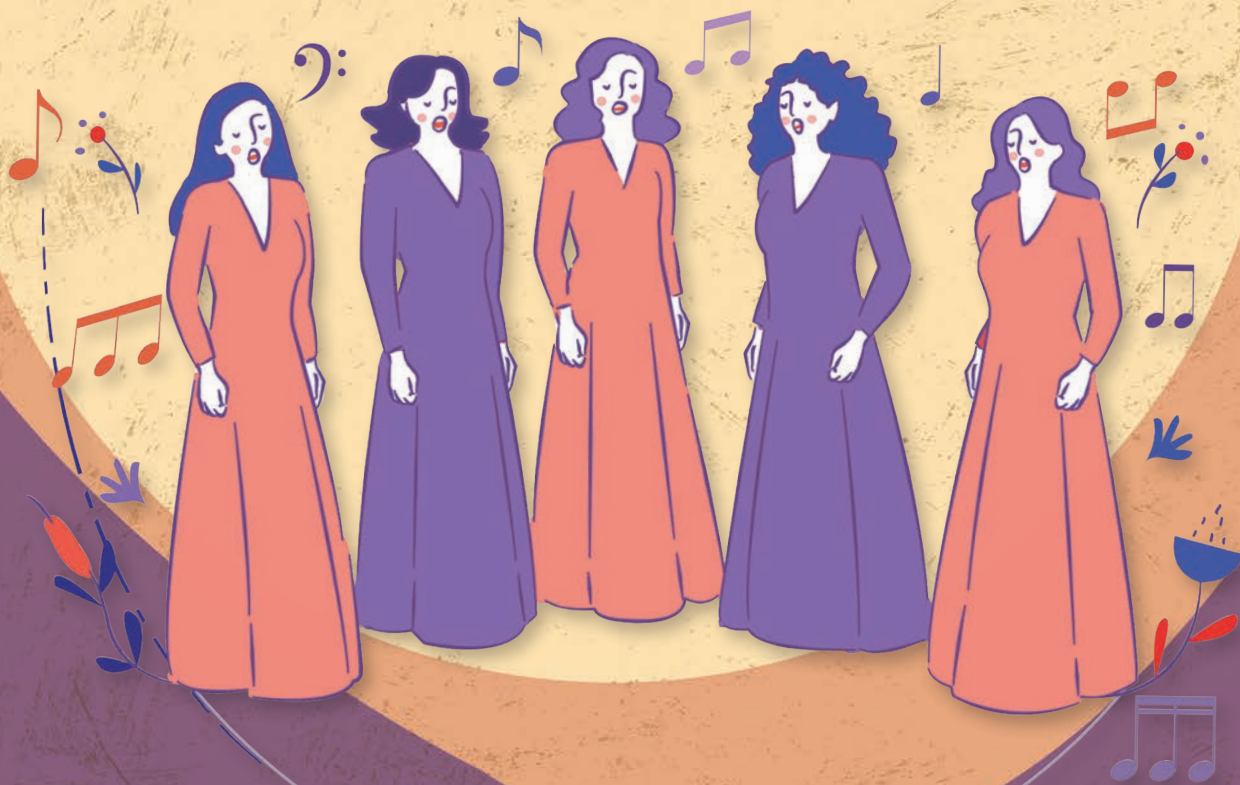


Historias de cantos

El canto coral femenino: expresión y empoderamiento



Mónica Bravo · Natalia Guerra · Julieta Logroño

Historias de cantos

El canto coral femenino: expresión y empoderamiento

Mónica Bravo · Natalia Guerra · Julieta Logroño

Libro Historias de Cantos
El canto coral femenino: expresión y empoderamiento

©2021 Pontificia Universidad Católica del Ecuador
© De cada texto su autora

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Dr. Fernando Ponce, S. J.
Rector

Dra. Paulina Barahona
Directora General Académica

Mtra. Diana Calderón
Decana de la Facultad de Ciencias de la Educación

Sede Matriz

Av 12 de Octubre y Robles
Apartado Postal 17-01-2184 Quito-Ecuador

Autoras

Mónica Bravo. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Ciencias de la Educación, Carrera de Pedagogía Musical, mbravo002@puce.edu.ec

Natalia Guerra. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Ciencias de la Educación, Carrera de Pedagogía Musical, nsguerra@puce.edu.ec

Julieta Logroño. Investigadora externa Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Docente Universidad Central del Ecuador, Facultad de Filosofía y Letras. jlogrono@uce.edu.com

Manthra Comunicación · info@manthra.ec

Corrección de estilo, diseño, diagramación e ilustración

ISBN: 978-9978-77-561-5

La edición de este libro cumplió con un proceso de arbitraje científico de pares ciegos.

Contenido

Nota de las autoras	5
Agradecimientos	6
Prólogo.....	7

PARTE 1.

Impronta histórica, simbólica y de transformación a través del canto coral femenino.....9

Capítulo 1. El canto colectivo femenino10

Enquadre Histórico	11
Referencias	26

Capítulo 2. El canto coral como herramienta de aprendizaje a lo largo de la vida.....28

El canto coral y el conocer	30
El canto coral y el hacer.....	32
El canto coral y el ser.....	33
El canto coral y la convivencia.....	35
Referencias	38

Capítulo 3. Función social y simbólica de la música40

Perspectivas de la antropología de la música, la musicoterapia y la psicología de la música	42
Referencias	54

Capítulo 4. Género y empoderamiento de las mujeres a través del canto coral56

Aproximación al género como categoría de análisis	57
Clave de género	59
El empoderamiento	60
El empoderamiento en el canto coral	64
La mirada de las mujeres artistas desde el enfoque de género	67
El canto colectivo y la expresión desde las mujeres	68
Referencias	87

PARTE 2.

Ensamble Voz de Luna Construyendo sentidos, sentires y vivencias con el canto coral91

Capítulo 5. Voz de Luna: encuentros y aprendizajes con el canto coral92

Quien canta, sus males espanta 94

El cantar tiene sentido, entendimiento y razón 97

Capítulo 6. Expresiones socioemocionales y simbólicas en el canto coral.....101

Motivación para ingresar y permanecer a la agrupación coral 102

Valor simbólico del ensamble 105

Desarrollo intra e inter personal a partir de las experiencias musicales 109

Conclusiones 111

Referencias 112

Capítulo 7. El repertorio en clave de género: identificación y sentido de pertenencia113

Identificación con el repertorio 114

La selección del repertorio..... 114

La temática del repertorio..... 115

La potencialidad del colectivo 119

Temática de género..... 120

Obstáculos que enfrentan cotidianamente para asistir a los ensayos..... 121

Avances en el plano personal..... 122

Conclusiones 123

Referencias 125

PARTE 3.

Perspectivas y desafíos del canto coral femenino127

Capítulo 8. El coro femenino desde la visión de las directoras corales128

¿Qué representa la dirección de un coro femenino? 130

Impacto del coro femenino en la vida de las mujeres 132

¿Es el coro un medio que facilita la expresión y empoderamiento de las mujeres? 134

Necesidades musicales de las mujeres..... 136

Metodología para el trabajo con el coro femenino..... 137

Referencias 144

notas de las autoras

Mónica Bravo Velásquez, es Máster en Docencia Universitaria, Licenciada en Ciencias de la Educación, Especialista en Dirección Coral y Facilitadora de Desarrollo Humano. Es docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y ha realizado investigaciones en el campo de la Didáctica Musical y el Canto Coral. Coordina las carreras de Pedagogía Musical y Pedagogía de las Artes en la Facultad de Educación. Dirige el Ensamble Voz de Luna.

Natalia Guerra, es Musicoterapeuta, Magíster en Educación y Facilitadora de Desarrollo Personal. Ha incursionado en el campo de la investigación desde la relación del canto con las emociones. Es docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, en la Facultad de Ciencias de la Educación. Es cantante en el Ensamble Voz de Luna.

Julieta Logroño, es PhD en Investigación Educativa, Magíster en Ciencias Sociales con especialidad en Género y desarrollo, Especialista en Políticas Públicas, Licenciada en Filosofía y Ciencias Socioeconómicas. Es investigadora en temas de género, educación, interculturalidad y derechos. Es docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central e investigadora externa de la PUCE. Es cantante en el Ensamble Voz de Luna.



Agradecimientos

Agradecemos a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, institución que, a través de la Dirección de Investigación, asignó los fondos para el desarrollo de la investigación “El canto coral en clave de género como herramienta de empoderamiento y expresión de las mujeres”, que tiene como resultado, entre otros productos el presente libro.

De igual manera queremos agradecer a las integrantes del Ensamble Vocal Voz de Luna, quienes nos brindaron historias de cantos para reflexionar sobre sus sentires respecto al canto coral femenino y la significancia del coro para sus vidas.

A las maestras directoras que con total generosidad compartieron su experiencia profesional en el campo del canto, la dirección coral y el convivir con mujeres de una manera artística:

Mtra María Cecilia Angarita; Mtra Paula Artigas; Mtra Viviana Bogнар; Mtra Virginia Bono Mtra Andrea Freyer; Mtra Francia Gómez; Mtra Irma Conchita Iorio; Mtra Margarita Jiménez; Mtra Sara Peralta; Mtra María Felicia Pérez; Mtra Jéssica Ramos; Mtra Karina Torres; Mtra Wilmia Verrier

A las cantantes de los coros femeninos que participaron de manera voluntaria y abierta en la investigación de campo:

Canticum Merú (Venezuela) Femme Vocal (Chile) Grupo Vocal Jácara (Venezuela) Voces Claras de Yucatán (México) Voces Claras de la Universidad Central de Venezuela Campus Maracay (Venezuela) Mama Cora (Argentina)

Finalmente queremos agradecer a las organizadoras del Primer Festival Internacional de Coros Femeninos FICFE, por abrirnos sus puertas en la Patagonia argentina y permitirnos mirar de cerca el mundo de los coros femeninos latinoamericanos.

Prólogo

Gracias a la vida que me ha dado tanto / Me ha dado la risa y me ha dado el llanto / Así yo distingo dicha de quebranto / Los dos materiales que forman mi canto / Y el canto de ustedes que es el mismo canto / Y el canto de todos que es mi propio canto.

(Violeta Parra, 1966)

Así escribía la tan querida cantautora chilena en una de sus últimas canciones, donde ponía de manifiesto el poder para transmitir las más íntimas emociones y sentimientos humanos, gracias al recurso sonoro que nos convoca, y de alguna manera nos unifica, en un “propio canto”.

Historias de cantos. El canto coral femenino: expresión y empoderamiento nace justamente de la necesidad de reflexionar sobre lo que el canto, y en específico el canto coral, ha aportado a la vida íntima y colectiva de las mujeres, trayendo para esto las voces escondidas en rituales, conventos y fogones, voces místicas y profanas, voces de abuelas, doncellas y enamoradas, voces de creadoras, músicas y artesanas, voces de expertas y de hermanas.

El libro que presentamos es el resultado de la investigación *El Canto Coral en clave de género como una herramienta de empoderamiento y expresión de las mujeres*, de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). El trabajo partió del estudio de caso de la agrupación vocal femenina *Ensamble vocal Voz de Luna*, que viene trabajando hace 10 años en la construcción de una propuesta artística que pretende poner en valor la creación musical femenina, tanto en lo compositivo como en la arreglística, lo poético y contextual. Asimismo, cuenta con el aporte de voces experimentadas de directoras corales latinoamericanas, quienes transmiten su experiencia y especial punto de vista sobre la conformación de agrupaciones corales femeninas.

Finalmente, se presenta una revisión, capítulo a capítulo, del estado del arte del canto coral femenino a lo largo de la historia y como medio de aprendizaje, los aportes de la música y el coro en la cohesión social y comunitaria, y el proceso de empoderamiento a través del arte.

Historias de cantos consta de tres grandes partes, cada una de ellas constituida por algunos capítulos.

La primera parte: *Impronta histórica, simbólica y de transformación a través del canto coral*, en el primer capítulo: *El canto colectivo femenino*, aborda el origen que se



ha logrado transmitir, a partir diversas fuentes, de esta expresión de las mujeres a lo largo de la historia, haciendo un recorrido desde las culturas matriarcales hasta nuestros días.

El segundo capítulo: *El canto coral como herramienta de aprendizaje a lo largo de la vida*, plantea cómo el coro llega a ser una herramienta fundamental para generar aprendizajes significativos en la persona, ligados con su desarrollo integral, desde su saber, hacer, ser y convivir. El tercer capítulo: *Función social y simbólica de la música* aborda la importancia del canto coral como medio de expresión emocional y recurso de socialización, desde las perspectivas antropológicas, musicoterapéuticas y desde la psicología de la música. El cuarto capítulo: *Género y empoderamiento de las mujeres a través del canto coral* realiza una aproximación al género como categoría de análisis, relacionando los estudios de la nueva musicología feminista con la clave de género y el empoderamiento, y profundizando aún más en la mirada histórica del canto coral femenino.

La segunda parte: *Ensamble Voz de Luna construyendo sentidos, sentires y vivencias con el canto coral* presenta, desde un abordaje íntimo y emotivo, la mirada y la voz de varias mujeres que han participado de este grupo coral. El capítulo cinco: *Voz de Luna: encuentros y aprendizajes con el canto coral* hace un recuento de las vivencias del grupo y una sistematización de sus experiencias más significativas, a nivel musical y expresivo. El sexto capítulo: *Expresiones socioemocionales y simbólicas en el canto coral* da cuenta de la significación profunda que ha representado para la vida de sus integrantes el ser parte de un colectivo de mujeres cantantes; como valor simbólico, motivacional y de interrelación social. El séptimo capítulo: *El repertorio en clave de género: identificación y sentido de pertenencia* establece una relación entre el repertorio que se aborda, desde el desarrollo de una identidad de género y la potencialización del colectivo, y plantea, además, los obstáculos que debemos sortear las mujeres para procurarnos un espacio de expresión.

La tercera y última parte, en el octavo capítulo: *El coro femenino desde la visión de las Directoras Corales: Perspectivas y desafíos del canto coral femenino*, recoge las experiencias de las integrantes del coro y de catorce directoras corales de Argentina, Chile, Cuba, Ecuador, México y Venezuela, que fueron consultadas sobre la significación del coro femenino para sus vidas, a la vez que ofrece importantes pautas a nivel técnico musical, vocal, de organización, metodología de trabajo y dirección coral.

Historias de cantos. El canto coral femenino: expresión y empoderamiento es un libro imperdible sobre el impacto de la práctica coral para la vida emocional, artística, física y espiritual de las mujeres.

Mónica Bravo Velásquez

Directora del Proyecto

PARTE 1



Impronta histórica, simbólica
y de transformación a través del

canto
coral femenino



capítulo 1

El canto colectivo femenino

Mónica Bravo Velásquez

Encuadre histórico



Tratar de hablar sobre los orígenes de la participación femenina en la música coral nos lleva a un camino incierto y poco conocido, pues resulta escaso lo que se ha dicho e investigado sobre este campo y los pocos datos que se encuentran no dan cuenta real de todo un pasado oculto en la pluma de los historiadores, generalmente hombres que escribieron sobre hombres. Es por esto que, para poder contextualizar de mejor manera el canto colectivo femenino, tendremos que mirarlo desde la perspectiva de los roles musicales que fueron teniendo las mujeres como intérpretes y creadoras, y las circunstancias históricas y sociales que rodearon sus realidades.

Se sabe que el canto colectivo estuvo ligado desde siempre a la adoración o veneración de las deidades de cada pueblo, muchas veces como parte de un ritual o ceremonia, y entrelazado con el teatro y la danza. En las culturas matriarcales fueron las mujeres sacerdotisas las encargadas de establecer el nexo entre lo humano y lo divino, a través de cantos dedicados a la Diosa Madre. Lasheras (2010) sostiene que, durante los ritos de fertilidad a Isis, la Diosa del antiguo Egipto, las jóvenes sacerdotisas recitaban himnos y ejecutaban escenas de forma dialogada.

Reiz (2016) profundiza al respecto, dejando entrever la relación del canto femenino colectivo con la sacralidad:

[...] en la cultura matriarcal cretense del siglo XV a. C., o las mujeres sacerdotisas dedicadas al culto de las Musas en la Grecia del Siglo VII a. C., se habla de un templo dedicado a la diosa Afrodita en la isla de Lesbos: El círculo de Safo pudo haber estado constituido por un coro lírico: un grupo de jóvenes dedicadas a actividades musicales con una finalidad ritual y con implicaciones religiosas y educativas. La cultura griega arcaica era una cultura del canto; la cultura cantada y recitada era el vehículo para conocer la historia, para fijar las reglas sociales y para determinar los significados de lo religioso, y lo realizaban las mujeres. (Reiz, 2016, p. 260)



Hacia el siglo V a.C. se da una efervescencia del teatro en Grecia, llevando también lo mítico al campo de la representación dramática. El coro cobra un papel predominante, ya sea como personaje-testigo o como narrador. En este ámbito, el coro no tiene un carácter esencialmente musical, sino dramático; en ocasiones recita el texto de manera hablada, lo canta e incluso, lo representa con danzas. Este nuevo arte, que es una representación de una sociedad cada vez más patriarcal, va desplazando a las mujeres de la vida pública y ritual, además, se les llega a prohibir la participación como espectadoras. Pese a esto, Navarro (2014) señala que en la tragedia *Orestes*, de Eurípides, se incluye un coro de mujeres de Argos.

De igual manera, en las antiguas culturas mesopotámicas puede evidenciarse, a través de íconos labrados sobre tumbas y templos, que fue competencia de las mujeres la realización de danzas y música para las fiestas profanas y de sacerdotisas en los rituales religiosos. Cortés (1996) recoge las investigaciones del historiador árabe Al-Masudi, en donde se hace referencia al rol musical de las mujeres semitas:

Se observa que entre las diferentes funciones que ejercían las mujeres figuraban las de plañideras, sacerdotisas y rapsodas en general, oficios todos ellos que se repiten en las distintas culturas musicales antiguas [...]. La música formaba parte del culto de divinidades como la diosa madre Manat, venerada por las gentes de la Meca durante los ritos funerarios. Este culto gozó de cierta popularidad por la música sacra ejecutada por las esclavas-cantoras. (p. 193)

Cortés menciona que durante el periodo preislámico la actividad musical fue del dominio de las mujeres, y que con la llegada del Islam el hombre cobró protagonismo. En el primer periodo Islámico cambia el rol musical de las mujeres y pasan, de estar consagradas a lo sacro y ceremonial, al ámbito de lo profano y del entretenimiento.

Se daban dos tipos de cantoras: la cortesana o culta, cuya función era la de distraer a su maestro solo o en presencia de invitados, tipo al que pertenecerían las *qiyán* y las *hayawári*, esclavas que, al pertenecer a un rango inferior, se veían obligadas a ejercer una especie de prostitución en tabernas y lugares de diversión. (Cortés, 1996, p. 194)

Esta nueva relación de las mujeres con el mundo de lo profano las llevó a conectarse con la poesía amorosa y erótica que producían los poetas, y ellas, como cantoras, musicalizaron sus versos, permitiendo la difusión de los mismos:

En un momento en que la poesía estaba casi monopolizada por los poetas, las cantoras comprendieron que su función debía centrarse en poner música a la poesía amorosa, lo que aseguró la difusión de millares de versos y de ahí su importancia como transmisoras de una parte importante de la literatura de su tiempo. (Cortés, 1986, p. 195)

Durante el primer período islámico se crean las primeras escuelas de música, con una alta participación femenina, en este contexto las *qainat* o cantoras árabes aparecen como las responsables de la composición e interpretación musical musulmana (Aller, 2007). Estas mujeres músicas podían pertenecer tanto a las clases altas o ser esclavas, pero en ambos casos recibían desde niñas una formación musical completa, muchas de ellas lograron ser famosas y fundaron sus propias escuelas de música. Las características del canto de las *qainat* influyeron en la música religiosa de la península Ibérica, promoviendo un nuevo estilo de canción estrófica, la cual se evidenció luego en las Cantigas de Alfonso X y, posteriormente, en el canto trovadoresco.

Con la división del Imperio Romano entre Occidente y Oriente se da una separación de las formas de manifestación artísticas y religiosas. Mientras en Bizancio las mujeres participaron abiertamente con los hombres en la música de representaciones teatrales, y sus cantos fueron parte de la liturgia, en la Iglesia católica romana se las va excluyendo, incluso, se les llega a prohibir su intervención en el coro.

En la música vocal religiosa (de occidente), desde el siglo VII hasta el siglo XVIII, las mujeres no podían cantar en los templos, siendo sustituidas estas voces superiores por niños. Solo las monjas, dentro de los monasterios, podían interpretar con libertad piezas vocales para los oficios que celebraban. (Centro de Iniciativas Culturales [CICUS], 2016, párr. 2)

Las mujeres bizantinas, por el contrario, aportaron grandemente al desarrollo del arte musical religioso, destacándose por la composición de himnos para ser cantados por coros femeninos, en su mayoría fueron monjas de alto nivel cultural, tales como Tekla Abadesa,



de Constantinopla, primera en escribir cantos a la Virgen y a las Santas de la Iglesia ortodoxa; Kassia, considerada la primera compositora bizantina y cuyas obras registradas en los catálogos de himnógrafos bizantinos pasaron a ser parte de la liturgia oficial de la Iglesia ortodoxa. (Aller, 2007, p. 16)

El canto coral o coro propiamente dicho nace, al decir de Jaraba (1989), con los cantos que los fieles cristianos entonaban en las celebraciones de la liturgia. El Papa Gregorio I es quien unifica, más tarde, los cantos dispersos por Europa y consolida el canto coral gregoriano a través de la creación de las escuelas de canto:

En el siglo VI el Papa Gregorio hace elaborar un antifonario de música y texto de “canto llano” (llamando así a la igualdad de las voces tanto a nivel melódico como rítmico), por lo que comenzó a llamársele canto gregoriano [...]. La actividad musical de Gregorio I no solo se limitó a la confección del libro de cantos, sino que fue el creador y principal impulsor de la *Schola Cantorum* –escuela de cantores– de Roma, que fue el punto de partida de las *shola cantorum* que empezaron a proliferar por el resto de las iglesias y abadías de Europa y que podemos considerar los primeros coros organizados de la historia. (Jaraba, 1989, p. 23)

En la Alta Edad Media se da una propagación de monasterios con el advenimiento del sistema feudal, muchos de ellos pertenecientes a casas feudales. En este contexto ocurre el fenómeno de los monasterios dobles, con la presencia tanto de monjes como de monjas. Lantigua (2017) expone que “aunque las comunidades femeninas y masculinas no vivían juntas, tampoco estaban necesariamente aisladas [...], participaban juntos en los coros, se encontraban en las procesiones y compartían muchos actos de la vida cotidiana” (El Mundo 07/01/2017, párr. 6).

Hacia el siglo XII se da una efervescencia del cristianismo y con él se expanden, a lo largo de toda Europa, abadías, monasterios y conventos tanto femeninos como masculinos, de diversas comunidades religiosas. Estos, aparte de ser centros de espiritualidad, se convierten en espacios donde se favorece el estudio de las ciencias y las artes. Para Aller (2007) “los monasterios se convirtieron en lugares de libertad femenina, donde las mujeres podían desarrollar sus capacidades intelectuales, artísticas y espirituales” (p. 15), de ahí que muchas mujeres optaran por la vida monástica con este afán de aprendizaje y desarrollo personal. El canto coral

femenino estuvo dedicado por completo acompañar la liturgia de las ceremonias religiosas y al canto cotidiano de las horas canónicas.

Por otro lado, existieron en este mismo siglo las llamadas beguinas, mujeres entregadas a la vida espiritual, pero sin votos o sujetas a algún monasterio. Ellas se preocuparon por los enfermos y de educar a las niñas. Desde su amplia cultura promovieron el desarrollo de sus lenguas maternas y de la literatura, ya que no usaron el latín para sus creaciones, fueron mujeres que escribieron y compusieron obras desde sus visiones místicas, siguiendo el estilo trovadoresco, sin embargo, “su opción de vida y su independencia intelectual causaron alarma en el de la Iglesia y terminaron siendo perseguidas y en algunos casos llevadas a la hoguera” (Aller, 2007, p. 19).

Al interior de los conventos gran parte de las abadesas eran monjas de clases altas, pues eran quienes tenían acceso a una formación musical y humanista, por lo tanto, instruían al resto o permitían que las más preparadas ejercieran el oficio de *catrinx* o cantora, maestra de coro y compositora de los cantos que se cantaban en congregación, así lo muestra el *Códice de Las Huelgas*, manuscrito escrito entre el siglo XII y XIV que, si bien no registra autoría, se presume que haya sido creado por las monjas del monasterio femenino donde se encontró: Santa María la Real de las Huelgas.

Se distingue la figura de Hildegarda von Bingen, monja benedictina y abadesa de Rupertsberg, doctora en Biología, Ciencias Naturales, Música, de una profunda inspiración mística. Logra componer sesenta y siete cantos y un drama litúrgico musical, con un sello muy personal que la aleja de los cánones compositivos de su época.

Al igual que los trovadores, existieron mujeres que se dedicaron al canto profano para expresar sus sentimientos y deseos de forma poética y musical. Si bien fue un canto individual, refleja una necesidad de expresión femenina desde las artes:

Las *trobairitz* fueron la contrapartida femenina a los trovadores que vivieron y crearon música y poesía en la Occitania de los siglos XII y XIII. Así, las *trobairitz* eran compositoras y poetisas que desarrollaban su arte en las cortes occitanas de estos siglos. Ellas constituyen el primer ejemplo en la historia de la música occidental de mujeres dedicadas a la música profana. [...] En la Francia del siglo XII se vio favorecida la independencia económica de las mujeres al establecerse un sistema legal que les permitía heredar. [...] Esto trajo consigo un clima de libertad e independencia femenina que favorecía la creación artística. (Díaz, 2011, párr. 12)



Aller (2007) puntualiza que:

Muchas canciones cuya autoría ha llegado hasta hoy como anónima son obras de trovadoras, y su autoría femenina ha sido establecida bien por el contenido de sus textos o bien por otros detalles, como la rúbrica de los manuscritos o el hecho de llevar adjunta la miniatura de un rostro de mujer. (p, 26)

Con el Renacimiento se vienen muchos cambios en el orden socioeconómico, cultural y filosófico. Tras la guerra de los cien años se desdibuja el sistema de organización feudal y eclesiástico, dando paso a las cortes-estado y a las ciudades, que florecen con el avance de la burguesía. Hay un interés por retomar los valores de la cultura helénica y se da un posicionamiento de lo humano sobre lo divino. Es en Italia donde se desarrolla con mayor fuerza el movimiento renacentista, bajo el apoyo de mecenas que promueven el arte, las letras y la filosofía. El invento de la imprenta hace posible que empiecen a publicarse gran cantidad de partituras que favorecen la difusión y proliferación de obras escritas para diversos instrumentos y voces.

Si bien los conventos continúan teniendo un rol importante en la formación musical y en la producción coral, el Papa Paulo IV prohíbe la participación de mujeres en el canto eclesiástico, con base en el evangelio de Corintios: “Las mujeres guarden silencio en las asambleas, porque no les es permitido hablar”. Así, solo al interior de sus congregaciones se les consiente a las monjas participar de la liturgia. Paralelo a esto se inicia la práctica de reemplazar las voces femeninas por voces de niños, y poco tiempo después con la de los *castrati*, hombres amputados de sus genitales para conservar sus voces infantiles. El Papa Sixto V reorganiza el coro de la Basílica de San Pedro, para incluir oficialmente a estos cantantes, evidenciando el desprecio y acallamiento al que sometían a las mujeres. De este modo se normaliza una práctica atroz, que se mantendría dentro de la Iglesia hasta mediados del siglo XVIII, y en el ámbito artístico, incluso, hasta finales del siglo XIX.

Es en las cortes donde se desarrolla la nueva vida cultural. A nivel musical aparece una necesidad de comunicar sobre lo humano, así el canto coral no se suscribe únicamente a lo religioso y litúrgico, y se dinamiza el canto de lo profano. Las mujeres son las organizadoras y protagonistas de los eventos musicales, muchas de ellas son compositoras y llegan a publicar sus creaciones. Se destacan las obras de Maddalena Casulana, primera mujer en publicar su producción musical, dedicada en su mayor parte al género coral del Madrigal, con énfasis en composiciones para voces femeninas, promoviendo con ello la participación vocal de las mujeres, más allá del ámbito de lo religioso y conventual.

En este contexto sobresale el *Concerto di Donne* (Concierto de Damas) “grupo femenino de cantantes e instrumentistas profesionales de la corte de Ferrara que, durante el Renacimiento tardío, alcanzó una enorme fama tanto por su nivel artístico como por su virtuosismo técnico” (Gurbindo, 2007, p. 39). Este grupo se constituye en pionero en otorgar un carácter profesional a sus integrantes y revoluciona el rol de la mujer en el ámbito musical. Otro aspecto importante que se pone de manifiesto con el *Concerto di Donne*, dado el virtuosismo de sus integrantes, es la abundante ornamentación de las melodías y el canto solista acompañado, que se anticipa al estilo barroco del siguiente siglo. Para Gurbindo, “la creación del *Concerto di Donne* fue uno de los hechos más importantes y, sin duda, el más revolucionario de la música italiana de finales del s. XVI” (2007, p. 40).

Tras los movimientos sociales y religiosos que desataron la Reforma y Contrarreforma, tanto las iglesias nacionales como las monarquías absolutas se fortalecen. Estos hechos vienen a incidir también en las manifestaciones culturales. “A partir de la Contrarreforma, el arte cae definitivamente al servicio de la Iglesia. El misticismo y éxtasis sustituirán el equilibrio de formas del Renacimiento, penetrando en las artes” (Florentín, 2007, p.43). El nuevo estilo barroco trata de representar al ser humano, desde su más dramática y grandilocuente expresión, y glorificar el nombre de Dios a partir del poder de la creación artística humana.

Bajo este panorama, a las mujeres se les presentan tres posibilidades de acercamiento al arte musical: la corte, el mecenazgo, o el convento. En el primer caso la música se ve como un medio para llenar las horas de ocio, solo accesible a las damas solteras de la corte, a menos que estas posean un alto rango, como en el caso de la princesa Guillermina de Prusia, quien además de ser una virtuosa del laúd, siguió componiendo y organizando conciertos en los teatros de la corte tras su matrimonio.

Para aquellas mujeres no aristócratas que despuntan profesionalmente el único camino es el matrimonio, deben casarse con un esposo músico que las represente o esperar a obtener el apoyo de un mecenas: “una mujer con extraordinarias cualidades musicales lograba de su patrón un contrato que incluía marido (normalmente un músico a su servicio)” (Florentín, 2007, p. 44). Este es el caso de la afamada compositora



Francesca Caccini, creadora de la primera ópera escrita por una mujer (*La liberazione di Ruggiero dall'a Isola d'Alsina*), e hija del célebre Giulio Caccini, quien logró conseguir un contrato para su hija en la corte de los Medici, que incluía “un marido a su medida”. (Florentín, p. 47)

En este período, además, con el nacimiento de la ópera, las *primadonnas* se convierten no solo en ídolos musicales, sino en prolíferas creadoras, pues al completar los bosquejos que el compositor oficial construía van ganando experticia compositiva. “Este trabajo cotidiano las capacitaba para crear sus propias obras, que interpretaban en recitales o que incluso interpolaban en óperas de otros y otras artistas” (Florentín 2007, p. 52).

Finalmente, el convento continúa siendo un espacio de desarrollo musical. Aparece la figura de *Maestra de Capilla*, que permite a muchas mujeres autosustentarse económicamente, tal como lo explica Olarde:

Las mujeres que optaban por una plaza de música profesional en un convento femenino, recibían de sus maestros una formación musical semejante a la de un niño de coro: voz, instrumentos y composición [...]. Lo más destacado de este trabajo de dirección musical es el hecho de lo que representaba, para una mujer de los siglos XVI y XVII, la posibilidad de poder trabajar y tener una independencia económica con respecto a su familia [...]. Cualquier muchacha que pudiera servir para dirigir musicalmente una capilla o formar parte de ella, tenía el privilegio de ser eximida de pagar la dote al entrar en el convento, e incluso, recibía un pequeño salario por estos trabajos, como le sucedía a cualquier maestro de capilla. (Olarde, 1993, pp. 56-57)

En las colonias americanas, de igual manera, los conventos femeninos proliferan y se convierten no solo en centros de desarrollo intelectual y espiritual, sino que representan una parte importante de la vida social de los Virreinos.

Las monjas eran excelentes anfitrionas, agasajaban a sus huéspedes con recitales de música, golosinas de sus especialidades de repostería y amena conversación en donde podían incluirse ejercicios literarios a tono con la moda de la época. (Mejía, 2003, pp. 139-140)

Pérez (2015) aporta desde sus investigaciones cómo las monjas de los conventos americanos lograron crear un ambiente musical y artístico muy peculiar, dotado de características propias, que lo distinguieron de la sobriedad europea y de los conventos masculinos:

[...] los monasterios femeninos se caracterizaron por los excesos y “extravagancias” musicales, que estuvieron ausentes en los más observantes conventos de frailes. Las cantoras o instrumentistas fueron tan estimadas que con frecuencia se las aceptó sin dote. Pero las monjas no solo fueron intérpretes, sino también, al menos en algunos casos, compositoras de la música religiosa que tocaban. Junto a la práctica musical, y estrechamente ligada con ella, estuvieron otro tipo de celebraciones paralitúrgicas o teatrales que, pese a los intentos tridentinos por controlarlas, se prolongaron durante siglos, incluso más allá de la Independencia. (p. 64)

Si bien la música vocal tuvo una incidencia fundamental por más de quince siglos de música occidental, debido a su relación con el mundo religioso, es a partir del siglo XVIII cuando los instrumentos comienzan a predominar como recurso expresivo. Con las cantatas y oratorios los coros pasan a ser acompañados por orquestas de cámara, y con la posterior consolidación de la orquesta sinfónica, a finales del siglo, se dinamiza la composición de obras corales a gran escala, tanto religiosas como en el campo de la ópera y el drama musical. “A partir de los grandes oratorios barrocos y clásicos, la participación de la mujer en la música coral empieza a tomar fuerza, pero siempre dentro del ámbito coral mixto” (CICUS, 2016, párr. 2).

Pese a que la historia de la música no da cuenta de la presencia de mujeres creadoras en esta etapa, Fernández (2007) señala que “las compositoras del clasicismo fueron cantantes e instrumentistas que buscaron la independencia mediante la práctica profesional de la música y la enseñanza. Impulsaron academias de música y organizaron conciertos en sus salones de música” (p.57). La mayoría de estas mujeres compositoras fueron parte o estuvieron ligadas a la aristocracia, e incurrieron tanto en la creación de cantatas, oratorios y óperas como en conciertos para diversos instrumentos y las recientes sonatas para teclados e instrumentos.

Las transformaciones sociales que se dan con el fortalecimiento de la burguesía traen dos grandes revoluciones que vendrán a cambiar el orden económico y cultural; por un lado, tras la Revolución francesa, se fortalecen los estados nacionales y con ello se incentiva el sentimiento patriótico y nacionalista que deja atrás a las



monarquías absolutistas, y por otro, la Revolución industrial genera una producción a gran escala, que polariza el sistema económico de clases en proletarios y burgueses. El Romanticismo se constituye en el fundamento de las artes, privilegiando el sentimiento y la emoción sobre el racionalismo del Clasicismo, es así que a nivel musical se crean obras de gran factura como poemas sinfónicos, dramas musicales o composiciones más intimistas, basadas, a nivel vocal, en la prolífera producción poética de la época. Los músicos comienzan a autosustentarse con su profesión y las salas de concierto se convierten en los espacios de difusión de sus obras.

Es en este escenario donde nacen los movimientos corales ligados a la sociedad civil, inspirados en el ambiente romántico de “hacer arte por el arte”. Comienzan a formarse coros esencialmente masculinos, los cuales solicitan a los compositores obras hechas a su medida. Esta costumbre de origen inglés rápidamente se expande al norte y centro de Europa, y se propaga con los migrantes hacia Norteamérica.

[...] Un grupo de hombres reunidos en torno a una mesa para cantar y beber fue el origen de este movimiento. Con el tiempo, estos grupos empezaron a invitar a sus veladas a otros participantes, tanto masculinos como femeninos, en calidad de oyentes. Los nacionalismos fueron un factor determinante en el desarrollo de los coros masculinos en el centro de Europa. (Fernández, 2019, p. 153)

De igual manera, surge en el ambiente burgués el entusiasmo de los compositores por crear obras para coros exclusivamente de mujeres, sobre todo en Alemania aparecen los Frauenchor, coros femeninos de alta formación musical y que contaron con grandes compositores como maestros y directores, tal el caso de Brahms, Schumann, Schubert y Mendelssohn. Fue reconocido el coro femenino dirigido por Johannes Brahms, en Hamburgo, con el cual estrenó una importante cantidad de obras corales basadas en cantos populares alemanes, música religiosa y de cámara, así como un sinnúmero de *lieder*.

Es en el romanticismo cuando las agrupaciones vocales formadas únicamente por mujeres surgen con fuerza como respuesta a una realidad social de la cual la mujer empieza a formar parte activa. Autores de gran relieve como Brahms o Mendelssohn, por ejemplo, fueron directores de coros de mujeres de la alta sociedad y empezaron a escribir obras específicamente para ellas. Esta misma línea compositiva fue continuada

más tarde con una dedicación especial por los autores del siglo XX y en el s. XXI es unatendencia en auge. (CICUS, 2016, párr. 2)

A la vez que el fervor nacionalista se expande exaltando el sentimiento patriótico, el liberalismo económico acrecienta las diferencias entre las clases; el rápido proceso de industrialización conlleva un cambio en la manera de producir, basado en la explotación de la clase obrera con largas jornadas de trabajo. Este hecho, inusual hasta entonces, trae consigo una crisis del comportamiento social, las duras condiciones laborales van llevando a la clase trabajadora a buscar vías de escape a su pésima situación de vida. Es así que dentro de la sociedad civil se ve la necesidad de buscar salidas que promuevan el buen uso del tiempo libre, y se encuentra en el coro una herramienta fundamental para lograrlo.

Será la clase media, surgida en el siglo XIX, la responsable de la aparición del movimientocoral ligado a las clases obreras. En su afán de dar solución a la necesidad de ofrecer espacios de ocio tras las largas jornadas laborales al proletariado, surgieron muchos coros de hombres. El fin de estas agrupaciones era desviar a los hombres de la bebida. Esta instrumentalización del canto coral en los círculos burgueses tiene como consecuencia que en muchos de ellos comiencen a surgir sociedades corales y orfeones con una finalidad lúdica y/o artística, pero todos ellos con un trasfondo ideológico de uno u otro signo. (Costa, 1998, como se citó en Fernández, 2019, p.154)

Pueden verse dos tendencias corales que se van perfilado hacia el nuevo siglo: aquellas ligadas netamente al canto como un arte, en donde se destacan los “Orfeones”, y las sociedades corales que pretenden ser una herramienta de cohesión social e ideológica. En la España de Franco, por ejemplo, se usa el canto colectivo como un medio para atraer a las masas a una idea de patria grande, fundamentada en el canto folclórico. García & Pérez (2017) exponen los contenidos de la *Revista de la mujer nacional sindicalista* del año.

[...] el imprescindible papel que ostentaron el folclore y la canción popular-tradicional, que fueron entendidos como un medio, sin parangón, para conseguir la unidad de la patria. “Las mujeres Falangistas de todas



las regiones se [debían reunir] para cantar juntas canciones populares y los romances antiguos de la Patria”, “se [unirían] todas las voces de las mujeres jóvenes españolas en un solo cantar, que en distintos tonos será el cantar de España, el cantar de la guerra, el canto litúrgico de la Iglesia” y que, uniendo “quinientas, seiscientas mil mujeres [...] en un coro, unirán también sus pensamientos y sus espíritus en una sola idea, la España Nacional–sindicalista para Dios, por Franco y José Antonio. (Rodríguez Rivas, 1938, como se citó en García 2017, p. 35)

Criado (2017) también reflexiona sobre cómo el folclore y el canto colectivo, en este caso femenino, han sido un puntal para la transmisión de valores y el posicionamiento de ideologías, dado el carácter de cohesión social que ambos elementos conllevan:

La Sección Femenina del Movimiento Nacional (SF) fue la correa de transmisión de los valores morales y políticos derechistas del régimen, puesto que a través de dicha organización se inculcaron a las mujeres los principios falangistas. [...]Para ello, no dudó en utilizar el folclore como herramienta para satisfacer los intereses del gobierno dictatorial. Curiosamente, la cultura popular, aquella que emanó del pueblo, se puso al servicio de las élites que integraban parte de la base social sobre la que sustentó el nuevo régimen el folclore, en su acepción de los coros y danzas [...]. (pp. 184-186)

En este sentido, a lo largo de toda Europa comienza a desplegarse un importante movimiento coral y vocal que estará ligado al folclore y a estéticas nacionalistas, que en alguno de los casos responde a la ideología dominante.

Con el proceso de migración que se da hacia finales del siglo XIX, la costumbre de conformar sociedades corales trasciende Europa y logra rápida expansión en Norteamérica, sobre todo en Estados Unidos, en donde se regulariza la educación musical y el canto coral al interior del sistema educativo. Así lo menciona Levine, citado por Fernández (2019), “en este contexto finisecular del siglo XIX florecerían en los Estados Unidos las sociedades corales, femeninas y masculinas” (p.156).

Los primeros coros integrados únicamente por mujeres aparecen en la segunda década del siglo XX. *Mothersingers* o llamados Coros de Madres comienzan a proliferar en los Estados Unidos, organizados a través de las asociaciones de profesores y madres de familia, para propiciar el buen uso del tiempo libre de las mujeres, mientras sus hijos asisten a la escuela (Tsutsumi 2007). La autora manifiesta que, debido al gran crecimiento económico del Japón y al proceso de urbanización de posguerra, el gobierno optó por propiciar coros de madres que ensayaban durante el día en los salones de la comunidad, mientras los niños jugaban juntos. “En 1959 se ofreció en Tokio el primer *Concierto coral danchi*, en el que participaron seis coros. En el segundo concierto, en 1962, participaron dieciocho coros [...] hoy en día, este tipo de coros representa el 30% de los inscritos en la Asociación Coral de Japón” (Tsutsumi, 2007, p. 72).

A lo largo del siglo XX se da una gran expansión del movimiento coral a nivel mundial, el coro pasa a constituirse en un espacio de recreación y crecimiento musical, tanto a nivel amateur como profesional. Es común encontrar coros formados al interior de las universidades, escuelas y colegios, pero también en instancias institucionales públicas y privadas. Como nunca antes en la historia musical, la autogestión y el sentido vocacional son los disparadores que motivan a la gente a reunirse por el puro gusto de cantar. Así, se abren espacios cada vez más amplios para la difusión coral, enmarcados en festivales, encuentros, concursos a nivel nacional e internacional. Sin embargo, en la primera mitad del siglo XX hay una predominancia de los coros mixtos e infantiles, y se consigue poca reseña sobre la conformación de coros femeninos, a no ser aquellos que representan a la sección de mujeres de un coro mixto.

Hacia finales del siglo, sin embargo, empezará a evidenciarse cambios en la dinámica coral debido a los roles de género que se van poniendo de manifiesto. Los hombres comienzan a alejarse de la práctica coral y de la educación musical, por considerarla una actividad poco masculina, de tal manera que es cada vez más difícil sostener un coro mixto, sobre todo a nivel vocacional, el cual se irá decantando o se presentará con un marcado desequilibrio entre hombres y mujeres. Soler (2016) presenta la investigación de Koza (1993), en la cual expone las razones por las cuales los hombres van dejando de lado la práctica coral:

La investigadora americana Koza (1993) ha realizado un interesante estudio acerca de la situación de los varones en el mundo coral. Observó que los hombres solían descartar el hecho de formar parte de una coral, fundamentalmente debido a: –La percepción de que cantar no es una actividad apropiada para el sexo masculino. –Los programas de canto



coral no atendían los intereses y preferencias masculinas. –Los cambios (a veces traumáticos) que se producen en la voz. Los chicos evitaban cantar porque percibían esta actividad poco (o nada) relacionada con sus futuros planes de carrera. (Soler 2016,p. 166)

Es así como la proliferación de coros de mujeres comenzará a fluir a partir del nuevo siglo. Serán importantes los aportes de las teorías feministas y estudios de género que vendrán a poner la mirada sobre el hecho femenino, y la necesidad de investigar y promover la producción y posicionamiento de la mujer a todo nivel, incluido el musical y coral. Desde la Musicología hay un interés por investigar la producción femenina a lo largo de la historia, y el rol de las mujeres tanto como intérpretes como creadoras, remarcando la importancia de contextualizar el estudio con las particularidades del mundo femenino.

En este marco son interesantes los procesos que llevarán a fortalecer el movimiento coral femenino, que no solo estará ligado a la difusión de la música vocal, sino que en algunos casos irá de la mano de propuestas que potencian y visibilizan del rol de la mujer en las distintas instancias de la interpretación y creación musical.

Se exponen cuatro casos representativos iberoamericanos que dan cuenta de las experiencias que vienen desarrollando las mujeres en el canto coral y la importancia que el coro viene a desempeñar en sus vidas. Sonia Mc Cormack, fundadora del *Ensemble Vocal Luna*, de La Habana, expone que la carrera de dirección coral es estudiada en Cuba, sobre todo, por mujeres, lo que ha permitido una rápida proliferación de coros y ensambles femeninos (El Universo, 2007). Esta experiencia pone en evidencia la influencia del rol de género en la profesionalización en el campo de la dirección coral y la conformación coral femenina.

María Helena Silva, del Festival Coros de Mujeres *María Luisa Ozaita*, del País Vasco, cuenta cómo el no encontrar obras para coros de mujeres, y menos compuestas por ellas, las llevó a organizar este festival que cada año promueve el canto coral femenino y el estreno de obras compuestas por mujeres. Resalta Silva que con el Festival han logrado *dar voz a las mujeres que de alguna manera están involucradas con la música, compositoras, directoras, coralistas, a la vez que han dado voz a otras mujeres a través de la música, del canto coral*. Manifiesta que es precisamente esto lo que les impulsa para seguir dando voz a las mujeres que o no la tienen o no se les escucha. A continuación, se citan las motivaciones que llevaron a estas mujeres a establecer su festival:

Alaitasuna, acompañada de todos aquellos que nos apoyan, quiere dar visibilidad a la mujer en la música. A compositoras, coralistas y directoras; al trabajo de todas estas mujeres y su buen hacer, porque la música vocal es una de las principales vías de transmisión cultural y, por ello, puede ser a su vez una de las principales vías de empoderamiento femenino. (Pikara Magazine, 2018)

En México, la compositora Leticia Armijo funda, en el 2007, el *Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas Yolotli*, con el propósito de preservar las lenguas y tradiciones musicales de los pueblos originarios mexicanos, dando igualmente voz, no solo a las mujeres marginadas históricamente, sino a las lenguas que fueron desplazadas por los colonialistas. La propuesta de Armijos nace del sentimiento femenino de conservación, contención y preservación, de modo tal que las mujeres, como guardianas de los saberes ancestrales, encuentran en la música y el canto un medio de mantener viva su cultura.

El repertorio del coro forma parte de las canciones tradicionales de México en lenguas originarias como el Náhuatl, Purépecha, Tzozil y Tzeltal, integrando además obras representativas del repertorio coral de la música universal y traduciendo, incluso, algunas de ellas a estas lenguas en vías de extinción, marginadas históricamente. (Armijo, s/f).

De igual manera, Yolotli se plantea en su propuesta ser un canal que llame la atención sobre discriminación, violencia doméstica y del Estado hacia la mujer y el pueblo, y para ello convoca a otras compositoras que den palabra y sonido a aquellas que ya no pueden expresarse.

Finalmente, se expone la experiencia del *Festival Internacional de Coros Femeninos* [FICFE] (2019), que plantea una idea más global, aunando las voces de mujeres de Iberoamérica en el canto coral y la producción de creaciones y arreglos para coros femeninos, intentando con ello acortar la brecha entre la producción histórica de partituras de canto coral mixto con la más reciente necesidad de producción para coros femeninos. Las pioneras de este proyecto: Fabiana Solana, Loky Travaglia de Argentina y Wilmia Verrier, de Cuba, pretenden que este festival llegue a incidir positivamente en la difusión y promoción de los coros femeninos en Latinoamérica, partiendo de la formación técnica y abriendo espacios para la formación compositiva.



Aller, B. (2009). Edad Media: Música, amor, libertad. *Creadoras de Música*. Instituto de la Mujer, Madrid. pp. 13-28. <http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/AreaEducacion/MaterialesDidacticos/docs/CreadorasMusica.pdf>

Armijo, L. (s/f). Yolotli, *Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México*. Leticia Armijo. <https://leticiarmijo.com/yolotli/>

Barriga, M. (noviembre 2006). La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. *El Artista*, 3, 6-23. <https://www.redalyc.org/pdf/874/87400302.pdf>

Cortés, M. (1996) La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristina medieval. *Revista Música Oral del Sur*. Vol 2, pp 193-206. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/la-mujer-y-la-musica-en-la-sociedad-arabo-musulmana-y-su-proyeccion-en-la-cristiana-medieval.html>

Criado, A. (2017). El folclore como instrumento Político: los coros y danzas de la sección femenina. *Revista Historia Autónoma*, 10 , pp. 183-196. <https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010>.

Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla. (2 de abril de 2016). *Coro de Mujeres A cau dorella*. <https://cicus.us.es/evento/anunciacion-%C2%B7-coro-de-mujeres-a-cau-dorella/>

Díaz, A. (21 de octubre de 2011). *Las mujeres y la música en la Edad Media*. <http://blog-modal.blogspot.com/2011/01/las-mujeres-y-la-musica-en-la-edad.html>

Fernández, M. (2007). Música al salón. Clasicismo. *Creadoras de Música*. Instituto de la Mujer Madrid. pp. 41-54. <http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/AreaEducacion/MaterialesDidacticos/docs/CreadorasMusica.pdf>

Fernández-Herranz, N. (mayo 2019). Los orígenes del movimiento coral en España. *ArtsEduca*, 23, 148-169. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/issue/view/246/showToc>

Festival Internacional de Coros Femeninos en Latinoamérica. (2019). *Festival 2019*. <https://www.ficfe.com/festival-2019>

Florentín, V. (2007). Laberintos barrocos. *Creadoras de Música*. Instituto de la Mujer Madrid. pp. 41-54. <http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/AreaEducacion/MaterialesDidacticos/docs/CreadorasMusica.pdf>

García-Gil, D. & Pérez-Colodrero, C. (2017). Música, educación e ideología por y para Mujeres de la Sección Femenina a través de los contenidos de Y. *Revista de la mujer nacional- sindicalista y Medina* (1938-1946). Música, educación e ideología por y para Mujeres de la Sección Femenina a través de los. *Historia y Comunicación Social*. 22(1), 123-139. <http://dx.doi.org/10.5209/HICS.55903>

Gurbindo, M. (2007). Damas y reinas: músicas en la corte. Renacimiento. *Creadoras de Música*. Instituto de la Mujer Madrid. pp. 29-40. <http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/AreaEducacion/MaterialesDidacticos/docs/CreadorasMusica.pdf>

Jaraba, M. (1989). Teoría y práctica del canto coral. Ediciones Itsmo y Editorial Alpuerto. https://books.google.com.ec/books?id=DcAK-m0adUEC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Miguel+Angel+Jaraba%22&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiw-MzhvO_mAhWijFkKHWjYAxwQ6AEIJzAA#v=onepage&q&f=false

Lantigua, I. (7 de enero de 2017). El papel de las mujeres en los monasterios. Las monjas de la Edad Media no respetaban la clausura. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/sociedad/2017/01/07/586ea662468aebec798b4619.html>

Las Heras Pérez, E. (2010) *Ideas, notaciones y divagues: las moiras*. Editorial Horas y Horas-Librería Mujeres.

Mejía, D. (julio-diciembre 2003). Las monjas novohispanas. Un acercamiento al papel de los conventos en la confirmación de la imagen femenina. *Caleidoscopio*, 14. 131-152. <https://revistas.uaa.mx/index.php/caleidoscopio/article/view/425/403>

Navarro, A. (septiembre 2014). La complicidad del coro femenino de Orestes. *Philologica Urcitana. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, 11.39-49. <https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr11.4.NavarroNoguera.pdf>

Olarte, M. (1993) Las “monjas músicas” en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica. *Revista de Folklore*, 13 (146). 53-63. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-monjas-musicas-en-los-conventos-espanoles-del-barroco-una-aproximacion-etnohistorica/html/>

Pérez, M. (enero-junio 2015). Arte y liturgia de los monasterios femeninos en América, un enfoque metodológico. *Quiroga*, 7. 58-71 https://www.google.com/search?q=Josefina+Muriel+Monjas+compositoras+en+am%C3%A9rica+colonial&rlz=1C1CHBF_esE-C883EC883&oq=Josefina+Muriel+Monjas+compositoras+en+am%C3%A9rica+colonial&aqs=chrome..69i57.27810j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Pikara Magazine. (29 de septiembre de 2018). *Festival coros de mujeres: sí existen compositoras*. <https://www.pikaramagazine.com/2018/09/coros-mujeres/>

Redacción Cultural. (2007). Las mujeres llevan la voz, coro femenino llega desde Cuba, *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/2007/08/23/0001/262/A6446805716E4A-7DAE3B56BF71C4E850.html/>

Reiz, M. (2016). Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro español. *Verbeia*, 1. 259-272. <https://www.ucjc.edu/wp-content/uploads/VERBEIA-Numero-1.pdf>

Tsutsumi, M. (2007). *A History of the Japan Choral Association*. [Tesis Doctoral. Florida State University.] http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-1495





capítulo 2

El canto coral como herramienta de aprendizaje a lo largo de la vida

Mónica Bravo Velásquez



El canto ha sido considerado por varios pedagogos como el medio idóneo para aprender música a lo largo de la vida. Dice Gelabert (2017) que grandes figuras de la pedagogía como Rousseau, Montesorri o metodólogos musicales como Kodaly, Willems y Orff coinciden en “dar especial relevancia al uso de la voz como instrumento natural y común y al uso de la canción como eje de aprendizaje” (p. 3). El canto coral conlleva una serie de aprendizajes que van desde lo musical hacia lo que Benito, citado en Fernández (2019), menciona como aspectos en donde este va a tener mayor incidencia: bienestar emocional, bienestar físico, estimulación cognitiva y socialización.

El aprendizaje a lo largo de la vida o aprendizaje permanente, es aquel que sucede desde que la persona es infante hasta que llega a ser una adulta mayor, “abarca todas las experiencias de aprendizaje, ya sea formal, no formal o informal, que se tienen a lo largo de la vida de un individuo” (Belnado, 2019, p. 223). A través de esta idea de aprendizaje a lo largo de la vida se pretende dar igualdad de oportunidades a las personas y propiciar la calidad y relevancia de las experiencias de aprendizaje. Se espera que a través del aprendizaje las personas puedan llegar a la realización personal, practiquen la ciudadanía activa, y haya mayor integración social y adaptabilidad a los cambios.

Por otra parte, el aprendizaje a lo largo de la vida también tiene relación con lo que se ha determinado como uno de los cuatro pilares de la educación del siglo XXI: saber conocer o el aprender a aprender, mediante el cual cada sujeto va construyendo sus propios conocimientos. En “La educación encierra un tesoro”, informe de Jacques Dolors para la UNESCO, se mencionan, además, como pilares de la educación, al saber hacer, que pone en práctica los aprendizajes; el saber ser, que conlleva a la realización de las potencialidades individuales y a la responsabilidad personal; y el saber convivir, que invita a la socialización sana y armoniosa, sobre la base del respeto y la aceptación de las diversidades.

El canto coral es una actividad multifuncional que, partiendo de la práctica musical por el goce estético, pone en contacto al individuo y al colectivo con una serie de actividades y procesos que posibilitan el desarrollo de otras habilidades implícitas, capaces de generar una mejor calidad de vida para la persona y una mayor integración social. Desde la visión de aprendizaje a lo largo de la vida, el canto coral promueve una serie de aprendizajes ligados al saber, al ser, al hacer y al convivir.



El canto coral y el conocer

Zoltan Kodaly, famoso pedagogo musical del siglo XX, vio en el coro la herramienta fundamental para el aprendizaje de la música, ya que en el canto a voces confluyen todos sus elementos: ritmo, melodía y armonía. Asimismo, a través del canto coral los practicantes pueden llegar a comprender otros aspectos técnicos de la música, como la textura, el género y la estructura, y aspectos estéticos como el carácter y el estilo. “Cantar es la forma básica de interiorización y el punto de partida, de cara a la construcción de los distintos conceptos musicales” (Gelabert, 2017, p. 3).

Quienes practican el canto coral pueden irse alfabetizando musicalmente e ir accediendo al aprendizaje de un lenguaje universal: el lenguaje de la música, que puede ser adquirido tanto por niños como por adultos. Tal como lo menciona Lenger (2017), “el coro es una posibilidad de participar de un hecho musical al alcance de cualquier persona [...] y se puede afirmar que es la actividad musical que cuenta con más gente que la practica” (p. 10). Siendo así, el canto coral se constituye en el medio de aprendizaje musical más democrático y pertinente, adaptándose a las necesidades e intereses del grupo que lo practica.

La actividad coral proporciona, al decir de Cedeño (2016), diversos beneficios a nivel cognitivo musical, desarrollando competencias interpretativas tales como aprender a cantar con expresividad para comunicar un mensaje; audio-preceptivas, a través de las cuales se reconocen las propiedades del sonido y sus diversas combinaciones rítmico- melódicas y armónicas; musicológicas e históricas mediante las cuales se logra captar y entender las diferentes funciones de los códigos musicales y de los contextos históricos donde se crearon las obras; rítmico-corporales, en donde se reconocen los aspectos relacionados con la métrica, figuración, fraseo, agógica y su representación a través del movimiento y el cuerpo.

Matilde Chávez Tobar, directora del coro Arte Música de la comunidad Florida de Liébana, España, comparte el siguiente testimonio que da cuenta de las bondades del coro en el aprendizaje musical:

Los coristas no alfabetizados musicalmente, perciben este arte como una globalidad en la que melodía, armonía, ritmo, instrumentación, textura, color y expresividad son indistinguibles e inseparables. Desde mi experiencia personal he podido percibir que, paulatinamente, la cercanía y el manejo de las partituras corales, han permitido a los coristas, descubrir

y entender todos los elementos musicales mencionados anteriormente, desde una perspectiva más individual que, aunados a los aspectos de la agógica y la dinámica, que aparecen en ellas, permiten, la apreciación de la estética de la música y se ha logrado que sean más receptivos y críticos en el mejor sentido de la palabra. Teniendo en cuenta este tipo de valoración, ha sido posible planear estrategias que ayuden al corista a enfocar cada uno de estos aspectos de la globalidad musical, ponerle nombre y participar en su creación de forma consciente. (Salamanca rtv Al Día.08/06/2016 párr. 3)

Al hablar de canto es imprescindible también abordar la canción, como su medio de expresión. Es a través de esta que el mensaje se transmite y cobra vida en la subjetividad de las personas; melodía y texto hacen a una canción. La emocionalidad que genera la música y el discurso que viene dado desde la palabra, y por ende, el impacto que puede producir al ser escuchada se complementan entre sí. Citando a Ramírez (2006) Hormigos, Escarda y Perello (2018): “podemos afirmar que las canciones son instrumentos mnemotécnicos muy efectivos para almacenar el saber de una sociedad y, por tanto, para utilizarlas en el proceso de socialización del individuo” (p. 76).

Cedeño (2016) señala, además, que a través del canto coral se promueven aprendizajes de carácter pedagógico como el trabajo en equipo, el apoyo a otras asignaturas como Lenguaje, Historia, Educación Física, Idiomas, entre otras. A nivel cultural, el aprendizaje del repertorio hace posible el acercamiento a otras culturas y desarrolla, con esto, la interculturalidad, la alteridad y la construcción de la identidad vocal. Finalmente, a nivel personal el coro facilita el autoconocimiento, favoreciendo con ello la autoestima, autoimagen y una mayor capacidad de expresión y sensibilidad.

Al referirse a las distintas etapas de la enseñanza, Benito (2019) señala que varios autores resaltan la contribución del canto coral a la adquisición de competencias: en la infancia las capacidades nemotécnicas, cognitivas, de atención y de concentración se ven aumentadas. En la secundaria proporciona un sentido de unidad y complicidad conducentes al desarrollo de la autodisciplina, lo cual fomenta, al mismo tiempo, tanto la identidad de género como la extroversión. En la edad adulta ayuda a reforzar la motivación, a mantener activas las capacidades mentales, así como el aprender a aprender.



El canto coral y el hacer

Al ser el canto coral una actividad práctica, está relacionada directamente con el aprender a hacer. Las personas que participan de un coro entran a un mundo de aprendizaje permanente, que va desde conocer y aplicar correctas posturas corporales y manejo de la respiración, pasando por el acercamiento y dominio de la técnica vocal, hasta familiarizarse con la partitura y poner en práctica todos los códigos que en ella aparecen.

El proceso de montaje de un repertorio coral conlleva el trabajo y la potenciación de una serie de rutinas que van posibilitando el aprender haciendo música. El o la coralista comienzan a vivir el canto desde su cuerpo y este se va adaptando a las posturas más adecuadas para el mismo, aprendiendo a relajarse cuando es necesario y a proyectar toda su energía cuando la música lo amerita. De igual manera, a nivel vocal, quien participa en un coro inicia una dinámica de trabajo con su propia voz, que implica un profundo proceso de autoconocimiento en el que va a descubrir el timbre de su voz cantada, el uso consciente de diversas partes de su cuerpo y el dominio muscular facial y del aparato fonador. Es decir, que a través de la práctica coral los y las coralistas van aprendiendo a cantar.

Por otra parte, la producción de un espectáculo coral demanda del grupo una preparación escénica que igualmente se va aprendiendo en las tablas, es decir, en el propio quehacer artístico. El dar un concierto implica, más allá del dominio de la música, exponer el saber comunicarse con el público venciendo el miedo escénico, tener una presencia y aplomo que mantengan al público expectante y prendido de cada nota que el coro emite. Igualmente, el espectáculo va enseñando muchas veces al coro elementos teatrales y coreográficos para la puesta en escena de obras interdisciplinarias, enriqueciendo con ello la vivencia artística.

Finalmente, ya en el campo de la difusión, la participación en un coro va otorgando posibilidades de otros tipos de liderazgo, mediante los cuales se asumen roles primordiales a nivel de gestión y difusión cultural. La dinámica grupal va brindando el sostén para que se visibilicen las potencialidades no solo musicales, sino aquellas que los o las coralistas ya traen desde sus otras formaciones o experiencias. Así habrá quienes mantengan al día la presencia del grupo en redes sociales o quien diseñe los afiches para las presentaciones, y también aquellos que busquen auspicios o quienes redacten las notas de prensa para difundir el trabajo coral.

De esta manera, se van generando actividades y aprendizajes paralelos, que solo pueden sostenerse por la capacidad integradora del coro y la visión de logros que el trabajo grupal demanda, así el grupo va convirtiéndose en un equipo. Tal como lo menciona Van der Hofstadt (2013, como se citó en O'Reilly, 2015), al proponer que:

Todo grupo puede convertirse en equipo. Mientras los grupos se articulan por razón de una finalidad común, en un equipo se desarrollan conductas aprovechando el talento de los individuos en su relación con los demás, para la realización de un objetivo común. (p. 94)

El canto coral y el ser

Cuando en la década de los setenta la UNESCO realizó su informe sobre *La educación del Futuro*, tomó como punto fundamental el “aprender a ser”, cuyo objetivo fundamental es el desarrollo de un pensamiento autónomo y crítico que le propicie al ser humano la toma de decisiones, “dotar a cada cual de fuerzas y puntos de referencia intelectuales permanentes que le permitan comprender el mundo que le rodea y comportarse como un elemento responsable y justo” (Delors, 1996, p. 102). Desde esta perspectiva, Moreno (2014) considera que la educación “debe contribuir al desarrollo integral de cada persona: cuerpo y mente, inteligencia, sensibilidad, sentido estético, responsabilidad individual y espiritualidad” (p, 206).

En este sentido, el “aprender a ser” implica:

Reflexionar sobre los propios sentimientos, pensamientos y acciones que se producen en los distintos ámbitos y situaciones de la vida, reforzándolos o ajustándolos, de acuerdo con la valoración sobre los mismos, para así orientarse, mediante la mejora continua, hacia la autorrealización de la persona en todas sus dimensiones. (Berrigasteiz.com, p. 93)

El proceso de autorrealización se va construyendo a partir del desarrollo del autoconcepto, que lleva a la identificación de quien soy como persona; la autoestima que encamina a la valoración positiva de uno mismo; del desarrollo de la autonomía y empoderamiento que permiten la toma de decisiones personales y la ejecución de las mismas, siendo responsables de los actos y de la propia vida.

La competencia de “aprender a ser” está orientada hacia la autorrealización, y el camino para aprender a ser es aprender a autorregularse. [...]



La persona que es consciente de sus propios procesos cognitivos, afectivos y motores, que es consciente del éxito o fracaso de sus actos y de su valor moral, es dueña de sí misma y tiene las bases para poder regular su pensamiento y acción. En opinión de algunos expertos, el mejor indicador para predecir el éxito académico y el buen comportamiento social, mejor incluso que las competencias cognitivas, es la competencia para autorregularse. La persona que sabe autorregular su pensamiento y su conducta entra dentro de la dinámica de la mejora continua. (Berrigasteiz.com, p. 94)

La participación en una agrupación coral demanda un arduo trabajo individual en el que intervienen la autorregulación corporal, vocal, auditiva, mental y emocional; cada obra exige del o de la cantante un continuo estado de conciencia o “darse cuenta” de su sonido, afinación, articulación, dinámica, ritmo, pronunciación, entre otros. Además, al ser una actividad colectiva, cada integrante debe autorregular todos estos componentes en función del sonido grupal, lo cual va a implicar el ser consciente del rol de su voz o cuerda en relación a la obra, desarrollando habilidades de adaptación, flexibilidad, respeto y compromiso grupal.

Cantar en coro es una forma de motivar, integrar y desarrollar habilidades y competencias musicales en sus integrantes, tales como la audición y la expresión, así como hábitos de disciplina, perseverancia y valores como el respeto, la colaboración y la autocrítica. Es decir, dentro de una agrupación coral no solo se desarrollan destrezas musicales, sino que, gracias a su composición y proceso de trabajo, es posible extender sus beneficios a otras esferas. (Bedoya 2010, como se citó en O’Reilly 2015, p. 93)

Lenger (2014) igualmente señala cómo el montaje de una obra coral va favoreciendo este proceso de autorregulación individual y colectiva:

[...] de acuerdo a los momentos de las obras que se canten, habrá momentos de preponderancia de una voz, luego de otra, etc. Hay que aprender a escuchar, aprender a cantar sin dejar de oír a los demás, aprender inclusive a pasar por largos silencios propios. Esta educación en valores

como la tolerancia y el respeto por las diferencias y por el otro transforman a la actividad coral en una muy positiva, a mi entender, escuela de democracia (si entendemos a la democracia como algo muchísimo más amplio que el sufragio). (p.10)

Lo anteriormente mencionado se refuerza con la afirmación de Ferrer (2009), citado por Gelabert (2017).

El respeto hacia el resto del grupo, el aprender a escucharse y la atención a las indicaciones del director son hábitos de disciplina y orden que nos llevan a conseguir un buen conjunto aprendiendo a compartir, de manera natural, espacios sonoros, alternar intervenciones y trabajar para obtener un valioso resultado colectivo (Ferrer, 2009, p. 36, como se citó en Gelabert, 2017, p. 4).

El canto coral y la convivencia

A lo largo de la historia, el ser humano se ha servido del canto colectivo como un medio de expresión, de motivación y compañía. Desde lo místico, los pueblos han unido sus voces para comunicarse en un plano transpersonal. Básicamente en todas las religiones y cultos se registran cantos para ser cantados por los practicantes, constituyéndose en parte fundamental del ritual o ceremonia.

De igual manera, el canto colectivo ha sido el sustento fundamental en la vida comunitaria, tanto para acompañar largas jornadas de trabajo como para festejar el nacimiento de un nuevo integrante o despedir a aquellos que se van. Tal es el caso del canto comunitario africano, que está presente en todas sus actividades significativas para el pueblo:

La música negra, conjuntamente con el canto, el baile y la mímica, es arte para algo socialmente trascendental [...] El canto es música para el núcleo social, es música para el trabajo y el placer colectivos, para la economía de producción y la del reparto, para la gobernación y la guerra, para el templo y la magia, para la familia y la escuela, para el amor y la muerte. (Ortiz, 2002, p. 208)



Es importante rescatar, en este punto, el papel que han cumplido las cantadoras populares en la transmisión de valores culturales y comunitarios. Galindo (2012) pone de manifiesto el protagonismo de las mujeres latinoamericanas en la construcción de su historia social y cultural, siendo las depositarias del saber y tradición oral de sus pueblos. La relevancia musical del rol femenino en las comunidades andinas y afrodescendientes se ve reflejado en los principales cantos de bienvenida y despedida de la vida, tales como los alabaos, arrullos, chigualos, anents, entre otros.

En lo referente al canto coral, son evidentes las ventajas que aporta al aprender a convivir, ya que se basa justamente en la convivencia (como se define en la página web Definición.de), entendiéndose por ella la “coexistencia pacífica y armoniosa de grupos humanos en un mismo espacio”. En cuanto al coro, este espacio está delimitado no solo por la sala de ensayos, sino por el espacio social y emocional que se crea en el propio ensayo y en las presentaciones. En este sentido, Lenger (2014) puntualiza que:

El canto colectivo y organizado (el coro) es un espacio que precisa de ciertos juegos de equilibrio, consenso o acuerdos, si se quiere, entre los múltiples integrantes. Es el coro, al ser un grupo de personas con un mismo fin, un grupo necesariamente solidario. (p.8)

Es así cómo el coro se convierte en un espacio de integración y aprendizaje de valores como disciplina, responsabilidad, aceptación, respeto a la diversidad y la valorización del otro por su aporte individual, no se podría pensar en un coro sin la presencia de todas las voces que lo componen. Es también una manera de recuperar la confianza en sí mismos y en el colectivo, vivenciando la posibilidad de una sociedad más justa. Tal como lo dice Ariel 2013 en Benito “Esa pequeña “sociedad ideal” en la que cada componente cumple su función para lograr su superación, excelencia y felicidad, contribuyendo al fin último de cantar (Benito, 2019, p. 97).

Vale decir que la música, y en especial el *canto coral*, articulan una conciencia común y el desarrollo armonioso de la personalidad del corista donde, a la par con una irremplazable vivencia artística, se adquieren las bases de un comportamiento social de profundas connotaciones humanísticas. Sentimientos de compañerismo, responsabilidad, solidaridad, respeto al semejante, tolerancia y la incentivación de los hábitos del orden, de la disciplina de conjunto y la constancia, son algunos de los rasgos que se encuentran en la labor coral. (Chávez, 2016)

Por otro lado, al interior del coro se va generando una identidad común que crea lazos afectivos, fomenta la comunicación y las relaciones interpersonales y favorece el espíritu de cooperación y compromiso que proporciona el trabajar por objetivos comunes con proyección social y cultural. “La música coral se considera como un producto sociocultural, ya que hace de un grupo de personas seres humanos éticamente y estéticamente comprometidos, tomando conciencia de lo que son: un proyecto colectivo” (Cardoso, 20016, p.55).

La posibilidad de interactuar a través del repertorio y los encuentros corales, que lleven ocasiones al coro a salir de sus fronteras y zonas de confort, propician el encuentro con culturas y cosmovisiones que abren las perspectivas hacia la otredad. Benito ve al coro como una herramienta de transformación social.

Por su eficacia en el reconocimiento, aceptación e inclusión de culturas ajenas a las de los componentes de un coro, el canto colectivo supone un elemento potenciador del proceso de transformación social. Al tratarse de un espacio en el que se ejercita la preocupación por el bien común (interés por el otro e identificación con el resto del grupo) la agrupación vocal constituye un lugar para el aprendizaje de valores solidarios, de integración para marginados y, para niños y jóvenes, un camino para comenzar a vivir en una sociedad más justa. (Benito,2019, p 101)



- Belando-Montoro, M. (2017). Aprendizaje a lo largo de la vida. Concepto y componentes. *Revista Iberoamericana de Educación*, 75, 219-234. <https://rieoei.org/historico/documentos/rie75a11.pdf>
- Benito, R (2019) *La práctica del canto colectivo: beneficio desde las perspectivas socioafectiva y emocional*. [Tesis de Doctorado. Universidad de Córdoba]. <https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/19035/2019000001976.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Berrigasteiz.com (s/f). *Competencias básicas transversales*. https://www.berrigasteiz.com/monografikoak/heziberri/oinarrizkoa/docs/eranskinak/eranskina_II/irteera_profila/irteera_profila_02_zeharkakoak/transversales_02_aprender_desarrollo.pdf
- Cardoso, L. (2016). *Propuesta de promoción sociocultural de música coral en Santa Clara*. [Tesis de Grado. Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas]. <https://library.co/document/q5mrk9ry-propuesta-promocion-sociocultural-musica-coral-santa-clara.html>
- Cedeño, L. (2016). *El canto coral y el desarrollo de competencias musicales a través de un repertorio con elementos armónicos y melódicos del jazz en la comunidad de la Fundación Renal del Ecuador Iñigo Álvarez de Toledo*. [Tesis de Grado. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/5121>
- Chávez, M (8 de junio de 2016) *Cantar en coro una maravillosa experiencia musical*. Salamanca rtv Al Día. <https://salamancartvaldia.es/not/118689/cantar-coro-maravillosa-experiencia-musical/>
- Galindo, H. (2012). Tradición y presencia femenina en la construcción musical de región: mujeres en la música del Tolima. En Millan, C. & Quintana, A. (Ed.), *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. Pontificia Universidad Javeriana. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt15hvx56>
- Gelaber Gual, Ll. (2017). La práctica del canto colectivo como eje transversal de conocimientos, actitudes y valores: una propuesta dirigida a alumnos de Grado en Educación Infantil y Primaria. *Foro de Educación*, 15 (22), 1-21. <http://dx.doi.org/10.14516/fde.505>
- Hormigos, J., Escarda, M., & Salvador, O. (2018). Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales* (76), 75-98. Universidad Autónoma de la Universidad de México. <https://doi.org/10.29101/crcs.v25i76.4291>

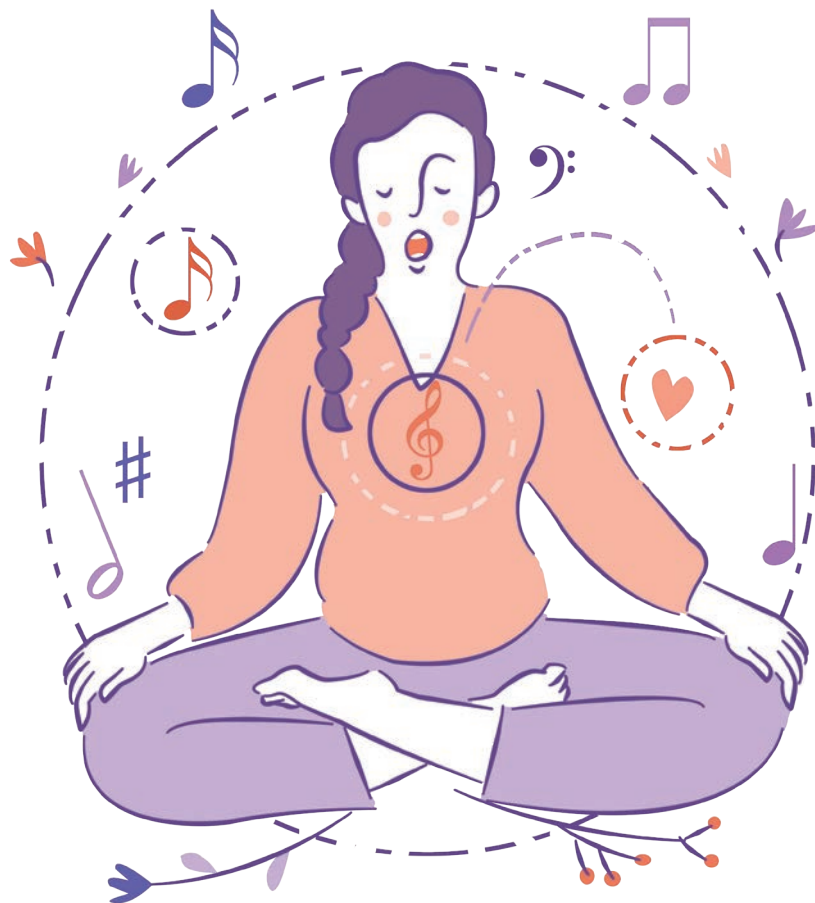
Lenger, D. (2014.) *El coro como herramienta de transformación social* [Archivo PDF]. Primer Congreso Coral Argentino, Área Temática: Coros y Sociedad. <http://ofadac.org/anterior/doc/AT4-22.pdf>

Moreno, M. (julio-diciembre, 2014). La construcción del ser en educación: una mirada desde el constructivismo. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (17), 193-209. Universidad Politécnica Salesiana. <https://sophia.ups.edu.ec/index.php/sophia/article/view/17.2014.10>

O'Reilly, M. & Duque, E. (2015). Las agrupaciones corales como estrategia de formación de competencias para trabajo en equipo en las organizaciones: una perspectiva comparativa. *Suma de negocios*, 6 (13), 92-97. <https://doi.org/10.1016/j.sumneg.2015.08.008>

Ortiz, F. (2002.) La socialidad de la música africana. *Guaragua* 6 (15), 206-221. <http://www.jstor.org/stable/25596310>





capítulo 3

Función social y simbólica
de la música

Natalia Guerra

¿Qué es la música? ¿Qué importancia tiene en la vida del ser humano? En todas las épocas, músicos, filósofos, psicólogos, sociólogos han tratado de dar respuesta a estas interrogantes desde diferentes paradigmas. ¿Es acaso la necesidad estética lo que motiva al ser humano a involucrarse en el quehacer musical? ¿O es este quehacer musical el que facilita otras necesidades expresivas y sociales que son parte fundamental de la vida?

El arqueólogo Steven Mithen (2009) inicia el tercer congreso de Neurociencias Musicales argumentando que la musicalidad, “definida como la comunicación que usa variaciones de tonos, ritmos, matices y timbres por una combinación de voz y cuerpo (como en la danza) y material cultural”, era esencial en la vida de nuestros ancestros pre-lingüísticos (p. 3). Mithen argumenta que “nunca han existido sociedades conocidas que no hayan tenido prácticas culturales categorizadas como música” (p. 3). El ser humano ha evolucionado como un ser musical, ya que, según Mithen, para nuestros ancestros de la edad de piedra la música ejercía un rol principal en su supervivencia.

Dentro de las funciones que la música cumplía, Mithen define la comunicación como la primordial. El musi-lenguaje, que evolutivamente precede tanto al canto como al lenguaje, cumplía el rol de permitir la expresión emocional y la manipulación de comportamientos en las incipientes sociedades de nuestros antecesores homínidos. Adicionalmente, Mithen asocia la música con una función de madre sustituta –de allí el apareamiento de las nanas o canciones de cuna en todas las culturas– y con una función para la atracción del sexo opuesto. Vemos que nacemos con una sensibilidad innata hacia la música, que se manifiesta a lo largo de la historia como una expresión emocional por excelencia. Finalmente, Mithen resalta el papel de la música de facilitar la identidad grupal y, por ende, el fortalecimiento, protección y supervivencia de los grupos primitivos, considerando que solo a través de un trabajo en equipo organizado pudo la raza humana sobrevivir y evolucionar ante las condiciones hostiles de aquellas épocas prehistóricas (2009).

Sorprende sobremanera que una teoría evolucionista basada en datos antropológicos abra un congreso de Neurociencia; pero a su vez, sorprende más, el rol primordial que se le da a la música a partir de esta teoría.

Si bien, la filosofía ha tratado de explicar la música desde la necesidad estética y espiritual del ser humano, varios han sido los campos del conocimiento que han estudiado la música per se. Por un lado, el fenómeno musical descrito desde los elementos de la música ha sido ampliamente estudiado y analizado por la musicología. Por otro lado, la psicología de la música nace con la inquietud de entender los procesos mentales inmersos en la experiencia musical misma.



Tenemos aquí dos enfoques diferentes: desde la música y desde el ser humano. En algún momento de desarrollo epistemológico fue necesario incorporar un tercer elemento de argumentación, que incluyera un enfoque hacia el ser humano, enfoque en el cual los aspectos interrelacionales fuesen primordiales (Merriam, 1964).

En este contexto, el musicólogo y antropólogo Alan Merriam desarrolla su teoría respecto a la función social de la música, con el fin de llenar los vacíos existentes en la musicología y en su sub-disciplina, la etnomusicología. A partir de esta teoría, identificamos a la antropología de la música como la rama del conocimiento que expande la función social de la música, es decir, el entendimiento de la música desde su valor social. Cabe mencionar que estos aportes teóricos han brindado un fuerte sustento a la disciplina de la musicoterapia, pues esta toma los fundamentos socio-emocionales de la música para desarrollar su teoría psicoterapéutica.

El propósito del presente capítulo es, inicialmente, introducir la teoría de la función social de la música desde la perspectiva antropológica de Merriam y relacionarla con conceptualizaciones teóricas, tanto de la musicoterapia como de la psicología de la música, para contextualizar la función social del canto coral en las mujeres.

Perspectivas de la antropología de la música, la musicoterapia y la psicología de la música

La propuesta de Merriam (1964) argumenta que la música a lo largo de la historia siempre estuvo vinculada a una función social específica, enriqueciendo así gran parte del comportamiento humano. Al relacionar las actividades humanas con manifestaciones artísticas musicales, la música se define como un agente de integración social por excelencia, integración que a su vez facilita y promueve la expresión y la comunicación (Davis et al., 2008). Sin embargo, si bien la música brinda la posibilidad de expresión emocional, es importante tener en cuenta que, como medio de comunicación, el mensaje es la emoción pura. Tanto la musicología como la antropología de la música han teorizado en los diferentes aspectos de la función social de la música. No obstante, es la musicoterapia la disciplina que más interrogantes ha respondido al respecto, ya que, por su naturaleza aplicada, busca justificar el aspecto terapéutico de la música en base a sus fundamentos socioemocionales.

Función de Expresión Emocional

A partir de su estudio a lo largo de varias culturas, Merriam asevera que la música es un vehículo primordial para expresar emociones no siempre reveladas en el discurso. Las emociones pueden ser específicas o individuales, generales o colectivas, es decir, las específicas manifiestan experiencias personales, mientras las colectivas narran el sentir de un grupo o colectivo. “El análisis de la letra de canciones nos manifiesta la expresión emocional pura, pudiendo ser esta la emoción expresada, la emoción estimulada y la emoción compartida” (Burrows, como se citó en Merriam, 1960, p. 219). Sin embargo, para muchos compositores e intérpretes, la función de expresión emocional está ligada a la evocación emocional en sí, evocación emocional que inicia desde el acto creativo mismo y se transporta socialmente al intérprete y/o al oyente. En consecuencia, tenemos música que evoca diferentes estados de ánimo intencionalmente o no. La experiencia emocional ligada a la música, es finalmente, compleja, dado que la música permite la evocación, la expresión y finalmente, la interiorización o integración de las emociones. Es a partir de esta primera función que se facilitan las siguientes.

La psicología de la música ha estudiado de forma muy minuciosa la relación que existe entre la música y las emociones. Para Juslin (2016), la primera consideración importante al analizar esta relación es diferenciar entre la *percepción emocional* y la *inducción emocional*, siendo esta última, la experiencia subjetiva de *sentir* emociones. La correcta diferenciación de las mismas facilita el estudio de los varios procesos y mecanismos cognitivos y neurofisiológicos asociados con las respuestas emocionales a la música.

Desde la mirada de la musicoterapia, la relación entre música y emociones es crucial en el proceso terapéutico. “Sea o no el área emocional el objetivo terapéutico en sí, las emociones están siempre directamente implicadas en la práctica musicoterapéutica” (Aigen, 2005, p. 255). De esta manera, las emociones pueden ser *expresadas* a través de la música o, por el contrario, la música puede *simbolizar* emociones no expresadas de otra manera (Aigen, 2005).

En el contexto de la musicoterapia, la música puede (1) expresar la emoción del paciente, (2) ser la expresión de una emoción diferente de lo que se ha expresado, (3) evocar una emoción en el terapeuta que puede ser distinta de las emociones (1) y (2), y (4) crear una experiencia emocional en el paciente que puede ser diferente de las tres anteriores. (Aigen, 2005, p. 262)



Toda esta dinámica emocional define la interacción e intercambio emocional que se facilita durante el proceso terapéutico a través de la música. Entendemos, por tanto, que la relación emoción-música está implícita como incentivo para el cambio del que habla Kenneth Bruscia, reconocido musicoterapeuta, al momento de definir a la disciplina (2014). La musicoterapia, expresa Bruscia, “es un proceso reflexivo en donde el terapeuta ayuda al paciente a optimizar su salud, utilizando varias facetas de la experiencia musical y las relaciones formadas a través de ellas como ímpetu para cambio” (Bruscia, 2014, p. 52-53).

Para la musicoterapia, la relación entre música y emociones ha constituido uno de los ejes principales de desarrollo teórico y práctico, especialmente en el área de la psicoterapia musical. A nivel metodológico, desde finales de la década de los cuarenta, el musicoterapeuta Ira Altschuler desarrolló el concepto del *Principio ISO*, técnica en la cual el estado emocional del cliente o consultante era inicialmente emparejado con un tipo de música que, al ser gradualmente modificada, modificaba a su vez el estado emocional (Davis et al., 2008).

Pensamos que las aplicaciones terapéuticas que se han fundamentado a partir de la relación música-emociones son únicamente relevantes en el campo de la musicoterapia; sin embargo, cabe recalcar que al involucrarse en una experiencia musical, el músico identifica, expresa, cataliza y modifica sus diferentes estados emocionales, en pos de un equilibrio personal que permita no solo su crecimiento personal y auto descubrimiento, sino su transcendencia.

En este sentido, Williams Sears elabora su teoría respecto a los procesos inmersos en el quehacer musical, sean estos la escucha, la creación o la interpretación.

Todo individuo en contacto con una actividad musical tiene, en primera instancia, *una experiencia dentro de una estructura* que le facilita un ordenamiento temporal y espacial de conductas objetivas a nivel fisiológico y emocional (Sears, 2007). En este primer momento surge la evocación emocional mediada por la música, evocación que puede darse *por experiencia*, cuando la emoción se relaciona con aspectos de la historia personal individual; *por referencia*, cuando surge a partir de aspectos extramusicales como la letra de una canción; o *por la estructura musical en sí misma*, cuando la emoción se consolida a través de una particularidad de los elementos de la música o del género, estilo, etc. (Davis et. al., 2008).

Sears define el segundo proceso del quehacer musical como una *experiencia en auto-organización* (Sears, 2007).

En este nivel, el individuo puede llegar a descubrir quién realmente es [...] encontrar sus propias maneras de vivir, valorar y apreciarse a sí

mismo como individuo con potencialidades. Puede descubrir que estas potencialidades tienen suficiente significado para sí mismo, y que le permitirán relacionarse con los demás. (Sears, 2007, p. 30)

Aquí se surge la posibilidad de expresión emocional personal y la autovaloración a partir del reconocimiento del otro.

La función de expresión emocional constituye, entonces, la base para la elaboración y el entendimiento de las demás funciones sociales de la música. Para contextualizar esta función dentro de la praxis del canto coral se requiere una revisión extensa de la literatura acerca de los beneficios socio-emocionales del canto coral.

Múltiples investigaciones han demostrado los beneficios del canto colectivo en el bienestar de las personas. En este sentido, el término *bienestar* se ha relacionado con aspectos fisiológicos y psicológicos, estos últimos de índole socio-emocional, que a gran escala inciden de manera positiva en la calidad de vida de los coreutas (Benito Martínez, R., 2019).

Un concepto muy desarrollado desde la psicología de la música, en el marco del canto coral, es la *sincronización*. Vickhoff et al. (2013) la definen como un proceso fisiológico capaz de igualar frecuencias respiratorias a frecuencias cardíacas a partir de la ejecución vocal grupal. Esta sincronización fisiológica conlleva también una sincronización emocional, partiendo de la premisa de que las emociones son principalmente respuestas neurobiológicas a los estímulos externos.

El canto coral coordina la actividad neurofisiológica para el pulso rítmico, la producción motora de palabras y melodía, la respiración y las variaciones en el pulso cardíaco. Se ha propuesto que la acción conjunta lleva a una perspectiva *conjunta* y a intenciones *conjuntas*. (Vickhoff et al., 2013, p. 13)

¿Es posible entonces que la sincronización emocional grupal permita la expresión emocional individual?

Welch (2013, citado en Benito Martínez, 2019) especifica que dentro de los beneficios del canto coral está la posibilidad de catarsis o liberación emocional y la comunicación intrapersonal, es decir, la posibilidad de autoconocimiento. Adicionalmente, a partir del trabajo coral con un grupo de adultos sobrevivientes de abuso infantil, MacIntosh et al. (2020), aseveran que el espacio coral, entendido este como un espacio estructurado y seguro, afianza posibilidades de expresión e



integración emocional desde la sincronización social. Este espacio debe *estar conectado con el otro a partir del canto*, que permite una profunda conexión empática a partir de la cual surge la sanación.

Función de disfrute estético y función de entretenimiento

Merriam (1954) argumenta que la música cumple las funciones de disfrute estético y entretenimiento, principalmente en las culturas occidentales, aún cuando la conceptualización de lo que es o no estético resulta muy subjetivo. Recientes estudios neurocientíficos, no obstante, demuestran que la experiencia musical produce cambios químicos en el cerebro que, a su vez, mejoran calidad de vida al provocar experiencias de placer (National Geographic Channel, 2009). Así como dijimos anteriormente que la expresión emocional facilitada por la música le permite al individuo equilibrar y dar sentido a la experiencia en sí, la psicología de la música sustenta los beneficios de la *experiencia cumbre inducida por la música* [reacción emocional intensa] como promotora de actitudes positivas hacia sí mismo, los otros, la vida y el mundo en general (Gabrielsson et al., 2016).

Si retomamos el concepto de *bienestar*: “un concepto influido por la salud física del individuo, su estado psicológico, su nivel de independencia, sus relaciones sociales y su relación con el entorno” (Freire, 2014, citado en Benito Martínez, 2019, p. 80), entendemos que el canto colectivo se relaciona con todos aspectos de una u otra manera, afectando de un modo u otro la calidad de vida de las personas. Liu y Stebbins (2014) por su parte, exponen el aporte del canto coral al interior de una comunidad universitaria; en un estudio realizado a un coro de profesores chinos. Los participantes declaran la actividad coral como gratificante y como un espacio de ocio recreativo, sintiéndose recompensados por su expresión musical y favorecidos en su propia práctica profesional.

De igual manera, la práctica coral podría representar una *experiencia cumbre* para los coreutas. Lunch & Wilson (2018) encontraron que los coreutas muestran un mayor estado de *atención plena* (state of mindfulness) después de los ensayos, en comparación con personas que únicamente escuchaban música. Evaluar este constructo de *atención plena* permite explicar la incidencia del canto coral en el bienestar general del cantante.

Función de comunicación

Para Merriam, esta función es la menos conocida y entendida, ya que argumenta que la música no es un lenguaje universal, a menos que sea la letra de una canción el mensaje transmitido por varios miembros de una comunidad. No obstante,

“el hecho de que la música sea compartida como una actividad humana por todas las personas puede significar que ella comunica un cierto entendimiento limitado, simplemente por su existencia” (Merriam, p. 223). Si volvemos a la referencia del inicio, Mithen, en su estudio antropológico, propone evidencias de la música, en especial de la melodía cantada, como medio de comunicación de nuestros antecesores prelingüísticos (2009).

Rolando Benenzon, reconocido musicoterapeuta argentino, introduce el concepto del *contexto no verbal* y lo define como la “interacción dinámica de infinitos elementos que configuran códigos, lenguajes, mensajes que impactan y estimulan el sistema perceptivo global del ser humano, y permite que este reconozca el mundo que lo rodea, su entorno, su ambiente y al otro ser humano con el cual tiende a comunicarse” (1998, p. 50). El contexto sonoro musical es parte esencial del contexto no verbal en tal magnitud, que llega a definir la identidad de un individuo. La función expresiva y comunicacional de la música se relaciona, entonces, con la identidad del individuo y su posibilidad de manifestarse.

Comunicarse no verbalmente desde un contexto musical es mostrarse y relacionarse coexistiendo en un espacio de contención (Benenzon, 1998).

Para Bruscia, “el significado de la música puede ser entendido como un resultado [...], un proceso [...], o como comunicación: el significado de la música es negociado en interacción y diálogo” (Wigram et al., 2002, p. 38). En este sentido, “la música es un tipo de lenguaje, un arte de expresión que sigue ciertas reglas perceptivas y sintácticas” (Wigram et al., 2002, p. 39). Adicionalmente, la música expresa un *significado* que va más allá del contexto puramente musical y/o estético y trasciende el lenguaje verbal (Wigram et al., 2002).

Evan Ruud propone cuatro niveles de experiencias musicales que nos permiten ampliar la noción del *significado* de la música. En un primer nivel, la música se percibe principalmente como un estímulo, por lo que incide a nivel fisiológico. El segundo nivel, denominado *sintáctico*, amplía la definición de la música como estímulo estético y se interpreta a partir del análisis musical del mismo. El tercer nivel se relaciona con la expresión y el significado de la música, dentro de la experiencia de su intérprete u oyente. El nivel *semántico* incluye interpretaciones metafóricas y simbólicas. Finalmente, el nivel *pragmático* sitúa la música como agente de socialización y comunicación (Wigram et al., 2002).

Al hablar de canto colectivo, resulta importante entender la función de comunicación desde lo grupal. El coro se vuelve una pequeña comunidad en la que se transmiten creencias, sentimientos, inquietudes y propuestas que a su vez resumen las necesidades expresivas de cada participante. En colectivo, el coro cohesiona permitiendo y fortaleciendo la expresión grupal. Carminatti y Krug (2010), en su estu-



dio sobre las habilidades sociales que alcanzan personas practicantes de coro al comparar grupos de coristas y no coristas evidencian diferencias significativas en relación a la expresión positiva y comunicación.

Por otro lado, sabemos, por evidencia científica, que la participación coral podría coadyuvar en la recuperación de lenguaje a personas con trastornos neurológicos como la enfermedad de Parkinson (Higgins & Richardson, 2019). En este sentido, “el espacio de canto colectivo facilita principalmente la comunicación individual de pacientes con trastornos neurológicos, posibilitando su conexión significativa con otros” (Monroe et al., 2020).

Vemos entonces que la concepción de la música como medio de comunicación tiene muchas miradas, y sus implicaciones en la praxis del canto colectivo son varias. Esta función nos lleva directamente a la función de representación simbólica, en la que la expresión misma tiene un propósito definido y claro.

Función de representación simbólica

La música es una forma significativa y su significancia es la de un símbolo, un objeto altamente articulado y sensual que, por virtud de su estructura dinámica, puede expresar formas de experiencia vital que no calzan en el lenguaje. Sentimiento, vida, movimiento y emoción conforman su importancia. (Langer 1953, como se citó en Merriam, 1954, p. 230)

Para Merriam, la música representa la vida (1954). En este sentido, su función es simbólica. En un primer nivel, la música expresa un significado directo de algún aspecto de la vida del individuo, aspecto que puede ser expresado a través de letras de canciones, o también a través de sonidos que hacen referencia a situaciones cotidianas (Merriam, 1954). En un segundo nivel “la música es simbólica, ya que refleja emoción o significado; podemos referirnos a este [aspecto] como significado afectivo o cultural” (p. 237). Un tercer nivel de simbolismo radica en la posibilidad de la música para ejemplificar varios aspectos de una cultura, contribuyendo así a la integración de la misma a través de la consolidación de valores culturales. Finalmente, el cuarto y último nivel de simbolismo se fundamenta en principios universales, en nociones de inconsciente colectivo, en la naturaleza humana per se.

Nordoff y Robbins elaboran su modelo de Musicoterapia Creativa y teoría musicoterapéutica a partir del concepto de la musicalidad. Para ellos, la musicalidad es un potencial innato, exento de cualquier dificultad que caracterice la psiquis de una

persona. Este potencial va de la mano de una estructura psíquica a la cual Nordoff y Robbins definen como *el niño musical* o también traducido como *el ser musical*. El fin de la musicoterapia es facilitar la musicalidad del individuo a través de la estimulación del ser musical.

Según Nordoff-Robbins:

Ese niño musical está intacto en toda persona a pesar de su patología y se manifiesta como ese instinto natural de respuesta que todos tenemos ante el estímulo sonoro, y que demuestra que entendemos perfectamente la forma, estructura y características del lenguaje musical. (Lorenzo e Ibarrola, 2000, p. 368)

El abordaje de este modelo es un claro ejemplo del uso de la música como representación simbólica, puesto que parte de la resignificación de la música en sí. Al momento de redefinir el concepto de musicalidad más allá de una mera habilidad o aptitud, se redefine la música más allá del arte, del medio expresivo, del medio de comunicación, del medio de socialización. La música es, entonces, un vehículo catalizador, potencializador, transcendental, y autorrealizador. El fin de la música es generar cambios a partir de la manifestación del potencial creativo. Cada expresión, cada emisión, cada canto, cada movimiento, constituye una evocación de este potencial trascendente.

La función simbólica del canto colectivo está inmersa en la naturaleza misma de la actividad. Entran en juego aspectos como la motivación, la permanencia, el rol que cada coreuta le da la vida coral, etc. En un estudio realizado por Pérez-Adeguer (2014) con la finalidad de definir la influencia del canto colectivo en el bienestar de adultos mayores coreutas, en comparación con adultos mayores no-coreutas, se evidenció un impacto significativo en el primer grupo, específicamente en áreas de crecimiento personal y propósito en la vida.

Función de reforzar conformidad a normas sociales

En esta categoría Merriam lista dos tipos de canciones. En primera instancia, resalta la importancia de la música en las canciones que ejercen cierto tipo de control social. Segundo y en contraste, la canción protesta o que describe el pensar de un grupo frente a instituciones sociales rigurosas. En ambos casos, la música propone, promueve, refuerza e incluso, impone normas sociales de conducta.



Desde la perspectiva más positivista, el modelo conductista de musicoterapia propone varias técnicas de modificación de conducta basadas en la posibilidad de la música de ser un estímulo, refuerzo y/o contingencia. (Mercadal–Brotons, 2000). Numerosos estudios han descrito el impacto de la clase de música en el aumento de comportamientos sociales positivos de adolescentes con problemas de agresividad. En este sentido, hablamos de un claro ejemplo de la función de conformidad con normas sociales e incluso, ampliaríamos esta función al aprendizaje de normas sociales. El trabajo musical grupal, ya sea instrumental o vocal, es, desde esta perspectiva conductista, un laboratorio de aprendizaje para el comportamiento social. La conductamusical ejemplifica, de esta manera, las necesidades sociales propias de cada individuo y/o colectivo.

Con respecto al canto coral, Welch et al. (2014) discuten que el canto colectivo incide directamente en la inclusión social de niños y proponen que esta actividad debería ser mandatoria a nivel escolar, ya que ofrece una respuesta positiva a los problemas de exclusión propios de la sociedad globalizada. Para los autores, la normalización del canto colectivo favorece en los niños el *sentido del sí mismo* y de ser *socialmente aceptados*.

Función de contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura

Otra de las funciones sociales importantes de la música es la transmisión de valores culturales en un determinado grupo, contribuyendo así a la continuidad y estabilidad de la cultura (Merriam, 1954). Dicho legado cultural se manifiesta a partir de símbolos musicales establecidos (Davis et al., 2008). El sonido del latido del corazón, por ejemplo, es una representación simbólica universal que trasciende las culturas. La música folclórica, en contraste, representa a un grupo y define sus propios valores culturales. La implicación de esta función reside en la posibilidad de definición y redefinición de valores, a partir de elementos musicales con carga simbólica para un grupo.

Al respecto, Rolando Benenzon elabora su teoría del *ISO* o Identidad Sonora Musical, definida como “un conjunto de energías sonoras, acústicas y de movimiento, que pertenecen a un individuo y lo caracterizan” (Benenzon, 2000, p. 67). Para el autor, todo individuo integra en su psiquis energías de un ISO Universal, como el sonido de los latidos del corazón antes mencionado; de un ISO Cultural, como las manifestaciones musicales de la música folclórica del grupo cultural al que pertenece; de un ISO Gestáltico, definido como las energías sonoras particulares de cada individuo a partir de su propia experiencia de vida y, finalmente, de un ISO Grupal en el que juegan las energías sonoras que surgen durante la improvisación terapéutica. Así, la conceptualización de los ISOS no solo evidencia la función de la música de contribuir a la continuidad y estabilidad de la cultura, sino que pone

de manifiesto la importancia de la misma. “El proceso de sanación radica en el entendimiento de estos ISOS, su interrelación y su influencia en la vida del individuo” (Benenzon, 2000, p. 78).

En este sentido, el canto colectivo fomentará un ISO grupal cuyo valor incidirá directamente en la vida del coreuta. Fernández (2013) en su investigación sobre la contribución de las agrupaciones corales al bienestar de las personas, concluye que la participación activa como intérprete coral promueve mejores relaciones de los grupos humanos, la solidaridad y, en muchos casos, la identidad cultural. De igual manera, Lamont, Murray, Hale y Whight-Bevans (2018) destacan en su investigación los beneficios tanto individuales como interpersonales de participar en un coro, convirtiéndose este en una comunidad de apoyo, sobre todo en la edad adulta.

Función de contribución a la integración de la sociedad

Finalmente, para Merriam, no existe actividad de integración humana que no esté directa o indirectamente relacionada con la música (1954). Es la música el elemento que une, integra e incluso, solidariza a un grupo. Alrededor de la música se promueven varias actividades de socialización que permiten la construcción de una sociedad.

Cabe rescatar la propuesta de William Sears, mencionada anteriormente, respecto a los procesos experienciales vividos a través de la música (2007). Para Sears la última experiencia se define justamente en relación con el otro. Después de que el individuo ha vivenciado la *experiencia dentro de la estructura* musical en sí y, posteriormente, la *experiencia en auto-organización*, surge como necesidad “la experiencia en relacionarse con otros” (Sears, 2007). Es en este momento que el quehacer musical ofrece oportunidades de liderazgo, tolerancia, aceptación, interacción verbal y no verbal e incluso, de aprendizaje social.

La práctica de música coral ha sido reconocida como una actividad que fomenta diversidad de habilidades tanto individuales como grupales, creando espacios de desarrollo humano y musical y favoreciendo una mejor calidad de vida tanto para la persona como para el colectivo al que se pertenece. Medina (2018), en su investigación con grupos de estudiantes de secundaria, determina cómo la práctica coral e instrumental incide en el desarrollo de habilidades sociales y musicales. Asimismo, Narian (2016), en su estudio sobre el valor formativo del coro en la educación de valores, recoge una serie de investigaciones que constatan la importancia del canto coral no solo a nivel musical, sino en el desarrollo socio-afectivo, psicológico, cognitivo e inclusivo.

En el proceso de socialización se marca la importancia de que una actividad desarrollada por un colectivo pueda afectar de manera positiva a una comunidad más



amplia. De Wet, Somefun, Rambau (2018), en el estudio realizado con población masculina y femenina de Sudáfrica de entre 12 a 22 años, dan cuenta de la percepción de seguridad que generan las actividades sociales, tendiendo a participar de ellas cuanto más riesgosa conciben a su comunidad. El estudio establece que las chicas desarrollan un mayor sentido de pertenencia al participar de una actividad coral, mientras que los chicos se inclinan por los deportes. De igual manera, O'Reilly Viamontes, M. & Duque Oliva, E. (2015) definen al canto coral como un espacio de desarrollo de competencias para el trabajo en equipo.

Con todo lo expuesto, podemos concluir que la función social y simbólica de la música en la vida del ser humano es crucial. Independientemente de que las personas se involucren en actividades musicales por placer, por aprendizaje o por socialización o expresión, el valor de la música y del proceso creativo en sí es facilitar en las personas procesos de desarrollo personal y autorrealización. He ahí la importancia de espacios musicales como el espacio coral, como posibilidades de contención y crecimiento personal.

Función social y simbólica de la música en las mujeres

Las funciones sociales de la música proporcionan los fundamentos para analizar, implementar y evaluar las *dimensiones relacional y estructural* dentro de la interacción social en ambientes musicales. Desde la perspectiva del empoderamiento, el trabajo musical con mujeres incide ampliamente en sus propias posibilidades de relación. No obstante, *la dimensión de agencia* es paralela en la medida en que surge la experiencia musical de auto-organización. De esta manera se consolida una identidad sonora grupal, cuyo papel principal es, simbólicamente desde un eje expresivo y creativo, el empoderamiento mismo.

Los contextos de empoderamiento de las mujeres dentro de ambientes musicales ha sido un tema ampliamente estudiado desde la musicoterapia, disciplina que nos aporta un tipo de intervención estructurada y con fines netamente terapéuticos. El espacio coral, no obstante, persigue principalmente fines estético/artísticos y no contempla objetivos terapéuticos, aun cuando las implicaciones relacionadas con el bienestar y mejoramiento de calidad de vida de sus integrantes sean múltiples (Fernández, 2013).

York y Curtis (York, 2006; Wheeler, 2015) describen los beneficios del canto grupal y el trabajo con canciones en la intervención con mujeres víctimas de violencia doméstica. Entre los objetivos logrados en el marco del empoderamiento, se enumeran el mejoramiento del auto-concepto, autoestima, asertividad y la posibilidad de expresión personal. Por la misma línea, Seung Kim enfatiza la importancia de la expresión personal facilitada por actividades musicales en el trabajo con mujeres coreanas (Handly, 2006).

Para Purdon, asimismo, el trabajo de empoderamiento de adolescentes víctimas de abuso sexual va de la mano con la re-conformación de valores personales y sociales (Handly, 2006). En conclusión, los paradigmas del enfoque de género abren la posibilidad de entender las funciones socio-emocionales de la música como impulsadoras de las dimensiones del empoderamiento en las mujeres.

Mihoto Tsutsumi (2007) narra en su tesis doctoral cómo los primeros coros integrados únicamente por mujeres aparecen como una necesidad, sobre todo de socialización y del buen uso del tiempo libre y, en consecuencia, en los Estados Unidos proliferan los *Coros de Madres*, con mujeres que se reunían a cantar mientras sus hijos iban a clases. De igual manera, en Japón, tras la posguerra, el gobierno optó por propiciar coros de madres que ensayaban durante el día en los salones de la comunidad, mientras los niños jugaban juntos. Si bien los estudios expuestos dan muestras del beneficio del canto coral en diversos contextos de investigación, es muy poco lo que se ha indagado sobre estos beneficios en la vida de las mujeres, y más específicamente, en su proceso de socialización y de expresión personal.

Con todos los antecedentes expuestos podemos entender el rol del coro femenino como un espacio de empoderamiento de mujeres. La comprensión de la búsqueda y recuperación de la propia voz en un contexto de contención femenina grupal compromete, de una manera diferente, el del canto en la sociedad (York, 2006).



- Aigen, K. (2005). *Music-Centered Music Therapy*. Barcelona Publishers.
- Benenzon, R. (1998). *La nueva musicoterapia*. Editorial Lumen.
- Benenzon, R. (2000). *Musicoterapia: de la teoría a la práctica*. Editorial Paidós.
- Benito Martínez, R. (2019). *La Práctica del Canto Colectivo: Beneficios desde las Perspectivas Socioafectiva y emocional*. [Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba]. <https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/19035/2019000001976.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bruscia, K. (2014). *Defining Music Therapy*. (3ra Edición). Barcelona Publishers.
- Davis, W., Gfeller, K., Thaut, M. (2008). *An Introduction to Music Therapy Theory and Practice*. American Music Therapy Association Inc.
- Fernández, N. (2013). *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas: percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores*. [Tesis Doctoral. Universidad Carlos III de Madrid]. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/18185/tesis_fernandez_herranz.pdf?sequence=1
- Gabrielsson, A., Whaley, J. & Sloboda, J. (2016) Peak Experiences in Music. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press.
- Hadley, S. (Ed.). (2006). *Feminist Perspectives in Music Therapy*. Barcelona Publishers.
- Higgins, A. & Richardson, K. (2019). The Effectos of a Choral Singing Intervention on Speech Characteristics in individuals With Parkinson`s Disease: An Exploratory Study. *Communication Disorders Quarterly*. 40 (4). 195-205.
- Justlin, P. N. (2016). Emotional Reactions to Music. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press.
- Kim, S. (2006). Feminism and Music Therapy in Korea. En Hadley, S. (Ed.). *Feminist Perspectives in Music Therapy*. Barcelona Publishers.
- Lorenzo, A. e Ibarrola, B. (2000). Modelo humanista-transpersonal. En Betés de Toro, M. (Comp.) *Fundamentos de Musicoterapia*. Ediciones Morata.
- Lynch, J., & Wilson, C. E. (2018). Exploring the impact of choral singing on mindfulness. *Psychology of Music*, 46(6), 848–861. <https://doi.org/10.1177/0305735617729452>
- MacIntosh, H., Tetrault, A., & Vallée, J. (2020). Trying to Sing through the Tears. Choral Music and Childhood Trauma: Results of a Pilot Study. *International Journal of Research in Choral Singing*. Vol. 8. 22-50.

Mercadal-Brotons, M. (2000). Modelo Conductista. En Betés de Toro, M. (Comp.) *Fundamentos de Musicoterapia*. Ediciones Morata.

Merriam, A. P. (1954). *The Anthropology of Music*. Illinois, *Northwestern University Press*.

Mithen, S. (2009). The Music Instinct. *The Neuroscience and Music III*. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169: 3-1.

Monroe, P., Halaki, M., Kumfor, F., & Ballard, K. J. (2020). The effects of choral singing on communication impairments in acquired brain injury: A systematic review. *International Journal of Language & Communication Disorders*, 55(3), 303-319. <https://doi.org/10.1111/1460-6984.12527>

National Geographic Channel. (Dylyn, V.). (2009). Mi Cerebro Musical con Sting. The Musical Brain Inc. <https://www.youtube.com/watch?v=jX74SAx6c50&t=5s>

O'Reilly, M. & Duque, E. (2015). Las agrupaciones corales como estrategia de formación de competencias para trabajo en equipo en las organizaciones: una perspectiva comparativa. *Suma de negocios*, 6 (13), 92-97. <https://doi.org/10.1016/j.sumneg.2015.08.008>

Pérez-Aldeguer, S. (2014). Los Efectos del Canto Coral Sobre el Bienestar Psicológico en Adultos Mayores. *Revista Argentina de Clínica Psicológica*. Noviembre 2014 (23). 199- 208.

Sears, M. (2007) *Music—The Therapeutic Edge: Readings from William W. Sears*. Barcelona Publishers.

Tsutsumi, M. (2007). *A History of the Japan Choral Association*. [Tesis Doctoral. Florida State University]. http://purl.flvc.org/fdu/fdu_migr_etd-1495

Vickhoff, B., Malmgren, H., Astrom, R., Gunnar, N., Ekstrom, S., Engwall, M., Snygg, J., Nilsson, M. & Jornsten, R. (9 de julio, 2013). Music Structure Determines Heart Variability of Singers. *Frontiers in Psychology* (4). 344. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00334>

Wigram, T., Pedersen, I., & Bonde, L. (2002). *A Comprehensive Guide to Music Therapy*. Jessica Kingsley Publishers.

York, E. (2006). Finding Voice: Feminist Music Therapy and Research with Women Survivors of Domestic Violence. En Hadley, S. (Ed.). *Feminist Perspectives in Music Therapy*. Barcelona Publishers.

York, E. & Curtis, S. (2015). Music Therapy for Women Survivors of Domestic Violence. En Wheeler, B. (Ed.). *Music Therapy Handbook*. The Guilford Press.





capítulo 4

Género y empoderamiento de las mujeres a través del canto coral

Julietta Logroño

7 niciamos este análisis a partir de la siguiente pregunta marco: ¿De qué manera el canto coral en clave de género se convierte en una estrategia de empoderamiento y autonomía de las mujeres? Para iluminarla, partiremos del análisis de los enfoques de género, clave de género, empoderamiento y, posteriormente, en una segunda parte, analizaremos el proceso de empoderamiento a través del canto.

Aproximación al género como categoría de análisis

Los antecedentes de los estudios de género se basan en el esfuerzo analítico de las ciencias sociales y el feminismo, para explicar los orígenes de la discriminación entre hombres y mujeres. Si bien estos orígenes se articulan a las contradicciones de clase, los rebasan, puesto que la violencia contra las mujeres, por ejemplo, es una constante en todas las clases sociales, y en tal sentido, constituye una dinámica específica que el feminismo encuentra en las concepciones culturales, sociales e históricas que determinan roles, mandatos, mitos y relaciones binarias y rígidas según el sexo, que dividen los diversos ámbitos de la vida en: productivo, reproductivo, razón, emoción, fuerte, débil, sensible, ligados a la diferencia biológica marcada por el sexo. La trama binaria y patriarcal genera una desvalorización de lo femenino y de toda connotación sexual que no esté ubicada en los parámetros de la masculinidad hegemónica. En tal sentido, a partir de los años setenta surge la categoría de género, entendida como una construcción social y cultural de las masculinidades y feminidades, erigida sobre la base de la diferencia sexual, que cobra sentido según los contextos históricos, sociales y culturales.

Los estudios de género se erigen en contrapartida del determinismo biológico, que consideraba que la inferioridad de las mujeres era atribuible a su condición sexual, es decir, a su naturaleza, de ahí que la diferencia sexual vista como innata e inmodificable era la causa para que existieran roles diferenciados y valorados de forma desigual. Desde la propia ciencia e incluso, en las artes, se pone en duda las capacidades igualitarias de hombres y mujeres, siendo, en consecuencia, desigual la valoración, la raíz de la discriminación.

El género como categoría de análisis permite comprender y enriquecer el análisis histórico, cultural y filosófico y, desde ese enfoque, examinar la naturaleza del conocimiento y los diferentes discursos y prácticas que se han construido acerca de lo masculino, lo femenino y de otros géneros; interpretarlos y comprender su significado. Desde esta arista, la categoría de género es útil para develar, por ejemplo, la naturaleza del arte, sus sentidos y sesgos tácitos o implícitos; permite visibilizar



la producción artística de las mujeres, oculta históricamente y, concomitantemente, las razones que influyen en esa discriminación; a la par que busca establecer los aportes de la música en el proceso de empoderamiento de las mujeres.

Los patrones de socialización, las construcciones ideológicas sobre la feminidad y la masculinidad, los papeles que se asumen como propios de cada género, las opciones de desarrollo femenino y masculino que la sociedad hace posibles, así como las formas de entender la heterosexualidad y la homosexualidad, corresponden a relaciones de género que, ante todo, son relaciones de poder. Este análisis conceptualiza un eje fundamental de la teoría de género, al definir que el género es una de las dimensiones de la desigualdad social que debe ser visibilizada en relación con los otros ejes de inequidad; tales como: clase, etnia, edad, situación territorial, condiciones de discapacidad o movilidad social, que cobran sentido en contextos situacionales concretos.

Para el caso latinoamericano, el debate sobre el cuerpo, la sexualidad y el género se vuelven aún más complejos, puesto que la matriz de dominación no solo está basada en la diferencia corpórea, sino que se articula a la diferencia racial y clasista, desde la cual se justifica la desigualdad; en el marco de una dominación cultural que, por una parte, cohibió las formas propias de expresión visual, plástica y subjetiva de los grupos sociales dominados y, por otra, los hizo admitir o simular frente a los dominadores vergüenza de su propio y previo universo subjetivo (Quijano, 2000, p 52).

La dominación colonial impone formas culturales que poco a poco configuran la matriz dominante. Una cultura occidental de hombres blancos y pudientes consolida formas de desigualdad social basadas en la diversidad étnica y en la diferencia sexual, donde mujeres indias y afrodescendientes pobres sufren condiciones de mayor discriminación. Conviene subrayar su carácter interrelacional, dinámico y heterogéneo, pues las experiencias masculinas y femeninas cobran significado en las relaciones sociales humanas, dentro de una determinada cultura y espacio histórico.

El mismo sentido de criticidad proviene de las vertientes del feminismo afro, para las cuales es necesario debatir la situación de las mujeres desde la perspectiva racial y de rescate de sus saberes. Este abordaje ha tenido un desarrollo en la categoría de interseccionalidad, que surge en el seno de la teoría crítica desde la raza.

El enfoque de la interseccionalidad reconoce la interconexión de las diferentes categorías de desigualdad: género, etnia, clase, edad y, además, incorpora el concepto de subjetividades y experiencias de los cuerpos situados en diversos contextos históricos. Este planteamiento sigue la misma crítica desarrollada por las feministas del sur, en contra del pensamiento único esencialista, pero, además, relleva la importancia de los contextos históricos diversos y multiculturales. Dicho enfoque busca fortalecer el proceso de deconstrucción de esta categoría histórica, como fundamento del pensamiento feminista para incorporar las diferencias existentes entre las mujeres, pues su imagen homogénea como *grupo* respondía solo a las experiencias de mujer blanca, de clase media, sin discapacidades, heterosexual, en edad productiva y reproductiva, y de origen occidental. En ese sentido, se plantea la lucha por la erradicación de todas las formas de discriminación y expresar, de este modo, la complejidad de la vida social generalizada.

Adicionalmente, el enfoque interseccional establece la relación con otras categorías sociales. Desde esta perspectiva, toma distancia de la visión impuesta por la autoridad patriarcal establecida –que considera a las mujeres como un grupo homogéneo– y propicia la identificación de los trasfondos ideológicos inscritos en las situaciones vividas por mujeres y hombres subalternizados. “Se resalta, además, el carácter relacional a través del cual es posible entretejer la interacción entre sus componentes identitarios y descubrir las relaciones estructurales subyacentes, sabiendo que unos y otras remiten a las experiencias individuales o colectivas” (Munévar, 2014, p. 248).

Desde la cultura este enfoque es sustantivo, pues ofrece elementos para comprender la diversidad de expresiones musicales y artísticas que se mantienen como formas de resistencia y creación estética específica de los diversos colectivos de mujeres pertenecientes –en el caso del Ecuador– a los pueblos afrodescendientes e indígenas, y cómo estas experiencias han contribuido a mantener sus manifestaciones culturales, como forma de preservación identitaria y empoderamiento.

Clave de género

El concepto de clave de género es acuñado por Marcela Lagarde (2000) para dar cuenta de mecanismos o métodos que, a manera de llaves, cada quien puede utilizar para construir su propia teoría de autonomía, en el sentido de que esta es única y tiene que ver con su propia experiencia. Ella habla de la importancia de la producción artística de las mujeres, considerada una tercera dimensión de la cultura feminista, un aspecto clave de la historia de la participación de las mujeres. Para Lagarde, el arte es un espacio de los liderazgos femeninos (p. 22).



Desde esta artista, utilizamos el término canto coral en clave de género porque, si bien el canto coral, en sí mismo desarrolla capacidades técnico-musicales y habilidades relacionadas con el bienestar emocional y psíquico, no todas las experiencias de canto coral femenino contribuyen al empoderamiento de las coreutas o ayudan a catalizar expresiones que revaloricen la expresión de las mujeres.

Dentro de las agrupaciones corales también pueden expresarse relaciones de poder entre directores/as y coreutas; por lo tanto, se trata de visualizar cuáles son las claves o mecanismos para que el canto coral constituya una experiencia de expresión, autonomía y empoderamiento femenino.

El empoderamiento

El empoderamiento es un término polisémico y entraña múltiples significaciones en función del paradigma y disciplina que lo interpreta; siendo las más aceptadas las derivadas de los postulados de Gramsci (1971) y Foucault (1988), que plantean el poder es ante todo una “relación social” porque opera en todos los ámbitos sociales. Desde ese punto de vista se puede visibilizar un poder estructural que tendría como base la soberanía por parte del Estado y sus instituciones, formando unas relaciones de género, etnia y clase que cruzan hacia el ámbito interpersonal y subjetivo. De esta manera, desde una perspectiva feminista se habla de empoderamiento como una necesidad inminente para tomar, resistir o desafiar el poder impuestos desde parámetros inequitativos y androcéntricos. Por ejemplo, Bookman y Morgen (1988), Schuler y Hashemi (1991) y Stromquist (1988) emplean el término *empoderamiento* para referirse a actividades políticas que incluyen desde actos individuales de resistencia hasta movilizaciones políticas masivas que desafían las relaciones de poder básicas de nuestra sociedad.

Para autoras feministas como Kate Young (1997) el empoderamiento se asume como “una alteración radical de los procesos y estructuras que reproducen la posición subordinada de las mujeres como género”, y en esa misma dirección Oakley (2001) plantea que el empoderamiento “sólo logrará cambios significativos si se orienta a transformar las relaciones de poder existentes”. Complementariamente con esa posición, Gita Sen (1993) expresa que hay la necesidad de “alterar las relaciones de poder, pues estas constriñen las opciones y autonomía de las mujeres y afectan negativamente su salud y bienestar” (como se citó en Murguialday, 1996 p.24).

Uno de los elementos que se dilucida en el marco del empoderamiento es el relacionado con la desigualdad de género y clase, que se plasma principalmente en el uso, acceso y control, tanto sobre los bienes materiales como sobre los recursos ideológicos de una sociedad (Bookman y Morgen, 1988, como se citó en Shuler,

1997). Esta caracterización permitió a estos autores definir el empoderamiento como “un proceso dirigido a consolidar, mantener o cambiar la naturaleza y la distribución del poder dentro de un contexto cultural particular” (p. 57).

Por su parte, Johnson (1994, como se citó en Murguialday, 2013) considera que:

[...] Aunque las mujeres pueden empoderarse a sí mismas al obtener algún control sobre los diferentes aspectos de su diario vivir, el empoderamiento también sugiere la necesidad de obtener algún control sobre las estructuras de poder o de cambiarlas. Se entiende, por tanto, que el poder es un proceso esencialmente colectivo, al mismo tiempo que reconoce los actos individuales de resistencia. Desde esta perspectiva, el empoderamiento es un acto político en el cual las mujeres están involucradas en el desafío y la transformación de las relaciones sociales de poder. (p. 5)

En ese marco, desde los años 80, las feministas asumen que el poder puede ser o bien una fuente de opresión en su abuso o una fuente de emancipación en su uso (Rowlands, 1997), por tanto, desde esta nueva arista, se considera que las mujeres no solo pueden estar sometidas al poder masculino, sino asumirse como personas capaces de resistir, considerando al poder como un recurso que pueden utilizar para transformar su situación y, como colectivo, ejercer el poder para avanzar en sus reivindicaciones frente a otros actores sociales e institucionales. De allí la apropiación del concepto de empoderamiento, incluso para cuestionar las relaciones personales y, además: “como conocimiento-poder que opera en todos los discursos que enmarcan lo que es pensable y factible; como relaciones institucionalizadas que al convertirse en las reglas del juego determinan el acceso de las personas a los recursos vitales” (p. 41). En tal sentido, consideran fundamental que el empoderamiento se asuma como un proceso personal, un ejercicio de auto-empoderamiento, por lo tanto, ninguna institución puede expresar que empodera a las mujeres, pues son ellas las únicas que pueden hacerlo.

Desde este enfoque se señala como importante la capacidad de agencia y capacidad de elegir, en el sentido de que son ellas quienes pueden generar el proceso de cambio en sus propias vidas. Por ello y por considerarlo útil, se recupera el concepto de Kabeer (1999), quien define al empoderamiento como la expansión de la habilidad de las personas para hacer elecciones vitales estratégicas en contextos donde tales habilidades habían sido negadas previamente, recalcando que se empoderan principalmente las personas que tienen escasa autoridad sobre sus vidas.



De la misma manera, y con la finalidad de dimensionar las diversas aristas del poder, la autora (Rowllandas, 1995, como se citó en León, 1997) anota distintas formas de expresar empoderamiento, distinguiendo *el poder sobre*, que expresa dominio explícito o implícito, como una habilidad para que una persona haga algo que está en contra de sus deseos; y *el poder para*, comprendido como un poder positivo, que es un poder de alguna manera generativo, porque implica la posibilidad de actuar más libremente dentro de algunos campos compartiendo el poder, y el poder desde dentro, que se construye a partir del mismo ser y es la habilidad para resistir el poder de otros a través del rechazo efectivo de sus demandas indeseadas. *El poder con* involucra un sentido colectivo de sumatoria de poderes individuales, y el *poder desde dentro* hace referencia a una fuerza espiritual y de unicidad (p. 196).

De esta última caracterización es importante visualizar sus límites, pues el *poder para*, no siempre puede implicar una real toma de decisiones sobre los recursos (“*poder sobre*”), pues si bien las mujeres de manera individual pueden mejorar su autoestima o niveles de autonomía, es difícil efectuar cambios en las estructuras de poder como las políticas, las normas, el acceso y control de recursos, que implican formas de dominio estructurales, de allí la necesidad de actuar como colectivos.

Por su parte, Stromquist (1988) analiza el empoderamiento en términos de tres componentes: cognitivo, psicológico y económico, considerados esenciales para su desarrollo. El cognitivo se refiere a la comprensión, por parte de las mujeres, de las condiciones y las causas de la subordinación. El psicológico está relacionado con el desarrollo de sentimientos como la autoestima y la confianza en sí mismas, que son requisitos para que las mujeres puedan tomar medidas para mejorar sus condiciones. El económico hace referencia a la capacidad de las mujeres de participar en algún tipo de actividad productiva que ofrezca alguna independencia económica y un mejor estatus. Además, según este autor, las mujeres necesitan tres tipos de conocimientos y habilidades para poder alterar su situación: reproductivos, productivos y emancipatorios. Es preciso que se reduzcan las cargas reproductivas y domésticas de las mujeres, al tiempo que aumente su autonomía financiera. Sin embargo, ninguno de estos factores basta para transformar la situación de las mujeres; también es menester que se den cuenta de que viven en condiciones de subordinación y que desarrollen las habilidades necesarias para cambiar esta situación (p. 33).

Adicionalmente, el empoderamiento es analizado también como producto del desarrollo de una conciencia crítica, tomando la concepción de concientización de Freire (1973), caracterizada como la capacidad de tomar decisiones y transformar la realidad.

Quien tiene una conciencia crítica es una “persona sujeto”, hacedora de la historia y la cultura. La diferencia entre los dos tipos es la capacidad de objetivar la realidad y conocerla de una manera crítica (Freire, 1970, como se citó en Schuler, 1995, p. 35).

La posibilidad de crítica de la sociedad se extiende al sistema normativo, pues en una sociedad inequitativa la ley refuerza la opresión de las mujeres cuando se imponen relaciones verticales de género, la división desigual del trabajo, los derechos de propiedad masculina y, en definitiva, el poder sobre la distribución de los recursos tanto materiales como simbólicos.

La percepción de la forma, que en el derecho funciona como un instrumento de control, ha llegado a ser una piedra angular para el movimiento de mujeres en lo que respecta a discernir cómo crear respuestas estratégicas que puedan transformar las estructuras sociales, los procesos y las relaciones sesgadas respecto al género. (Shuler, 1995, como se citó en León, 1997, p. 44).

Con esta conceptualización del poder y el cambio social, el *empoderamiento* debe ser concebido a la vez como un proceso y un resultado que abarca tres dimensiones: *agencia*, *estructura* y *relaciones* (Kabeer, 1999). Estas tres dimensiones están íntimamente relacionadas, estructurándose e influenciándose mutuamente, por lo tanto, el empoderamiento de la mujer está reflejado en tres aspectos interconectados del cambio social.

La primera dimensión, basada en la mujer como actor con *agencia*, centra la necesidad de que las propias mujeres se proyecten a concretar sus aspiraciones, dinamicen recursos, emprendan acciones y concreten logros per se, reconociéndolas como sujeto con posibilidad empoderarse. La agencia, por tanto, es la habilidad de una persona para definir sus propias metas y actuar para conseguirlas, incluye, dice Kabeer (1999), el significado, la motivación y el propósito que cada persona otorga a sus acciones. Estas habilidades pueden ser ejercidas de manera individual o colectiva, llegar incluso a la toma de decisiones en lo cotidiano o en lo público y puede expresarse como negociación, manipulación, subversión o resistencia, e incluso, de maneras más tangibles como la reflexión y el análisis. Los recursos incluyen tanto los materiales como los humanos, culturales, sociales y añadiríamos simbólicos, cuyo acceso es fundamental para poder elegir y adquirir autonomía.

La segunda dimensión está en las *estructuras sociales*, que condicionan las elecciones y oportunidades de las mujeres. Finalmente, la tercera dimensión está en el



carácter de las relaciones sociales a través de las cuales las mujeres negocian sus necesidades y derechos con otros actores sociales, incluyendo los hombres. En ese marco construyen relaciones, esfuerzos conjuntos, coaliciones y apoyo mutuo, a fin de reclamar y ampliar la agencia, alterar estructuras inequitativas, y así alcanzar logros que se asumen como funcionamientos valiosos para que las mujeres los reconozcan como producto de su empoderamiento.

Estos conceptos serán la base para interpretar el empoderamiento de las mujeres en el arte musical y particularmente en el canto coral, pues consideramos que la preocupación del feminismo de los años 70 y 80 tiene un impacto en todos los ámbitos, incluyendo el arte musical, en donde se produce en un primer momento el afán de visibilizar los roles de las mujeres en la producción musical. Un segundo momento del análisis busca dar una explicación de género a la ausencia de las mujeres en el canto; mientras que en un tercer momento se trata de visibilizar el carácter de la producción artística, sus sentidos y cómo esta contribuye a la representación de las mujeres como sujeto, rompiendo las formas impuestas desde el patriarcado. Un quinto eje de análisis está marcado por la influencia feminista posmoderna, en donde la pérdida del sujeto esencial empieza a marcar ciertas características críticas de las representaciones estéticas tradicionales de las mujeres y sus cuerpos. A este análisis nos referiremos en el siguiente acápite.

El empoderamiento en el canto coral

Los esfuerzos de visibilización de las mujeres artistas desde la musicología feminista

La influencia del género como categoría de análisis permite generar, dentro de la música, un campo de análisis teórico denominado “musicología feminista”; cuyos esfuerzos se han centrado en rescatar la producción artística de las mujeres, siendo uno de los ámbitos privilegiados la producción y, en menor medida, la interpretación musical a través de los coros. Desde este enfoque, uno de los puntos centrales es desvirtuar la ausencia de las mujeres, enfatizando, por tanto, que estas fueron siempre parte del quehacer artístico y en muchos períodos su protagonismo fue fundamental. Según Soler (2017), su ejercicio creativo en la cultura griega, en las civilizaciones egipcias, e incluso en las cortes renacentistas y barrocas fue privilegiado, la misma palabra música proviene de “musas”, que sugiere que la música es una inspiración femenina.

Para Mulvey (1975) una de las aportaciones más importantes de las activistas feministas ha sido el giro epistemológico que ha hecho que muchas estructuras se hayan tambaleado. La crítica del arte (desde la perspectiva de género) ha introducido la voz y mirada de sujetos que anteriormente fueron excluidos del espacio y del discurso público.

Desde el sentido de recuperación de la visibilización de la producción e interpretación artística, la musicología con enfoque de género tuvo su antecedente desde la publicación del manual de la musicóloga Sophie Drinker, publicado en 1948 (como se cita en Soler, 2017). A partir de los años noventa hay un desarrollo de esta disciplina que busca poner en valor la producción de las mujeres, a través de lo que desde 1975 se denomina historia compensatoria. Gracias a estos estudios, se ha podido conocer que las mujeres se dedicaron a la interpretación, a la composición artística vocal, a la interpretación entre otras, (Beer, 1964; Lamb, 2000), desvirtuando el mito de la ausencia de las mujeres y rescatando del olvido a cientos de compositoras que aportaron al desarrollo de la música.

Desde ese enfoque se recuperan el quehacer y talentos de mujeres que se han podido visibilizar, por ejemplo, en la publicación del Norton/Grove Dictionary of Women Composer, en 1994, editado por Julie Anne Sadie y Rhian Samuel para WW Norton y reeditado en 1995, donde se resalta la presencia de más de 875 compositoras que han aportado a la música en general y coral en particular; pero también se escribe de manera crítica sobre los conceptos patriarcales que están detrás de la música.

Unas de las críticas importantes provienen de Susan McClary, quien considera que la música está sesgada por conceptos androcéntricos cuando, por ejemplo, asocian las tonalidades menores a lo femenino y las mayores a lo masculino. De la misma manera, la autora, argumenta que el modelo normativo de la forma sonata sugiere un varón activo frente a una dócil mujer (típicamente un segundo tema de la forma sonata). McClary ha recurrido al examen de los códigos semióticos que, en la mayoría de los casos, son utilizados en la teoría de la música para describir el segundo tema, y frecuentemente se asocian con la feminidad y la fragilidad (McClary, 1991, como se citó en Soler, 2017, p. 121).

De esta historia, según Castro (2019) se advierte “que existe una información de compositoras de los XIX, y XX con un 58.75% y un 32.50% de las entradas, mientras que las mujeres del siglo XVIII tienen un 1.25%; las del siglo XVII un 5% y las del siglo XII un 2.5%” (p. 4).

Es decir, solo a partir de la época contemporánea se empieza a registrar el quehacer de las mujeres, mientras que en las otras épocas se consiguen referencias excepcionales; sin embargo, desde un enfoque feminista no solo se trata de nombrar



a las excepcionales, pues muchas veces el incorporar a una o a dos mujeres ayuda a justificar la persistente ceguera de género con la que se ha construido la historia de la música. Al respecto, concuerdo con a la filósofa Amelia Varcárcel (2009), para quien:

La dinámica de las excepciones justifica plenamente el orden que las usa y lo hace pervivir, puesto que lo presenta como magnánimo. No hay mejor prueba de que no existe injustificable ginofobia en una corporación, que el hecho de cooptar para una sociedad casi completamente masculina una o dos mujeres. Con ello se consigue la anuencia de las cooptadas y también de la generalidad. La prueba de la imparcialidad es clara; están las mujeres que merecen estar, sin exclusiones; si no hay más, eso no significa que no se las tome en cuenta. (pp. 124-125)

Esta expresión de Varcárcel permite realizar una crítica a la producción teórica en el campo musical, que dice ser inclusiva o neutral porque incorpora a ciertas mujeres excepcionales en el campo de la producción musical; sin embargo, aquello más bien justifica el sesgo androcéntrico con el que se ha concebido y consecuentemente escrito la música, de ahí que la musicología busca rescatar también al colectivo mujeres, pues como lo expresa Ramos (2013), no se trata de añadir “mujeres a la historia de la música como si la historia fuese una receta cuyo proceso o resultado apenas variase por la adición de otro ingrediente” (p. 209). Dicha crítica la hace la autora para referirse a autores como Claude V. Palisca, que en su quinta edición incluyó a Hildegart Von Vingen, Clara Schumann, Ruth Crawford Seeger, Elizabeth Jacketh de la Guerre y Sofía Gubaidulina, sin modificar la estructura de su anterior edición.

La crítica hecha por Ramos es muy importante porque los nuevos tratados tienen que superar la visión patriarcal, que es una forma de mirar y organizar el mundo, teniendo como referencia al sujeto masculino; sin embargo, para que se escriba en clave de género es necesario pensar en las mujeres como sujetos y protagonistas, y como colectivo que escribe o interpreta representando los intereses, expectativas y deseos de las mujeres en contextos marcados por la exclusión.

Aquello hay que reiterarlo, pues casi en todos los ámbitos de la ciencia y del arte se justifica el no incorporar a mujeres, bajo el argumento de que no existen. Sin embargo, cuando se reconstruye la historia desde un enfoque de género, los testimonios demuestran todo lo contrario. En esto consiste romper las metodologías tradicionales y mirar otros espacios y vivencias, casi siempre desafiando el orden

androcéntrico; de tal manera que cuando se incorporan una o dos mujeres excepcionales sin realizar una ruptura del relato androcéntrico de la música, no significa que se escribe desde una perspectiva equitativa.

Por lo tanto, una musicología con perspectiva de género hace patente la producción artística en el marco de relaciones de producción, sesgadas por el género. Se trata, como lo expresa Ramos (2013), de superar la historia en el sentido de que las mujeres han desarrollado sus actividades musicales en las mismas condiciones que sus colegas masculinos, porque de acuerdo a la historia existente, el quehacer las mujeres fue construido a contrapunto; buscando más bien transparentar las diferencias de oportunidades entre hombres y mujeres para la creación, composición e interpretación, así como establecer los sentidos o significados de la música creada, arreglada o interpretada desde las mujeres.

La mirada de las mujeres artistas desde el enfoque de género

Es menester aclarar que, al utilizar el enfoque de género como categoría de análisis, nos referimos a las construcciones culturales, históricas, materiales y simbólicas que configuran los mecanismos de poder que subyacen tras la exclusión de las mujeres artistas; y a las concepciones y significados atribuidos a su participación en el marco de las diferentes etapas de creación musical. Por ello, en el presente capítulo tratamos de comprender las expresiones y el empoderamiento de las mujeres, no solo dentro de los espacios tradicionales, mucho más considerando la diversidad de culturas, donde las expresiones del canto colectivo rompen los conceptos binarios como público privado, individual colectivo, oralidad versus cultura escrita, para dar cuenta de experiencias que se escriben desde la complicidad de quienes viven en condiciones de desigualdad, y creando resistencias a través del canto en diversos lugares desde los cuales las mujeres artistas resistieron e hicieron frente a las relaciones jerárquicas que pesaban sobre ellas.

Se aclara, por tanto, que gracias a la influencia del feminismo y a una de sus categorías: el género, se gestaron los estudios musicológicos que, en palabras de Soler (2015) “superan los antiguos métodos de comprensión de la historia, para recrear los espacios significativos que las mujeres desarrollaron y fueron inmediatamente silenciados” (p. 160). Dentro de las expresiones artísticas, nos vamos a referir especialmente a los coros tanto de carácter profesional como vocacional, para tratar de averiguar las formas de expresión que subyacen cuando las mujeres componen e interpretan la música coral.



El canto colectivo y la expresión desde las mujeres

Edad antigua

El canto se origina en la prehistoria, es una expresión humana no solo de carácter individual, sino social. Como lo expresa Fernández (2013), el canto es un hecho socio cultural, el reunirse a cantar es común a todos los seres humanos”; más aún, según John Blacking (como se citó en Quintero, 2004) la música es “la organización humana del sonido”. Y siendo el sonido un elemento tan omnipresente en la vida de los humanos, esta constituye una de las principales maneras en que los hombres y mujeres expresan su relación con el mundo y las relaciones entre ellos. Tan es así, que no se ha encontrado sociedad alguna que no tenga algún tipo de música (p. 20).

En ese marco, el canto lo ejecutan hombres y mujeres desde el inicio de la sociedad humana; sin embargo, poco se conoce del trayecto del canto colectivo. Este vacío se presenta sobre todo en Latinoamérica, pues el canto coral es un campo inexplorado y con escasas referencias bibliográficas.

En tal sentido, la historia musical y coral, de manera específica, tienen una visión eurocéntrica y lo que nos llega generalmente procede de las culturas de Grecia, Roma, Egipto, Mesopotamia, mientras que hay escasas referencias de la historia musical de los pueblos latinoamericanos en su proceso de constitución social y cultural. Este sesgo colonial, como único referente bibliográfico, nos remite al nacimiento de los coros integrados por hombres y mujeres, en Grecia, que ha sido considerada históricamente como cuna de la cultura universal.

Los estudios más antiguos, según Castro (2019), provienen del siglo VI A.C. a través de los textos de Safo de Lesbos (ca.610-580), quién es considerada la mejor poetisa de la humanidad. Sus composiciones fueron líricas y como la mayoría de las composiciones griegas, incluían música cantada, acompañada por el aulós, la lira o la cítara. Hay por lo tanto la hipótesis de que componía, cantaba y posiblemente tocaba sus obras. Desde el punto de vista de Reiz (2016):

El círculo de Safo pudo haber estado constituido por un coro lírico: un grupo de jóvenes dedicadas a actividades musicales con una finalidad ritual y con implicaciones religiosas y educativas. La cultura griega arcaica era una cultura del canto; la cultura cantada y recitada era el vehículo para conocer la historia, para fijar las reglas sociales y para determinar los significados de lo religioso, y la realizaban las mujeres. (p.260)

En efecto, conforme lo confirma (Lasheeras, 2010, como se citó en Soler, 2017) existía una sociedad matriarcal, y en esta sociedad las mujeres fueron reconocidas como sacerdotisas, por lo tanto, eran mediadoras entre lo humano y lo divino. En ese marco, cantaban colectivamente a sus dioses y diosas. Así pues, durante los ritos de fertilidad, Isis, la diosa del Antiguo Egipto, y las jóvenes sacerdotisas encargadas del culto a las musas (de la cual se deriva el vocablo música), recitaban himnos y ejecutaban escenas de forma dialogada. En Mesopotamia se relata la existencia de coros de mujeres que cantaban, fundamentalmente cuando los hombres llegaban de la guerra (CAP, 2018).

Adicionalmente, la cultura griega reconoce la existencia de dioses y diosas, mostrando que lo femenino está presente en ámbitos trascendentes, aun cuando las características de los dioses están marcadas por lo binarios, de modo tal que Afrodita (asociada a lo femenino) representa la belleza, mientras que Zeus (asociado a los dioses) representa el poder masculino.

En Atenas también se distinguen, conforme lo detalla Aníbal Ponce (2004), el arte, la filosofía, y la literatura –todo eso que los atenienses dieron en llamar música, porque estaba bajo el auspicio de las musas–. Estas actividades estaban alejadas del trabajo productivo y eran distintivas de las clases superiores. Se asume, por tanto, que quienes podían, de alguna manera, gozar del privilegio del acceso a la música, eran las mujeres de las clases nobles y las sacerdotisas, mientras que la mayoría de mujeres eran consideradas del mismo estatus que los esclavos.

En los años 600 a de C. se encuentran escuelas en las que los “metecos y los rapsodas enseñaban a fijar, mediante signos, los negocios y los cantos, es decir, a partir de esa época las letras, como se decía por aquel entonces, se incorporaban a la educación de los eupátridas o nobles” (Ponce, 2004, p.66).

Desde ese punto de vista, la música era un privilegio de la nobleza, igual que el deporte y los gimnasios: “a la palestra por la mañana, a la escuela de música por la tarde, sus hijos pasaban alternativamente de manos del citarista a las manos del paidotriba o pedagogo de aquel tiempo” (Ponce, 2004, p. 66).

En tal sentido, antes del apogeo del esclavismo, las condiciones de organización social y cultural de la Grecia clásica, al igual que en Mesopotamia y en menor medida en Roma, estaban abiertas a la participación de las mujeres nobles y sacerdotisas, quienes podían dedicarse al canto ceremonial, uno de los ámbitos más valorados en aquella época, mostrando que una de las condiciones para la expresión musical de las mujeres, que les confería empoderamiento, eran las relaciones con quienes dirigían los imperios, es decir, el estatus social. De modo tal que las condiciones económicas y de status son fundamentales para el empoderamiento, en el sentido de que ofrecían condiciones objetivas para que las mujeres de clases



puedientes pudieran dedicarse a la música, considerada en aquel tiempo como un privilegio de los “egregios”.

Otro factor positivo está en la cultura de estas civilizaciones, que otorgaba un reconocimiento a la música. De ahí que, tanto hombres como mujeres que practicaban la música gozaban de un cierto poder, sobre todo cuando las expresiones musicales estaban ligadas a la esfera de lo mitológico y de la religión. De esta forma, la música en las esferas oficiales cumplió un rol ideológico y de sostenimiento espiritual.

Uno de los obstáculos existentes de manera tradicional, para que se pueda visibilizar el aporte de las mujeres además de las estructuras inequitativas está, según Aller (2009) en el anonimato, que se da, por ejemplo, en el imperio bizantino, en donde las composiciones musicales religiosas eran anónimas, pues durante los primeros siglos la música litúrgica se suponía de origen celestial. Además, la costumbre griega establecía que las mujeres de familias nobles fueran denominadas con el patronímico, es decir, por su parentesco con el patriarca de la familia (p. 14). Consecuentemente, la existencia de la cultura patriarcal dificulta el apareamiento del “sujeto mujer”, y este sesgo produce una dificultad al rastrear su creación.

En lo referente a las mujeres de los sectores populares, con la llegada del cristianismo, el canto se ejecutaba en espacios no convencionales, es decir, en las propias casas de las personas o grutas clandestinas en las cuales se reunían para profesar la fe católica. De la misma manera, diversos testimonios bíblicos muestran que, en celebraciones importantes y cotidianas, que eran significativas para la comunidad, según Engel, Hans (1983), la música era ejecutada de manera permanente, acompañada de coros del pueblo y bailes donde participaba la comunidad cristiana en conjunto, sin realizar distinción de edad o sexo. La música expresó siempre una variación de estados de ánimo y sentimientos, y se solía realizar en tiempos de paz y regocijo, y menos en tiempos de arrepentimiento.

Los hechos sociales referidos muestran que las mujeres del pueblo, vinculadas con la religión católica, podían expresar su canto colectivo en espacios que, siendo marginales por la persecución que sufrió el cristianismo en esa época, fueron importantes para fortalecer su identidad religiosa. En dichos espacios, tanto mujeres como hombres encontraban en el canto colectivo sosiego para paliar el impacto de la esclavitud. A medida que el esclavismo se consolidaba, las formas de expresión artística de las mujeres en el arte se irían restringiendo, por ello sus formas de expresión artísticas se efectuaron fuera de los espacios oficiales; es decir, aunque se trató de anular la expresión artística de las mujeres en el canto colectivo; sus formas de expresión musical se resignificaron y permanecieron en el canto cotidiano de la población.

Recuperando las historias del canto, se rescata el talento colectivo de las mujeres de la cultura árabe denominadas las Qainat (Hijos de Caín), la mayoría de las cuales pertenecen a la nobleza; estas mujeres se encargan de reproducir el canto colectivo.

Articulando la historia con las formas de expresión y empoderamiento de las mujeres en la época antigua, debemos anotar como conclusiones preliminares las siguientes: (i) las mujeres vinculadas al poder de los imperios fueron partícipes y en cierta medida protagonistas del canto colectivo en la época antigua. (ii) En la etapa de florecimiento de la cultura griega, en Mesopotamia y en la Cultura Árabe, hay un reconocimiento a la música, en especial aquella dedicada al culto religioso, por tanto, las expresiones artísticas de las mujeres fueron valoradas. De lo que se desprende que, en contextos culturales vinculados a las expresiones avaladas por la nobleza, quienes se expresan en este marco, sean hombres y mujeres, son apreciados/as y tienen un rol de mayor poder en relación a los esclavos. (iii) De los testimonios se rescata el rol de las mujeres en la cultura árabe, con el caso de las Quianat en especial, porque el canto permitió que las mujeres esclavas que poseían dotes musicales fueran formadas desde la infancia en la música, y desde este lugar adquirieran una situación de mayor privilegio en relación con las otras mujeres esclavas que eran consideradas objetos, mostrando que, en este caso, la música y el canto les otorgaba condiciones favorables a nivel personal y societal.

Sin embargo, el ordenamiento social de género impide que la producción artística de las mujeres sea reconocida debido al anonimato. Hay además expresiones de canto colectivo, de las mujeres de la clase social dominada que se expresan desde sus espacios privados (casas, barrios y aldeas); es el caso de las mujeres cristianas, quienes, mediante cantos de alabanza, afirmaban sus sentimientos identitarios en relación con la religión que profesaban; mientras que aquellas que componían en la música lo hacían casi siempre desde el “amparo de sus esposos”, por lo tanto, sus producciones se ocultaron bajo el patronímico masculino; estos sesgos dan cuenta de la desigualdad de oportunidades para la creación y el reconocimiento de las mujeres artistas.

Expresiones artísticas en la Edad Media

En este período que va desde el siglo V al XIV, las ciencias y las artes tienen un marcadoretroceso. La música pasó a ocupar un lugar secundario y, como las otras expresiones del arte, son captadas por la Iglesia. Adicionalmente, la música se constituye en uno de los instrumentos para la evangelización y control ideológico por parte de las autoridades eclesiales. Estudios realizados por Ammetto (2019), Castro (2019), Soller (2017), Aller (2009) dan cuenta de que los ámbitos en donde las mujeres se destacan en la Edad Media son la composición, la docencia y la



interpretación musical, en espacios como conventos, monasterios y abadías. Según dichos autores, a las mujeres les fue prohibido cantar en las iglesias y, en su lugar, eran los niños pertenecientes a las escolanías de las capillas los que interpretaban las voces superiores del repertorio sacro. De hecho, los primeros coros mixtos seculares pertenecientes al moderno movimiento coral surgido a mediados del siglo XIX estuvieron formados por niños.

La separación de las mujeres de las artes del canto dio lugar al apareamiento de la castración de los niños varones que cantaban en los coros, a fin de no perderlos en la pubertad, cuando cambiaran su voz, y mantenerlos en los coros. En tal sentido, los *castrati* eran cantores con la potencia corporal del hombre y la voz del niño. Muchos de los *castrati* lograron fama en los coros religiosos por la dulzura y ductilidad de sus voces. Según cálculos, en el siglo XVIII se emasculó a 4.000 muchachos italianos y seguramente muchos murieron a consecuencia de la mutilación. Los *castrati* eran de extracción humilde y por ello muchos padres los vendían para que cantaran en los coros de la Basílica de San Pedro de Roma, en la Sixtina o en la Pontificia. Hubo muchos *castrati* que, incluso, se ordenaron como sacerdotes. Solo en 1898, tras una condena popular generalizada, se dejó esta práctica. La práctica también se extendió en Europa y, según Godoy, en la época Colonial en las Capillas de las principales iglesias de Quito existieron *castrati* (Conferencia en museo del pasillo, 2020).

A través de estos se muestra la cara atroz del patriarcado articulado a la Iglesia, mostrando cómo, en efecto, sucede que el control del patriarca se ejerce no solo hacia las mujeres, sino también hacia los niños y jóvenes, por ello los castrados eran además re victimizados a lo largo de su vida.

Los coros de la época se localizan, por tanto, en los conventos. Al respecto, Harper menciona que (1993 como lo cita Soller, 2017) “a partir del siglo X d.C entre estos coros destaca el de las Monjas del Monasterio de las Huelgas de Burgos” (p.46).

Del el siglo VII al X, la historia musicológica resalta algunas excepciones, entre ellas el talento de Kassia, nacida en el Imperio Bizantino, (2017) (810 – 867 d. C.). Esta mujer sobresale por su ingenio, y porque los testimonios de su vida relatan pasajes que en aquel tiempo eran privilegio de una mujer empoderada. Al respecto, según Aller, (2009):

Siguiendo la costumbre oficial, el emperador Teófilo llamó a las muchachas jóvenes de su corte para elegir entre ellas a su futura esposa, se fijó en Kassia, se acercó a ella y, refiriéndose a Eva, comentó que las mujeres eran las culpables de todos los males del mundo. Kassia le contestó,

refiriéndose a la Virgen, que las mujeres también lo eran de todos los bienes. Teófilo no soportó tal demostración pública de su ingenio y escogió a Teodosia. (p. 16.)

Rescatando la producción musical desde un punto de vista feminista, Soler (2017) relata que a partir del siglo XIII aparecen las canciones de tela, que aluden a los quehaceres principales de las mujeres medievales, y tienen como eje los oficios femeninos y temas del amor cortés; que desde el feminismo es una de las formas para fortalecer la otredad, es decir, formar una identidad de mujeres al servicio de otro. Este discurso, para Valcárcel (2009):

Se puede entender como un discurso de excelencia de las nobles mujeres; sirve para proporcionar modelos de autoestima y conducta de las mujeres de las castas nobles. Glosa a reinas, heroínas, santas y grandes damas del pasado, y a través de ellas, ofrece modelos de feminidad que contribuyen a la creación de cortesía en el grupo de poder. Este discurso va del lado de una literatura misógina, clerical y laica que, en cambio, se ensaña en los defectos y estupidez de las mujeres (p. 58).

Desde este doble discurso se emula, por ejemplo, el canto como oficio divino o como una cualidad de las mujeres nobles, pero si el canto proviene de las mujeres del pueblo, este es un canto profano, demoníaco, propio de meretrices. Este discurso de poder y control lleva a estigmatizar a las mujeres que profesaban la música.

La prohibición del aprendizaje de la música

Hay que recordar que la Edad Media el cuerpo de las mujeres es motivo de control por parte de los patriarcas de la Iglesia, lo que se expresa en la Inquisición, pues aquellas mujeres que habían logrado adentrarse en el mundo del conocimiento fueron perseguidas como brujas y se reprime el placer y se castiga el adulterio femenino a través de prácticas inquisitorias. De esta manera, sobre el cuerpo se desata el castigo y el escarnio público; así las mujeres y su sexualidad serán encadenadas a los cinturones de castidad, las torturas corpóreas serán parte de los ritos de purificación; el placer corporal que experimente la mujer será considerado un pecado digno de la hoguera. Todo lo que está detrás de esta maquinaria inocua es el control y el poder.



En este contexto, se prohíbe a las mujeres, además de cantar en los coros de las iglesias, aprender la música; aspecto que buscaba silenciar su capacidad para expresarse desde la razón y el sentimiento; alegando que la sexualidad de las mujeres es lasciva y pecaminosa.

Sin embargo, las mujeres encontraron mecanismos para lograr formas de autonomía. Tal fue su tenacidad que, pese a las prohibiciones de los papas, “en el siglo XVII el entrenamiento musical será parte de la educación de señoritas en escoletas, colegios y conventos” (Wallace, 2014, como se cita en Castro, 2017 p. 9).

En el marco de la música secular y coral, se resalta en el año 1580 y 1597 el ensamble vocal femenino en la Corte de Alfonso II, Duque de Ferrara, denominado *Il Concerto delle done* o *Concerto delle dame*, donde participa Francesca Caccini: “este grupo gozó de una gran reputación por la gran calidad de sus cantantes, aquello originó la formación de ensambles similares en otras cortes italianas, aspecto que contribuyó a la profesionalización de las mujeres en la música” (Castro, 2017, p. 11). A través de este aporte de formación coral colectiva se destacan intérpretes de importancia.

Procesos de resistencia desde las mujeres

Además de la actividad de las mujeres monjas, existen otras formas de resistencia y búsqueda de nuevas formas de expresión a través de las trovadoras o compositoras mujeres que incursionan en la escritura de cantos seculares que, a la luz del enfoque de género, puede ser visto como una reinención de las mujeres de aquel tiempo y como un mecanismo de interpelar esta prohibición. Al respecto, Martín (2019) como se cita en Lorenzo, refiere un verso de una *tensó* trovadoresca, en el que una mujer le pide a otra «*Süauparlem, domina, muon nous entendía*», es decir: «Hablemos bajo, señora, que nadie nos oiga». “La palabra desde un yo femenino anuncia la potencia de su voz, expresa el autor, y la capacidad de expresión se convierte en una libertad amenazante para el mundo patriarcal” (p.3). Se destaca, en consecuencia, que la Iglesia buscó fomentar en el imaginario colectivo que la expresión por medio del canto de las mujeres era algo prohibido, pecaminoso.

Por lo tanto, si bien las estrategias de dominación en la Edad Media ejercieron un control tendiente a disciplinar a las mujeres, estas encontraron espacios para subvertir dichas estrategias. Así, en el canto popular formaron parte de los grupos de juglares, de esta forma Soler (2017) expresa que “si bien la historia ha presentado a los juglares como si estos fueran hombres que se dedicaban fundamentalmente a ir de aldea en aldea cantando y recitando poemas, también hubo mujeres que optaron por este tipo de trabajo como *modus vivendi*. A estas mujeres se les denominaba *juglaresa, plañidera, danzadora, trobairitz*” (p. 52). El movimiento tro-

vadoresco comenzó en el sur de Francia, en la región de Occitania, cuya lengua vehicular era la *languedoc* y luego fue un fenómeno generalizado en Italia, Alemania, España. Para Martín (2019), las trovadoras eran mujeres con una alta formación, que componían música y texto, tocaban y cantaban en público y que, incluso, algunas de ellas llegaron a ganarse el reconocimiento de sus contemporáneos masculinos.

Sin embargo, es necesario resaltar que las trovadoras en su mayoría fueron mujeres de clase alta, asociadas a la nobleza, y podían expresarse bajo un seudónimo masculino, en contraste los hombres trovadores, que podían pertenecer a cualquier clase social. Las trovadoras gozaban de cierto respeto, este fue el caso, por ejemplo, de María la Balteira, que llegó a ser una auténtica musa del movimiento trovadoresco castellano.

Desde el punto de vista de las formas de expresión y empoderamiento de las mujeres, el caso de las *trobairitz* es uno de los más significativos, pues se trata de todo un movimiento artístico de mujeres que se atrevieron a resignificar y transgredir los preceptos religiosos, pues en sus composiciones, como lo expresa Martín, “abordaron el amor y el erotismo, en muchos casos, incluso, desde una postura homoafectiva”. Desafortunadamente, gran parte de su producción, está en el anonimato, pues no fue recogida por los copistas de aquella época, quienes a veces de manera intencional cambiaban el seudónimo femenino por masculino. El género de las trovadoras, para Martín (2019) cubre la lírica del amor cortés, y entre las composiciones femeninas se encuentra sirventeses, coblas, *planctus* y *salutz d’amor*.

Estas formas expresivas eran representaciones totalmente trasgresoras para su época, en la que, como lo expresa Martín (2019), en el entorno nobiliario los matrimonios eran concertados por motivos socioeconómicos y muchas autoras aprovecharon sus composiciones para rebelarse en contra de esta práctica en la que el amor no tenía cabida. La *trobairitz* francesa María de Francia se manifestó y denunció públicamente los matrimonios concertados en sus composiciones poéticas, además de abordar otras temáticas como el amor y la fantasía.

Por tanto, las formas de expresión en relación con las tensiones e imposiciones que tenían las mujeres dentro de sus familias hallaron un cauce de manifestación en el fenómeno trovadoresco, y si bien estas formas no lograron ampliarse a las mujeres de la clase baja o dominada, se podría decir que las representaron, porque tuvieron la posibilidad de interpelar, a través de los temas musicales y poéticos, los límites impuestos a las mujeres tanto por la nobleza como por el clero.

A manera de síntesis, se puede decir que, debido a los sesgos de género, en la Edad Media se buscó controlar el cuerpo de las mujeres, considerado por la ideología religiosa pecaminoso y lascivo. Consecuentemente, se prohibió su canto en los espacios de culto; aquello colocaba a las mujeres como personas de segunda clase,



sin capacidad de expresarse en los espacios sagrados. El hecho de prohibir la participación de las mujeres en los coros lleva a la Iglesia a permitir de manera oficial la castración de los niños de clases pobres, demostrando que el control patriarcal y religioso es también adultocéntrico y socialmente excluyente. Sin embargo, las mujeres no dejaron de expresarse musicalmente, buscaron formas de subvertir los códigos religiosos y lo hicieron dentro de los propios aposentos de la religión, los conventos.

En efecto, las prácticas artísticas de las monjas dentro de los conventos fueron destacadas de tal manera que la historia las registra como compositoras, directoras de coro, maestras de capilla; gracias a este trabajo se conservan gran cantidad de obras de importancia. Debido a la influencia social de estas mujeres y a su persistencia, se logró que la enseñanza de la música fuera permitida por la Iglesia. A nivel secular, sin duda el movimiento trovadoresco, formado fundamentalmente por mujeres nobles, se constituyó en un ícono que ayudó para que estas hicieran uso de la “voz cantada colectivamente” para expresar sus sentires, incursionado en otros géneros musicales que hablan del amor y de la vida colectiva. Es justo resaltar la interpelación a través del canto y de la poesía de los matrimonios arreglados por conveniencia social, mostrando que a través del mensaje del canto es posible coadyuvar a subvertir convenciones discriminatorias. De la misma manera, la importante presencia de los ensambles de mujeres constituye uno de los mecanismos para fomentar la profesionalización y la generación de nuevas intérpretes, mostrando la importancia de estos espacios en la apertura de caminos para la expresión musical de las mujeres.

Las mujeres artistas del renacimiento al barroco

El Renacimiento en Europa se inicia en el siglo XV al XVI; cronológicamente se sitúa entre la Edad Media y el Barroco. A pesar del cambio de época, las concepciones en relación con la condición de inferioridad de las mujeres, aun a pesar de los cambios, se mantienen. Persiste el control sobre la conducta de las mujeres, sobre su cuerpo, y se frena la comunicación de sus sentires a través de la música.

Para Soler (2017) durante este período se produce un gran desarrollo de la técnica polifónica, ya podemos hablar de los coros y de las cuatro voces que llegarán hasta nuestros días (soprano, contralto, tenor y bajo). Además, debido a la complejidad que ha alcanzado la polifonía, los sistemas de notación tienen que desarrollarse en cuanto a la métrica, por ello se abandona totalmente el ritmo libre del gregoriano para establecer una música con medidas fijas. (p. 56)

Como es conocido históricamente, en el Renacimiento empiezan a florecer la ciencia y la cultura, debido a ello hay una renovación de la filosofía, que se centra en el humanismo, sin embargo, como bien lo plantea Amelia Valcárcel (2009), “pese a la filosofía del barroco, nacido en Italia, a su carga innovadora y liberal, la gran mayoría de los pensadores barrocos se ocuparon de poner límite al colectivo de las mujeres. Dejan claro que nada de cuanto nuevo y liberador se decía iba dirigido a ellas” (p. 18).

De ahí que la música y el arte siguen en manos de la Iglesia, que pone freno a la participación de las mujeres en el canto y las aboca a reinventar las formas de seguir haciendo arte, tanto en los espacios permitidos como en las cortes, cuando aún tenían el estatus de solteras; en los conventos a los cuales nos hemos referido, o al casarse con un artista de renombre. Al respecto, las investigaciones de Soler (2017) encuentran conventos en la península italiana, donde se han encontrado obras firmadas por mujeres. Algunos de ellos son: los conventos de Santa Ágata y el de San Marino de Leano, en Pavia; los conventos de Santa Caterina, el de Santa Margarita en Milán; el de Santa Cristina en Bologna, el convento de Radegonda de Milán. En relación con este último convento, el Manual de Picinelli expresa:

Las monjas de Santa Radegonda de Milán, en el proceso de la música, están dotadas de una rara exquisitez que deben ser reconocidas como las primeras cantantes de Italia. Visten el hábito casinense de la orden de San Benito y, sin embargo, bajo su túnica negra, a quien las escucha le parecen candorosos y armoniosos cisnes que llenan el corazón de maravillas y embelesan las lenguas en sus oraciones. (Picinelli, 1670, citada en Soler, 2017 p.65)

Uno de los datos importantes, que permiten mirar estrategias de expresión y empoderamiento por parte de las mujeres, podemos encontrarlo en la investigación realizada por Mazuela (2012), Ramos (2010), quienes realizan esfuerzos metodológicos para recuperar las “historias de canto de las mujeres”, rompiendo el canon de la construcción de la historia musical tradicional, para lo cual buscan entradas metodológicas distintas. Dentro de esos esfuerzos van más allá de recuperar la producción musical de las excepcionalidades y muestran todo un colectivo de mujeres artistas que se adscriben a la composición e interpretación, en el marco de una época que condiciona su rol bajo los preceptos moralistas de la Iglesia: *silencio, obediencia y castidad* (Mazuela, 2012).



En especial Mazuela (2012) parte de la ruptura del concepto de lo público, ideado por Habermas, y recoge la crítica de la feminista Nancy Fraser sobre lo público, que lo considera un concepto con sesgos de clase y género que favorece la expresión política discursiva de los valores de clase alta. Desde esta arista epistemológica, la autora propone mirar la producción artística sin separar lo público y lo privado, sino más bien superponiendo dichos conceptos así como lo oral y lo escrito pues, según ella: “solo cuando los límites entre lo privado y lo público se difuminan aparecen indicios de mujeres trabajando en los campos tradicionalmente masculinos de la creación musical y la imprenta de libros de música” (p. 389). Esta hipótesis la demuestra a lo largo de su trabajo de investigación, que recupera la creación de las mujeres en el marco de condiciones diferentes a las que viven los hombres.

La autora remarca que no existe una obra abundante de música escrita por mujeres, porque los historiadores de la música utilizan conceptos como compositor, autor y texto auténtico, y concentración de producciones musicales escritas; sin embargo, deja entrever que las mujeres no lograban escribir per se, porque lo hacían bajo la firma de sus esposos o familiares hombres, o porque en el grueso de mujeres predominaba una cultura oral.

En ese marco, según Thomasin K. La May, como se cita en Mazuela, (2012), expresan que la “causa principal de que mujeres como Francesca Caccini y Bárbara Strozzi hayan obtenido reconocimiento histórico es que cogieron la pluma y se comportaron como hombres (los historiadores podían medir su producción) y no porque pudieran haber sido parte de una cultura musical más amplia que incluyera a las mujeres” (p. 392). También es el caso de Gracia Baptista.

Desde esta nueva episteme, concluye que los conventos no eran lugares cerrados exclusivamente, sino que según su punto de vista fueron espacios de interconexión público-privado, en los cuales las monjas componían, tocaban y exponían música profana. En efecto, valiéndose de testimonios históricos se determina que en los conventos las mujeres monjas se expresaban artísticamente, lo cual incluía el canto colectivo o coros. Esto ocurre también fuera de España, tal como lo demuestra el testimonio de Francisco Torres, Regidor de Guadalajara entre 1635 y 1649, quién lo describe en su historia del Monasterio de la Piedad, en Lima, y da noticia de la existencia de una excelente capilla musical constituida por monjas (Mazuela, 2012).

En efecto, el mencionado cronista relata la existencia de un convento en el que las monjas cantan en las procesiones sonoras letras desde los patios, en las ventanas cubiertas con celosías, y que son alternadas y correspondidas con otras monjas provenientes de la Capilla Real que, para este efecto, vienen a esta ciudad. Y de esta suerte se goza a un tiempo de dos acordes y diestras Capillas. La de esta casa es tan perfecta que se puede decir que son prodigio de suavidad y sirenas divinas. Además, hace relación a 37 nombres de mujeres músicas. Al respecto, dice Mazue-

la (2012) que si esto sucede en un solo monasterio, la existencia de otras capillas de mujeres, incluso en la misma ciudad, da cuenta de una creación musical femenina trascendente.

De este testimonio se infiere la formación de coros en los Monasterios, cuya capacidad no fue nombrada ni recuperada por la historia coral, porque la Iglesia de manera oficial no admitía la presencia de coros femeninos, por tanto, permanecen en el anonimato, de ahí que la prohibición del canto no calló las voces y se asume que existieron grupos corales compuestos por religiosas en los siglos XVI, XVII en España y en otras latitudes, que seguramente estuvieron dirigidos por las monjas destacadas en la composición.

El apareamiento de las mujeres en otros escenarios

Según las investigaciones históricas de Soler (2017); Fernández (2013), las mujeres participan en las óperas creadas por Mozart, cuyas obras hacían relación a la vida cotidiana. Con ese antecedente se empieza a apreciar, por su belleza, la interpretación de las voces femeninas. Además, se destacan varias compositoras italianas como Maddalena Casulana (1540 – 1590), Lucrecia Tornabuoni de Medici (1425 – 1482), Gracia Baptista (*fl* 1557?) y Ana Bolena (1507 – 1536).

Como dato simbólico curioso, la historia cuenta de mujeres instrumentistas que en la época de la inquisición fueron consideradas brujas; pues se consideraba la música impropia para mujeres decentes. De aquella época datan los discursos que buscaban fortalecer el rol de las mujeres en su papel de madres y esposas, como el de Fray Luis de León, *La perfecta casada* y el humanista valenciano Luis Vives, *La educación de la mujer cristiana* (Soler, 2017, p. 62), que son formas de control para fortalecer la condición subalterna de las mujeres y su dedicación al espacio doméstico.

La música coral en la edad moderna

Este período es calificado como una de las épocas de oro para el arte, que empieza valorando los roles de los artistas como intelectuales y no como artesanos, de modo que, la música, como una de las diversas expresiones artísticas, florece. Es un período histórico de transición entre la edad moderna y la contemporánea. Como es conocido, en esta etapa se produce la Revolución Francesa, que marca el fin del feudalismo y las monarquías y da paso al estado moderno capitalista.



La música, por lo tanto, amplía su radio de acción hacia la sociedad y como una forma de lenguaje tiene una influencia societal. En esta época se desarrolla la ópera clásica, caracterizada por sus formas sutiles y complejas, creadas por los compositores que pudieron difundir sus obras especialmente en círculos burgueses, pero también a públicos más populares. (Soler, 2017, p. 70)

Este contexto da lugar a una etapa de mayor libertad para las mujeres que, según Cohen (1988) y Soler (2017) buscaron su independencia a través de la práctica profesional de la música y la docencia. Además, impulsaron academias donde se podía estudiar música.

Adicionalmente, el avance de las fuerzas productivas se hace extensivo a la música, mediante la creación de instrumentos musicales como el piano, que significó un gran avance para el desarrollo musical. El invento de Bartolomeo Cristofori, de Padua, debutó en el año 1750 y se constituyó en el instrumento ideal a ser tocado por las mujeres de clases pudientes, lo cual permitió que se destacaran como compositoras e intérpretes.

En cuanto a la publicación de obras, un gran número de mujeres (no todas) pudieron versus obras editadas y publicadas; sin embargo, los sesgos de género impidieron un mayor florecimiento. No existen datos en relación a agrupaciones corales, sino más de mujeres como solistas e intérpretes en los salones de arte que proliferaron en esta etapa, en donde las ideas de las mujeres no tenían mayor credibilidad, al ellas no ser consideradas ciudadanas. En este momento surge el feminismo de la primera ola, que enfoca su accionar en la concreción de los derechos civiles y políticos que se verán reflejados un siglo más tarde, con el movimiento de las sufragistas.

Estos factores interrelacionados inciden para que, por ejemplo, en Inglaterra se formen agrupaciones corales desde la sociedad civil. Como es de suponer, los primeros coros de la sociedad civil son masculinos y se formaron en el siglo XVII como clubes de nobles y caballeros, en los que se cantaban *catches*; es decir, composiciones para tres voces o más, sin acompañamiento. Estaban dirigidos por un profesional; más tarde se integran las mujeres para formar coros mixtos. Luego, la propia burguesía juzga conveniente formar coros para que los obreros tengan espacios de diversión y que eviten el uso de bebidas alcohólicas, de tal manera que estos se generalizan en sector industrial (Fernández, 2013, como se cita en Wiltshire, 2003): “Posteriormente, los coros se extendieron a lo largo de la Europa continental avivando el sentimiento nacionalista, tras la derrota de Napoleón en la batalla de Leipzig, en 1813” (p. 28). Por su parte, en Estados Unidos también se formaron los cuartetos y coros denominados Barbershop (Wiltshire, 2003).

Hacia fines del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX surge el Romanticismo como un movimiento cultural que busca privilegiar los sentimientos y la subjetividad en contraposición al movimiento de la Ilustración, que privilegiaba la razón. En esta época se destacan músicos como Beethoven y Wagner. Hay una gran difusión musical, pues se construye la infraestructura teatral en todas las capitales de Europa.

En esta época se habla muy poco de la actividad coral femenina, y aun cuando se destacan mujeres como artistas y compositoras como Clara Wieck Schumann (mujer del pianista y compositor Robert Schumann); Alma Mahler (mujer de Gustave Mahler), ellas son vistas a la sombra de estos personajes, igual podemos decir de Fanny Mendelssohn, hermana de Félix Mendelssohn). Hasta ese momento las mujeres solo podían componer bajo seudónimos masculinos.

Este contexto secundario de las mujeres se enmarca en su permanente postergación de la educación en general, por su dedicación al trabajo doméstico y reproductivo. La condición de sujeto de las mujeres no es avizorada en el contexto social y cultural; su vida transcurre en función de los intereses de los otros. El eje de la vida femenina para los que así piensan (y son innumerables), no es la dignidad y la felicidad propias, sino las ajenas, las del esposo e hijos, y si no hay hijos ni esposo, las del padre o del hermano, y cuando estos faltaren, la de la entidad abstracta del género masculino (Pardo, 1890, pp. 124-125).

Resulta paradójico que, frente al ostentoso crecimiento de la cultura, de las óperas y de las orquestas, las mujeres del pueblo no logren acceder a niveles educativos, porque los filósofos de la época consideraban que podía alterar su condición de feminidad. En el tal sentido, según lo relata Sánchez (2008) “la práctica musical de la mujer estaba en un nivel de diletantismo, es decir su educación era para aficionadas y no para profesionales, por ello los conservatorios no priorizaban su formación” (p. 56).

En esta etapa, uno de los elementos estructurales que obstaculizan el empoderamiento de las mujeres es la educación y su formación diferenciada en los conservatorios. Este aspecto crea importantes brechas para que las mujeres puedan lograr una formación sólida como artistas.

Expresiones desde la sociedad civil

Conforme lo hemos venido analizando, la mayoría de literatura musical considera que el movimiento coral se consolida en Europa en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX, especialmente en Inglaterra, Italia y Francia y posteriormente en España. En esta época, los coros pasan de la temática religiosa y de las iglesias al



ámbito profesional con mayor libertad temática. Empiezan a emerger coros desde la sociedad civil; es decir, se forman los coros vocacionales articulados a diferentes gremios e instituciones, hasta constituirse en un movimiento con una importante repercusión social.

A partir de este siglo, las mujeres ya pueden participar en los escenarios con mayor libertad. Sin embargo, este proceso fue largo y difícil. Al inicio forman parte de agrupaciones mixtas y posteriormente existen coros exclusivos de mujeres. Esta conformación no es igualitaria en cada uno de los países europeos, sino que está mediada por las concepciones culturales discriminatorias de género, que ubican el espacio de la mujer en el espacio doméstico.

En España los coros se sitúan, a partir del siglo XIX, desde el afán de la burguesía de que el proletariado tenga espacios de cultura y ocio, igual que lo hicieron en Inglaterra, dando lugar a los orfeones, que fueron formados fundamentalmente por hombres, y contaban con directores de coro con una formación religiosa. En ese contexto las mujeres se integran a los coros en España en la última década del siglo XIX y lo hacen en calidad de invitadas ocasionales a las sociedades de orfeones.

A modo de conclusiones, podemos expresar que las formas de expresión de las mujeres en la música y en menor medida en el canto coral (puesto que los testimonios históricos son escasos) ofrecieron una forma de lograr autonomía, pues permitieron que algunas niñas y mujeres de clases populares ingresaran a los conventos sin pagar dotes. Las familias tejieron alianzas con instructores para que sus hijas aprendieran música desde la infancia, a fin de que pudieran luego mostrar sus cualidades artísticas e ingresar a los conventos, aspecto que en aquella época constituía un privilegio, pues se rehuía del control feudal y marital en el que estaban sumidas las mujeres, en especial las humildes. Por su parte, los conventos y monasterios no eran lugares de reclusión y encierro, sino más bien espacios donde acudían incluso los reyes y otros sectores de clase privilegiada a encontrar espacios de sosiego y diversión, libres de la “mirada pública”, en donde las monjas tocaban arpas y guitarras, cantaban canciones profanas y bailaban con sus hábitos para los visitantes, que hacían lo mismo al otro lado de las ventanas (Burns, 1999, como se citó en Mazuela, 2012). En tal sentido, la música era enseñada de manera informal y practicada como lo refieren los testimonios, con gran perseverancia, pues los testimonios de las capillas italianas y luego de aquellas formadas desde la influencia Española en Lima, hablan de la gran calidad de interpretación que debió alcanzarse. De la misma manera se recuperan testimonios de las mujeres como compositoras de libros de canto y artes de canto llano, conocidos como “libros de mujeres”, una categoría del mercado libresco del siglo XVI (Mazuela, 2012).

Además del convento, se hace referencia a que las mujeres enseñaban en los ámbitos cortesano y doméstico. Según se expresa en la Corte de María de Portugal, la infanta se rodeó de mujeres mozas de cámara o academia; mujeres doctas.

Sin embargo, los factores que constituyen obstáculos para una mejor expresión y empoderamiento de las mujeres, son: la clase, el débil acceso a la educación, la desvalorización del arte y, fundamentalmente, la vigencia de un sistema patriarcal que, manipulando la creencia religiosa prohibió la expresión del canto coral y de otras formas de expresión del canto, especialmente a las mujeres de sectores populares. Las formas de control ideológico y cultural rebasaron el ámbito de la Iglesia y se expresaron en formas culturales androcéntricas que hallaron en manuales, libros, poesías, cantos, cuyo fin fue normar la conducta de las mujeres desde los postulados de: “Silencio, obediencia y castidad”. Esta tríada misógina no fue modificada, a decir de Mazuela, ni por el humanismo ni por la Reforma ni por la Contrarreforma.

El control ideológico patriarcal llega a construir ideales de moralidad conservadores, dirigidos a las mujeres, apelando a su formación cristiana. Bajo estos conceptos moralizadores se juzga a las mujeres del pueblo que ejecutaban música o danza, estigmatizándolas como inmorales. Sin embargo, a las mujeres nobles y a las monjas les estaba permitido practicarla, en alusión a que las primeras lo hacen dentro de sus hogares y para complacer a sus esposos e invitados, mientras que, a las monjas se les permite por se tratarse de un “oficio divino”. En tal sentido, la mayoría de mujeres no pueden practicar la música, pues a través de ella podían expresarse con mayores niveles de libertad, tal como lo hicieron las trobairitz. Las prácticas transgresoras de las mujeres asustan al patriarcado y desde allí se imponen límites para su desarrollo musical.

Desde esta doble moral se impide que las mujeres del pueblo pueden ejecutar la música y menos ser parte de agrupaciones corales; sin embargo, como lo hemos expresado, las mujeres utilizaron la música como una expresión cotidiana que tuvo la posibilidad de traspasar los límites de lo privado. En este caso podemos hablar de formas de empoderamiento, pues mediante la práctica virtuosa de la música las religiosas lograron resignificar esos espacios y los convirtieron en lugares en donde ellas mismas experimentaron sentimientos de gozo y placer. Se conoce que en estos lugares no solo floreció la música religiosa, sino otra forma de música llamada, en función del rasero cristiano, música “profana”.

La etapa contemporánea

El feminismo se desarrolla con mayor fuerza en el siglo XX e influye en la forma de concebir el arte y la ciencia. Los conceptos de empoderamiento y autonomía se



discuten a partir de la década de los años 80 y tienen profunda repercusión en las corrientes del desarrollo; a la vez la epistemología, desde el punto de vista feminista, obliga a re-conceptualizar la forma androcéntrica de construcción de la ciencia y el arte, problematizando la invisibilización de las mujeres en la música.

La lucha de las mujeres registra un proceso ascendente, y en la música se expresa su progresiva incorporación. Este proceso ha requerido de ingentes esfuerzos para que las mujeres puedan ascender a través de la música coral a los grandes escenarios. Los coros en este siglo pasan a formar parte de la sociedad civil, sus instituciones estatales y gremiales. A partir de la Segunda Guerra Mundial se forman coros en las instituciones educativas de carácter mixto, especialmente en Europa. El canto coral diversifica sus géneros y estilos musicales y se nutre no solo de repertorios religiosos, sino de otros de música popular y folclórica, interpretados de manera técnica y estética. En general, la música y el arte, bajo la influencia de las ideas postmodernas, rompen moldes en su expresión sonora. Para Soler (2017), la música manifiesta una clara tendencia a deshacerse del sistema tonal y a encaminarse hacia una libertad absoluta en la composición musical. Surgen modelos vanguardistas musicales que se irán yuxtaponiendo a lo largo del siglo XX en busca de la novedad y la experimentación (p. 92).

Sin embargo, no todos los países tuvieron un mismo desarrollo, dadas de las condiciones políticas de cada país. Desde este punto de vista, nos parece interesante citar el estudio de Ferrer (2011), que expresa que en España de la época franquista aún se mantiene la división de género en las agrupaciones corales, de tal forma que mientras los coros masculinos cantaban en espacios más públicos, “cuando se trata de lucirse los que cantan son los hombres” (Vicent, 1930, como se citó en Ferrer, 2011), destacando que, en aquel tiempo, el canto en los grandes escenarios se asociaba con la imagen de virilidad del arquetipo masculino, era una habilidad corporal que dotaba a los hombres de prestigio y reconocimiento social.

Este arquetipo de masculinidad, como lo expresa Ferrer, “hipevirilizada –musculada y agresiva– construida por los totalitarismos europeos, colaboró a desahuciar toda posibilidad de sentimentalismo asociado a la masculinidad, por considerarlo herencia de un siglo XIX enfermizo” (Moose, 1996, p. 189, como se cita en Ferrer, 2011, p. 19). Esta sustitución del canto como afición y habilidad corporal deseable para el hombre, fue perdiendo espacio y en su defecto se destaca el fútbol como el más idóneo para ese fin (Uría, 2008). Tal hecho no pasó desapercibido por el Franquismo, que lo utilizó como forma de evasión de posibles preocupaciones políticas de los hombres.

El cambio de estos arquetipos facilita que las mujeres se incorporen a los coros de las iglesias, mientras que los hombres abandonan la vida pública cantada (Ferrer, 2011, p. 14). La práctica del coro religioso permitió que las mujeres aprovecharan

este espacio como un medio de fortalecimiento de sus relaciones sociales. Desde estos espacios cotidianos las mujeres se expresaban a través del canto. Al trabajar en la domesticidad, las mujeres abrían puertas y ventanas. A través del canto, la voz de la mujer salía de las paredes y se proyectaba hacia la calle. Por lo tanto, el lugar preferido para cantar no era la cocina ni el dormitorio, sino las zonas superiores, la terraza, la azotea, para que las escucharan sus vecinas (Mercedes, 1930, citada en Ferrer, 2011, p. 18). Se trataría de una visibilidad auditiva que rompería la arquitectura cerrada y la invisibilidad física a través del sonido; esa escucha de los demás creaba una realidad paralela, en la cual cantar bien también las dotaba de prestigio social, construyendo pertenencia y complicidad de grupo.

Además de esta forma de empoderamiento personal, “su canto se inserta en el uso de la voz de la comunidad. De hecho, la ausencia del canto femenino significaba dificultades, ausencias. Su silencio era parte del duelo. De este modo, se remarcaría la realidad de la visibilidad sonora como forma de comunicación con el exterior, cargada de semántica social, donde canto y silencio complementaban significados de la utilización de la voz”. (Ferrer, 2011, pp. 16,19)

Se asume, por tanto, que a partir del siglo XX el cambio en los arquetipos de género, en relación con el canto y el baile, fueron cambiando. Hasta mediados de los años cincuenta su práctica gozaba de buena imagen social; sin embargo, luego el deporte fue sustituyendo el canto y el baile en el caso del colectivo masculino. Se enraizaba así la desvinculación del cuerpo del hombre con la música como afición, en correspondencia con su género, especialmente en ámbitos no profesionalizados.

Aquello deja un espacio de visibilización femenina que se consolida desde los años 80, en los que la presencia de las mujeres en los coros es una realidad en el mundo actual, como directoras y como intérpretes.

A modo de conclusiones tenemos que, en lo relativo a la capacidad de las mujeres para agenciar, es decir, gestionar, movilizar recursos, se puede ver que las de las clases pobres, que tenían dotes musicales –aunque no se menciona en la literatura musical hipótesis relacionada a esta investigación–, es que estas tejían alianzas con personas cercanas a los grupos de poder para que aprendieran la música desde niñas, lo que les permitía acceder a conventos o a las cortes, y una vez que ingresaban a estos círculos hacían esfuerzos para desarrollar sus dotes musicales. En el caso de las mujeres nobles, ellas accedían a la música pues era una de las pocas



ramas de enseñanza durante el esclavismo y la etapa feudal. En los conventos, las mujeres monjas interpretaban música profana, interpelando en la práctica las prohibiciones establecidas, sin embargo; estas no son prácticas que ellas hacen solas, sino bajo el beneplácito de la nobleza, que acudía a los conventos para escuchar la música. En otras palabras, que a su interior esas sabias mujeres tuvieron la capacidad de desafiar los mandatos de la religión: “Humildad, silencio, castidad”, porque convirtieron los conventos en espacios culturales en donde se ejecutaba la música y otras expresiones artísticas a través de las ventanas de los templos, y lograban ser escuchadas y admiradas por los ejecutantes.

La Iglesia y la nobleza, por su parte, vieron el potencial que representaba la música y más aún el canto coral, visibilizado como una expresión angelical, por ello no quisieron ponerla a disposición de las mujeres, de allí que impidieron que las mujeres cantaran en los templos y luego extendieron esta disposición a todos los espacios; controlando así la capacidad de expresión emocional femenina. De ahí que el solo hecho de danzar y cantar fuese considerado pecaminoso y lascivo. Se concluye que se buscaba normar y controlar dichas capacidades porque el sistema patriarcal quería tener bajo su égida la expresión musical, debido al miedo masculino de que las mujeres artistas rompieran la sumisión y el poder masculino. De modo que las mujeres con dotes musicales podían cantar para sus esposos y amigos en las casas; y para el beneplácito de la nobleza lo hicieron dentro de los conventos.

Desde esos espacios las mujeres concretaron sus aspiraciones de acceso a la formación musical, manejo de instrumentos, buscaron formas de exponer sus conocimientos superando los extramuros del convento. Fueron, según se expresa en los testimonios, maestras de las cortes y de capilla, directoras de coros, por lo tanto, en el caso de las mujeres artistas, pudieron generar la oportunidad para concretar sus aspiraciones.

En el caso de las mujeres que se manifestaron fuera de los conventos, hay diversas expresiones de canto colectivo que no han sido documentadas, porque una de las condiciones adversas es el anonimato en la producción, aspecto que se visibiliza mucho más en el canto colectivo, en el que las mujeres participaron en todas las culturas. En occidente está documentada la participación de las mujeres esclavas en los cantos de alabanza, en lo cotidiano, en la generación de cantos para los niños y niñas. En el caso de nuestros pueblos el bagaje es aún mayor, porque las expresiones de resistencia a través de la música son más importantes, al tratarse de actos políticos frente a la discriminación etno-racial y de género, de ahí que las mujeres expositoras de este tipo de expresiones sean precisamente indígenas y afrodescendientes, para quienes el canto coral tiene un valor simbólico y de empoderamiento.

Referencias

- Aller, B. (2005) *Edad Media: Música, amor, libertad. Creadoras de Música*. Instituto de la Mujer. Madrid. 13-28.
- Mazuela, A. (2012). *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Batliwala, S. (1997). El significado del empoderamiento de las mujeres: Nuevos conceptos desde la acción, en León M. (comp.): *Poder y empoderamiento de las mujeres en Santa Fe de Bogotá*. TM Editores.
- Breilh, J. (1996). Posmodernismo o pensamiento liberador: una visión desde los de sin poder. *Revista Espacios* No. 9 123-142.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Editorial Paidós.
- Bookman, A. y Morgen, S. (1988). *Women and the Politics of Empowerment*. Philadelphia: Temple University Press.
- CAP. Colectivo de Maestros (2018). *Educación Musical*. Madrid: Editorial CEP.SL
- Castro, G. (2017). Mujeres compositoras y teóricas desde la Antigüedad al Barroco. En: Ammeto, F. (Ed.) *Aspectos de la Investigación musicológica actual. Compositores, formas musicales, ejecución, improvisación, arte y paisaje sonoro*. Universidad de Guanajuato.
- Cohen, A. (1988). *International Encyclopedia of Women Composers*. Books and Music Company.
- Engel, Hans (1983). «Alta Edad Media y la primera época del Renacimiento». En Honolka, Kurt y colaboradores, ed. *Historia de la música*. Madrid: Editorial Edaf. p. 75
- Fernández, N. (2013). *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas. Percepciones de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores*. [Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid]. Departamento de Humanidades, Historia, Geografía y Arte.
- Francke, M. (1998). Género, clase y etnia: La trenza de la dominación. En De Gregor et al. *Tiempos de ira y amor*. (pp. 70-93). DESCO. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Ferrer, I. (2011). Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo. Dossier: Música y Estudios sobre las mujeres. *Trans: Revista Transcultural de música*. 15, 1-28. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_10_Ferrer.pdf
- Gramsci A. (1971). *Selections from the Prison Notebook*: New York Internacional Publishers.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Editorial Tierra Nueva.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología* 3, 3-20.



- Kabeer N. (2002). Resources, Agency, Achievements: Reflexion on the Measurement of Women Empowerment, *Development and Change*, 30 (3), 435- 446.
- Lagarde, M. (1997). *Claves feministas para el poderío y autonomía de las mujeres*. Editorial Puntos de Encuentro.
- Lasheras, E. (2010) *Ideas notaciones y divagues: Las moras*. Madrid: Horas y Horas
- Logroño, J. (2015). *Género y Desarrollo*. Corporación para el Desarrollo de la Educación Universitaria [CODEU].
- Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. (2010). En: *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, n° 213; pp. 7-25.
- Martí, J. (1996). *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Murguialday, C. (2013) *Reflexiones feministas sobre el empoderamiento de las mujeres*: Ediciones Cooperación.
- Múnevar, D. (2015) Macro Rutas para hacer transversalidad en perspectiva interseccional. En *Memorias del Seminario Internacional Calidad de la Educación Superior y Género* (241-260). Impresión el Telégrafo Ep.
- Normando Cruz E. (2005). Mujeres en la Colonia. Dominación colonial, diferencias étnicas y de género en cofradías y fiestas religiosas en Jujuy, Río de la Plata. En *Antropológica*, 23(23), 127-150. <http://www.scielo.org.pe/pdf/anthro/v23n23/a05v23n23.pdf>
- Pérez, A. (2014) El canto coral una mirada interdisciplinaria desde la Educación Musical. En *Revista Estudios Pedagógicos. Vol. 1. 389-404. Valdivia. Chile: Universidad Austral de Chile*
- Ramos, P. (2013) Una historia particular de la Música: La contribución de las mujeres. *Brokar*. 33 207-223
- Rowlands J. (2000). Empoderamiento y Mujeres Rurales en Honduras: Un modelo para el desarrollo. En León, M. (Comp.). *Poder y empoderamiento de las Mujeres* (pp. 213-245). TM Editores y U.N Facultad de Ciencias Humanas.
- Rosabal, C. (2008) El pragmatismo en la educación musical. *Sonograma, Revista de Pensament musical*, 2, 1-11. https://www.academia.edu/4704706/El_pragmatismo_en_la_educaci%C3%B3n_musical
- Sen G. y Grown K. (1988). *Desarrollo, Crisis y Enfoques Alternativos: Perspectivas de la mujer en Tercer Mundo*. Colegio de México, Programa de Estudios de la Mujer, PIEM.
- Sen, G. 1993. *Womens's Empowerment and Human Rights: The Challenge to policy*. Paper presentado a la Cumbre de las Academias Científicas del Mundo.
- Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico En: Lamas Marta (Comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Programa Universitario de Estudios de Género. 265-302.

Stromquist N. (2000). La búsqueda del empoderamiento: en qué puede contribuir el campo de la educación. En León, M. (Comp.). *Poder y empoderamiento de las Mujeres* (pp. 75-95). TM Editores y U.N Facultad de Ciencias Humanas.

Stromquist, N. (1988) Women's Education in Development: From Welfare to Empowerment, *Convergence 21* (4) 5-16.

Stromquist, N. 1997. "La búsqueda del empoderamiento: en qué puede contribuir el campo de la educación", en León, M. (comp.): *Poder y empoderamiento de las mujeres*. Santafé de Bogotá: TM Editores.

Soler, S. (2016). Mujeres y música, obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers Feministes*, 21, 157-174.

Shuler, M. (1997). Los derechos de las mujeres son derechos humanos: la agenda internacional del empoderamiento y empoderamiento de las mujeres. En León, (Comp.). *Poder y empoderamiento de las mujeres*. TM Editores y U.N. Facultad de Ciencias Humanas. 29-54

Schuler, M. y Hashemi, S. (1991) Rural Credit of Women and Family Planning in Bangladesh. (Research Abstract): Arlington Virginia: Empowerment of Women Program ISI Research and Training Institute,

Sen, G. 1993. *Womens's Empowerment and Human Rights: The Challenge to policy*. Paper presentado a la Cumbre de las Academias Científicas del Mundo.

Pardo, E. (1890). La mujer española, EM, 2, num. 10 pp. 124-125.

Sen, G. y C. Grown. 1988. *Desarrollo, crisis y enfoques alternativos: perspectivas para la mujer en el Tercer Mundo*. México: El Colegio de México, PIEM.

Ponce, A.(2004) *Educación y Lucha de Clases*. Ecuador: Ediciones de la revolución ecuatoriana.

Quintero, A. (Enero de 2004). ¡Salsa! y democracia. Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata. *Revista de FLACSO*, 18, 20-23

Valcárcel, A. (2009). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Young K. (2000). Empoderamiento desde abajo: ¿Qué podemos aprender de las organizaciones de base? en León M. (Comp.) *Poder y empoderamiento de las mujeres* pp. 99-118. TM Editores y U. N. Facultad de Ciencias Humanas.

Wiltchire, C. (2003). Part I Performers and performing 1 Groups: Male Voice Choirs. Continuum Enciclopedy of. Popular Music of Thinword Vol. 2 40-41



PARTE 2



Ensamble *Voz de Luna*

Construyendo sentidos,
sentires y vivencias con el canto coral



capítulo 5

Voz de Luna: encuentros y aprendizajes con el canto coral

Mónica Bravo Velásquez



Muchas son las razones que llevan a una persona a integrar una agrupación coral, la fundamental de todas es la de expresarse a través de la voz. En muchos países resulta relativamente fácil integrarse a esta actividad, pues hay una amplia tradición de canto coral, ligada a las comunidades religiosas, escolares, patronales e incluso, recreacionales, que implementan algunos gobiernos y organizaciones para mejorar la calidad de vida de las y los ciudadanos. De igual manera, esta tradición coral ha llevado a la creación de múltiples agrupaciones vocacionales que cuentan solo con el apoyo del gusto por el canto de sus integrantes.

En el caso del Ecuador, y concretamente en la ciudad de Quito, los coros vocacionales se han incrementado recién, de manera sostenida hace pocos años. La falta de esta tradición coral ralentizó el crecimiento y difusión del canto coral a nivel general, situándose estas experiencias en coros institucionales con el aporte de cantantes profesionales; en coros universitarios y en pocos coros vocacionales que se han sostenido justamente por su carácter de aficionados, es decir, de amantes entusiastas de lo que hacen.

A partir del año 2000 la organización de festivales corales ha sido el principal medio que favoreciera el incremento de la actividad coral en la ciudad de Quito. Los festivales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Festival Internacional UNITA* y *Festival Internacional Voces desde la Mitad del Mundo* han sido plataformas mediante las cuales se ha propiciado la constitución de nuevas agrupaciones vocales y corales. Cabe resaltar que la organización de los festivales internacionales no solo cumplió y cumple con un carácter difusor del arte coral, sino que han sido espacios de capacitación en donde se han formado directores y directoras, arreglistas corales y cantantes.

En el marco del *7mo Festival Internacional de coros*, organizado por el Maestro Eugenio Auz (compositor, arreglista y director coral) con el apoyo de la UNITA, se invitó, entre otros talleristas, a la Maestra María Cecilia Angarita con su coral de mujeres *Jácara*, de Puerto Ordaz, Venezuela, a dictar talleres sobre coros infantiles y sobre de recursos lúdicos para dinamizar el ensayo. Generalmente en estas capacitaciones suelen hallarse las mismas personas, pues tienen intereses similares y es muy común reencontrarse con caras amigas. Y fue justamente con estas amistades que empieza la siguiente historia.



Quien canta, sus males espanta

Éramos varias mujeres asistiendo al mismo taller, la mayoría nos conocíamos porque habíamos cantado juntas en algún coro, hacía algunos años. Cada una tenía una historia del porqué había dejado el coro. Unas habían sido retiradas por las autoridades, otras priorizaron a sus familias y algunas no encontrábamos un espacio idóneo donde cantar. En todos los casos había como antecedente un conflicto con el liderazgo del o la directora, que no había permitido tener relaciones que posibilitaran un crecimiento musical o humano. Siendo así, varias de nosotras sentíamos una gran añoranza por el canto coral.

Fue en este contexto que la Maestra Angarita, con su gran entusiasmo, propuso realizar en su ciudad natal el *Primer Encuentro de Canto por la Mujer*, entonces nos dijimos: “Si tú haces el encuentro, nosotras hacemos el coro”, y ella, de igual manera: “Si ustedes vienen, organizo el festival internacional”, es decir: mujeres motivando a mujeres. Sin pensarlo dos veces nos organizamos entre las que estábamos y nos propusimos armar un grupo para asistir a su festival. Al faltarnos algunas voces, fuimos buscando entre nuestras ex amigas coralistas. Lo primero en preguntar: “¿Quieres ir a cantar en un festival internacional?”. Segunda pregunta: “¿Tienes plata para el pasaje?”. Y así, entre siete atrevidas mujeres, empezamos a ensayar en septiembre del 2011, con la alegría del canto recobrado y en marzo de 2012 estábamos rumbo a Puerto Ordaz.

El *Ensamble Voz de Luna* nació bajo este hecho “circunstancial” del encuentro entre mujeres, cada una con un recorrido diferente, pero rico en experiencias, lo cual nos permitió nutrirnos unas de otras y sostenernos en esta aventura grupal. Desde un principio nos propusimos mantener un repertorio que difundiera y pusiera en valor obras que habían sido escritas por una mujer, ya fuera su letra o música, o cuyo arreglo lo hubiese realizado una mujer o que fuera el fruto del canto popular femenino o hablara sobre ello.

Al retorno del festival, fue necesario consolidar el compromiso con el grupo, más allá del entusiasmo por el viaje. Todas continuaron y poco a poco se fueron integrando otras mujeres con experiencia coral que deseaban ser parte de este grupo. Y, como suele suceder en los grupos, unas se fueron y otras llegaron, pero cada vez más el grupo fue ganando estabilidad, dentro de lo que el contexto femenino nos permitía. Es decir, faltas o atrasos al ensayo porque un hijo o hija enfermó, o por los exámenes finales que hay que controlar, reuniones en los trabajos o simplemente porque el marido quiere que nos quedemos en casa acompañándolo. Todos estos pequeños impedimentos que hay que ir negociando y conciliando.

Y así fue como llegaron los conciertos navideños, invitaciones a festivales locales, presentaciones en diversos eventos culturales, en los cuales se iban presentando nuevos arreglos de compositoras y arreglistas. Nos llegó un segundo reto: concursar para ser invitadas al *XIV Festival Internacional de Coros de Yucatán-México* en el 2014. Para ello fue necesario equilibrar todas las cuerdas e invitar a nuevas integrantes que no necesariamente tenían un compromiso con la agrupación, sino que su interés mayor era la posibilidad del viaje. Aun así logramos la invitación y en noviembre de ese año estábamos cantando en la ciudad de Mérida, bajo un reluciente cielo estrellado.

Lo más importante de participar en un festival internacional, además de representar al país, es poder conocer el trabajo de otras agrupaciones y entablar nuevas amistades en el mundo coral, es una oportunidad de aprendizaje en donde podemos visibilizar nuestros avances y reconocer nuestras limitaciones, con el afán de seguir creciendo y revalorizar los logros alcanzados.

Luego del viaje: lo esperado, quienes se unieron motivadas por la salida internacional al poco tiempo fueron bajando la guardia hasta que terminaron retirándose. Nuevamente el desequilibrio, el buscar repertorio más adecuado para las voces que quedaban, el postergar conciertos, buscar presentaciones pequeñas para animar al grupo, y así, un sube y baja musical y emocional muy común en nuestros coros, donde el compromiso es frágil y las tentaciones múltiples. Afortunadamente, las que se quedan van afianzándose tanto en su desarrollo vocal como en su entrega al grupo, y se va logrando nuevamente una estabilidad que permite el abordaje de obras un poco más complejas a nivel técnico y musical. Nuevas voces se van integrando y su permanencia va permitiendo mayor consolidación grupal, lo que hace posible el proponernos nuevamente una participación internacional, en esta ocasión al vecino país de Colombia, en el *V Festival Internacional Javier Fajardo*, en Pasto, 2016.

Teníamos por aquel entonces una compañera con su bebé de meses, su voz era importante para la cuerda de sopranos y teníamos que ver el modo de que pudiera viajar sin dejar de lado a su bebé. Por suerte, en el mundo de la música se dan muchos casos de parejas de músicos, y esta era una de ellas. Él, un excelente pianista al que integramos en nuestra única canción no *a capella*, a través de un arreglo realizado especialmente para esta ocasión. Así que viajamos con pianista y bebé incluidos. Como dicen, “el bebé no se dejó sentir”, era un ser adorable al que todas mimábamos, estaba aprendiendo a dar sus primeros pasos y nos turnábamos para darle vueltas por el convento en el que nos hospedamos. Todo perfecto hasta el rato del concierto, papá debía tocar el piano y, por esa intuición que tienen los bebés, despertó en el momento preciso, no paró de llorar hasta que su mamá lo cargó en brazos y tuvimos que cantar “Como la cigarra” de María Elena Walsh con él en el escenario, por suerte estaba acostumbrado a nuestro canto y no hubo ninguna queja más. Cosas de mujeres.



Tras esta participación internacional se incorporan nuevas voces al grupo, algunas son invitadas, otras buscan unirse por coincidir con la visión del coro. Así, una vez más se inicia un camino de encuentros con voces ajenas que tratan de ser una y varias. Como es común en los coros, pasan algunos meses en donde se vuelve sobre los mismos pasos para no ir dejando a nadie en el camino. Se revisan obras ya trabajadas o indicaciones dadas, pero ahora con las integrantes nuevas. Es el *continuum* de la práctica coral.

A partir de la integración de nuevas cantantes se hace necesario buscar estrategias no solo de ensamble vocal, sino de inclusión grupal, que es uno de los pilares fundamentales para el trabajo en equipo. Es así que se ven importantes las pequeñas celebraciones que rescatan al cotidiano de lo impasible y se va implementando lo que dimos por llamar “encerrones”.

Los encerrones nacieron como ensayos ampliados que desarrollamos antes de un concierto importante y que se fueron volviendo una oportunidad sustancial para el reencuentro. Durante la mañana y tarde de un domingo nos reunimos en una casa de campo para trabajar el repertorio desde la mirada de nuestro cuerpo personal y grupal. Así, desde el silencio y amplitud del este espacio, hemos ido construyendo mayores lazos de unión y de reflexión sobre nuestra propia voz, del sonido colectivo y de la propuesta como *Ensamble Voz de Luna*. Posteriormente, los encerrones no se limitaron a la temporalidad de un concierto, sino que se vio la necesidad de que fueran un espacio periódico de crecimiento artístico y humano.

Luego han venido las diversas participaciones en recitales, conciertos y festivales que nos han permitido, año a año, acrecentar el repertorio de piezas compuestas o arregladas por mujeres, afianzando en cada canto la presencia femenina en el arte coral.

Este compromiso con el desarrollo coral con visión de género nos llevó a organizar, en marzo del 2020, el *Primer Encuentro Internacional de Mujeres en el Canto*, evento que permitió visibilizar el trabajo de otros grupos femeninos, tanto internacionales como locales, y compartir experiencias con maestras que han venido trabajando en diversos ámbitos del canto académico y popular. Como agrupación nos permitió medirnos en una responsabilidad individual y colectiva más grande, en la que cada quien colaboró desde su aporte personal y esto, sin duda, es el elemento fundamental de la construcción grupal.

Para terminar esta parte de la historia es grato poder remitirnos a la ciclicidad femenina, esa que permite volver a vivir experiencias similares, no iguales, ya que vienen atravesadas por la vivencia y el tiempo. Se había mencionado al preámbulo de este recuento cómo una circunstancia que podríamos llamar la sincronicidad, nos llevó, una mañana de verano, a ponernos en contacto con una mujer que nos

invitó a “mover la rueda del destino”, rueda que accedimos a mover y que al cabo de diez años nos volvió a juntar de manera inversa. Ahora fuimos nosotras quienes organizamos el *Encuentro de mujeres* y ella, la Maestra María Cecilia Angarita, nuestra invitada. Mujeres motivando a mujeres.

El cantar tiene sentido, entendimiento y razón

Polo Margariteño

Se pueden encontrar diversas miradas que nos llevan a adentrarnos en las motivaciones e intereses que tienen las mujeres para integrar una agrupación musical netamente femenina. Puede ser meramente casual, como el hecho de querer ser parte de alguna agrupación, independientemente de que sea femenina o mixta, o puede ser el gusto por la sonoridad de las voces claras, por la necesidad de expresión personal, o es posible que haya una intencionalidad de búsqueda justamente de la compañía de pares, como una manera de afianzar la identidad y de sentir el apoyo femenino, tanto para aprender como por la contención.

A continuación, se transcriben algunos criterios establecidos por las integrantes de *Voz de Luna*, en entrevistas realizadas a lo largo del año 2019:

“Siempre había cantado en coros mixtos, pero estaba cantando en otra cuerda a la mía. Me gustó la sonoridad del ensamble femenino y tuve la oportunidad de volver a cantar en mi cuerda” (C-12).

“Mi motivación por aprender. Conocía a la directora e integrantes del coro y las vi como personas que me pueden enseñar mucho” (C-14).

“Estaba buscando dónde cantar porque había pasado mucho tiempo sin cantar. Me gustó el hecho de que sea un coro de mujeres, ya que un coro mixto no era una alternativa, porque estaba ya casada y con mis hijas chiquitas” (C-5).

En el caso de *Voz de Luna*, como suele suceder en los coros vocacionales, la gran mayoría de mujeres llegaron por la invitación de otras mujeres, lo cual pone de manifiesto la importancia de las redes en la construcción de un colectivo y en el sustento de lo individual: “Me invitaron amigas que eran buenas artistas. Me hacía falta un espacio” (C-1). “Desde pequeña me encanta cantar y he cantado en coros. Una amiga me invitó en un momento en el que mi interior gritaba que volviera a cantar” (C-3).



Una vez dentro, ¿qué ha llevado a las integrantes de *Voz de Luna* a permanecer en la agrupación coral, de tal manera que llegue a identificarse con la frase “El cantar tiene sentido, entendimiento y razón”? Partimos del hecho fundamental de que es su gusto por el canto, sobre todo del canto grupal. Pero, ¿qué otros componentes encuentran las mujeres en este tipo de agrupaciones que les permiten ir construyendo una historia personal ligada a un grupo:

“El ensamble de las voces. Esa sincronía del corazón que llega de una, es una cuestión más espiritual, una sincronización del alma” (C-16). “La idea de la construcción colectiva: reconocer mi voz y construir desde la diversidad algo conjunto” (C-8). “El convivir con las mujeres y el trabajo que se hace de rescate de lo femenino que es único” (C-12). Puede observarse que el encuentro con el ensamble vocal femenino es una de las principales razones para que las mujeres permanezcan en la agrupación, ya sea por el color vocal que se produce, por la fácil consolidación de un sonido coral, y por la dimensión espiritual que se logra con la “sincronía del corazón”, que es a su vez una sincronía de almas. De igual manera cobran importancia el compartir con otras mujeres no solo el arte, sino los caminos de vida que van llevando a una construcción colectiva, la cual se refleja en presentaciones en donde no solo se ve el esfuerzo grupal, sino la habilidad personal. Se resalta la importancia que se le da a un liderazgo que conduce al crecimiento y mejora continua.

En el transcurso de estos años es posible que cada integrante logre vislumbrar una evolución en su proceso individual, la toma de conciencia de ello permite reforzar el autoconcepto y valorar el trayecto recorrido.

¿Cuáles han sido los cambios significativos que han experimentado las integrantes de *Voz de Luna*?: “Recobrar mi voz y hacerme escuchar. Mejoré mi técnica vocal” (C-7). “Como persona me siento más sensible, como cantante, he mejorado la técnica” (C-9). “Confianza en mí misma, identificarme como mujer y como artista” (C-15)

La conexión con la propia voz es un factor que se señala como importante, lo cual va ligado a una mejora desde el trabajo de técnica vocal y del auto-reconocimiento como mujeres, cantantes y artistas. De igual manera se da importancia al reforzamiento de la sensibilidad y la expresión, y a la manera en que la participación en el grupo ha afianzado la autoconfianza y la seguridad, con un sentido grato de pertenencia e identidad.

Habíamos hablado en capítulos anteriores que el coro es un medio que favorece el aprendizaje a lo largo de la vida, tanto desde los contenidos propios de la música que se trabaja, como de las acciones que involucran la práctica coral. Desde esta perspectiva preguntamos: ¿Qué aspectos técnicos han favorecido tu desarrollo vocal y musical?

“Los trabajos corporales: flexibilizar el cuerpo es flexibilizar el espíritu y la voz” (C-6). “Respiración, colocación de la voz, aprendizaje musical” (C-10). “Entender lo que es ensamblar” (C-7). El canto es una expresión que no solo depende de la voz, en realidad todo el cuerpo es el instrumento de la cantante, por ello que es vital trabajar desde una visión corporal del canto. La maestra María Olga Piñeiros, cantante y pedagoga vocal colombiana, dice que “hay que ponerle cuerpo a la voz y la voz en el cuerpo”. Esta afirmación pone en claro la necesidad de alinear la práctica vocal a la conciencia corporal. Sin duda, esto se dimensiona, en el caso de las mujeres, en el hecho de que en muchas ocasiones el cuerpo se ve como una carga que hay que sobrellevar, y no como una compañía que queremos aceptar. El aprender a flexibilizar el cuerpo, como dice una de las integrantes, nos lleva a “flexibilizar el espíritu y la voz”. Otro aspecto importante, tanto para el desarrollo vocal como para el logro grupal, es el entendimiento del “ensamble”, en donde todas las voces se despersonalizan para formar una sola gran voz grupal, en un acto de entrega de aporte individual. El llegar a comprender esta necesidad conlleva, sin duda, el perder mucho del ego y dimensionarse en un ámbito más transpersonal.

Finalmente, para terminar este recorrido cabe la pregunta: ¿Por qué recomendar el coropara otras mujeres?

“El cantar te permite conocerte y desarrollarte como mujer” (C-12). “Para expresar ese lado de mirar el mundo que tenemos las mujeres y que ha estado invisible” (C-10). Una primera mirada pone de manifiesto la importancia del canto como medio de expresión y de llegar a conocernos a nosotras mismas. La voz es nuestra identidad sonora, pero no siempre tenemos conciencia de la misma, y en cuanto al canto, muchas fueron relegadas por algún mal encuentro con alguien que las etiquetó de “malas cantantes”, privándolas con ello de una de las actividades más gratificantes que tenemos como seres humanos.

Por otro lado, está la posibilidad de identificarnos con la manera peculiar de ver el mundo, esa mirada que en gran parte ha sido invisibilizada y acallada, y que gracias a la experiencia colectiva de mujeres dejándose escuchar entre mujeres, puede salir a flote y revalorizarse. No hay historias pequeñas ni insignificantes en el mundo femenino. “Porque cantas, te expresas y encuentras amistades que pueden ser tus almas gemelas” (VL-3).

Otro aspecto mencionado es la necesidad de tener un espacio personal, fuera de los quehaceres diarios de la casa y el trabajo. En muchas ocasiones las mujeres, desde los roles de género, nos dejamos invadir por el afuera, olvidándonos de nuestras propias necesidades de expresión y expansión.

“Para que se sientan liberadas, importantes. Para que tengan un espacio suyo y se desconecten de la cotidianidad” (C-9). “Porque es una forma de ponernos en liber-



tad, de entregar pasión, fortaleza, amor, dulzura, de expresar lo que sentimos, con el acompañamiento de mujeres” (C-2). El hecho de sentirse libres en el coro viene ligado a esa apertura que posibilita el canto, se puede cantar con voz alta y fuerte y hacerse escuchar entregando, como dice la coralista, pasión, fortaleza, amor y dulzura, en un ambiente seguro y contenedor.

“Tenemos más afinidad, hay más mujeres preparadas vocalmente” (C-11). “Musicalmente, para vivir la experiencia de suavidad. Emocionalmente, por la empatía que surge” (C-16). Se menciona la capacidad de ser afines y empáticas, lo cual quiere decir que habrá facilidad para ponerse en el puesto de la otra. También se habla de que existe más probabilidad de encontrar mujeres mejor preparadas vocalmente, posiblemente porque se considera el canto una actividad más femenina y pocos hombres le dan importancia a su desarrollo vocal.

“Las mujeres tienen mucha capacidad de hacer las cosas si es que trabajan en equipo. Es como descubrirse cantando” (C-4). “Socialmente, a las mujeres nos ponen una contra otra, por lo tanto, un coro es la muestra de que podemos trabajar en equipo” (C-14).

Mucho se difundió en el pasado la creencia de que es imposible que las mujeres logremos trabajar juntas. De alguna manera se instauró la idea de que necesitamos estar mediadas por un hombre que lidere nuestra emocionalidad. Desde la cultura patriarcal nos enseñaron a competir entre nosotras para alcanzar el reconocimiento y la aprobación “del padre”, como diría la psicóloga junguiana Jean Shinoda Boden al referirse al arquetipo de Atenea, la Diosa nacida de la frente de Zeus que devoró a su propia madre, su propia feminidad.

Cuando las mujeres podemos ser conscientes de la fuerza del grupo, encontramos una vía para nuestro propio descubrimiento. Ese sentimiento gregario que nos ha llevado a sobrevivir bajo las condiciones más adversa es el que se pone de manifiesto al trabajar juntas por el logro de un objetivo y, como se menciona en la cita, “un coro es la muestra de que es posible este trabajo en equipo”, en donde se fomenta la cooperación sobre la competencia.



capítulo 6

Expresiones socioemocionales y
simbólicas en el canto coral

Natalia Guerra



Para nosotras, las mujeres, la razón detrás de la búsqueda de espacios de desarrollo musical como un ensamble son varias. Dependen enormemente de nuestras necesidades individuales en un momento particular, de nuestra experiencia previa con la música y de las posibilidades concretas para asistir a los ensayos. Así llegamos al ensamble y empezamos a participar activamente. La permanencia en el mismo, no obstante, depende de otros factores, entre ellos, nuestras habilidades sociales, tolerancia, identificación con el grupo, la propuesta artística y por supuesto, nuestra propia posibilidad de gestionar tiempos y negociar con espacios laborales y familiares, ya que el coro exige tiempo y compromiso. Surge entonces un valor simbólico que sobrepasa la necesidad de búsqueda, y es este el que le da sentido al compromiso con el ensamble coral.

En este capítulo rescataremos las vivencias de las coreutas del *Ensamble Voz de Luna*, desde la función social y simbólica que ha tenido la agrupación coral en la vida decada una de sus integrantes. Para organizar de manera didáctica los diferentes testimonios, analizaremos tres aristas teóricas a partir de las cuales daremos sentido a los aspectos socio-emocionales y simbólicos del canto coral en la vida de las coreutas. Estas tres aristas son: motivación para ingresar y permanecer a la agrupación coral, valor simbólico grupal e individual, y desarrollo intra e interpersonal a partir de las experiencias musicales.

Motivación para ingresar y permanecer en la agrupación coral

Empezaremos hablando de motivaciones. ¿Cuál fue la motivación principal para ingresar y permanecer al *Ensamble Voz de Luna*?

“Mi motivación principal fue la de encontrar un medio de expresión, a través de mi voz, en compañía y apoyo de otras voces” (C-15). Esta afirmación resume tres aspectos importantes que influyen como factores de motivación para la participación en espacios corales: la música como medio de expresión, el papel de la voz como agente de comunicación y el factor de integración social de la música. “Un medio de expresión a través de mi voz” (C-15). Recordemos del cap. 3 el factor de expresión emocional de la música, que argumentaba Merriam (1954). Sabemos que la música a lo largo de varias culturas representó un canal de expresión emocional.

No obstante, en esta afirmación rescatamos un conocimiento explícito de esta función y una concientización de las posibilidades expresivas de la voz.

“Es una necesidad, es mi relajación, es parte de mi ser, lo llevo conmigo y es la parte que llevo en mi vida, es mi forma de mostrar a las personas mi afecto, mi templanza, mi fortaleza como mujer” (C-2). “Es la oportunidad de cantar y sentir que afloran las emociones” (C-10). “Me relaja tanto y descanso; lo disfruto tanto que agradezco estar aquí” (C-9). Esta posibilidad expresiva se vuelve un mecanismo de regulación interna, *es mi relajación*, de canalización emocional: *cantar y sentir que afloran las emociones*, así como también, un medio de transmitir a los demás *mi afecto, mi templanza, mi fortaleza como mujer*. Es una necesidad básica del ser humano el poder expresar y el encontrar sentido dentro de esa expresión, sentido que a su vez se vuelve una posibilidad de equilibrio interno. Desde esta experiencia personal, surge la necesidad de la expresión colectiva. “En compañía y apoyo con otras voces” (C-15).

Reconocer que tienes una voz propia y sacarla sin miedo es un desafío; yo no lo he logrado hacer. Y, lo segundo es ver cómo esa voz individual construye algo colectivo y eso para mí es lo más lindo, porque te implica dejar a veces la individualidad y sumar un ingrediente más para un objetivo común. (C-8)

La necesidad del ser humano de ser parte de un grupo y de crear un sentido identitario fue evidente desde nuestros antecesores prelingüísticos, como manifestó Mithen (2003). El canto facilitó este proceso en la historia del ser humano. La necesidad de una construcción de una Identidad Sonora (ISO) Grupal se vuelve un agente altamente motivador (Benenson, 2000). Este sentido identitario está implícito también en la característica femenina de la agrupación. Parece que, además, la percepción en relación con el ingreso a un grupo femenino tiene mucho peso al momento de motivarnos. La identificación común es entonces un agente de motivación, tanto para ingresar como para permanecer dentro de la actividad coral.

“Ser parte de un ambiente donde lo más importante es la música” (C-13). “A mí del canto coral me encanta la idea de la construcción colectiva, creo que eso es un desafío tan complejo” (C-8). “El hecho de compartir y de lograr cosas juntas” (C-15). Esta función de integración social de la música marca una necesidad social fundamental, y el espacio coral se convierte en un espacio de desarrollo de destrezas sociales. “La amistad que uno logra con las personas que están en el coro, eso es también muy, muy importante con respecto a la actividad” (C-5). “Mis amigas, mis compañeras del coro son fundamentales, es lo que me motiva siempre a venir” (C-3).



El ser humano es principalmente un ser social. Cuando el coro permite la construcción de lazos afectivos cuya repercusión incide en la calidad de vida de las integrantes, la permanencia en el mismo cobra otro nivel de sentido.

“Me gusta el canto, me gustan los grupos, me gusta estar integrada a grupos de personas y, en este caso, pues de mujeres, me pareció fantástico, hermoso, me encanta” (C-9). Este último testimonio nos lleva también a la motivación musical. El gusto por el canto, la admiración por las voces femeninas y por el ensamble, el gusto por el canto coral, etc., se vuelven motivaciones imprescindibles al momento de ingresar a la agrupación coral. En otras palabras, integrarse a un espacio de motivaciones comunes, que trabaja en pos de una construcción colectiva y que a su vez permite el surgimiento de lazos afectivos, resulta el fin mismo de la permanencia en el ensamble. “Por eso entré. Siempre ha sido una de mis pasiones el cantar” (C-4).

Creo que el coro es una puerta al arte que cerré por diversas circunstancias, entonces el ingresar al coro es un medio para vivir la música que me ha fascinado siempre y que por falta de práctica no puedo ejercer como solista. (C-10)

La motivación musical estética nos lleva también a una motivación relacionada con la visibilización social implícita en la producción musical, en las presentaciones, en la participación en festivales, etc. Esta motivación, a su vez, reafirma la autoestima y la autoconfianza.

“Obvio, las presentaciones me encantan, me dan mucha autoconfianza. El pararme frente al público, cantar, o sea, no es para cualquiera, es un *yo estoy aquí*” (C-5). Hablamos entonces de que las motivaciones parten de necesidades socio-emocionales y musicales-estéticas. Resalta también una necesidad frente a un aprendizaje específico, puede ser este un aprendizaje técnico como la dirección coral, la técnica vocal, o un aprendizaje de vida.

Le conocí a la directora. Entonces, mi motivación fue aprender de ella cómo dirigir. Pienso que las mujeres siempre enseñan algo. [Las personas que forman el coro], siento yo que son personas que personalmente me enriquecen. Yo siento mucha admiración por todas, porque todas desde su punto, son súper luchadoras. (C-14)

“Para mí es súper importante tenerlas como compañeras a todas sin excepción; todas son un aporte inmenso para mí, como persona, como mujer, como ser humano” (C-2). Los lazos afectivos producto de la interacción musical permiten, además del desarrollo de destrezas sociales, el desarrollo de referentes de vida positivos. Somos mujeres de distintas edades y distintas situaciones de vida. El unir nuestras voces hacia un fin común nos identifica y nos une no solo en el espacio musical, sino también en el espacio de vida. He aquí cuando cobra importancia el concepto de *ser y estar en la música*, tan desarrollado desde la musicoterapia (Bruscia, 2014; Robbins & Robbins, 1991). A partir del vínculo musical fortalecido surgen cambios que dan sentido a cada una de nuestras existencias.

No podemos dejar de lado la motivación existencial que relaciona el canto con un valor simbólico más amplio, con un aspecto trascendente de la naturaleza humana, incluso, con un valor transpersonal. “El canto coral llegó a mí en un momento muy especial, que fue realmente un refugio” (C-8). “Ya estaba dedicada a ser mamá a tiempo completo, entonces ya me hacía falta un espacio” (C-1). “Necesitaba un espacio para mí y, especialmente, conectarme nuevamente con el canto, con mi voz, ya que había pasado mucho tiempo sin cantar” (C-7). “Es como un escape de lo cotidiano” (C-13).

Valor simbólico del ensamble

¿Qué significa que el coro sea un refugio, un espacio propio, un escape? ¿Por qué la voz? ¿Qué valor simbólico le damos las mujeres al espacio de cantar y de expresarnos a través de la voz? ¿Qué significa “conectarme nuevamente con el canto”?

“También es el valor simbólico que tiene este espacio. Si ya he logrado que mi familia lo respete, ¿cómo lo voy a dejar? Sería decir *ya no necesito un espacio para mí*” (C-7). Las respuestas a estas interrogantes las tenemos al cuestionarnos la importancia actual del coro en nuestras vidas. El valor simbólico viene dado por ese *otro* significado o sentido que le damos a la actividad coral per se. Merriam (1954) habló de cuatro niveles de simbolismo que nos podrían adentrar a la función simbólica del canto coral desde la vivencia misma.

En un primer nivel, la música expresa un significado directo de algún aspecto de la vida del individuo, aspecto que puede ser expresado a través de letras de canciones, o también a través de sonidos que hacen referencia a situaciones cotidianas. En este sentido, las canciones adquieren una función catártica, ya que permiten la expresión emocional de una manera no amenazante y, por otro lado, una función integradora, ya que consiguen tramitar las emociones, darles sentido y entender, *darnos cuenta* de la realidad que acontece.



“Creo que *La jardinera*¹ fue muy importante, fue lindo reconocer eso, no soy la única mujer en el mundo que puede pasar por una decepción amorosa, y cómo nos sanamos en la relación con la tierra, con las plantas” (C-8). En este testimonio vemos un profundo darse cuenta a partir de la identificación con una compositora que musicaliza una experiencia similar a la de la intérprete. Vemos también una posibilidad de tomar acción en el proceso de auto-curación a partir del mensaje propuesto en la letra de la canción.

“*Como pájaros en el aire*², es tan sentida porque como mujer, como madre, es sentir el alejamiento de mi madre. No tenerla cerca es fuerte, yo prácticamente desde muy niña he vivido sin mi mamá, entonces es una canción súper fuerte” (C-2). En este testimonio, en cambio, vemos la importancia de la interpretación de esta canción en particular como medio catártico, es decir, como facilitador de una expresión emocional intensa, de una manera segura y contenida.

“*Morena*³ la sientes, sientes esa sensualidad como mujer. Lo puedo expresar a través de una canción” (C-2). De igual forma, la expresión catártica en un espacio seguro facilita una emotividad socialmente aceptable y aceptada.

“Sin querer queriendo, la canción *Luna*⁴ vino a mi vida en un momento de profundo duelo y me ayudó a canalizarlo, no me di cuenta de esto cuando la escuché, sino cuando comencé a cantarla” (C-15).

Las canciones llegan a nuestra psiquis con un fin y nos permiten transformar simbólicamente sentimientos fuertes de dolor y pérdida, en productos estéticos maravillosos. El potencial creativo es, indudablemente, un potencial de curación (Robbins & Robbins, 1991).

“*Para la guerra nada*⁵, esa es difícil cantarla sin implicar sentimientos, si te pones a transmitir con esa, yo al menos termino llorando toda la canción, por eso prefiero, por ejemplo, bloquear un poco la parte sentimental para que fluya la parte musical (C-12).

-
- 1 La jardinera es una canción compuesta e interpretada por Violeta Parra, acerca de las propiedades curativas de las plantas para dolencias emocionales, especialmente en caso de decepciones amorosas.
 - 2 Como pájaros en el aire, también conocida como Las manos de mi madre, es una canción del folclorista argentino Peteco Carvajal. Al ser dedicada a la madre del compositor, se considera un homenaje a la madre y a la maternidad en sí.
 - 3 Morena es una canción anónima perteneciente al folclore sefardí de la época medieval. Rescata el rol activo y abierto de la mujer dentro del contexto del amor cortés.
 - 4 Luna es una canción de la compositora ecuatoriana Karina Clavijo.
 - 5 Para la guerra nada, es una canción de la cantautora colombiana Martha Gómez, y rescata el sentido de belleza de la vida.

Si bien este testimonio nos invita a reflexionar respecto al compromiso de la cantante con su técnica, amén de su propia necesidad expresiva, nos atrevemos a aseverar que en esa concientización de *bloquear un poco la parte sentimental* existe un profundo proceso de integración emocional facilitado por el canto, es decir, el canto puede darle sentido a la emoción y transformarla.

Me conecto mucho, en cambio, con *Como la cigarra*⁶. Esa canción también me recuerda a mi papi porque él falleció y yo me morí con él en esa época. Me tocó revivir “para ir cantando”. Yo me enterré con él, estuve mucho tiempo bajo tierra, luego me tocó resurgir, a la buena o a la mala, ¿no? No tuve alternativa y esa canción me recuerda que no importa, toca seguir a pesar de todo, a pesar de que te maten, no se muere del todo.
(C-5)

Emocionalmente, en este testimonio vemos un cierre de proceso. La letra de la canción permitió la identificación y también la revalorización de nuestros propios recursos auto-sanadores. De ahí la importancia del trabajo interpretativo minucioso y consiente ya que, al ser el potencial creativo un potencial de sanación en cualquier momento, el trabajo interpretativo llegará y resignificará esas necesidades expresivas y de cierre emocional. Vemos el mismo sentido en el siguiente ejemplo:

Estaba yo terminando mi matrimonio y fue una parte súper fuerte y súper emocional para mí el pensar en lo que dice la canción [Como la cigarra] ¿no? *Cantando al sol como la cigarra, después de un año bajo la tierra*, porque era tal cual como yo me sentía: como que estaba bajo la tierra y de pronto pude salir y cantarle al sol. Entonces fue algo muy emocional para mí, de manera positiva, porque sentí que era como un renacer.

El segundo nivel de simbolismo planteado por Merriam (1954) rescata el significado afectivo o cultural de la música. En este sentido, la posibilidad de expresión que se planteó inicialmente como un aspecto motivador, ahora emerge como un significante de la actividad misma.

6 Cómo la cigarra, compuesta por María Elena Walsh y principalmente interpretada por Mercedes Sosa, es una canción que trata profundamente el tema de la resiliencia.



“Puedo expresarme hacia los demás, llegar a las otras personas, demostrar que estoy viva, que puedo dar mucho para que la gente me conozca y entienda el mensaje que quiero dar” (C-2). “Mi coro es mi catarsis, sí, [el coro es] es mi círculo social privado porque ahí no entra nadie más, solo yo” (C-5). En otras palabras, este aspecto se vuelve simbólico en la medida en que se consolida como una realidad, ya que las motivaciones, en muchos casos, parten de supuestos. Por esta razón, el coro se vuelve una parte esencial de la vida misma. Ya no hablamos de las posibilidades expresivas que cada integrante vive a manera individual en relación con el repertorio. Ahora nos enfocamos en el simbolismo expresivo de la actividad coral en sí.

Es mi punto de equilibrio en vida. Creo que el coro llegó a mi vida en un momento bastante complicado, para quedarse. Porque, claro, cuando has pasado por muchas cosas, muchos problemas yo diría, muchos desiertos, tú superas ciertas cosas y ya lo dejas, pero el coro vino a quedarse en mi vida (C-9).

De esa manera llega el coro a nuestra vida o tal vez, encaminamos nuestra vida hacia el coro. *Llega para quedarse* porque implica una transformación también, un crecimiento y desarrollo interno que contempla a la actividad coral con otro nivel de sentido.

En el tercer nivel de simbolismo, Merriam (1954) conceptualiza a la música y a las diferentes conductas relacionadas con su quehacer (escucha, interpretación, composición) como manifestaciones de valores culturales amplios. Desde esta perspectiva nos preguntamos qué valores pudieran estar asociados al quehacer musical en nuestra sociedad. En este sentido, se rescata nuevamente la posibilidad expresiva de la música, posibilidad que, por un lado, permite un trabajo interior introspectivo, y por otro, permite el relacionamiento con el otro. “Es terapéutico, tengo voz, tengo qué decir” (C-4). “Me ha permitido ser una persona más sociable y abierta” (C-13).

Vemos también que la participación en una agrupación coral se relaciona con valores de desarrollo estético, que a su vez implican un estilo de vida. “Es una parte importante porque es la única conexión con el arte” (C-12). “Me siento como en casa” (C-3).

Finalmente, siguiendo a Merriam (1954), el cuarto nivel de simbolismo se refiere a aspectos fundamentales de la naturaleza humana, que parten de principios universales. Podríamos incluir en este nivel manifestaciones expresivas que se relacionan con la espiritualidad, si partimos, desde la visión transpersonal, de que el ser hu-

mano es un ser espiritual. “El canto es para mí un camino de espiritualidad” (C-15). “Es un contacto con el universo, con Dios, como lo quieran llamar, es contactarse también en ese sentido” (C-16).

La función simbólica, entonces, define un sentido en el quehacer coral en la vida de las coreutas, su relación con el otro y su trascendencia.

Desarrollo intra e inter personal a partir de las experiencias musicales

Las vivencias dentro del coro permiten experiencias gratificantes que enriquecen la vida de las participantes desde varios aspectos. La mayoría de coreutas narran las experiencias de presentarse en escenarios y/o de viajar a otras ciudades o países con el coro, como las más enriquecedoras. Vemos aquí ejemplos claros de “acontecimientos externos que son incentivos ambientales que energizan y dirigen la conducta hacia acontecimientos que señalan consecuencias positivas” (Reeve, 2010, p.17).

“A mí me gusta mucho viajar; conoces otras culturas, costumbres, otras gentes y, de paso, compartes con otras personas a través del canto, el canto te lleva a eso, a compartir con otra gente” (C-9). “Las participaciones en festivales son experiencias importantes también, porque nos ponen en un nivel de exigencia individual y grupal que nos hace crecer y nos enfrenta a nuestras debilidades y fortalezas” (C-15).

Sin embargo, rescatamos dos tipos de experiencias significativas en el quehacer coral que marcan una construcción de sentido dentro de la experiencia musical misma: experiencias de índole intrapersonal vs. experiencias de índole interpersonal. Sears argumentaba que estas experiencias permiten el uso terapéutico de la música. No obstante, en nuestro contexto no-terapéutico, sino más bien artístico, dichas experiencias reflejan el potencial del espacio coral como detonador del desarrollo personal. “El coro me ha ayudado a superar mi miedo escénico” (C-13).

Cuando nos preparábamos para el festival de *Voces desde la Mitad del Mundo* tuvimos algunas actividades de sanación, de encuentro, de la danza, el encerrón; eso fue súper importante, porque a mí me ayudó a liberarme, a soltarme, a tener otra visión de cómo puede funcionar el coro, además de que fue una limpieza personal también. (C-5)



Estos testimonios muestran la posibilidad del coro como una experiencia de auto-organización (Sears, 2007) con la consiguiente relación con la autoestima, autoconfianza, expresión positiva, etc., experiencia que lleva directamente a la coreuta a relacionarse con los demás. Nuevamente advertimos que el coro se convierte en un espacio de desarrollo de habilidades sociales.

“Para mí es súper importante tener como compañeras a todas sin excepción, todas son un aporte inmenso para mí, como persona, como mujer y como ser humano” (C-2). “El mismo hecho de que puedas ser parte [del coro] y que me hayan acogido de una manera buena” (C-16). “Ya entonces esas cosas [compartir experiencias] te van cohesionando y ahí surge el compañerismo” (C-6).

Saber que finalmente podemos pensar distinto, pero estamos ahí, estamos conteniendo, estamos escuchando, estamos mirándonos y estamos, ojalá en la mayoría de casos, respetándonos. Nos obliga a reconocer este espacio como el más sagrado de nuestra vida, yo lo siento así. (C-8)

En el coro vemos el proceso que describe Sears (2007). De la experiencia netamente musical, surge la posibilidad de auto-organización que culmina en la experiencia de relacionarse con los demás. Para finalizar, describiendo la actividad coral como *el espacio más sagrado de nuestra vida*.

Los testimonios narran las experiencias más importantes dentro de *Voz de Luna*, pero también nos dan luces respecto a los cambios significativos que experimentan las coreutas a nivel socio-emocional. Hablamos del coro como un espacio de desarrollo, de inteligencia emocional desde sus dimensiones intrapersonal e interpersonal (Goleman). A nivel intrapersonal, se rescatan varios testimonios de coreutas que afirman haber aumentado su nivel de seguridad y confianza en sí mismas a partir de la participación en el ensamble. A nivel interpersonal, surgen habilidades de tolerancia, destrezas sociales, trabajo en equipo y liderazgo.

“Mucha más madurez, llevarme mejor con la gente, no ser antisocial, porque yo era muy cohibida y la experiencia del coro te hace ser mas fuerte” (C-3). “Bueno, como persona creo que me hace más sensible” (C-9). “Los cambios más significativos están ligados al nivel de confianza en mí misma que he ido ganando” (C-15).

De la experiencia en auto-organización surge la experiencia en relacionarse con el otro (Sears, 2007). Indudablemente, el espacio coral fomenta estas experiencias tanto a nivel intrapersonal como interpersonal. Rescatamos mucho el valor del ensamble, manifestado en los diferentes testimonios de sus coreutas. A partir de

este análisis, resulta primordial valorizar las implicaciones expresivas y simbólicas de la actividad coral en sí, ya que influyen en el desarrollo artístico de la mano de la exploración, manifestación y desarrollo socio-emocional.

Conclusiones

Los aspectos que motivan a las coreutas a ingresar y comprometerse con la actividad coral pueden ser varios, especialmente relacionados con aspectos de aprendizaje y desarrollo técnico-musical. Sin embargo, el quehacer coral nos confronta constantemente con necesidades de índole socio-emocional que, al tramitarse, se vuelven el incentivo fundamental para la permanencia en la agrupación. Estas motivaciones parten tanto de necesidades de expresión emocional, como de necesidades de desarrollo social.

Simbólicamente, el espacio coral propicia varios niveles de resignificación de actividad musical per se. A nivel individual, la interpretación está muy ligada al repertorio, que, a su vez, facilita procesos de catarsis, integración, modificación y reestructuración emocional.

Finalmente, el espacio coral pone el claro el proceso de desarrollo intra y interpersonal a partir de la experiencia musical misma. Desde la auto-organización interna, el canto colectivo posibilita la experiencia de relacionarse con el otro de manera positiva.

Estos sentires socio-emocionales, producto de la experiencia en el ensamble vocal, nos muestran las grandes implicaciones del canto colectivo en el bienestar y crecimiento humano. A su vez, nos comprometen como coreutas y directoras con un rol más humano de la experiencia musical, en el cual prevalece el sentido mismo de la actividad coral por sobre el producto estético.



- Benenzon, R. (2000). *Musicoterapia: de la teoría a la práctica*. Editorial Paidós.
- Bruscia, K. (2014). *Defining Music Therapy*. (3rd. Edition). Barcelona Publishers.
- Merriam, A. P. (1954). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Mithen, S. (2009), *The Music Instinct*. Annals of the New York Academy of Sciences, 1169: 3-
- Reeve J. (2010), *Motivación y Emoción*. 5ta. Ed. McGraw Hill.
- Robbins, C. & Robbins, C. (1991). Self Communications in Nordoff Robbins Music Therapy. En Bruscia, K. (Ed.) *Case Studies in Music Therapy*. Barcelona Publishers.
- Sears, M. (2007) *Music—The Therapeutic Edge: Readings from William W. Sears*. Barcelona Publishers.



capítulo 7

El repertorio en clave de género:
identificación y sentido de pertenencia

Julietta Logroño

Identificación con el repertorio

A no de los elementos que confiere identidad al ensamble es la identificación de la mayoría de sus integrantes con la propuesta del repertorio, que se basa en la selección de temas compuestos o arreglados por mujeres. Esto tiene una connotación que posiciona al Ensamble Voz de Luna como un grupo cohesionado con el objetivo de revalorizar la producción femenina, que históricamente ha sido marginada o invisibilizada. En tal sentido, existe una intencionalidad de recuperar una impronta femenina y de posicionar a las compositoras mujeres, mostrando su trabajo a través de la interpretación coral. Dicha intencionalidad deviene de la identificación de la directora y algunas de sus integrantes con la musicología feminista, que busca fortalecer la creación femenina con una perspectiva de aportar, desde la música, a una mayor expresión de la subjetividad femenina.

La selección del repertorio

Para la conformación del repertorio existen diversos criterios. Entre los más importantes está el que este se articule al ser y a la subjetividad de cada una de las integrantes, muchas de las cuales –sin asumirse como feministas– atraviesan, como la mayoría de mujeres, experiencias de vida con huellas patriarcales de dominación que las llevan a identificarse con una temática que rescata los derechos de las mujeres, la defensa de la naturaleza, la revalorización del cuidado y la recuperación de la dimensión positiva del poder femenino, que viene desde el canto, de cara a coadyuvar al fortalecimiento de una forma de poder femenino a través de la música.

Esta sintonía con las integrantes del grupo permite a la directora escoger un repertorio, a tenor de los sentires de las integrantes, de ahí que según sus voces hay una identificación con el repertorio, sobre todo porque como lo expresa una de sus integrantes: “El repertorio lo realiza la maestra pensando en las particularidades de las integrantes” (C-1).

Hay, además, otras caracterizaciones al escoger el repertorio, basadas en la necesidad de desarrollar el nivel técnico vocal de las coristas y que este se adapte a la sonoridad del coro femenino, de ahí que el coro amplía su repertorio a diversos géneros musicales.

La temática del repertorio

En las integrantes del grupo hay una valoración hacia la temática del repertorio, perciben que el grupo tiene un repertorio que se sintoniza con las preocupaciones sociales, remarcando, por parte de algunas de las integrantes del ensamble, su vínculo con una posición feminista que, a través del canto, puede posicionar las preocupaciones políticas de las mujeres. En tal sentido, para una de las integrantes el mensaje que se proyecta a través del *Ensamble Voz de Luna* “refleja una manera no violenta de luchar, de hacer presencia por los derechos de las mujeres” (C-8).

Desde este lugar de enunciación, el canto coral en clave de género es una de las expresiones estéticas que pueden ayudar a impulsar los procesos de construcción de nuevas formas de concebir relaciones sociales libres del androcentrismo que ha predominado en la música, en especial de aquel que incita al despliegue de una masculinidad hegemónica, basada en la objetivización y conquista del cuerpo de las mujeres. Se percibe, por tanto, que el canto con un mensaje intencional de género contribuye a afirmar “el compromiso y unidad de las mujeres por una sociedad de mayor equidad” (C-6).

Hay una consonancia en la mayoría de las integrantes del grupo en torno a la necesidad de cantar un repertorio vinculado a las temáticas de género, siendo este uno de los ejes que permite una caracterización de la agrupación coral como un coro que proyecta un mensaje directo, que coadyuva a cambiar formas de pensar androcéntricas. Pero también, como hemos mencionado, existen temáticas vinculadas al cuidado de la naturaleza, de la paz, y tópicos que reflejan la subjetividad femenina; de esta forma el repertorio con mensajes a favor de relaciones de vida más equitativas, se convierte en uno de los rasgos más importantes de identidad del *Ensamble Voz de Luna*.

La interiorización del repertorio

En tal sentido, cuando las coristas de *Voz de Luna* hablan del repertorio, se deja entrever la interiorización del mismo a través de la interpretación coral; de ahí que desde sus voces se manifieste una suerte de vinculación con los personajes, pero también de apego con los sentidos que se resaltan en las composiciones:

“Sí me identifico con el repertorio, por ello cuando canto *Manos de mujeres*⁷ se resalta lo femenino y me siento como una Amazonas, como una guerrera” (C-3).



7 Manos de mujeres es una composición de la cantautora colombiana Marta Gómez.

“Cuando canto: *María, María*⁸, hay un sol, una magia un poder, una fuerza que nos alerta⁸, al cantar esa canción yo siento ese poder y creo que estoy aportando para que otras mujeres tengan una fuerza interior” (C-9.)

A propósito de estas palabras, podemos acotar que el repertorio se convierte en un gran “dispositivo” que ayuda a reafirmar una fuerza interior en las integrantes, percibida por ellas al interpretar canciones cuyas letras hablan del poder de las mujeres. Hay quienes interiorizan las emociones debido a la potencia que transmite el canto. Desde esta visión, se considera que, al interpretar canciones escritas por mujeres, se percibe una diferencia tanto por la sonoridad de la voz femenina como por el mensaje que se proyecta desde la composición:

Cuando canto *La jardinera*, se me viene a la mente la sanación que es realizada desde nuestras abuelas: “Para olvidarme de ti, voy a cultivar la tierra, en ella quiero encontrar remedio para mis penas; para mi tristeza violeta azul, clavelina roja, y para saber si me correspondes, deshojo un blanco manzanillón, si me quiere mucho poquito o nada, tranquilo queda mi corazón”. (C-6)

Se rescata, por tanto, el mensaje curativo que se proyecta en el repertorio, que es vivido y sentido desde el cuerpo y las emociones que vierte la expresión del canto. Esta vivencia involucra los sentires y desde este reconocimiento se produce una especie de sanación de los hechos negativos que pueden atravesar o que ha vivido cada una de las integrantes. De ahí que el repertorio, según la experiencia del *Ensamble Voz de Luna*, permita resignificar las situaciones adversas en la medida en que reconoce que hay un vínculo entre las vivencias propias y las de otras mujeres que han afrontado situaciones similares. Esto produce un vínculo sororo con sus pares, que hace que fluyan sentimientos positivos; una especie de catarsis que aporta a la sanación. Desde esta perspectiva, el repertorio coral aporta también en la subjetividad escindida por los daños provocados por una sociedad violenta, algo que cada integrante, al igual que muchas otras mujeres, puede experimentar en múltiples momentos.

A través del repertorio las coristas han logrado apreciar a grandes compositoras que hoy forman parte de sus vidas, y cada vez hay un interés para aprender más de sus trayectorias, con especial apego hacia aquellas que han aportado a la historia de la música escrita desde una perspectiva femenina.

8 *María, María* es una canción del compositor Milton Nascimento, interpretada por Mercedes Sosa.

Me encanta leer las historias de las mujeres que voy conociendo, como Consuelo Velásquez, Beatriz Congo, Martha Gómez, Violeta Parra, Karina Clavijo, *Mónica Bravo*, *Chabuca Granda*, Rosario Sansores, estas mujeres nos han entregado sus mensajes y nos hacen revivir sus historias de amor y de lucha. (C-12)

La sintonía del repertorio es posible porque existe una relación de diálogo entre la directora y las integrantes, algo que permite consensuar un repertorio que toma en cuenta las necesidades de las coreutas. Adicionalmente, el conocimiento del repertorio y de sus compositoras amplía la cultura musical de las integrantes del ensamble, descubriendo y reafirmando el valor de las creadoras, muchas de las cuales no son conocidas, de ahí que se conviertan en referentes tanto para quienes interpretan las composiciones como para la audiencia.

La diversificación del repertorio

Si bien hay un acuerdo por la temática de género que se expresa a través del repertorio, dos de sus integrantes manifiestan la necesidad de diversificarlo, sobre todo pensando en tener un mayor impacto: “Se debe ampliar el repertorio, que sea alegre, con incorporación instrumental para que llegue al público” (C-1).

Es decir, hay una preocupación por ampliar la cobertura y calar en la audiencia, poniendo en escena géneros musicales más conocidos. En esa misma línea existe una preocupación en función de la diversidad etaria de la audiencia, de ahí se expresa que: “Debe cantarse un repertorio que llegue más a las generaciones más jóvenes, con canciones más contemporáneas” (C-4).

Esta realidad da cuenta, además, de los intereses diversos de un grupo de coreutas heterogéneo desde el punto de vista etario, pues el ensamble tiene una composición de personas que van desde los 24 años a los 60, de allí la yuxtaposición de una diversidad de criterios y posicionamientos que se expresa también en su grado de apego a un repertorio. Sin embargo, estos criterios no desembocan en una falta de identidad del grupo, más bien reflejan el compromiso de las integrantes por reinventar nuevas formas de trabajo para que el ensamble logre mayor trascendencia e impacto.



El reto de un repertorio creado desde sus integrantes

En la medida de que en el *Ensamble Voz de Luna* exista una posibilidad creativa de varias de sus integrantes, una de las demandas del grupo es que este, además de interpretar canciones de autoría de compositoras ya reconocidas, pueda a futuro interpretar un repertorio creado tanto por la directora como por las propias integrantes del grupo. Este hecho deja entrever las potencialidades del colectivo y ayudará a dar mayor identidad al grupo, a fortalecer su capacidad de creación y visibilizar a sus integrantes, de modo tal que la mayoría reafirme su rol de artista. “Sería un sueño cumplido que cantemos canciones producidas por nosotras mismas como integrantes del coro” (C-9).

Se concibe, por tanto, que se produciría un salto cualitativo si el grupo fortaleciera su identidad a partir de la creación de un repertorio propio, en función del eje principal de trabajo que ha caracterizado a Voz de Luna, que busca poner en valor los sentires desde una subjetividad femenina, la cristalización de sus derechos y el cuidado de la naturaleza.

Aspectos más significativos de la propuesta del Ensamble Voz de Luna

Las integrantes del ensamble resaltan tres aspectos que aparecen como grandes ejes interrelacionados en casi todos sus relatos: (i) Importancia del coro para el conocimiento de la música y el desarrollo de las capacidades técnico-musicales. (ii) Valoración del coro en el ámbito de capacidades relacionadas con el ser y la subjetividad, y (iii) Importancia del repertorio coral en el ámbito de la construcción de identidad de género y autoestima.

En el primer aspecto, se remarca la importancia de pertenecer a un grupo en donde se trabajan aspectos técnicos y artísticos de manera profesional, siendo indispensable, para ello, el liderazgo y acompañamiento de la directora del grupo, que a decir de todas sus integrantes ejerce un acompañamiento horizontal, caracterizado por el respeto a la diversidad. Este liderazgo se manifiesta al comprender el desbalance de la experticia técnico-musical de las coristas, así como las diferencias en la disposición de trabajo con el grupo, más las dificultades laborales y personales. Todo ello implica el despliegue de un trabajo de interrelación humana desde un enfoque colaborativo y, en lo musical, la aplicación de diversas técnicas en las que puedan participar y desarrollarse cada una de las integrantes. “Tenemos una directora que es un lujo, una persona fantástica, realiza un trabajo muy fuerte para mantener la integridad en un espacio tan diverso” (C-1).

En esta misma línea se resalta el trabajo de la maestra, en lo relacionado con su capacidad de realizar los arreglos, que connotan identidad y profesionalismo al ensamble:

“Para mí los arreglos de la directora tienen una delicadeza, son complejos, pero son muy hermosos” (C-1).

En ello coincide la mayoría de integrantes, para quienes hay una conducción del coro que imprime un liderazgo, que rebasa el enfoque tradicional de los tipos de liderazgo más conocidos (autocrático, democrático, liberal o *laissez faire*), y es más bien un liderazgo que combina un ejercicio de poder en los ensayos, pero desde un despliegue afectivo y de acompañamiento a cada una de sus integrantes. Esto, más la sinergia del grupo, facilitará el tránsito hacia un liderazgo colectivo, en tanto en el proceso de interrelación y práctica coral se han encontrado mecanismos para que las coristas puedan aportar de manera sostenida, desde sus propias capacidades, al desarrollo del grupo. Este uno de los aspectos que el *Ensamble Voz de Luna* coloca como uno de los factores más importantes para el crecimiento colectivo. Las coristas, gracias a esto, valoran las posibilidades de crecimiento del grupo que, según sus voces, “desafía a sus integrantes tanto a nivel de la técnica musical como a nivel personal y colectivo” (C-10).

Esta percepción es muy importante, puesto que las integrantes establecen que el *Ensamble Voz de Luna* es un espacio dinámico que propone retos de crecimiento en los aspectos artísticos, en especial en la técnica vocal, expresión corporal, conocimiento técnico de la música, así como en el logro de un trabajo comprometido, de mayor entrega. Sin embargo, están conscientes de que aquello significa posicionar el ensamble como uno de los hechos fundamentales de la vida de las coristas, para avanzar de manera conjunta en el trabajo de creación artística.

La potencialidad del colectivo

Adicional a la calidad artística, técnica y humana de la directora, se señala que en el coro existen potencialidades de cada una de las integrantes:

Para mí el coro es un espacio de catarsis, porque tengo la posibilidad de que las personas me escuchen no solo musicalmente, sino que oigan mis vivencias. Siento que tengo compañeras en las cuales les puedo depositar mis problemas o alegrías, pero también siento que se genera la confianza para que me cuenten sus situaciones personales, esto es para mí muy grande, me produce una gran satisfacción, porque tengo compañeras que confían en mí y yo en ellas. (C-8)



“Yo valoro la calidad humana, el carisma, y el ser de cada una de las integrantes, veo la capacidad de lucha de muchas compañeras, su forma expresiva que me permite aprender de sus experiencias” (C-3). Es decir, se valora el ambiente y la relación humana que se crea en el colectivo, que se consolida y permite superar otros obstáculos de tiempo, sobre todo por las integrantes permanentes, quienes constituyen la fuerza instituyente del colectivo. Esta connotación del grupo construye lazos de amistad perdurables, que se expresan en formas de solidaridad que aportan a la cohesión del colectivo: “Existe respeto entre las integrantes, y la ausencia de aspectos que pueden dañar el funcionamiento del grupo como rumores o comentarios” (C-13). “La calidad humana, el carisma y el ser de cada una de sus integrantes” (C-5).

Temática de género

Uno de los asuntos señalados como importantes hace relación a los aspectos de género, que permiten desplegar emociones en torno a las coristas:

La propuesta y el repertorio ayuda y sensibiliza a otras mujeres, a la vez que empodera a las coristas. Es para mí algo excepcional ver que cuando cantamos hay expresiones de emoción en unas personas, hay otras mujeres que lloran y cuando concluimos se acercan y nos dicen: “¡Qué lindas canciones, me hicieron recordar el valor de mi madre!” (C-12)

A través de los relatos de las integrantes del grupo se expresa un sentimiento de orgullo y ternura a la vez, porque se considera que el repertorio pone en valor los aportes de las mujeres a la historia de la música. “El repertorio pone en valor los aportes del canto de las mujeres en la creación musical” (C-10). “Hay un repertorio variado y muy profundo creado por compositoras mujeres que ayudan a tener otra mirada de la música y de la vida” (C-8).

Esta visión compartida sobre el hecho de que el canto coadyuva en la construcción de un mundo más equitativo y feliz, se traduce en la satisfacción de las coreutas al presentar el repertorio al público y, de manera prospectiva, se anhela que el coro logre, con su canto, trascender hacia públicos del país y de la región, a nivel internacional. “Muchas personas que nos escuchan nos dicen: «ustedes se muestran en el escenario como mujeres empoderadas, muy profesionales», entonces yo me pregunto: ¿por qué no podemos mostrar el trabajo de las mujeres al mundo?” (C-12).

Existe, por lo tanto, una visión de trascendencia de las integrantes del coro, pues piensan en alcanzar una influencia regional y universal. Estas perspectivas de avance se muestran sobre todo en las mujeres que tienen mayor experiencia artística y confían de mejor manera en sus propias capacidades, pues buscan la realización personal y colectiva.

Obstáculos que enfrentan cotidianamente para asistir a los ensayos

Los obstáculos expresados a través de las voces de las coreutas del *Ensamble Voz de Luna* transitan entre dificultades de carácter logístico, laboral, de género y artístico.

Obstáculos logísticos

Entre los primeros, las coristas aducen que la distancia es uno de los obstáculos para llegar a los ensayos, sobre todo en el caso de las integrantes que vienen desde los extremos norte o sur de la ciudad de Quito; mientras que otras integrantes refieren la escasez de tiempo para dedicarse al coro. Desde esta constatación, se desprende que el trabajo coral entraña la adquisición de niveles de disciplina para lograr una distribución adecuada del tiempo pues, en efecto, por los múltiples roles de género de las coreutas, la falta de tiempo es uno de los obstáculos que afrontan. Sin embargo, paralelamente se reconoce que el tiempo destinado al coro reporta en beneficios que permanecen en el ser y en la subjetividad, es decir, en los sentimientos de las coreutas.

Obstáculos laborales

Las integrantes del *Ensamble Voz de Luna*, en su mayoría, laboran en instituciones que absorben la mayor parte de su tiempo. Dicho obstáculo se agudiza más para personas que tienen trabajos sin un horario definido, lo cual ocasiona dificultades que atentan contra las posibilidades de un trabajo consistente y con mayores resultados. De la misma manera, las integrantes especialmente jóvenes, deben asumir los retos de profesionalización o de capacitación que demanda su vida laboral; estos obstáculos desbordan el tiempo de las integrantes y muchas veces ocasionan su salida.



Obstáculos de género

Casi todas las coreutas deben conciliar sus responsabilidades laborales con las familiares y con las del coro. Este triple rol compromete el trabajo profesional de las cantantes, pues amenaza la posibilidad de dedicarse al entrenamiento vocal profesional. En efecto, las mujeres deben enfrentar los desafíos que suponen el triple rol, enfrentando, además, un medio cultural que concede poca importancia a los coros vocacionales, considerados apenas *hobbies*. En tal sentido, funcionan al margen de los espacios culturales formales. Esta realidad tiene un anclaje en el propio funcionamiento del sistema cultural del país, que carece de una política de apoyo que permita garantizar la sostenibilidad del trabajo artístico. Esta situación se agrava en el caso de la música coral vocacional, frente a la cual hay un demérito, de tal manera que las coristas deben, incluso, costear su producción musical, presentaciones dentro y fuera de país y la logística que implica dichas presentaciones.

En el caso de las integrantes de *Voz de Luna*, en su mayoría son madres y profesionales encargadas del trabajo doméstico y del cuidado de su familia. De manera esperanzadora, al momento existe un grupo de base de coreutas consolidado y ha disminuido la deserción. Cabe señalar que, durante los 10 años de vida, han transido por el coro alrededor de 50 integrantes.

Actualmente, aun cuando las coreutas viven estos obstáculos, la vocación del coro ha permitido que varias de sus integrantes vayan adquiriendo firmeza para negociar sus necesidades de mantenerse en el coro con sus esposos y familias, y desde ese marco, incluso, muchos de ellos las acompañan su trabajo coral. Esta experiencia les ha permitido mantenerse en la agrupación. “Yo sé que el coro, es un tiempo dedicado para mí en exclusiva, de ahí que hago esfuerzos para asistir a los ensayos, en donde yo sé que me encuentro conmigo misma, es mi necesidad, para mí el coro es parte de mi vida” (C-2).

Avances en el plano personal

La experiencia del coro, según sus voces, ha logrado el fortalecimiento de su identidad, como mujeres plenas, mayor capacidad de negociación con sus familias, mayor conciencia y, desde el plano técnico, los avances se reflejan en sonoridad, en la estética personal y en la seguridad personal. Uno de los elementos que facilita estos cambios tienen que ver con las presentaciones, pues cada evento es una oportunidad para afirmarse como cantantes y como seres humanos. Se afirma la necesidad de mostrarse de una manera estética diversa, a través de una transfor-

mación lúdica que se logra en el escenario, en donde hay necesidad de proyectar seguridad y calidad artística.

Conclusiones

La práctica del canto coral ayuda a unir la emoción y la razón; al cantar se proyectan emociones, pero también se despliegan, a través del conocimiento de la técnica vocal, altos niveles de concentración y autoconciencia corporal; aspectos que ayudan para que las integrantes del coro mejoren sus niveles de expresión y libertad corporal, lo cual ha constituido una impronta de discriminación.

Este reconocimiento de la corporeidad desde un enfoque de género es muy importante, pues el cuerpo es ante todo un espacio de interrelación en donde se producen procesos fisiológicos, culturales, afectivos y culturales cargados de sentido; por tanto, la soltura y estética corporal requieren largos procesos de entrenamiento y de autoconciencia de la necesidad de proyectar una imagen segura, que desde el canto puede irradiarse hacia las otras mujeres. El reconocimiento de esta necesidad se produce en el *Ensamble Voz de Luna* cuando empieza a generarse una sororidad entre y hacia las mujeres, quienes pueden, mediante el canto, superar sentimientos de soledad o daños personales; es decir, hay una mayor conciencia social respecto a la problemática de género.

Otro de los avances logrados por la mayoría de las integrantes de *Voz de Luna* está en la capacidad de negociar el tiempo, tanto con sus propias familias como en sus espacios laborales, desde la conciencia de que el tiempo que se dedica al coro aporta en su bienestar personal y en su felicidad; es decir, se mira al coro como un espacio de “liberación de averías vitales” (Lagarde, 2006). Esta importancia del coro en las vidas de cada una de las integrantes se va afirmando mediante la fuerza que proyecta el trabajo colectivo y de acompañamiento, tanto de la maestra del coro como de sus integrantes.

Sin embargo, de cara al crecimiento colectivo del grupo, se requiere afirmar la autoconfianza de cada una de las coreutas en sus propias capacidades artísticas y personales. Esta condición ayudaría a una mayor cohesión grupal, que en ocasiones muestra tensiones. Hay, por supuesto, ganancias que van rompiendo poco a poco las fronteras individualistas, a medida que se ha logrado implementar estrategias de trabajo para que cada integrante pueda aportar mediante sus experticias al proyecto colectivo. Esta capacidad de gestión de las integrantes, que se muestra, por ejemplo, en las posibilidades de lograr presentaciones, convenios, nuevos proyectos, grabaciones, mejora el sentido de “agencia” y afirma el trabajo colectivo.



Se aprecia cada vez más el reconocimiento de la necesidad de validar el sentido de identidad del grupo, mediante el desarrollo de un repertorio con clave de género, es decir, un canto que permita la afirmación de la capacidad de creación de las mujeres, que estas logren empoderarse en el sentido positivo, que lo expresa Jo Rowllands, (1995, como se citó en León 1997) “desde un poder generativo”, el “poder desde dentro”. Este poder que se construye a partir del mismo ser y se asume como la capacidad para resistir el poder de otros, a través del rechazo efectivo de sus demandas indeseadas. El poder que involucra un sentido colectivo de sumatoria de poderes individuales y el “poder desde dentro” hace referencia a una fuerza espiritual y de unicidad (p. 196).

El empoderamiento con clave de género busca, entonces, afirmar el reconocimiento de que las mujeres compartimos una historia de discriminación, pero también de resistencia, creatividad, disputa y esperanza. Desde esa construcción podemos avanzar a través del canto coral revalorizando el trabajo de las mujeres artistas, aprendiendo y compartiendo esa historia sanadora y liberadora; una historia de cantos que nos conmina a recabar el patrimonio de todas las mujeres: afrodescendientes cuyos arrullos calman el hambre y protegen del miedo; el canto de las mujeres indígenas, que abrigan el páramo con su voz profunda; la expresión de las mujeres mestizas o blancas, que cantan al unísono contra de la violencia, bajo el halo aglutinador del canto.

Referencias

Kabeer N.(2002). Resources, Agency, Achievements: Reflección on the Measurement of Women Empowerment. *Development and Change*. 30(3), 435- 446.

León M. (2000). (Comp.). *Poder y empoderamiento de las mujeres*. TM Editores y UN Facultad de Ciencias Humanas.

Lagarde, M. (1997). *Claves feministas para el poderío y autonomía de las mujeres*. Edición Vilma Castillo y Patricia Orozco. Puntos de Encuentro.



PARTE 3



Perspectivas y desafíos del

canto
coral femenino



capítulo 8

El coro femenino desde la visión
de las directoras corales

Mónica Bravo Velásquez



De acuerdo a la tipología vocal, los coros de adultos pueden ser mixtos o de voces iguales. En el caso de los segundos se encuentran los coros femeninos, llamados también de voces blancas o claras, y los coros masculinos o de voces oscuras. Los coros femeninos incluyen las voces de sopranos, mezzo sopranos y contraltos o altos.

El presente capítulo toma como base la experiencia compartida por 14 directoras corales de México, Cuba, Venezuela, Ecuador, Chile y Argentina, entrevistadas durante el año 2019, en el contexto del proyecto de investigación *El canto coral en clave de género como herramienta de empoderamiento y expresión musical*, llevado a cabo por un grupo de investigadoras de la PUCE y la UCE. El propósito de la entrevista fue indagar sobre la percepción de las directoras acerca del trabajo musical con mujeres, en cuanto a aspectos técnicos y metodológicos, al impacto que el coro tiene en sus vidas, en su expresión y empoderamiento, sus posibles necesidades específicas, criterios de selección de repertorio, y si este involucra una visión de género.

En cuanto a la trayectoria musical de las entrevistadas, la mayor parte empezó su relación con la música y el canto coral en la infancia, siendo parte de coros infantiles y juveniles. Todas las directoras fueron en algún momento coralistas, lo cual les ha permitido vivir la experiencia coral desde roles diferentes. Es en Cuba y Argentina en donde se destaca la formación específica en Dirección Coral de las directoras de coros femeninos, en el resto de países pesa más una larga tradición coral, como en el caso de Venezuela, donde se pueden encontrar coros femeninos con trayectorias de más de 40 años.

Karina Torres destaca la importancia de la formación de muchas directoras que van logrando consolidar su carrera través de talleres, clases privadas o espacios formativos que se dan en los encuentros corales, que les permiten conocer nuevos repertorios, aprender de otras maestras, mirar experiencias diversas e irse midiendo como directoras.



¿Qué representa la dirección de un coro femenino?

Al ser un coro un conglomerado de personas, está sujeto a una serie de dinámicas y relaciones específicas, ya sean propias del contexto o circunstancia donde se dan las mismas. Si bien, a nivel de dirección hay una línea base que vierte criterios técnicos generales independientes del grupo que se dirige, cabe preguntar el significado que tiene, para una mujer, el dirigir a otras mujeres, y qué implicaciones acarrea ello desde lo técnico y lo humano.

Desde lo técnico

Virginia Bono, directora de diversos coros, entre ellos uno juvenil femenino, considera que: “Con las voces femeninas se puede llegar a un rápido y eficaz nivel técnico y musical, ya que la voz de la mujer se desarrolla y asienta más temprano y se puede empezar con chicas adolescentes, lo que no sucede con la voz masculina. Por otra parte, considera que tienen mayor capacidad de concentración y de aprendizaje, también se les facilita el realizar asociaciones relacionadas con sensaciones y sentimientos”.

Igualmente, para Paula Artigas, con experiencia tanto en coros mixtos como femeninos, existe diferencia entre el trabajo musical con los dos tipos de grupos: “[...] el hombre es más relajado para aprender, soluciona muchas cosas por su relajación, pero en ocasiones es menos atento, menos responsable, menos exigente. Las mujeres son más duras (más tensas) pero más atentas, más responsables, al hombre no le importan mucho los detalles, a las mujeres sí, por eso con el coro femenino puedo abordar repertorios de mayor complejidad técnica. Por otra parte, las mujeres tienen una capacidad de organizarse y de hacer varias cosas a la vez”.

A nivel del color del coro femenino, Sara Peralta manifiesta que este tipo de agrupación “permite explorar todas las posibilidades tímbricas de la voz cantada femenina”, siendo para ella un reto mayor. Wilmia Verrier distingue, como características de este tipo de agrupación, “la fineza, la elegancia, que va aparejada de un valor estético”.

Desde lo humano

“Dirigir un coro de mujeres significa conocerme a mí misma, tanto a nivel vocal, como musical y humano, es un espejo que me ayuda a crecer” (Mónica Bravo).

La posibilidad de ser creativa a través del canto, y la posibilidad de crear espacios de expresión para las mujeres; demostrar que con entrega, disciplina y compromiso cualquier objetivo se puede cumplir. También la posibilidad de transmitir mensajes desde lo humano y sensible de las mujeres. (Irma Conchita Lorio)

María Cecilia Angarita siente que con el coro femenino se comparte un sentimiento de apoyo emocional ancestral, lo compara con el “cómo se sentirían las mujeres que se reunían junto al fuego con sus hijos a cantar para protegerse del peligro y las inclemencias”. Siente que al cantar desaparecen los miedos y al dirigir el coro se siente protectora.

Para Margot Jiménez, el coro “representa la posibilidad de hacer música, pero también permite el crecimiento personal y profesional de las integrantes. Representa el compromiso de acompañarse en este crecimiento y enfrentar juntas los retos y dificultades. Hace posible la interacción con mujeres de distintas edades, credos, niveles socioeconómicos y el abrazarse y reconocerse en el marco de la tolerancia”.

“El coro femenino es un instrumento que usa la directora para decir cosas como mujer” (Andrea Freyer). Para Jéssica Ramos, joven directora coral, a través del coro femenino ha podido expresar, a nivel social, las necesidades y reclamos que tienen las mujeres, y considera al coro como un espacio para demandar desde el arte lo que ellas necesitan.

“El sonido femenino es muy poderoso en cuanto a energía” manifiesta Karina Torres, esta directora dice que, a pesar de los inconvenientes de la vida cotidiana de las mujeres, cuando están juntas disfrutan mucho y se complementan: “La energía de un coro femenino no se encuentra en otros coros, unirse y aportar cada cual desde su experiencia, por ejemplo, una integrante que es chef diseñó una marca de té para el coro, en base a las emociones que esta experiencia le generó en su vida así. Fuera de las horas de ensayo o en los recesos, nos reunimos a tomar nuestro té y conversamos, el coro es un espacio de mucho compartir y mucho disfrute, hay mucha risa de por medio”.

Un elemento importante a tomar en cuenta es que en su mayor parte los coros femeninos nacen como una propuesta de sus directoras y lo sienten como un proyecto personal. Este les posibilita conectarse con su esencia femenina y creativa. Se ve el coro como un espacio de crecimiento musical y humano, además de facilitar, en algunos casos, la expresión de ideas de reivindicación social, interactuando desde la diversidad y el respeto.



Impacto del coro femenino en la vida de las mujeres

A nivel general se sabe que el coro impacta positivamente en la vida de las personas, ya que les permite socializar desde una actividad recreativa que comparten. De igual manera, se puede afirmar que el coro es un medio de expresión artística que les entrega retribuciones a nivel emocional e incluso, espiritual. Sin embargo, las mujeres compartimos circunstancias de vida que hacen que esta actividad cobre dimensiones específicas, cuando se circunscriben al ámbito de lo femenino.

A continuación, se exponen las opiniones de varias directoras que establecen el impacto del coro a nivel emocional, social, musical y artístico:

Cantar entre mujeres produce un sentimiento de protección y de pertenencia. El cantar acompaña las acciones cotidianas femeninas en las diversas etapas de la vida de las mujeres. El cantar juntas alinea a la mujer en su esencia, provocándole paz interior. Esta alineación redundante en los demás ámbitos de su vida. (María Cecilia Angarita)

El coro tiene gran incidencia en la vida de las integrantes, pues en él se forja el carácter, la tolerancia, el respeto, la sororidad, la paciencia, la comprensión, el trabajo en equipo, valores que sirven para la convivencia. En algunos casos el coro resulta un espacio terapéutico de aceptación y cobijo, una gran familia. (Margot Jiménez)

“Las mujeres aprenden a confiar en sus compañeras, se apoyan. Muchas crecen cantando juntas, así, pierden la timidez y ganan en expresión” (Wilmia Verrier).

En las mujeres hay una mayor disposición para alcanzar los logros, una necesidad de hacer bien las cosas y demostrar que sí se puede, les afecta de una manera especial en lo social y en lo emocional, un lugar donde “yo puedo hacer la mejor versión de mí misma”, también tiene que ver con la búsqueda de valoración. Las mujeres sienten que en el coro femenino pueden alcanzar retos más importantes que en el coro mixto. En el coro femenino se sienten más relajadas y más cercanas. (Virginia Bono)

El mayor impacto es el sentirse creadora de una expresión artística, el ser consciente del aporte que se da con el arte es algo hermoso. En el espacio del ensayo, cada mujer se permite ser, trayendo los dolores, angustias, alegrías, así el coro se convierte en un espacio de contención y apoyo, lo cual también se manifiesta en el canto. (Francia Gómez)

Al decir de las directoras, los principales aspectos de la vida de las mujeres en los que el coro femenino tiene mayor incidencia están relacionados con la autotestima y la autovaloración: “hay mucho talento relegado por las tareas que han asumido históricamente, sobre todo, como mamás. En el coro son capaces de creer en sí mismas y convencerse de que son artistas, al menos por un momento” (Paula Artigas).

El pararse en un escenario frente al público, o a la propia familia, les permite sentirse valoradas, importantes en un espacio distinto al del hogar, alejándose del “rol” de la mujer y de lo que se espera de ella. El momento previo a un concierto es también de mucha importancia porque el ayudarse a “embellecerse” crea vínculos y confianza, al momento de salir a cantar, cada cantante se siente hermosa. (Francia Gómez)

En este último comentario se destaca un aspecto que muy pocas veces es tomado en cuenta como importante dentro de la práctica artística, y es la necesidad que tenemos de romper con la cotidianidad de ese “algo” que nos saque de “la normalidad”, de la rutina diaria. Cuando una mujer se maquilla de manera especial, se perfuma, se peina para verse más bonita y se pone su traje de concierto, no solo se está presentando al mundo de una manera diferente, se siente bella por fuera y por dentro, porque sabe que va a entregar parte de sí en un espacio mágico en el cual va a “encantar” al público con su voz.



¿Es el coro un medio que facilita la expresión y empoderamiento de las mujeres?

Marcela Pietrokovsky, cantante y preparadora vocal especializada en promover experiencias de crecimiento personal a través del canto, expone que al observar a estudiantes inseguros cantar acompañados, ha podido ver cómo estos se transforman de inmediato. “Sus voces se hacen más potentes y afinadas. Adquieren el coraje que les permite ir hacia los agudos o sostener frases largas [...]. El formar parte de una armonía, es sublime” (2005, p. 80). Igual situación sucede en el ambiente del coro, sobre todo en aquellos vocacionales, en donde existe mayor heterogeneidad, las voces se dimensionan y crecen apoyadas en los talentos individuales; así, una voz pequeña o no tan afinada es acogida por las voces más desarrolladas y experimentadas, creando una suerte de sinergia en la que todos ganan, favoreciendo la expresión individual y a la vez grupal.

El coro nos permite expresarnos, sentirnos parte de algo trascendente e importante que es la música y, por otro lado, el hecho de escuchar nuestra voz en alto, como sucede cuando cantamos, nos va entregando un poder, ese poder de expresión y de sentir de que somos capaces de conmover, de transmitir y de auto complacernos con algo que sale de nosotras mismas. (Mónica Bravo)

“Las mujeres en el coro se sienten capaces, encuentran un vehículo de expresión para mostrar su valor individual e independientemente, [son capaces] de mostrarse como grupo” (Virginia Bomo).

Tanto desde la posibilidad de expresión como de los retos que va ofreciendo la misma práctica, las personas en un coro van ganando en seguridad y autoconfianza, lo que en definitiva va a incidir en su expresividad y posterior empoderamiento:

En el coro los directores buscan la mayor expresión de sus cantantes, lo cual las lleva a tener confianza y una alta autoestima. A lo largo de los años ha visto cómo mujeres que entraron tímidas llegan a moldear su carácter, fortaleciéndose. Las mujeres con más experiencia tienden la mano a las nuevas y les ayudan en este proceso. (Irma Conchita Iorio)

En el coro, a diferencia de otros instrumentos, lo más importante son nuestras emociones. En mi coro las mujeres trabajan con puestas en escena y percusión corporal, lo que da mucha fortaleza a las integrantes, les invita a ponerse en la sangre de lo que cantan. (Jéssica Ramos)

“El canto coral permite que las integrantes interactúen entre sí, aprendan a tomar decisiones por pequeñas que estas sean, les permite ir adquiriendo mayor confianza y dominio de si mismas” (Sara Peralta).

La práctica coral no solo implica el montaje de las piezas a través de los ensayos –si bien esta es la parte más importante del proceso, ya que involucra toda la preparación y crecimiento musical y vocal–, el punto culminante lo constituyen los conciertos, en los cuales se pone de manifiesto la síntesis artística de todo lo trabajado. Es aquí donde se va a temprar a la artista que cada quien es, donde vamos a ser vistas y escuchadas por decenas de personas pendientes de cada detalle del sonido, la afinación, la letra, el vestuario, incluso la corporalidad de cada una. Y es bajo esta circunstancia llena de tensión y energía donde aflora el poder personal de cada una de las cantantes.

“Cuando las mujeres se sienten seguras de su arte no temen mostrarse tal cual son, con una corporalidad no sujeta a cánones de moda establecidos y pueden ser ejemplo para otras mujeres y jóvenes que se avergüenzan de su propia imagen” (Francia Gómez).

La sola presencia de un grupo exclusivamente femenino en un escenario, contribuye a mostrar, en ámbitos muy tradicionalistas, que la música no es solo una actividad de varones. Las cantantes adquieren más confianza y seguridad y esto les ayuda a tomar decisiones que en ocasiones desafían los valores dominantes. (Margot Jiménez)

Paula Artigas considera que las mujeres somos un universo maravilloso, lleno de vivencias únicas y enriquecedoras, que se comparten más allá del ámbito musical:

La participación en un coro femenino nos empodera totalmente, más aún en los actuales momentos en los que a nivel mundial está naciendo un movimiento femenino que cada día se fortalece y va rompiendo paradigmas de años. A las mujeres nos ha tocado evolucionar para sobrevivir como especie en las más adversas situaciones, y los hombres van a evolucionar gracias a los movimientos femeninos. (Paula Artigas)



Necesidades musicales de las mujeres

En su mayor parte, las directoras consideran que no existe una necesidad especial por el hecho de ser mujer, sino necesidades humanas de expresión musical. Virginia Bono manifiesta que más que necesidades ve en las mujeres un gran potencial musical, que si se crearan las condiciones sería muy probable que se desarrollase en gran medida. Considera importante, en los actuales momentos, promover la innovación. Irma Conchita Iorio plantea más bien la importancia de que más mujeres asuman el rol de directoras tanto corales como orquestales, investigadoras y creadoras, esta opinión es compartida con Margot Jiménez, que a lo anterior suma la necesidad de que más mujeres se sumen a la difusión de la música tradicional.

Dentro del aspecto expresivo, Sara Peralta habla de “desarrollar el propio potencial y expresarse a través de la voz”. Agrega, además, un factor de socialización que es el trabajar en equipo. De igual manera, María Cecilia Angarita dice que las mujeres necesitamos “música que nos haga sentir, que represente un reto intelectual y que conmueva a los demás”.

Las necesidades musicales pasan por lograr expresarse auténticamente. En descubrir el propio sonido grupal y ponerlo al servicio de la obra, sin encasillarse en el “deber ser” en cuanto a estilos y formas. También en el proceso, resonar con las obras que se cantan, que estén en sintonía con el sentimiento colectivo, con lo que el grupo quiere decir y transmitir. (Francisca Gómez)

Finalmente, Jéssica Ramos plantea que “el cantar es el primer paso para exteriorizar las emociones que han sido reprimidas durante mucho tiempo, desde las ancestras”.

En cuanto al trabajo coral, Paula Artigas considera que hay necesidades o retos diferentes a cubrir cuando se trabaja con el coro femenino: “A nivel técnico el instrumento es mucho más difícil; en el caso de los hombres, ya con su potencia cubre mucho. En el coro femenino la técnica es muy importante por la tesitura que se maneja, sobre todo en los agudos. El sonido hay que trabajarlo mucho, no es lo mismo un bajo sosteniendo a una soprano que una contralto sosteniéndola, un solo hombre canta, en cuanto a sonoridad, por 4 mujeres. En un coro femenino hay que trabajar más el empaste, sobre todo el sonido de las sopranos, de ahí depende mucho el repertorio y la técnica, tiene que ir creciendo con sus avances técnicos”.

Dado que el canto sucede en nuestro cuerpo, es muy importante considerar las peculiaridades de la corporalidad femenina, que está sujeta a ciclos y cambios constantes debido a su propia naturaleza. En este sentido, Andrea Freyel incluye en el análisis la relación inseparable entre el cuerpo de la cantante y su instrumento, que en este caso vienen a ser lo mismo. El instrumento femenino y, por ende, su dirección, deben irse adaptando no solo a los cambios cíclicos, sino a aquellos que se tornan permanentes.

En el caso de las mujeres, la técnica vocal está relacionada con los cambios hormonales, ya que con la menstruación la voz está con más aire (voz aireada), menos apoyo, hipotónica, las mucosas están más inflamadas, la química cambia. Es una lucha permanente con la voz, esta llega a estar madura a los 30 y a los 50 con las hormonas vuelve a cambiar. En el caso de los hombres, se va timbrando de otra manera. Nuestras emociones pasan por la voz. (Andrea Freyer)

Metodología para el trabajo con el coro femenino

La gran magia del sonido coral que disfrutamos en los 3 o 4 minutos que dura una canción son el resultado de decenas de horas de ensayo, que ponen en la voz de las cantantes aquello que el creador o creadora se propusieron como mensaje artístico y lo que el director o directora desean transmitir desde su visión personal. Esto implica tomar en cuenta una serie de factores técnicos y metodológicos que tienden el puente entre la obra y el público.

El sonido

María Felicia Pérez, connotada maestra cubana, formadora de una línea de dirección coral en su país, habla, desde su vasta experiencia, sobre las características que debe poseer un coro femenino: “El coro femenino tiene que tener un trabajo muy importante de su identidad sonora, diferenciando bien el timbre de cada cuerda, así: la primera voz debe ser brillante y con facilidad para los agudos, la segunda, igualmente, debe ser brillante para que acompañe a la primera, la primera contralto debe guardar claridad, pero su voz es más aterciopelada, y la segunda contralto debe tener buenos graves para reemplazar las líneas de bajo del coro masculino”. Considera que el sonido es lo más importante para el coro femenino: debe ser trabajado con mucha delicadeza, es más difícil desde el punto de vista técnico, ya que en el caso del mixto los hombres proporcionan profundidad y contraste.



En el coro femenino se debe trabajar mucho para ampliar las tesituras, la dinámica, y la articulación. “El coro femenino debe encantar, sonar como un coro de las flautas, pensar en un sonido aflautado con voz de cabeza. Es un trabajo de filigrana” (María Felicia Pérez). La maestra Pérez plantea que con el coro femenino hay que buscar el “preciosismo” y trabajar mucho en el desarrollo del oído, para lograr que las cantantes puedan seguir los modelos vocales que la directora busca y a la vez logren unificar el sonido por cuerda.

Esta idea de claridad es igualmente ratificada por Wilmia Verrier, quien considera que el sonido del coro femenino “debe ser muy claro y muy liso, e inclusive, sugiere que se puede subir un tono a algunas canciones del repertorio para que el sonido sea más brillante”.

Para Virginia Bono el sonido es uno de los aspectos más esenciales que un director o directora coral tienen que trabajar, ya que es la base de la expresividad del coro. Le da mucho énfasis a la técnica vocal para lograr una buena vocalidad, confía mucho en lo que puede llegar a desarrollar con las voces femeninas: “Nosotras cantamos con una voz que no es la misma que la que usamos para hablar, que es lo que no le pasa al hombre, cuya voz realiza la misma funcionalidad tanto para voz hablada como para la voz cantada, pues su sistema es monofásico. Las mujeres trabajamos con el sistema trifásico y bifásico por sobre todas las cosas, o sea, que hay un mecanismo fisiológico en las cuerdas vocales que es diferente a lo utilizado cuando hablamos, eso nos ayuda porque aunque hayamos estado hablando todo el día, cuando cantamos estamos generando otro tipo de funcionalidad muscular. La idea es aplicar y sentir las sensaciones, lo sensorial. La conciencia sensorial es muy importante para el autoconocimiento de nuestro cuerpo”.

El equilibrio

Al trabajar con menor rango vocal y un timbre parecido, el coro femenino debe lograr un equilibrio que permita encontrar diversidad dentro de la igualdad. Al respecto, María Felicia Pérez dice: “Con el coro femenino se debe perfilar muy bien el sonido, por ello es bueno equilibrar el número de integrantes: no tantas sopranos, sino fortalecer sobre todo la zona central, que es la base, y buscar para la voz de primera soprano timbres más bien ligeros, sopranos con mayor peso vocal son buenas para apoyar como sopranos segundas. Las voces del medio son muy importantes, pues por lo general realizan los cambios armónicos, si el centro está descuidado el coro peligrará en su afinación”.

Por otra parte, plantea que es importante buscar el contraste, mucho más que en el coro mixto, ya que este viene dado de por sí por la variedad tímbrica de las voces femeninas y masculinas. En el coro femenino es importante trabajar al extremo las dinámicas, las articulaciones y el color que se quiere dar a cada obra que se monte.

“El repertorio también es importante para equilibrar la sonoridad. Es bueno buscar un repertorio variado con solistas, timbres diferentes, instrumentos que ayuden al color y variedad de estilos” (María Felicia Pérez).

Técnica vocal

Se ha visto cómo el trabajo con la técnica vocal es un punto prioritario para el desarrollo del coro femenino, mucho más que para las mujeres que cantan en un coro mixto y tienen el apoyo armónico de las voces masculinas. En el coro femenino la exigencia vocal es mayor, por tanto, la técnica vocal se hace imprescindible, no como un calentamiento previo al ensayo, sino como el proceso de construcción del instrumento, su vocalidad.

Andrea Freyel considera que el lograr la buena vocalidad es fundamental para el color del coro femenino, por ello, pone mucho énfasis en el desarrollo de la técnica vocal de las cantantes de su coro, le dedica al menos media hora del ensayo al calentamiento vocal, que incluye trabajo físico y de respiración. A nivel técnico busca una sonoridad muy clara y liviana, para ello trabaja con una técnica vocal que explora un sonido “muy en punta, dirigido hacia el paladar y muy adelante “más a lo nórdico”.

María Felicia Pérez propone algunas pautas para lograr el desarrollo de la voz de cabeza:

- Buscar imágenes corporales que ayuden a la propiocepción del aparato fonador, como tener la sensación de sacarse la camiseta para ayudar a levantar el velo del paladar.
- Tratar de sacar el sonido pequeño y luego ampliarlo.
- Emparejar el sonido entremezclando las voces de las cantantes de las distintas cuerdas, para lo cual recomienda el trabajo con la polifonía inglesa o española. Por ejemplo, entremezclar las sopranos 2 y 1 para emparejar el sonido.
- Cuidar que las contraltos no canten con voz de pecho, optar por menos sonido, pero de mejor calidad.
- Trabajar más conscientemente el uso de la respiración y lograr que sea un sistema que llegue a ser mecánico.
- Buscar un sonido liviano y con mucho color, ya que este es el sonido que corre y se proyecta, contrariamente al oscuro, que no corre.
- Mantener alta la colocación y escuchar a las otras voces para lograr el empaste.
- Propender siempre hacia un sonido redondo y cubierto.



Para esta maestra es fundamental el trabajo de técnica vocal y considera prioritario que la directora trabaje mucho con su propia voz, ya que es la que enseña a través del ejemplo vocal y la que transmite las ideas musicales a través de su voz.

En cuanto a los vocalizos, propone el empezar con ejercicios de una octava para desarrollar la zona central. Para ello, inventa ejercicios diferentes para cada ensayo, de tal manera que el coro no se aburra, “tener siempre algo nuevo” como factor sorpresa y afianzar los ejercicios que se han probado como efectivos para empastar, llevar la voz de cabeza y cubrir. “La vocalización debe ser muy creativa”. Previo a un concierto se debe buscar ejercicios que despiertan la voz rápidamente, diseñar ejercicios que tengan más ámbito (hasta la 10ma) para ampliar la respiración y ejercicios armónicos para promover la escucha grupal.

Paula Artigas propone, por su parte, el trabajo de la técnica vocal centrada en la partitura, desde la cual la obra va moldeando la voz de las cantantes, apuntando más a lo expresivo. Considera que “la técnica toma más tiempo de desarrollo” y prefiere insistir sobre la expresividad de la obra, ella da el ejemplo y lo van copiando, para ello es muy importante tener claridad en relación al sonido que se quiere proyectar.

En cuanto al aprendizaje de la obra, Sara Peralta da mucha importancia a la interpretación del texto: “internalizar el sentido poético, lo cual, al unirlo con las líneas melódicas y armónicas, adquiere un verdadero sentido”.

Algunas directoras plantean, como metodología para el desarrollo vocal, el buscar una persona especializada en el campo de la técnica vocal. Tal es el caso de Karina Torres, que trabaja con un preparador vocal que realiza talleres de 4 o 5 días, tres o cuatro veces por año. Es una práctica intensa que va ligada a repertorios exigentes que promueven el desarrollo musical del coro. Las cantantes reciben clases individuales o en tríos diversos, de tal manera que cada quien pueda sostener su voz y equiparar el sonido. También se prepara el repertorio en dúos, tríos, sextetos y otras, durante varias clases, para fortalecer la búsqueda del sonido.

Cuerpo y voz

Comprender el proceso de aprendizaje del canto no solo pasa por el intelecto, sino por la inteligencia de nuestro cuerpo. Uno puede comprender racionalmente lo que le están pidiendo, pero hasta que el cuerpo no haya entendido, hasta que no se produzca “clic”, no queda instalado.

Recién entonces podremos repetir cómodamente lo aprendido. (Pietrokovsky, 2004, p. 47)

Poner en sintonía cuerpo, mente y espíritu es la base del trabajo coral para María Cecilia Angarita, por ello, su ensayo siempre comienza con una meditación. “Un grupo de mujeres meditando juntas, cantando juntas, hace cosas trascendentes”. Trabaja mucho la expresión corporal y facial para que el sonido que emita cada una provenga del cuerpo y del espíritu. Luego, trabaja la parte vocal propiamente dicha y el montaje de repertorio. Jéssica Ramos comienza su ensayo con “rituales que constan de una improvisación vocal y de percusión corporal”.

El cantar es el resultado de una serie de procesos mentales y físicos que siempre van a pasar por el cuerpo de quien canta. En el caso de las mujeres, como se ha dicho, el proceso se dimensiona por sus especiales condiciones de vida. Atraviesa por el embarazo, la maternidad, cambios hormonales que van a incidir no solo en su cuerpo sino en su subjetividad y la comprensión y aceptación o no de su propia voz.

Es imprescindible leer al coro, a las coristas, para acompañar su proceso individual, la flexibilidad de acoplarse a las necesidades de las mujeres. Hay mucha diversidad en el coro: mujeres con familias formadas, *gays*, menopáusicas, chicas que se han operado para no tener hijos, cambios hormonales constantes, embarazos, madres jóvenes, es decir, con criterios e ideologías muy diversas. “La emoción es la que nos une”. (Andrea Freyer)

De ahí la necesidad de sostener este proceso desde una visión que contemple, por un lado, flexibilidad y adaptación y, por otro, la dinamización de su conciencia corporal. “Al conocer nuestro cuerpo más profundamente (tensiones, cierres, bloqueos) e ir trabajando sobre él, podemos modificar actitudes frente a la vida” (Pietrokovsky, 2004, p. 25).

El canto es una actividad coordinada y comprensiva, que incluye todo el cuerpo y la mente focalizada en la producción de tono. En lo que se refiere a la música, somos estudiantes toda la vida, lo importante es cultivar familiaridad con los aspectos inherentes a la voz y las dimensiones tanto físicas como místicas del canto. (Silvia Nakkach 2009, p.6)



Otro aspecto a tomar en cuenta en la relación cuerpo-voz es la energía. El maestro taoísta Chun-Tao Cheng (1993) expresa en su libro *El Tao de la Voz*, que “en su canto, su voz debe estar en unión con su energía, su espíritu, sus emociones, su intuición y sus pensamientos” (p. 26). La energía implica vibración y resonancia, y estas, a su vez, movimiento.

Hablar de canto es hablar de resonancia. Cuando cantamos se produce una vibración que, curiosamente, prolonga su estadía en el cuerpo aún después de haber sido emitido el sonido. Even Ruud dice que “la música produce un efecto de masaje existencial. (Pietrokovsky, 2004, p. 56)

El canto grupal genera una alta vibración energética que lleva a las cantantes a un estado de sintonía colectiva, que incluso provoca una reducción y simultaneidad de los ritmos cardíacos. De ahí que la palabra armonía tenga una connotación doble al hablar del coro, por el lado musical está el canto a voces y, por otro, el estado de concordia y paz al que conlleva su práctica.

La búsqueda de la conexión entre el aire y el sonido, la búsqueda de la resonancia, significa comenzar a conectarse con uno mismo, con el cuerpo, con sensaciones y percepciones muy profundas y esto produce una gran movilización. (Pietrokovsky, 2004, p. 74)

Cuerpos en escena

Wilma Verier considera que en los actuales momentos es necesario aproximar la música coral al público con propuestas corporales que la dinamicen, sobre todo desde el uso del espacio y lo visual. Para ello escribe las ideas que tiene acerca del espacio donde se va a presentar, para que el coro sea parte de la estética del espacio: “Lo performático le aporta a la interpretación, por ello la importancia del contacto con otras artes, usar el espacio y el movimiento, hacer sentir que la música no tiene complejidad, tratando de simplificarla. El cuerpo ocupa un espacio que uno le tiene que dar, aporta al resultado final. Crear, dinamizar, que el coro esté preparado para lo imprevisto, improvisación. Hacer talleres de expresión corporal para conocer el cuerpo y relajarlo, tener control y conciencia del cuerpo”.

El montaje escénico es importante también para Andrea Freyel, quien busca una transversalidad que las una en su diversidad y posibilite formas diferentes de hacer las cosas. A partir de un tema generador, plantea repertorios más étnicos y contemporáneos que involucren movimiento, representación escénica y plástica. “Conciertos con colores, texturas, sonidos, rompiendo barreras para mostrar quiénes somos.”

La dirección

Ser directora de un coro femenino implica también un proceso profundo de autoconocimiento, no solo de la propia voz, sino de la emocionalidad y procesos de vida. Significa, además, un camino de búsqueda de la identidad personal y grupal: “somos al mismo tiempo el instrumento y la mano que lo hace sonar” (Mónica Bravo). En el coro femenino se da también un sentimiento de sororidad y complicidad importante, ya que estamos atravesadas por similares vivencias de la cotidianidad.

Margot Jiménez manifiesta una frase que resume la realidad muy contundente que envuelve a muchos países de Latinoamérica: “Mejor juntas que muertas”. Esta situación de vulnerabilidad e indefensión nos pone en un plano de horizontalidad que nos lleva a la búsqueda de propósitos comunes. “En este momento la directora o director no tienen que buscar solo la música, sino el punto en común para hacer música. Por ello busquemos amor, busquemos paz” (Andrea Freyer).

Hay mucha responsabilidad en ser directora de otras mujeres, pues eres un modelo a seguir. Wilma Verrier dice que “el coro es el espejo del director o directora”, entonces en la dirección estarán implicadas concepciones artísticas, pero también la propia visión de vida de la directora, que incidirá directa o indirectamente en el comportamiento de las cantantes y la dinámica grupal. El tipo de liderazgo que se ejerza entonces estará proyectando también su forma de relacionarse con el mundo.

Las cantantes están en el coro porque confían, entonces te entregan todo, su parte más íntima. Te entregan su expresión, es como si te entregaran el alma [...] desde lo humano estás creando actitudes, mostrando, reflexionando acerca de la manera de comportarse en la vida, maneras de comunicarse el uno con el otro, maneras de escuchar. (Virginia Bono)

Coda

El coro femenino en los actuales momentos representa el medio más democrático de ejercer el derecho a la expresión y a la paz. Mujeres unidas en una sola voz, en un canto común para dejarse ver y escuchar, contando historias de amor y lucha, de alegría y tristeza, de poesía, profundamente humanas y solidarias. Mujeres con enormes potencialidades que han permanecido escondidas tras el fogón y la masa, tras el deber ser, a través del canto colectivo femenino encuentran un espacio de crecimiento y expansión artística, retornando a la esencia de su ser.



Alessandroni, N. (2018). Pedagogía Vocal Holística. Una propuesta original para la enseñanza y el aprendizaje humanísticos del canto. *Epistemus*, Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. 6 (1). <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Chun-tao Cheng, S. (1993). *El Tao de la Voz: La vía de expresión verbal*. Editorial Gaia
Pietrokovsky, M. (2005). *Quien canta sus males espanta: El canto como camino de crecimiento personal*. Editorial Dunken.

Merzero, A., Ordaña, J. &, Laucia, A. (2017). El aprendizaje de la técnica vocal: contribución de la metáfora y la imagen. *Temps d'Educació*, 53, p. 183-202. Universitat de Barcelona.

Nakkach, Silvia (2009). *La voz, una gestalt, más allá de la persona y la personalidad*. [http:// www.voxmundiproject.com/Lavoz_print.htm](http://www.voxmundiproject.com/Lavoz_print.htm)

La voz cantada ha sido considerada como una de las expresiones más altas de la significación simbólica. El canto es el vínculo primordial que encontraron las filosofías místicas para establecer una relación más estrecha entre lo humano y lo divino, tanto por su resonancia como por el sentido que cobran las palabras al ser musicalizadas. De igual manera el canto ha sido el medio a través del cual la comunidad se ha sostenido, transmitiendo a través de este sus valores y cultura. El canto colectivo ha sido un apoyo fundamental en los más importantes espacios de la vida cotidiana y ceremonial.

En *Historias de Cantos*. El canto coral femenino: expresión y empoderamiento se ponen de manifiesto las voces de las mujeres místicas que adoraban a sus diosas con sus cantos, las de aquellas que rescataron la poesía del olvido a través de sus cantos de amor, las que se reunieron a cantar en torno al púlpito o en las que si hicieron famosas por su florituras. Están también aquellas que cansadas del agobio cotidiano y del continuo acallamiento, se reunieron con otras voces hermanas para elevar su canto a la vida, a sus sueños y fueron levantándose del anonimato para dar forma a un colectivo en donde cada voz cuenta. El canto se vuelve aliado, un camino de identidad y reconocimiento.

Historias de cantos, trae también las experiencias de las mujeres que se animaron a liderar procesos creativos y que con su fuerza y energía han sembrando música en el corazón de otras mujeres, como un medio de expresión y empoderamiento.

ISBN: 978-9978-77-561-5



9789978775615



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador