

Musas de América Latina y el Caribe*

Muses of Latin America and the Caribbean

José Loyola Fernández**
Universidad del Arte de La Habana

Resumen

Este trabajo aborda la temática de la mujer artista latinoamericana y caribeña y su presencia en la esfera de la música, principalmente como intérprete vocal o instrumental y compositora. Se resaltan dos conceptos en el reflejo de la participación artística de la mujer: la representación como modelo de la belleza física, y la de representante activa en su función de sujeto actuante al crear y reproducir la realidad del entorno, incluida su propia problemática social. Se explica cómo las egresadas de las instituciones de formación musical, integran las agrupaciones musicales, incluidas las constituidas totalmente por personal femenino. La investigación se apoya en una metodología analítica comparativa, histórica y musicológica. Concluye en que América Latina y el Caribe se coloca a la vanguardia de esta evolución; donde la profundización de los procesos socio-políticos consolidan la participación de la mujer en las especialidades de la música: interpretación, composición, investigación y enseñanza.

Palabras clave: Mujer, música, América Latina, Caribe, intérprete, compositora

Abstract

This study focuses on the Latin American and Caribbean female artists and their presence in the field of music, primarily as vocal or instrumental performers and composers. Two concepts are highlighted in reflecting the artistic participation of women: Representation as a model of physical beauty, and active representation in their role as acting subjects at creating and reproducing the surrounding reality, including their own social issues. It is explained how the alumni of music training institutions, integrate musical groups, including the ones entirely composed of female staff. The research is based on a comparative, historical and musicological analytical methodology. It concludes that Latin America and the Caribbean stands at the forefront of this evolution; where deepening socio-political processes strengthens the involvement of women in the fields of music: Performance, composition, research and teaching.

Key words: Women, Music, Latin America, Caribbean, Singer, Songwriter.

Referencia de este artículo (APA): Loyola, J. (2014). Musas de América Latina y el Caribe . *Pensamiento Americano*, 7(12), 76-92.

Recibido: 1 de octubre de 2013 • Aceptado: aceptado 15 de enero de 2014

* Este artículo es resultado del proyecto Mujeres hilando cultura, financiado por las universidades Simón Bolívar, Colombia, ISA Universidad de las Artes, Cuba, Universidad de Zacatecas, México y COLCIENCIAS a través de la convocatoria 644.

** Compositor, Musicólogo y Flautista, Graduado de Flauta en la Escuela Nacional de Arte de La Habana, Doctor por la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, en la especialidad de Teoría de la Música. Profesor Titular Universidad del Arte de La Habana. loyola@cubarte.cult.cu

Introducción

América Latina y el Caribe constituyen una zona geográfico-cultural, donde el talento de la mujer prolifera en las distintas manifestaciones artísticas, siendo la música una de las expresiones privilegiadas con el encanto creador e imaginativo femenino. No existe esfera del arte musical que no haya sido penetrada de manera sobresaliente por el quehacer de las musas latino-caribeñas y su delicado, pero profundo, lirismo poético-sonoro. Como dignas descendientes de Euterpe, una de las nueve diosas que presidían las artes y las ciencias, la presencia de estas musas contemporáneas aflora en todo el espectro del arte musical, prevalece en el campo de la interpretación, ya sea vocal o instrumental, no obstante la incursión en el atractivo y complicado campo de la composición en carácter de autora musical-literaria o de autora-letrista, en dependencia del papel creativo específico que asuma la artista. Sin embargo, el acceso de la mujer al enigmático cosmos de las sonoridades no representa una maniobra tan fácil como el tránsito por un camino ya construido y orlado de flores exóticas, tampoco el vuelo por un fantástico espacio sideral de sonidos maravillosos; ha estado preñado de obstáculos muy escabrosos en el avance para alcanzar virtuosos fines de dignidad cultural. Ha sido como abrir senderos en la profundidad de un tupido monte, desbrozado a golpe de machete, para dejar sembrado a su paso un fértil campo del más fascinante mundo de las resonancias. Esta escalada a cumbres cada vez más elevadas en la integración sociocultural es

el resultado del esfuerzo supremo y la forja de voluntades, caracteres y talentos femeninos.

Es importante resaltar que esta problemática no es exclusiva de nuestra región, sino el reflejo de un largo proceso de desarrollo social a escala universal, que abarca también a países de gran progreso socio-económico. En el contexto integral evolutivo de las artes, en cuanto al desafío a las incidencias de una realidad circundante de fenómenos restrictivos al pleno ejercicio de la capacidad de manifestación cultural, la música presenta particularidades que merece la pena repasar, con el propósito de profundizar en la temática, así como llegar a una comprensión más precisa y a la vez abarcadora de ésta en toda su complejidad. Para ello, sirven de punto de partida algunos sucesos históricos que han marcado y acompañado la evolución de la presencia de la mujer en el desempeño de acciones artístico-creativo-interpretativas en los espacios de la música.

Desde la antigüedad, la imagen de la mujer en el arte se debate entre dos conceptos de representación, en dependencia de la conformidad o tolerancia a su papel, visto desde la óptica de su valoración en cada una de las épocas históricas y su proyección en la vida social “El realce se lo tiene que dar especialmente la época de los trovadores del siglo XII al XIV. “

Uno de los conceptos de profundo arraigo es la representación de la imagen femenina como modelo o expresión de la *belleza física*,

colocado este elemento en el altar supremo de la virtud perceptible por encima de otras dignidades trascendentales, que solo se subordinan a su función natural originaria de fuente de la vida, puntos de partida para la inspiración de los creadores en todas las manifestaciones del arte. Es un concepto de *representación pasiva* que limita su papel al *retrato artístico*, asumido éste como plasmación que se expresa en cada una de las artes –música, artes plásticas, teatro, danza, bellas letras y en la contemporaneidad con los medios audiovisuales-. En el caso del hombre, esa representación o *retrato artístico* se plasma en la figura del guerrero o héroe que sobresale por su valor, sabiduría y en las contiendas, sean estas batallas colectivas de los ejércitos o el combate individual del gladiador. Se aprecia sobre todo en la concepción de los caballeros hacia la mujer. “el servicio de amor, que se conoció por primera vez entre los moriscos de España, debe dar fe de la alta estima que gozaba la mujer en aquellos tiempos.”

En cuanto al papel de la mujer, el otro concepto de mayor complejidad en la esfera del arte es el de ésta como *representante activa* en su función de sujeto actuante en el ejercicio mismo de crear y reproducir la realidad del entorno, incluida su propia problemática social. Es precisamente este segundo concepto, la base que motiva mis reflexiones y aunque esta actividad se proyecta en todas las expresiones artísticas, es desde la música que abordaré los análisis de la temática.

Antecedentes

Como es conocido, el canto es una de las expresiones primigenias utilizadas por el ser humano en representación de las emociones e imágenes sonantes de su interioridad sensitiva e intelectual. Esta cualidad natural, muy rica y diversa en tonos y timbres, en tanto dependiente de elementos condicionales intrínsecos en cada individuo, constituyó el medio de expresión sonora fundamental. De ahí que, en las comunidades primitivas, el ejercicio de la entonación vocal estuviese dirigido a determinadas acciones de la cotidianidad familiar y los contenidos utilitarios en las tareas propias del entorno socio-existencial. Situación que fue evolucionado en el tránsito hacia otras organizaciones socio-económicas. Esas realidades derivaron en una división de labores entre hombres y mujeres, características de esas formaciones socio-económicas. “En lugar de la producción exclusivamente artesanal hasta ahora, que solo trabajaba para las necesidades diarias del lugar y de sus cercanías inmediatas, advino la manufactura, es decir, la producción en masa mediante el empleo de un gran número de obreros con la división del trabajo más avanzada posible. El comerciante de grandes medios financieros y amplias miras se convirtió en dirigente de esta nueva forma de producción, mediante la cual se sustituyó, en parte, la artesanía, en parte se desplazó y con la que también se destruyó la organización gremial. Se inició así un periodo en que la mujer podía emplear de nuevo su fuerza en una actividad industrial.” Así se fueron delineando

actividades más fuertes, relacionadas con la obtención de materias necesarias para la subsistencia -caza, pesca, agricultura- con énfasis en el trabajo de los varones, y aquellas de tipo doméstico y familiar, a las cuales se relegaba a las hembras, situación que tuvo su reflejo en la práctica musical con los cantos para dormir o tranquilizar a los niños y acompañar las tareas de carácter doméstico, por parte de las mujeres, y las vocalizaciones utilizadas durante la caza, en los duros trabajos de la agricultura o en las acciones guerreras de confrontación con las tribus rivales, por parte de los hombres.

Con el tránsito a otras formaciones socioeconómicas, el arte musical evoluciona como consecuencia del desarrollo derivado de situaciones que influyen en la asunción de nuevas formas de expresión y sus correspondientes estéticas, las cuales, a su vez, condicionan la participación del hombre y la mujer en las prácticas dentro del universo sonoro disponible.

Con el surgimiento del cristianismo, aparece en el contexto de la música aplicada a su liturgia el canto gregoriano, basado en el sistema modal griego. En el siglo IV el obispo de Milán, Ambrosio, estableció las bases de melodías construidas técnicamente sobre los denominados modos antiguos, y más adelante el Papa Gregorio, del cual toma el nombre, agregó nuevos modos o escalas melódicas. La ejecución del canto gregoriano, por su carácter eclesiástico, se realiza de manera solemne y sin acompañamiento instrumental, *a capella*. Des-

de un comienzo, la interpretación de esta música fue asignada a voces masculinas y aún hoy sobrevive en algunas ceremonias de la Iglesia Católica Apostólica y Romana.

Ya en plena Edad Media, el canto adquiere nuevas formas y funciones cuando se proyecta en la música de contenido profano y de divertimento. Aparece en Europa la figura del vocalista profesional personalizado en el juglar, especie de poeta, actor, saltimbanqui, músico, compositor y cantante, devenido trovador, trovero, trouvadour, ministril, o minnesinger, denominaciones según el país. Las acciones realizadas por este artista, que incluyen el histrionismo, la gesticulación y el movimiento escénico, son propias en la manera de proyectar su arte vocalque, en la época, era representado por un personaje masculino, debido quizás a su deambular perenne y a las características del contexto social. Su actividad se acerca al perfil del espectáculo para divertir a su entorno, ya sea en las fiestas de las cortes o en las plazas, lugares abiertos y calles. El auge de estos trovadores se desarrolla fundamentalmente a partir del siglo XI y tiene su punto culminante en el XIII, cuando comienza su declinación. Sus reminiscencias son apreciables hoy día en el arte de los payasos circenses, representados en su mayoría por hombres.

Con la entrada del Renacimiento en la música (1450-1600), el canto se enriquece gracias al desarrollo de las facturas corales a varias voces y la aparición de nuevas estructuras mor-

fológicas, que influyen en transformaciones estéticas, tanto en la música eclesiástica como en la de contenido profano. Debido a la proliferación de obras corales y coral-instrumentales de alta elaboración musical compositiva y al elevado nivel en su ejecución, el periodo renacentista es conocido como la *Época de Oro de la Polifonía Coral*. Y es que durante los siglos XV y XVI, la figura del cantor de coro alcanzó un auge considerable. Se perfeccionó la técnica específica para la ejecución en el conjunto de voces y la interpretación de los diferentes estilos y formas corales. No obstante la importancia de la práctica coral, en los conjuntos vocales de la época prevalecen los integrados por varones. Las voces graves eran interpretadas por hombres y las agudas por niños, en aproximación a las zonas de registro de la mujer, aunque era evidente el timbre infantil de las voces. Posteriormente, las voces de los niños fueron suplantadas por los denominados falsetistas o sopranillos, muchachos que eran castrados en determinada edad para que conservaran el registro agudo de la voz.

La música como arte en sí se consolidó con la imbricación a otras manifestaciones, principalmente las danzarias y teatrales. Desde entonces, los eventos músico-escénicos tuvieron una trascendencia importante y universal en la integración de la mujer a las representaciones del arte sonoro, mezclada con los géneros dramáticos. Se evidencia, sobre todo, en acontecimientos que ocurren en las postrimerías del siglo XVI europeo (1580), que da comienzo

a una nueva época de transformaciones trascendentales en la música, la cual se extiende aproximadamente hasta el año 1730, conocida como período del *barroco*. Es uno de los períodos más significativos en la historia de la música. En sus inicios se caracterizó por su fuerte oposición al anterior período renacentista. Una de las primeras voceras de las nuevas consignas estéticas fue la Camerata Florentina, que se pronunció por la reinstauración del drama antiguo. Definitivamente cortó con las tradiciones de la música del renacimiento –en la cual la compleja polifonía entorpecía la nitidez expresiva de las palabras- y postuló un arte basado en la supremacía del texto -la monodía acompañada-.

De esta manera surge un nuevo género musical: La **ópera**. A fin de asegurar la expresividad de las palabras, los compositores de la Camerata crearon un método especial de interacción entre la música y el texto literario, el cual recibió la denominación de recitativo. La aparición de la ópera y su puesta en escena modificaron radicalmente la participación de la mujer, al asumir y compartir con el hombre papeles protagónicos de actuación indispensables para el desarrollo del drama musical, derivados de su presencia en el libreto de la obra. Sin dudas, el teatro cantado influyó de manera irreversible en la representatividad femenina en las tablas, y contribuyó a reafirmar su participación social en universo artístico tan significativo como la música.

Otra forma de representación escénica fue la *cantata*, presente en las obras de los compositores de la época. Sin embargo, la cantata adquirió una nueva imagen como género, pues desarrolló las partes corales e introdujo recursos polifónicos de gran elaboración. El período intermedio del barroco abarca el denominado estilo del *bell canto*, donde recae también el inicio de la escuela napolitana, que se extiende hasta el final de la época. Esta escuela desarrolló un prototipo de ópera barroca, en la cual ocupaban un papel esencial las *coloraturas vocales*, especie de ejecución espectacular del canto con pasajes melismáticos muy cercanos a la interpretación instrumental, pero producida con la voz. En este género es esencial la participación de la mujer, que interactúa con el hombre a manera de contrapunteo escénico musical. También se crean nuevos géneros de música religiosa vocal-instrumentales de similar presentación, tales como el *oratorio*.

La canción, como forma, venía evolucionando desde la Edad Media y había aparecido en los géneros balada, rondó y virelai. En Italia la canción se manifestó a través del madrigal y la balada, pero a finales del siglo XV cierra la Edad Media con la frottola, el strambotto, la oda y el soneto, y en Francia con la chanson.

En el siglo XVIII, la canción evoluciona hacia nuevas estructuras, esta vez con acompañamiento de piano. La fuente de esa nueva manifestación es la música popular. Con los aportes de este período trascendental, la can-

ción se consolida como estructura y crece en importancia. Surge el recital de canto, cuando el vocalista, con acompañamiento de piano, puede ofrecer un concierto completo de canciones. La aparición del recital de canto viene a reforzar la figura del cantante solista fuera de los marcos del drama musical escénico, al ofrecer un repertorio de concierto que con el tiempo comienza a adicionar a los programas las arias de ópera, estructura de programa que se mantiene hasta nuestros días. Este modo de interpretación favorece también a la vocalista femenina y hace más frecuente y estable su aparición en los salones destinados al concierto, ya sea en las cortes o posteriormente en el teatro. Este tipo de presentación transita hacia una nueva modalidad interpretativa expresada en el *concierto*, con el cantante acompañado por un formato orquestal, al estilo de los recitativos en oratorios y cantatas, y en las arias de ópera. Aquí se consolida la representación y plenitud que aporta la voz femenina.

Todas estas formas contribuyeron a establecer definitivamente la integración femenina a la práctica músico-dramática, tanto en las presentaciones litúrgicas como en aquellas de carácter profano. Tuvo una influencia decisiva en el devenir de otras representaciones artísticas en la esfera de la música, no solo en el contexto europeo, sino que sus efectos se reflejaron en otros ámbitos geográficos. Su repercusión posterior en América Latina y el Caribe es una evidencia notable.

La mujer y su representación activa en el contexto de la música en nuestra región. El teatro musical

Los viajes de las compañías de ópera desde Europa a países de América Latina durante el siglo XIX constituyeron un factor de influjo en la contribución a incentivar la presencia de la mujer actriz-cantante en el contexto artístico de la región. Es en la esfera del drama musical tiene un lugar sobresaliente la participación femenina, aunque en la instrumentalística comienza a proyectarse la interpretación en el piano, instrumento de importación fabricado por las metrópolis europeas y norteamericanas, solo al alcance económico de las clases pudientes, que en un principio asignan a las niñas y jóvenes de la alta sociedad la demostración de sus cualidades artísticas en las reuniones inter-familiares y eventos afines a su jerarquía social. Por otra parte, la enseñanza del piano incidió en la presencia de la mujer como maestra del instrumento en los incipientes conservatorios o en las residencias de los “clientes”, actividad que va tomando fuerza con el desarrollo de la enseñanza. No predomina en la época la mujer intérprete de otros instrumentos: En algunos como los vientos y la percusión es casi inexistente.

La proyección comercial de la música y su incremento en las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del XX atraen a las compañías y artistas foráneos, que realizan giras por distintos países de la región o bien se asientan definitivamente en tierras del continente, esti-

mulados por la prosperidad que emana de las condiciones socio-económicas en las pujantes naciones del Nuevo Mundo. La presencia de estos artistas fomenta el gusto y la demanda del público por el disfrute de un arte musical culto, tanto en la interpretación dramático-musical como en la puramente instrumental. Estas actividades influyen y sientan las premisas para una representación cada vez más evidente de talentos originarios del ámbito latinoamericano y caribeño. Todo ello propicia las bases para la implantación de acciones culturales en los distintos países, donde la música, en sus diversos géneros, predomina. En un inicio, los propios artistas que fijan su residencia en países de la región realizan el ejercicio de maestros de canto o de instrumento. También, el contacto de personas con las metrópolis europeas, pertenecientes a las clases pudientes, propicia la oportunidad de estudiar o adiestrarse bajo la orientación de maestros o instituciones musicales prestigiosas de los países avanzados en las manifestaciones correspondientes.

Se crean compañías locales de ópera y de géneros dramático-musicales más ligeros como la opereta y la zarzuela. Igualmente se proyecta otro género escénico que utiliza la música: El teatro bufo. En estas manifestaciones se hace indispensable la participación artística de la mujer. Surgen las grandes cantantes y divas, así como las actrices comediantes, capaces de realizar papeles en un desdoble de actuación y vocalista. En este nuevo contexto cultural, el género zarzuela, con mayor acepta-

ción para un público más heterogéneo, incluye los papeles protagónicos de la actriz-cantante, en correspondencia con su lugar en el libreto de la obra y la proyección social femenina según los enfoques dramáticos de la época. La influencia del género de prosapia española tiene una fuerte repercusión en los compositores e intérpretes de países como Cuba, Puerto Rico, México, Argentina, entre otros. Aparecen zarzuelas de contenido nacional de autores latinoamericanos. Ya no se ponen únicamente en escena obras tales como: *Luisa Fernanda*, *La de Soto del Parral*, *La Viuda Alegre*, *Los Gavilanes*, *Doña Francisquita*, *El Gato Montés*, *La Verbena de la Paloma*, *La Leyenda del Beso*, *Molinos de Viento*, *Molinos de Viento*, o *El Conde de Luxemburgo*, por solo mencionar algunas; toman posesión de las escenas las creaciones de compositores del ámbito latinoamericano y caribeño con piezas del teatro musical que adquieren fama continental, de las que es importante mencionar a: *Cecilia Valdés*, *Rosa La China*, *El Cafetal*, *Amalia Batista*, *María La O*, *María Belén Chacón*, de autores cubanos, y *Alma criolla*, *Amor es triunfo*, *Amor que nace y amor que muere*, *Borinquen*, *Colegialas*, *Día de Reyes*, *El amor es ciego*, de autores puertorriqueños.

Innumerables obras de teatro lírico, en su mayoría compuestas por autores masculinos, llevan títulos con nombre de mujer o hacen alusión en su contenido a historias de carácter costumbrista donde se involucra a personajes femeninos: *Cecilia Valdés*, de Gonzalo Roig; *María La O* y *Rosa La China*, de Ernesto Lecuona; *Amalia Batista* y *María Belén Chacón*,

ambas de Rodrigo Prats; *Colegialas*, de Rafael Hernández. Esas temáticas conducen directamente a papeles protagónicos de vocalistas femeninas. En otras obras donde está presente la relación hombre-mujer se mantiene el protagonismo de las cantantes.

Gracias a la puesta en escena de estas piezas del teatro musical, han brillado muchas divas del ámbito latinoamericano y caribeño, cuya relación sería interminable.

No obstante la prevalencia de compositores hombres, en el ámbito del teatro musical, se refleja la actividad creadora de compositoras en algunas obras de ese género. Merecen mención las siguientes: *Por las calles de San Juan*, zarzuela compuesta por la puertorriqueña Carmen Laura Pérez, con libreto de Myrna Casas, estrenada en 1980; *El Bill Jones*, sainete lírico de Eulalia Lastra, también de compositora puertorriqueña. Están las creaciones de las compositoras cubanas *Vivimos hoy*, *Hotel Tropical*, y *Canción de Navidad*, comedias musicales de Olga de Blanck, estrenada esta última obra en 1943; *Nuestro amigo Kalnor*, ópera de María Álvarez Ríos; *Sourge of Hyacinths (Maldición de los Jacintos)*, ópera de cámara de la compositora y directora de orquesta Tania de León.

El panorama del drama musical se enriquece avanzado el siglo XX con la aparición, en Estados Unidos, de la comedia musical americana conocida como *musical*, la cual se acerca en su carácter a la opereta moderna europea,

aunque con elementos propios influidos por el jazz. El musical y la ópera norteamericana consolidaron aún más la posición del cantante-actor y la cantante actriz, colocados ambos en el contexto de la música como espectáculo.

Por otra parte, el espectáculo musical – aunque con menos amplitud escénica- pasó a ocupar otros espacios, fuera del ámbito teatral, en los centros nocturnos de recreación, el conocido cabaret, donde se hizo habitual la presentación de grandes show al estilo norteamericano y francés, en cuyas puestas aparecían segmentos de cantantes solistas hombres y mujeres. Debido al auge del espectáculo de cabaret como producto escénico-musical en el ámbito del comercio artístico, en distintos países de América Latina y el Caribe los directores y productores de los más importantes centros nocturnos incluyeron en los programas a intérpretes solistas masculinos y femeninos del arte lírico y de música popular. La presencia de ambos tipos de vocalistas hizo que su proyección escénica se adecuase a los requerimientos del libreto o guión que, por su carácter, estaba dirigido a mostrar sus virtudes vocales e histriónicas y a interactuar en un contexto en el cual predominaba el concepto espectacular de la música y el baile folklórico y popular.

La música popular como impulsora del protagonismo artístico de la mujer intérprete y creadora. Su proyección en los medios de difusión masiva

La gran eclosión que refuerza el papel artís-

tico de la mujer en la música tiene lugar desde las primeras décadas del siglo XX con la posición que alcanza la música popular y el comercio de ésta. La mujer pasa de ser retrato artístico sonoro y tema de representación pasiva o inspiración subliminal, a encarnar un papel activo de protagonismo sociocultural y profesional. Ocupa un espacio que se gana por su esfuerzo y voluntad tenaz.

La música popular se consolida, sobre todo, por intermedio de los variados formatos instrumentales que se apropian del universo sonoro latinoamericano y caribeño, y proyectan los distintos géneros de los países de esta región geográfico-cultural, la más rica del mundo en expresiones genéricas de la música popular. Me atrevería a asegurar que, en este aspecto, es la más fecunda e inagotable. Son muy conocidos sus ritmos, melodías, textos cantados, instrumentos típicos y, en general, su vasto cosmos de resonancias.

Resultado del encuentro de las distintas culturas indoamericanas, europeas y afroasiáticas que confluyeron en nuestro continente, es quizás, conjuntamente con el entrecruzamiento de las lenguas vernáculas y foráneas el elemento cultural más característico que nos identifica, sin excluir otras expresiones del entorno socio-geográfico. Gracias a estas circunstancias históricas, nuestros países están marcados – para beneplácito- por las interinfluencias musicales, no obstante poseer cada uno de ellos géneros específicos que los distinguen unos de

otros, con señaladas sonoridades y tipologías organológicas. Existen expresiones musicales muy populares y cultivadas en muchos países de nuestra rica y extensa área geográfica que incluyen las melodías cariocas, los géneros caribeños típicos de República Dominicana, Puerto Rico y otras islas, la música característica de México, los ritmos y cantos de Panamá y demás países centroamericanos, más los aires musicales propios de las naciones suramericanas. Todo ello conforma un rico universo de colores sonoros increíbles, asombrosos y extraordinarios. Los espacios musicales del continente atesoran multiplicidad de manifestaciones típicas, como las que proliferan más al sur, entre otras: *Tango, milonga, cueca, vals, pasillo*, y algunas más, matizadas por el riquísimo folklore de prosapia suramericana que emana de los ancestrales pueblos asentados en esos territorios. En la medida que se asciende geográficamente, aparecen las expresiones musicales que caracterizan la colorística sonora del Caribe: *Tamborito, merengue, cumbia, vallenato, porro, bomba, plena, habanera, bolero, danzón, canción ranchera, bachata, son, mambo, chachacha, rumba* y otras, donde se incluye el parentesco cercano de los ritmos de Brasil-*samba* y *bossa nova*.

Por otra parte, es importante considerar la participación de los medios de difusión masiva en el acceso al conocimiento de la música popular. Gracias a esta circunstancia, muchos intérpretes, autores y sus obras se hicieron fa-

mosos, incluida la representación audiovisual de la mujer artista.

Se debe destacar el papel de la radio como el medio de difusión masiva más universal para la proyección de la música y en particular de los géneros populares. La historia de la radio en el ámbito continental demuestra que por mediación de ella se dieron a conocer intérpretes, autores y autoras que con el tiempo llegaron a ser grandes celebridades de la música. Baste decir que, de no ser por la radio, no se hubiesen conocido tantas agrupaciones, artistas, autores y autoras, o por lo menos no con tanta rapidez. La influencia de la radio en la información y en la vida del continente fue tan decisiva desde sus prolegómenos, que la música popular no podía estar ajena a esta circunstancia, ni la radio tampoco ignorar la presencia de la música en sus transmisiones. Por tanto, existió una necesidad mutua y una relación recíproca que ha beneficiado cuantitativa y cualitativamente a ambas. De ahí, que uno de los componentes esenciales en la programación radial en América Latina y el Caribe ha sido la música popular y particularmente los géneros representativos de la canción en su espectro más amplio.

Asimismo, la aparición de la inscripción o registro sonoro en el disco, desde sus primeros soportes hasta los más completos tecnológicamente, ha sido de una importancia singular para la promoción, el conocimiento y difusión de las expresiones musicales. Para la música, constituye uno de los elementos esenciales en

el alcance popular de los géneros y las modalidades reflexivas o bailables, sobre todo a partir del momento en que irrumpe el disco de 78 revoluciones por minuto, y más tarde con la entrada al mercado del de 45 r.p.m.

Las innovaciones tecnológicas en la esfera de las grabaciones y ediciones discográficas, más el invento de ese maravilloso “escaparate musical”, denominado *victrola, pianola, radio-la, rockola o vellonera*, según la terminología utilizada en distintos países, incidieron significativamente en la masificación de la música popular en amplios sectores de la población latinoamericana y caribeña y hasta de las comunidades norteamericanas. Su influencia se hizo sentir en todas las capas y estratos sociales, incluso en aquellos tipificados como “marginales”. El comercio de la música hizo que proliferaran las victrolas, las cuales se hicieron presentes con mucha fuerza en los cientos de miles de bares, cantinas, clubes de recreación y otros centros de diversión a través de todo el continente. Este suceso tiene singular relevancia para el tema que abordo, por cuanto un elevado porcentaje del repertorio de las victrolas lo ocupaba la canción y sus modalidades, en cuyas piezas estaban representadas las voces de grandes artistas intérpretes femeninas. Se destaca aquí la prevalencia de la canción, sobre todo del bolero, por su contenido literario, con temáticas alusivas a diversas situaciones derivadas del amor y sus relaciones sociales, que favorecía la presencia de este género y sus modalidades en el ambiente característico de esos locales, a

los cuales se acudía a beber unas copas, compartir con amigos, intimar y bailar en pareja, o sencillamente a “olvidar y ahogar en tragos las penas y los despechos de los fracasos amorosos o las infidelidades del ser amado –hombre o mujer–”, aunque estos locales –por hábitos de la época– eran mayoritariamente frecuentados por personas del sexo masculino.

La proliferación de las victrolas constituyó un impulso significativo para la presencia de la música popular en el repertorio de los cantantes y las cantantes solistas, dúos, tríos, cuartetos, conjuntos y orquestas de diversos formatos instrumentales. Se pudiese afirmar que la victrola, primeramente con la radio, después con el cine y más tarde con la televisión, formó una formidable estructura de promoción que impulsó y dinamizó el proceso de conocimiento popular de la música y todas sus modalidades transgenéricas y las interinfluencias de los distintos países del entorno latinoamericano y caribeño.

Desde el surgimiento del cine sonoro, la canción reafirmó su valor artístico y desde un inicio incursionó en la pantalla grande como uno de los primeros géneros de la música latinoamericana. Se tiene a *Santa*, con música de Agustín Lara, como la expresión primigenia. Era habitual en el cine de las décadas de los años cuarenta y cincuenta, e incluso en el umbral de los sesenta, que el drama cinematográfico tuviese como escenario principal un cabaret o centro nocturno donde se cantaban piezas musicales que en ocasiones tenían relación

dramática con el guión del filme. No pocas veces se dirimían los conflictos en ese espacio de divertimento. El cine completó la universalización continental de la música popular a partir de la imagen con sonido. Dejó de ser necesario imaginarse la figura de un cantante hombre o mujer, o una agrupación musical, ya se podía apreciar tal y como era realmente –aunque a veces el receptor, ante la verdadera imagen visual, sufriese una decepción a sus fantasías representativas-. En ocasiones, una canción dio título a una película, lo cual acrecentó la fama de la obra cinematográfica, de la obra musical, del compositor o compositora y del intérprete, hombre o mujer, que la ejecutó.

La televisión llegó para consumir el éxito de las expresiones musicales, debido a la extensión de masividad que tiene la pequeña pantalla sonora, y más tarde el video y otros soportes digitales de la era contemporánea.

Aunque no sea privativo de la música, los medios de difusión masiva consolidaron la posición del gusto hacia esta manifestación artística en toda su amplitud genérica.

Los triunfos alcanzados por la música a nivel continental y extra continental son el resultado de la participación entre iguales del hombre y la mujer artista.

La mujer y su integración artística a los formatos instrumentales

La aparición de los diversos formatos instrumentales o la interpretación colectiva de la

música que se expresa en los tipos de conjuntos u orquestas que la ejecutan, sean vocales, instrumentales o mixtos –vocal-instrumentales-, es un proceso de desarrollo, en el cual confluyen factores de naturaleza artística, económica y social. Es un fenómeno de carácter universal, que a su vez, tiene su reflejo en América Latina y el Caribe.

En sus inicios, como resultado de una práctica social rígida y excluyente, los conjuntos musicales solo los integraban hombres. Con la evolución del mercado y al pasar la música a convertirse en una mercancía atractiva y remunerativa para los empresarios, se hace insoslayable la participación femenina en ese entramado económico-artístico.

La figura femenina, principalmente como vocalista, comienza a convertirse en una demanda tímbrico-escénica en las agrupaciones de música popular donde prevalecen los instrumentistas y vocalistas masculinos. Ya el teatro musical había abierto un camino en la gran escena, pero en la esfera de la música popular bailable y en los escenarios de diversión, no era tan fácil la aceptación de la mujer músico-cantante, debido a los prejuicios imperantes. Sin embargo, el pragmatismo empresarial –entiéndase comercial- no tuvo otra opción que admitir el protagonismo femenino en el entorno característico de presentación de los conjuntos de cualquier formato.

Es así que aparecen en cualquier país de la

región las mujeres vocalistas en agrupaciones integradas por instrumentistas y cantantes masculinos. En ese contexto, la mujer brilla y se proyecta como un elemento indispensable músico-escénico, donde se centra o concentra la atención audiovisual del público receptor. Lo que en un comienzo resulta extraordinario y se acepta con reticencia, con la práctica termina con imponerse como algo cotidiano.

La consolidación de ese primer paso fue fundamental para el avance hacia otros escalones de mayor complejidad en la aceptación socio-artística de participación de la mujer. Se trata de la conformación de conjuntos integrados exclusivamente por mujeres. La vocalista solista evolucionó hacia la constitución de agrupaciones vocal-instrumentales femeninas.

En general, la formación de conjuntos vocales contribuyó a otorgar una nueva sonoridad y una concepción estética diferente, a la música popular, al transitar los géneros proyectados en un inicio a una sola voz, a ser interpretados con un sentido de grupo o conjunto de voces e instrumentos de cuerdas pulsadas, al cual se le fue adicionando algún instrumento vernáculo de percusión ligera, –maracas, güiro, claves xilofónicas-, según el país y las tradiciones musicales del entorno. Estos formatos, que un principio eran dominio de hombres, fueron gradualmente transitando hacia la integración total de mujeres cantantes o mujeres instrumentistas.

Los primeros conjuntos pertenecen al pequeño formato: Dúos, tríos y cuartetos. Se hacen habituales los dúos femeninos que posteriormente se convierten en tríos, como una ampliación del dúo, al interpretar las melodías a dos voces simultáneas de voz prima y voz segunda. Más tarde, al consolidarse el trío, y durante una época, estas formaciones continúan el canto a prima y segunda, no obstante estar integrados por tres intérpretes. Sin embargo, la presencia de tres integrantes enriqueció la ejecución de la música popular, pues permitió utilizar y ampliar el papel instrumental, dando la posibilidad de una mayor flexibilidad en el uso de los instrumentos de la base armónica –la cuerda- y de la percusión acompañante, hasta llegar hoy día a combinaciones muy variadas, que hacen del trío un pequeño conjunto vocal-instrumental, con una sonoridad bastante abierta para la interpretación de cualquiera de los géneros pertenecientes a la música caribeña y de otros países de América Latina. Lo mismo puede aplicarse a los cuartetos armónicos de voces.

En ese contexto tímbrico vocal instrumental se dieron a conocer agrupaciones femeninas que con el tiempo adquirieron mucha fama. La relación sería infinita y podría ocasionar omisiones, pero solo a modo de paradigma merece la pena mencionar a: *Trío Hermanas Lago*, de Cuba; *Dúo Sonia y Miriam*, de Chile; *Cuarteto D' Aida*, de Cuba; *Grupo Amazonas*, cuarteto vocal de Colombia, y otros.

La aparición del trío no eliminó la existencia del dúo, pero la formación *triera* fue adquiriendo cada vez más una mayor presencia debido a sus posibilidades vocal-instrumentales. La posterior utilización en este formato de la armonía a 3 voces en el canto consolidó su importancia en la música popular, principalmente en la cancionística. Asimismo, la influencia del trío se expandió por América Latina, sobre todo por el abordaje del son y la guaracha en su repertorio, lo cual constituyó una revolución en la estética musical de la ejecución en los tríos y su universalización. A partir de entonces, otros géneros musicales de distintos países latinoamericanos y caribeños se fueron incorporando, tales como el joropo, la cumbia, la plena, el corrido mexicano, el vals, el pasillo, y otras variantes, utilizando tanto ritmos binarios como también ternarios.

Los formatos vocal-instrumentales de mujeres lograron imponerse y ganar la aceptación general de los públicos en los espacios de presentación. Sin embargo, fue más difícil concentrar en un conjunto instrumental de músicaailable a mujeres intérpretes. En primer lugar, porque la instrumentalística dominada por la figura femenina a nivel social se limitaba a la interpretación en el piano en función de solista concertista o de recital, en la ejecución del repertorio selecto de una música más elaborada o música culta. En este sentido, fue un reflejo de los patrones europeos influyentes en el ám-

bito socio-cultural latinoamericano y caribeño desde el siglo XIX.

Pero es avanzada la centuria del XX cuando adquiere la dimensión de profesional esta figura de la mujer pianista concertista. Todavía no estaban creadas las condiciones sociales para su aceptación en los conjuntos de músicaailable, cuyos espacios de presentación eran salones de baile, centros de diversión nocturna y locales similares. No obstante, el imperio del mercado artístico fue marcando el sendero y el avance hacia la integración de la mujer en igualdad como instrumentista en agrupaciones copadas por hombres. En un principio fueron las pianistas y posteriormente otras ejecutantes de diversos instrumentos. Esta integración mixta fue el prefacio que rompió la “estabilidad sexista” de los conjuntos musicales para llegar a una posición *inclusiva*. Más tarde devino en cambios irreversibles para la conformación de agrupaciones totalmente de mujeres.

El paraíso de las musas

Es extremadamente difícil, aún más, demasiado comprometedor, hacer una relación de todo lo que más ha brillado y brilla en el universo sonoro latinoamericano y caribeño durante los siglos XIX, XX y lo que va de la presente centuria, en representación del arte interpretativo y creador de la mujer. Solo a manera de muestra, y con la angustia que ocasiona toda selección, ofrezco un cuadro en el que se incluye una constelación de figuras de distintos países.

Artista	Especialidad	País
Libertad Lamarque	Cantante	Argentina
Estela Rabal	Cantante	Argentina
Mercedes Sosa	Trovadora	Argentina
María Betania	Cantante	Brasil
Simone	Cantante	Brasil
Grupo Amazonas	Cuarteto de voces	Colombia
Claudia de Colombia	Cantante	Colombia
Carmenza Duque	Cantante	Colombia
Rita Fernández y Las Universitarias	Conjunto de músicavallenata	Colombia
Carmaña Gallo	Cantante lírica	Colombia
María Isabel Saavedra	Cantante	Colombia
Totó La Momposina	Cantante folklórica	Colombia
Shakira	Cantante	Colombia
Orquesta Anacaona	Conjunto de música popular	Cuba
Esther Borja	Cantante	Cuba
Isolina Carrillo	Compositora y pianista	Cuba
Celia Cruz	Cantante salsera	Cuba
Cuarteto D' Aida	Cuarteto vocal	Cuba
Niurka González	Flautista de concierto	Cuba
Olga Guillot	Cantante	Cuba
Mara Lioba Juan Carvajal	Intérprete de viola	Cuba
Trío Hermanas Lago	Trío de voces y guitarras	Cuba
Tania León	Compositora y directora de orquesta sinfónica	Cuba
María Teresa Linares	Musicóloga	Cuba
La Lupe	Cantante	Cuba
Marta Pérez	Cantante lírica	Cuba
OmaraPortuondo	Cantante	Cuba
Zenaida Romeu	Directora de orquesta	Cuba
CamerataRomeu	Orquesta de Cámara	Cuba
Marta Valdés	Compositora	Cuba
Violeta Parra	Cantautora	Chile
Sonia y Miriam	Dúo vocal	Chile
Patricia González Avellán	Cantante	Ecuador
María Greever	Compositora	México
María Luisa Landín	Cantante	México
Toña La Negra	Cantante	México
Amalia Mendoza	Cantante ranchera	México
Selena	Cantante	México
Ema Elena Valdelamar	Compositora	México
Consuelo Chelo Velázquez	Compositora	México
Betsaida	Cantante	Panamá

Chabuca Granda	Compositora	Perú
Tania Libertad	Cantante	Perú
ImaSumac	Cantante folklórica	Perú
Lucecita Benítez	Cantante	Puerto Rico
Ruth Fernández	Cantante	Puerto Rico
Silvia Rexach González	Compositora	Puerto Rico
Myrta Silva	Cantante y compositora	Puerto Rico
Olga Tañón	Cantante	Puerto Rico
Ángela Carrasco	Cantante	República Dominicana
Chicas del Can	Grupo musical de mujeres	República Dominicana
Maridalia Hernández	Cantante	República Dominicana
Mercedes Sagredo	Compositora	República Dominicana
Elenita Santos	Cantante	República Dominicana
Sonia Silvestre	Cantante	República Dominicana
Violeta Stephen	Cantante lírica	República Dominicana
Soledad Delgado	Cantante	Venezuela
María Luisa Escobar	Cantante	Venezuela
Estelita del Llano	Cantante	Venezuela

Conclusiones

Las transformaciones político-sociales desde posiciones de izquierda y centro izquierda que comenzaron en América Latina y el Caribe en la década de los años sesenta del siglo XX constituyeron el principal elemento de aceleración de cambios económico-sociales que han contribuido a colocar a la mujer en los espacios significativos para su presencia en los diferentes estadios de la práctica musical contemporánea, aunque las incidencias en cada país dependen de diferentes factores que pueden influir en una mayor o menor aparición de la figura femenina con una intensidad fluctuante, en correspondencia con las condiciones específicas en cada nación. El resultado es estimulante y la evolución de los acontecimientos so-

cio-culturales conduce al incremento del papel de las artistas en la esfera de la interpretación, ya sea en función de solistas o de agrupaciones musicales.

Estas mutaciones políticas y socio-económicas se potencian, debido al interés y la conciencia que se manifiesta en el fomento de la educación como motor impulsor del desarrollo cualitativo y la tendencia a los subsistemas de la educación artística y la enseñanza artística, incluida en estas categorías la enseñanza de la música en los distintos niveles de estudio. Egresadas de las instituciones de formación musical, han engrosado orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas, orquestas y conjuntos de cámara, agrupaciones de música popular de diverso

formato, incluidas las integradas totalmente por personal femenino, y solistas vocales e instrumentales. En este sentido, América Latina y el Caribe se han colocado a la vanguardia de esta evolución a escala internacional. A medida que los procesos socio-políticos se profundizan, van consolidando la participación de la mujer artista en todas las especialidades de la música: La interpretación, la composición, la investigación y la enseñanza.

En nuestra región, por fortuna, no permanecen los efluvios contenidos en las fábulas mitológicas griegas de los cantos de sirena, cuyas melodías confundían a los navegantes y los empujaban hacia el naufragio. Los cantos, las melodías, las resonancias y los ecos del universo sonoro que nos rodea, emitidos por las descendientes de Euterpe, proyectan su arte en un quehacer infinito que embellece y dignifica la vida de nuestro entorno geográfico cultural.

Bibliografía

- Autores varios. *Mala Encyclopedia Muzyki*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa, 1970, Polska.
- Bebel, August. *La mujer y el socialismo*, Editorial d Ciencias Sociales, La Habana, 1986.
- Garcés Herazo, Luis Ramón. *Recuerdos musicales del Caribe*, GuiMon Editores, Quibdo, Departamento del Choco, Colombia, 1996.
- Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba, Tomos I, II, III, IV*. Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2007.
- Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. Instituto Cubano del Libro, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, Cuba, 1974.
- Loyola Fernández, José. *En Ritmo de Bolero. El Bolero en la músicaailable cubana*, Ediciones Huracán, Inc. Río Piedras, Puerto Rico, 1996.
- Loyola F. *La charanga y sus maravillas. Orquesta Aragón*. Fundación por una Educación de Calidad. Barranquilla, Colombia, 2013.
- Núñez, Faustino. *La música entre Cuba y España*. Fundación Autor, SGAE, Madrid, 1998.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la Música Cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, Segunda Edición, 1992.
- Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v México, D. F.
- Ramírez Cabrera, Luís E. *Flauta por Flauta (conversación con Efraín Loyola)*. Ediciones Mecenaz, Cienfuegos, Cuba, 2007.
- Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*, Instituto Cubano del Libro, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Cuba, 1973.
- Valdés, Marta. *Donde vive la música*. Ediciones UNIÓN, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Ciudad de La Habana, 2004.