y referencias.

1.4 Reseña de libros: Descripción o resumen de un libro publicado en los dos últimos años. Debe dar una visión crítica, breve y profunda, con una información fiel del tema del libro. No se recomienda exceder la extensión de 3.000 caracteres. Estructura: visión general del texto reseñado, conclusiones.

1.5 Partituras. Estas serán obras originales y en lo posible, inéditas, cuya extensión, por razones de espacio, no podrán tener una extensión mayor a 5 páginas. La calidad de la obra será evaluada por pares del campo de la música y con experiencia en composición. Se admitirán los siguientes tipos de obras en partituras: académico, tradicional o popular. Se publicará solo una obra en cada número de la Revista.

1.6 Obras. Las obras, serán bidimensionales y originales. La calidad de la obra a publicarse, será evaluada por pares del campo de las artes plásticas y visuales. Se publicará solo una obra en cada número de la Revista.

2. Normas de presentación de los trabajos

La citación y referenciación, seguirán las pautas de Normas APA (Publication manual of the American Psychological Association, 7ª. Edición, 2019).

Para cualificar procesos de selección de los trabajos, se hace énfasis en:

2.1 Se debe incorporar el título, el resumen y las palabras clave, en inglés.

El título debe tener una extensión máxima de 20 palabras, sin abreviaturas.

El resumen debe indicar: hipótesis (si las hay), objetivos, metodología, resultados y conclusiones. Su extensión debe estar entre 150 y 250 palabras.

Palabras clave, entre 3 y 5 palabras.

Después del título, ubicar el nombre del autor (es), la filiación institucional, el

grupo de investigación, la línea de investigación y el correo electrónico.

2.2 Los artículos, se deben enviar en formato Word, al correo: rithmica@udenar.edu.co. Las obras bidimensionales deberán enviarse en archivo JPEG de óptima resolución y las partituras, en formato FINALE y en PDF.

2.3 La longitud del artículo está entre 8.000 y 15.000 palabras, incluyendo título, resumen, cuadros, tablas y referencias.

2.4 Identificar la naturaleza del artículo: ensayo, artículo (científico o de reflexión), reseña de libro, partitura, obra.

2.5 En los artículos se pueden incluir diagramas, fotografías, gráficos o cualquier otro material ilustrativo, y se deben anexar las imágenes en archivo separado, en formato JPEG, para su posterior diagramación. En el artículo deben situarse en el lugar exacto donde aparecerán en el artículo publicado, con las respectivas fuentes.

2.6 Todas las expresiones en idioma diferente al español, deben ir en cursiva.

2.7 El material gráfico (tablas y figuras), tiene la finalidad de apoyar o complementar las ideas expresadas. Tanto las figuras (fotos, diagramas, ilustraciones, etcétera) como las tablas (información representada en casillas, filas y columnas), deben incluirse de forma coherente con el cuerpo del texto. En tablas y figuras, es importante incluir el crédito respectivo o fuente.

3. Trámites de Edición

3.1 El Comité Editorial evaluará si se cumplen los requisitos exigidos por la Revista, así como su pertinencia, para publicación.

3.2 El Comité Editorial acusará recibo de los trabajos en el plazo de 15 días hábiles, a partir de la fecha de recepción.

3.3 Los trabajos preseleccionados serán evaluados por dos pares académicos. Si hay diferencia diametral entre las dos evaluaciones, el trabajo será enviado a un tercero. La evaluación será en modalidad doble ciego.

3.4 Si el trabajo es aceptado, se enviarán al autor las recomendaciones realizadas por los evaluadores. Si no es aceptado, simplemente se hará saber esta decisión al autor.

3.5 A partir del envío de las recomendaciones de los evaluadores, el autor deberá remitir, en un plazo máximo de 30 días calendario, las correcciones.

3.6 El Comité Editorial se reserva la decisión final sobre la publicación de los artículos y el número en el que se publicarán, disposición que será comunicada al autor tan pronto esta se conozca. La fecha se cumplirá, siempre y cuando el autor envíe toda la documentación que le sea solicitada, en el plazo indicado.

3.7 El Comité Editorial se reserva el derecho de realizar correcciones menores de estilo.

3.8 Durante el proceso de edición, los autores podrán ser consultados para resolver las inquietudes existentes. Tanto en el proceso de evaluación como en el proceso de edición, el correo electrónico es el medio de comunicación con los autores.

3.9 Los autores aprobados para publicación, recibirán 2 ejemplares de la Revista y la disponibilidad de la versión digital, para fines eminentemente académicos.

4. Reglamento de publicaciones

4.1 Todos los trabajos propuestos, salvo las obras, para ser publicados, deben ser inéditos y originales.

4.2 El artículo será publicado si cumple con las calidades exigidas y el concepto favorable de los evaluadores.

4.3 Los trabajos enviados a la Revista no pueden hallarse simultáneamente en proceso de evaluación en otra publicación.

4.4 Las solicitudes de publicación se reciben en las fechas estipuladas por la convocatoria, la cual saldrá cada año, en el mes de marzo. Los artículos que sean enviados después de estas fechas, serán incluidos en la publicación del siguiente año, previa evaluación y aprobación.