

# Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género

Actas del III Coloquio de Ibermúsicas  
sobre investigación musical

Juan Pablo González, editor





## ACTAS III COLOQUIO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL IBERMÚSICAS

### **Publicación a cargo de:**

Juan Pablo González,  
Coordinador Académico III  
Coloquio Ibermúsicas

### **Corrección de estilo**

Alejandro Cisterna

### **Dirección de arte**

Ignacia Aliaga Bello

### **Asistente de diagramación**

Felipe Jofré

### **Ibermúsicas está integrado por:**

Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB)

### **Presidente:**

José Julio Díaz Infante. México.

### **Unidad Técnica:**

Micaela Gurevich  
Ricardo Gómez  
Fernando Tomasenía

ISBN (pdf): 978-956-352-255-6

[www.ibermusicas.org](http://www.ibermusicas.org)

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.



# Música y mujer en Iberoamérica

haciendo música desde la condición de género

Actas del III Coloquio de Ibero músicas  
sobre investigación musical  
Santiago, agosto 2017

Juan Pablo González, editor

# ÍNDICE

- 6 Prólogo**  
José Julio Díaz Infante, México
- 8 Introducción**  
Juan Pablo González, Chile
- 22 Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina**  
Romina Dezilio, Argentina
- 46 Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade**  
Eliana Monteiro da Silva, Brasil
- 62 Mujer y música en Cuba: caminos profesionales**  
Ailer Pérez Gómez, Cuba
- 76 Leni Alexander (1924-2005) o la migración perpetua**  
Daniela Fugellie, Chile
- 92 De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX**  
Yael Bitrán Goren, México
- 112 Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías**  
Lorena Valdebenito, Chile

<b>¿Artistas electrónicas en Costa Rica?</b>	<b>124</b>
Susana Campos Fonseca, Costa Rica	
<b>Construcción y representación de discursos de feminidad en la escena metalera peruana</b>	<b>134</b>
Sarah D. Yrivarren, Perú	
<b>Género, música e inmigración: narrativas de mujeres migrantes latinoamericanas en Chile</b>	<b>148</b>
Marisol Facuse, Chile	
<b>Entre <i>arrullos</i>, <i>chumbes</i> y <i>sanpachitos</i>. Cuidados de la primera infancia y estéticas sonoras en los afrochocoanos de Colombia</b>	<b>164</b>
Ana María Arango, Colombia	
<b>Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina</b>	<b>176</b>
Soledad Castro, Uruguay	
<b>La mujer en la música panameña: un retrato contemporáneo</b>	<b>188</b>
Karla Lamboglia, Panamá	
<b>La mujer paraguaya: roles y desafíos como profesional de la música</b>	<b>198</b>
Romy Martínez, Paraguay	
<b>Biografías</b>	<b>220</b>

## ¿Artistas electrónicas en Costa Rica?<sup>1</sup>

Susan Campos Fonseca

En 2008 publiqué un artículo en el que pensaba el legado de las compositoras e intérpretes centroamericanas desde la teoría del contratiempo propuesta por la filósofa francesa Geneviève Fraisse. El artículo se tituló “Historia compensatoria y filosofía: un caso centroamericano” (Campos 2008). Decidí retomarlo porque la filósofa propone que “el contratiempo no es solamente el instante o el accidente”, pues “tiene una duración, temporalidad sin coincidencia con otras duraciones, desfase grande o pequeño”, en que “tomar su medida debe permitir inscribir esta temporalidad en la historia” (Fraisse 2005). Es decir, en el que los eventos históricos homogeneizadores y lineales a los que se someten los hechos como una situación espacio-temporal determinada son en sí un “imaginario” temporal, porque no todos los tiempos son iguales para todos los individuos y sociedades.

Me interesa regresar a esta propuesta porque, según esta teoría de la filósofa francesa, podemos pensar un sujeto activo de la historia, que existe, crea, piensa desde la omisión. Esta es la razón del título que encabeza este texto, que es en sí una interrogante: ¿Artistas electrónicas en Costa Rica? Esta pregunta ha guiado mi investigación y se ve materializada en otras publicaciones, por ejemplo, “Ciberfeminismo y estudios sonoros” (Campos 2016), y “Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X bienal centroamericana” (Campos 2017). Estos artículos exploran la actividad creativa de las artistas sonoras y compositoras de música electrónica en Centroamérica, tomando como lugar de confluencias a Costa Rica, país donde resido actualmente y donde nació. Investigar la creación y pensamiento de estas mujeres se ha convertido en una prioridad para mí, prestando especial atención a sus procesos, experiencias, contingencias e incluso contradicciones. Cuando comparo estos estudios con el primer artículo que publiqué en 2008, compruebo que entre la sala de una casa decimonónica, donde una figura de esa época estudia preludios de Chopin y experimenta componer sus propias mazurcas y valsos, y la sala de una casa del siglo XXI, donde otra trabaja con su ordenador y sintetizadores, existe un contratiempo.

---

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente en: <http://inquiremag.com/artistas-electronicas-en-costa-rica/> [acceso 7/ 10/ 2018]

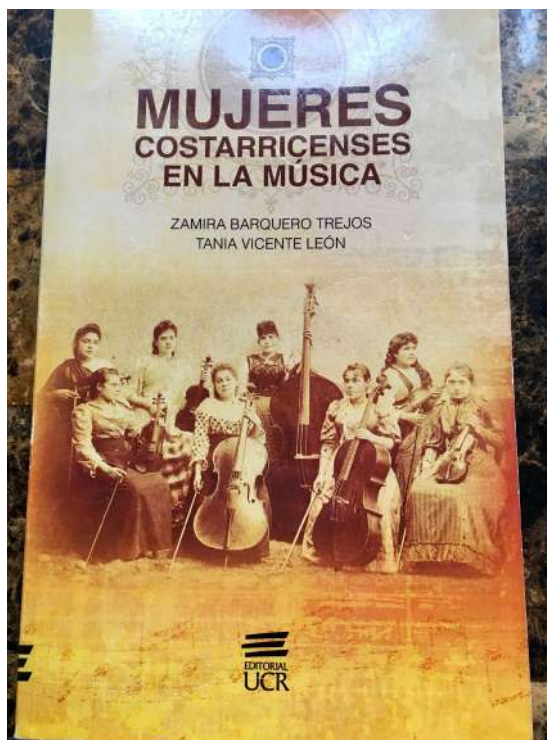


Fig. 1. Portada del libro *Mujeres costarricenses en la Música*, Editorial UCR (2016).

Educadas para ser hijas, esposas, madres y abuelas de hombres liberales, atender y entretener a la clase burguesa de una capital, San José, donde el Teatro Nacional era una copia de la Ópera de París y la oligarquía cafetalera construía sus barrios imaginando “traer la modernidad” al país, ¿qué significaba ser compositora en Costa Rica a finales del siglo XIX y principios del XX? Ellas no eran las únicas que componían desde un piano, las había también maestras, comunistas, anarquistas, escritoras y políticas, venidas de diferentes lugares y condiciones socioeconómicas, que encontraban en el hacer música una manera de darse voz, de enseñar ser, de imaginarse (Campos 2011).

Ahora bien, colocar a estas mujeres junto a las que crean con medios electrónicos y digitales evidencia que hablar de “mujeres en la música” o “mujeres compositoras” es reduccionista. En primer lugar, al igual que las damas de la burguesía y las maestras comparten contratiempos, las artistas electrónicas, las cantautoras y las compositoras académicas no comparten los mismos tiempos, espacios y

lugares. Las compositoras en Costa Rica todavía no conforman una comunidad, incluso a pesar de intentos por organizar actividades colectivas, como la descrita en “Compositoras ticas luchan para sobresalir” (2012), publicado por el periódico *La Nación*. Las alianzas y vinculaciones con colectivos especializados, como la Asociación Mujeres Costarricenses en la Música, demuestran que unas están presentes dentro del relato histórico oficial y otras no, unas son reconocidas como “compositoras” y otras no. En resumen, entre nosotras existen omisiones y negaciones.



Fig. 2. Retrato de Jessica Gamboa (der.), en su estudio “La Cueva del Oso”. Fotografía cortesía de Dan Freeman, 2017.

Revisando los hechos, sigue existiendo una opinión generalizada según la cual tener un título universitario en composición musical legitima la autoridad profesional en esta categoría. Sin embargo, especialidades como ingeniería de sonido, diseño sonoro, arte electrónico, artes numéricas, arte sonoro, composición y producción con medios electrónicos y digitales todavía no son ofertadas por las universidades costarricenses <sup>2</sup>. Siendo así, la formación de las artistas electrónicas es empírica, aunque hoy por hoy espacios como el DJLab, dirigido por Esteban Howell, dan acceso a un entrenamiento sistemático, guiado por especialistas nacionales e internacionales. No obstante, las artistas electrónicas coinciden en la opinión de que ellas, a diferencia de las compositoras, no poseen “formación en música” en sentido académico. Esto último es documentado por Ronald Bus-

---

<sup>2</sup> Este debate es común a compositores, cantautores y artistas sonoros. Lo analizo en “Noise, Sonic Experimentation and Interior Coloniality in Costa Rica”, capítulo incluido en *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, publicado por la editorial Oxford University Press (en prensa).



tamante en su artículo “Mujeres en la música electrónica” (Bustamante 2017), publicado por la *Revista Vacío*.

Las universidades en Costa Rica siguen dividiendo la creación sonora y musical según estratos de complejidad impuestos por la historia de la música occidental. Esto que afirmo no es políticamente correcto, pero las categorías de género musical establecidas para organizar las prácticas culturales también son responsables de estos contratiempos. A esto se suma el hecho de que al día de hoy, ninguna compositora costarricense ha recibido el Premio Nacional de Composición. Sin embargo, en caso de considerarse candidatas, en mi opinión, el aporte de una cantautora como Guadalupe Urbina, activista feminista, artista visual, estudiosa de la cultura popular e indígena mesoamericana, entre otras muchas cosas, tendría que prevalecer. Esto, ante la propuesta de compositoras académicas cuyo aporte es, y lo afirmo con todo respeto, una sinfonía, un cuarteto de cuerdas, o un concierto, promocionadas según intereses gremiales, dependiendo de los grupos de poder liderados por los compositores patriarcas, quienes siguen controlando las orquestas, los espacios, los discursos, los medios y las programaciones. Encontramos, en consecuencia, otro contratiempo.

¿Y qué sucede con las artistas sonoras y creadoras de música electrónica a quienes reúno aquí bajo el concepto de arte electrónico? Mi investigación de varios años revela que estas creadoras tienen más vínculos con las DJs que con las compositoras académicas y, según sea el caso, pueden o no mantener lazos creativos con las cantautoras, dependiendo del género musical al que se dediquen, e, incluso, siendo ellas mismas cantautoras, como en el caso de Susana López (Bengalas) y Michelle González (MishCatt). Esto último determina los espacios que comparten, los lugares donde socializan y los medios a través de los cuales circula su trabajo. Queda en evidencia que la categoría “mujeres en la música”, cuya pretensión es asumir que la condición de género justifica reunir las a todas bajo una misma categoría, es contraproducente.

En mi artículo de 2008 escribía que la posición teórica de Geneviève Fraisse sostiene que “estamos lejos de conocer el camino de la emancipación de las mujeres” debido a que “las mujeres parecen ser las eternas invitadas de un proceso global, jamás completamente en su hora, siempre en situación de justificarse”. Al parecer, indica Fraisse, “las mujeres son para sí mismas y para otra cosa, son un fin y un medio. Moneda de cambio o, mejor aún, medio de cambio en la historia política tanto como en la teoría histórica”. En consecuencia, lo que se necesita es “elaborar su historicidad con este dato que resiste todo pensamiento de emancipación y de subversión, este pensamiento de la mujer que permanece como objeto, incluso cuando se convierte en sujeto de la historia y de su historia” (Fraisse 2005).

Dado que mi interés es investigar los vínculos entre filosofía tecnológica y feminismo en América Latina, el caso de Costa Rica es relevante, ya que nos permite realizar un acercamiento a problemáticas que existen bajo la sombra de los discursos sudamericano y norteamericano. Retomamos entonces la pregunta inicial: ¿Artistas electrónicas en Costa Rica? Luego de diseñar una base de datos que organiza el trabajo de estas creadoras, identifiqué diferentes generaciones. La primera, nacida a finales de los sesenta y principios de los setenta, con Priscilla Monge (1968) y esta autora (1975). La segunda, nacida en los ochenta, con Paulina Velázquez (1981), Monik Zdan (1982), Mónica Loría (1986), Fiamma Aleotti (1988), Susana López (1988), María José Wabe (1988), Ariadna Poupee Bla (1989) y Jessica Gamboa (1989). La tercera y más reciente, la generación nacida en los noventa, con Michelle González (1990), Carla Alfaro (1993), Coraima Díaz (1993), Madame Bowman (1994) y Rebeca Solano (1996). A ellas se suman colectivos como el de Diseñadoras de Audio de Costa Rica, Alison Alvarado, Sonya Carmona, María Navarro del grupo ColorNoise, Camila Garro, Melissa O y Terrasha Morgan, con quienes aún no he podido conversar.

Tres generaciones, más de 20 autoras, cuya obra publicada se identifica entre 2010 y 2017, lo que implica alrededor de 7 años de historia contingente en el arte sonoro y la música electrónica creada en Costa Rica, aunque los procesos de estas producciones posiblemente son anteriores. Los géneros que abarca su labor incluyen las artes visuales, con el trabajo sonoro de Paulina Velázquez y Priscila Monge; la música electrónica de baile, el electro-pop y el space-pop, con Ariadna Poupee, Michelle González, Susana López, Rebeca Solano (Mimus), Madame Bowman (Señorita Abril) y Coraima Díaz (Rompiste mis flores); el rock noise experimental, con el grupo ColorNoise; el minimalismo tecno, con Carla Alfaro; el post-jazz y el trip-hop, con Fiamma Aleotti (Saturno Devorando), Camila Garro y Jessica Gamboa (MiNDE); la electroacústica, el minimalismo y el noise, con esta autora.

No obstante, encasillarlas en géneros y disciplinas artísticas no es mi propósito; solo deseo señalar dentro de qué estéticas están trabajando actualmente. La base de datos que diseñé revela más de 150 obras, compuestas y producidas por estas autoras, sumando el trabajo de DJ como Monik Zdan, María Wabe, Melissa O y Terrasha Morgan, diseñadoras de audio como Jessica Gamboa y Mónica Loría, que incluyo en este estudio, ya que la música electrónica y digital pone en cuestión muchos de los paradigmas acerca de la "autoría" y la "complejidad" defendidos por la música académica en Costa Rica y Centroamérica. Considero que este factor crítico es importante tratándose de un texto como este, que pretende ser una introducción a un estudio de filosofía tecnológica feminista y forma parte de una investigación más amplia <sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Actualmente la autora tiene inscrito un proyecto de investigación en el Centro de Investigación en Estudios de La Mujer (CIEM) de la Universidad de Costa Rica, dedicado a estudiar este tema.

Ahora bien, ¿qué filosofía tecnológica aplican estas creadoras? Entrevisté a tres de ellas, Carla Alfaro, Coraima Díaz y Madame Bowman. Las respuestas son disímiles; por ejemplo, para Carla,

[...] la tecnología es una herramienta de diseño, develadora de nuevos lenguajes e interpretaciones, que nos permite transformar el pensamiento en objeto y viceversa, abriendo espacio para cuestionar las múltiples posibilidades que ella nos ofrece desde lo no previsible". A este respecto, cuando le pregunté acerca de ¿cómo creía que su generación asumía la historia de la música experimental y su carga canónica?, respondió: "Esta es una de las mejores épocas de la música experimental para mi generación, pues gracias a la tecnología y la portabilidad que ofrece ahora, ya sea para la difusión, acceso y producción, se ha democratizado más al punto de poder crear un estudio de grabación en casa con un hardware y software más accesibles, lo cual ha potenciado al *bedroom producer*, posibilitando que el músico pueda propalar sus nociones actuales de la música experimentando de manera activa mediante nuevos estímulos que puedan encaminar sus propios conceptos musicales fuera de los parámetros establecidos". Y sumó: "Creo que es importante desafiar las nociones establecidas de lo que es música, impulsado por una transformación que aproxime a una nueva conciencia de posibilidades sonoras cuyo resultado sea desconocido guste o no, porque se cuestione si carece de ritmo o melodía, sino que esto alimente el discurrir de los escuchas, pues como lo decía Cage: Música nueva: Audición Nueva (Alfaro 2017).

Esto último me devuelve al artículo de 2008, en el que proponía "Existencia sonora, existencia histórica". La pregunta por una filosofía tecnológica evidencia cómo la innovación en los procesos tecnológicos aplicados al acto compositivo genera otras escuchas y otros contratiempos que deben ser repensados, con el objetivo de evidenciar los rizomas que conforman la historia contingente del arte sonoro y la música electrónica en lugar de imponer un único relato, dependiente de las historias hegemónicas sobre la creación experimental.

A esto sumo la respuesta de Coraima Díaz, porque para ella mi pregunta de investigación crea en sí misma un contratiempo, y cito:

En términos estrictos, no considero que lleve a cabo mi trabajo a través de algo como una filosofía tecnológica. Es decir, la forma en la que compongo no está mediada por una ética de trabajo cuyo origen sea una forma de pensamiento estructurada y formulada a priori. Esto se debe a que las herramientas tecnológicas que utilizo las tengo en mis manos por un asunto de necesidad y no de finalidad. Sin embargo, creo que es para mí una gran ventaja tenerlas, ya que sin el uso libre del software ni los controladores midi que poseo (ya que lo análogo es



Fig. 3. Retrato de Coraima Díaz, cortesía de la autora, 2017.

Ahora bien, ¿qué filosofía tecnológica aplican estas creadoras? Entrevisté a tres de ellas, Carla Alfaro, Coraima Díaz y Madame Bowman. Las respuestas son disímiles; por ejemplo, para Carla,

[...] la tecnología es una herramienta de diseño, develadora de nuevos lenguajes e interpretaciones, que nos permite transformar el pensamiento en objeto y viceversa, abriendo espacio para cuestionar las múltiples posibilidades que ella nos ofrece desde lo no previsible". A este respecto, cuando le pregunté acerca de ¿cómo creía que su generación asumía la historia de las música experimental y su carga canónica?, respondió: "Esta es una de las mejores épocas de la música experimental para mi generación, pues gracias a la tecnología y la portabilidad que ofrece ahora, ya sea para la difusión, acceso y producción, se ha democratizado más al punto de poder crear un estudio de grabación en casa con un hardware y software más accesibles, lo cual ha potenciado al *bedroom producer*, posibilitando que el músico pueda propalar sus nociones actuales de la música experimentando de manera activa mediante nuevos estímulos que puedan encaminar sus propios conceptos musicales fuera de los parámetros establecidos". Y sumó: "Creo que es importante desafiar las nociones establecidas de lo que es música, impulsado por una transformación que aproxime a una nueva conciencia de posibilidades sonoras cuyo resultado sea desconocido guste o no, porque se cuestione si carece de ritmo o melodía, sino que esto alimente el discurrir de los escuchas, pues como lo decía Cage: Música nueva: Audición Nueva (Alfaro 2017).



Fig. 4. Retrato de Madame Bowman, cortesía Pablo Murillo, 2016.

Esto último me devuelve al artículo de 2008, en el que proponía “Existencia sonora, existencia histórica”. La pregunta por una filosofía tecnológica evidencia cómo la innovación en los procesos tecnológicos aplicados al acto compositivo genera otras escuchas y otros contratiempos que deben ser repensados, con el objetivo de evidenciar los rizomas que conforman la historia contingente del arte sonoro y la música electrónica en lugar de imponer un único relato, dependiente de las historias hegemónicas sobre la creación experimental.

A esto sumo la respuesta de Coraima Díaz, porque para ella mi pregunta de investigación crea en sí misma un contratiempo, y cito:

En términos estrictos, no considero que lleve a cabo mi trabajo a través de algo como una filosofía tecnológica. Es decir, la forma en la que compongo no está mediada por una ética de trabajo cuyo origen sea una forma de pensamiento estructurada y formulada a priori. Esto se debe a que las herramientas tecnológicas que utilizo las tengo en mis manos por un asunto de necesidad y no de finalidad. Sin embargo, creo que es para mí una gran ventaja tenerlas, ya que sin el uso libre del software ni los controladores midi que poseo (ya que lo análogo es más costoso a nivel monetario) no haría lo que hago actualmente. Si me pongo a recapacitar, los elementos con los que compongo y muevo mi música son un gran porcentaje de su propia existencia (Díaz 2017).

Esto confirma el acierto de pensar desde la propuesta de Geneviève Fraisse. Un estudio como este no debe realizarse en busca de consenso, sino de disenso. A este respecto, Madame Bowman escribe:

Mi filosofía tecnológica se puede limitar a que lxs creadorxs deberían aprovechar el acceso que tienen a tecnología de amplio alcance y bajo presupuesto [...] la creación a partir de instrumentos tecnológicos no convencionales (dentro del género rock, por lo menos) es una prioridad. Nos permite salir de las estructuras comunes y lograr sonidos nuevos y diferentes. Creo que parte de esa idea de sacarle provecho a la tecnología que tenemos a nuestro alcance se relaciona estrictamente, no la cultura que construyo. Principalmente porque esta última está basada en ser diferente, en explorar nuevos espacios, pero siempre rescatando las luchas cotidianas. Y sin duda la tecnología es una herramienta para lograrlo (Bowman 2017).

Esta investigación continúa. El trabajo de estas creadoras es un proceso y no podemos hablar aún de nada consolidado. Esto convierte el fenómeno en una oportunidad magnífica para pensar la filosofía de la tecnología y el feminismo desde otras condiciones experimentales. Quise compartirlo en el III Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical IBERMÚSICAS, con el propósito de proponer al debate las historias que materializamos con nuestras investigaciones, porque quien cuenta la historia construye la realidad.

## Bibliografía

Autor/a no indicado. 2012. "Compositoras ticas luchan para sobresalir", *La Nación* [www.nacion.com](http://www.nacion.com) [acceso 7/ 10/ 2018]

Bustamante, Ronald. 2017. "Mujeres en la música electrónica", *Revista Vacío* [www.revistavacio.com](http://www.revistavacio.com) [acceso 7/ 10/ 2018]

----- 2017. "Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X bienal centroamericana", *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XV/núm. 2: 15-34.


----- 2016. "Ciberfeminismo y estudios sonoros", *INTERdisciplinaria. Revista del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades*, Vol. 4/ No 8 :141-162.

----- 2011. "La revolución silenciosa de Caperucita Encarnada (Costa Rica, 1916)", *TRANS-Revista Transcultural de Música*, N° 15/2011, Dossier: Música y estudios sobre las mujeres. XX Aniversario de Feminine Endings (1991-2011) [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans) [acceso 7/ 10/ 2018]

----- 2010. "Pensar en el país de los suicidas: una historia sacrificial" en *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social*, Madrid: Ed. Horas y Horas: 249-263.

----- 2008. "Historia compensatoria y filosofía: un caso centroamericano", *Babab.com: Revista de cultura*, N° 33 [www.babab.com](http://www.babab.com) [acceso 7/ 10/ 2018]

Fraisse, Geneviève. 2005. "Los contratiempos de la emancipación de las mujeres", *Pasajes* n° 19 [www.revistas culturales.com](http://www.revistas culturales.com) [acceso 7/ 10/ 2018]

LES DIRÍA  
QUE ESCRIBAN  
COMO QUIERAN,  
QUE USEN  
LOS RITMOS   
QUE LES  
SALGAN