

¡Artistas!, no musas. Una mirada sobre desigualdad, música y trabajo

Lara Lirussi

Boletín de Arte (N.º 24), e048, 2022 ISSN 23142502

<https://doi.org/10.24215/23142502e048>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

¡ARTISTAS!, NO MUSAS

UNA MIRADA SOBRE DESIGUALDAD, MÚSICA Y TRABAJO¹

ARTISTS!, NOT MUSES

INEQUALITY, MUSIC AND WORK

Lara Lirussi / laralirussi12@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 13/04/2022

Aceptado: 30/05/2022

RESUMEN

El presente artículo plantea una reflexión sobre la división sexual del trabajo de las mujeres en el campo de la música a partir de algunos conceptos desarrollados por teóricas del feminismo materialista francés. La reflexión se centra en la tesis desarrollada por Paola Tabet sobre el *subequipamiento técnico* de las mujeres, vinculado a los conceptos de *relaciones sociales estructurales entre los sexos* (Nicole-Claude Mathieu) y *apropiación* (Collete Guillaumin) como categorías nodales para pensar las distintas formas en que se produce y sostiene la desigualdad. Partiendo de la ley de cupo femenino para pensar sobre el acceso diferenciado a los medios de producción musical (instrumentos y tecnología), se toman también algunos de los aportes desarrollados por Lucy Green en torno a la música y el género en contraste y vinculación con las ideas propuestas por Tabet y Guillaumin.

PALABRAS CLAVE

Música; trabajo; desigualdad; sexo/género

ABSTRACT

This article proposes a reflection about the sexual division of women's work in the field of music based on some concepts developed by French materialist feminist theorists. The reflection focuses on the thesis developed by Paola Tabet on the technical sub-equipment of women, linked to the concepts of *structural social relations between the sexes* (Nicole-Claude Mathieu) and *appropriation* (Collete Guillaumin) as nodal categories to think about the different ways in which inequality is produced and sustained. Starting from the female quota law to think about differentiated access to the means of musical production (instruments and technology) and some of the contributions developed by Lucy Green around music and gender in contrast and connection with the the ideas proposed by Tabet and Guillaumin.

KEYWORDS

Music; work; inequality; sex/gender

1 La siguiente reflexión fue producida en el contexto de aprobación del seminario Trabajo, (in)visibilidad y violencia: una mirada desde los feminismos materialistas dictado por la Dra. Luisina Bolla en el marco de la carrera de Especialización en educación, géneros y sexualidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.



En el año 2019 se sanciona la Ley 27.539 de cupo femenino para los escenarios que establece un mínimo de participación de 30% de mujeres en eventos de música en vivo (Ley 27.539, 2019).¹ El proyecto fue impulsado principalmente por Celsa Mel Gowland y producto del trabajo en investigación de más de 700 mujeres por al menos dos años. Esto significa un salto grande en el campo de la lucha feminista: las mujeres hacen música desde siempre, pero con menores condiciones de acceso y visibilidad en relación a los varones y bajo una construcción de la historia (occidental) que las elimina del rubro casi por completo. Esto significa, entre otras cosas, menor acceso al trabajo (remunerado) en el campo de la cultura y una construcción desigual de las representaciones del imaginario de los géneros y sexualidades.

A partir de estos datos, si bien se destaca la sanción de la ley como un gran triunfo en términos de derechos, es posible preguntarse ¿cuáles son los límites de esta nueva visibilidad? ¿Cuál es la lucha más allá del acceso? El concepto de *relaciones sociales estructurales* entre los sexos desarrollado por Nicole Claude Mathieu resulta clave en tanto nos ofrece la posibilidad de pensar de manera más abstracta y abarcativa sobre las relaciones de poder que dan pie a la desigualdad: «no se trata tanto de buscar a las mujeres ‘detrás de’ las formas sociales aparentes, como de entender, en las estructuras sociales estudiadas, el significado de su ausencia» (Mathieu en Falquet, 2018, p.183). No basta con hacer aparecer lo que no está, sino de identificar cuáles son esas relaciones sociales entre los sexos que estructuran la desigualdad. Por ejemplo, tal como se sugiere muy rápidamente en la fundamentación de la ley, la carga de trabajo doméstico y de cuidados (que suele recaer en las feminidades) implica una diferencia sustancial en cuanto al tiempo disponible para el desarrollo profesional en el campo artístico. Christiane Delphy hace mención a esto cuando afirma que «la posibilidad misma de trabajar está condicionada por la realización previa de sus ‘obligaciones familiares’, con el resultado de que su trabajo fuera del hogar es imposible, o se agrega a su trabajo doméstico» (Delphy, 1977, p. 159).

Pero en este punto propongo ir más allá del análisis sobre el trabajo doméstico y tomar la tesis de Paola Tabet sobre el subequipamiento técnico de las mujeres respecto de los varones. En el libro *Las manos, los instrumentos y las armas* (2005) la autora realiza un análisis de diversas actividades económicas en sociedades de caza y recolección, agricultores (y otras) y sobre cómo en cada una el acceso a instrumentos y medios de producción, tales como armas y herramientas de trabajo, se da de manera diferenciada de acuerdo a una división sexual de la actividad económica. Son los varones de la sociedad quienes manipulan las armas y los instrumentos involucrados en las formas más avanzadas de productividad, siendo las mujeres encargadas, además de las tareas domésticas y de cuidados, de actividades manuales o que requieren de instrumentos más rudimentarios o movimientos precisos, «paciencia». No son las actividades las que se distribuyen, sino los instrumentos y herramientas involucrados en estas los que determinan roles diferenciados por sexo. Es decir que existe una base material sobre la que se construye la división sexual del trabajo. La autora comienza por afirmar que es necesario desmitificar la idea de trabajo colaborativo o complementario establecida en los estudios antropológicos. Las divisiones no son naturales ni simétricas, sino que tienen que ver con la búsqueda de los hombres por el dominio y el control sobre los aspectos naturales.

El desarrollo es amplio y abarca distintas aristas, pero pasaremos a pensar directamente en un paralelismo con lo que sucede en el ámbito de la música. Si bien Tabet analiza sociedades más antiguas, su tesis puede servir para indagar algunas cuestiones sobre cómo se distribuyen los roles en la actividad artística musical.

A las mujeres les son entonces constantemente negadas las posibilidades de extenderse más allá de sus propias fuerzas físicas, de la capacidad de sus manos, de prolongar su cuerpo y su brazo en instrumentos complejos que acrecienten su poder sobre la naturaleza (Tabet, 2005, p.112).

¹ La ley sólo tiene en cuenta personas dentro del binario varón-mujer por ser esta la clasificación disponible en el Registro Nacional de las Personas (RENAPER).

Esta afirmación nos lleva a pensar, por un lado, en el fuerte vínculo que existe entre las mujeres con el rol del canto: la práctica musical por excelencia limitada al uso exclusivo del cuerpo como instrumento. Por otro lado, está claro que las mujeres no se limitan a cantar. Sin embargo el desempeño en funciones de composición, producción, dirección o instrumentista tiene un sesgo de género: el uso de instrumentos y los distintos roles de la música están inscriptos en el entramado sexual de la economía. A partir de aquí tomaré el trabajo realizado por Lucy Green, quien en su libro *Música, género y educación* (2001) sostiene que la división está dada por las construcciones sociales del género. Así, la composición o la improvisación, son funciones asociadas a un desarrollo mental y racional propio de lo masculino, siendo el canto y la educación el lugar de las mujeres, vinculado con lo sensible, emotivo, natural, etc. Green sostiene que la división de roles tiene que ver con la distribución entre el espacio público y privado para varones y mujeres respectivamente y a las características asociadas a estos: la idea de lo mental y racional como lo masculino, y la del cuerpo y lo natural como lo femenino. Si bien las mujeres pueden desempeñar trabajo artístico en la esfera pública, sus actividades van a estar ligadas a las características femeninas. Pero las divisiones no son absolutas sino que existen matices y concesiones. Por ejemplo, la acción de la instrumentista implica un determinado dominio mental de los materiales de la música. La autora sugiere que si bien esta es una concesión realizada a las mujeres (quienes han participado siempre en distintas actividades de lo musical), muchas veces significa más bien una afirmación de los aspectos simbólicos de la «feminidad»:

Las mujeres han sido, tanto en occidente como en otros lugares, muy activas en el ámbito asalariado y público del trabajo musical, en el que se las ha tolerado e incluso, en algunos casos, estimulado. Sin embargo, como en el patriarcado en general, el trabajo musical público de las mujeres se ha basado en gran medida en las características de su trabajo musical privado. Es más, las mujeres han participado principalmente en actividades musicales que, de alguna manera, permiten la expresión simbólica de las características «femeninas» (Green, 2001, p. 25).

Entonces, en relación con la contradicción que se genera, destaca: «la combinación de tolerancia y represión, acuerdo y oposición, favorece de forma sistemática las mismas divisiones marcadas por el género de las que surge el patriarcado musical» (Green, 2001, p. 25).

LA PRODUCTIVIDAD COMO EJE

A partir de la tesis de Tabet podemos pensar que esta división no es simbólica, sino que hay un vínculo estrecho con los aspectos materiales.² La mirada materialista pone el foco en las relaciones de poder involucradas más allá de las estructuras simbólicas. La pregunta sería cuáles son las áreas de mayor productividad en la música y quienes ocupan esos lugares.

Ambas autoras afirman que la división tiene que ver con una pretensión de control y dominio por parte de los varones. Green asocia el control a las cualidades mentales y racionales como elementos simbólicos de lo masculino. La posición materialista de Tabet, nos invita a pensar que los cambios y concesiones de la participación femenina podrían no tener que ver con espacios ganados o con su funcionalidad para la construcción social de los géneros,³ sino que habría que mirar en las estructuras económicas del momento social e histórico en el que se dan esos cambios. Es decir, mirar a quién beneficia y en qué la distribución sexual del trabajo.

² Cabe aclarar aquí que no creo que una postura invalide la otra. Hay puntos en común y otros que pueden servir para ampliar la mirada sobre el tema.

³ Green se apoya en la distinción sexo-genero propio de las feministas anglosajonas. Tabet, en cambio, hace referencia únicamente al sexo social. Pasaré de un concepto a otro según la autora a la que hago referencia.

La presencia de instrumentos siempre más complejos abre la posibilidad de una productividad del trabajo más constante y bastante más elevada. Está en juego un poder sobre la materia y una apropiación de la naturaleza mucho más allá de los límites del cuerpo humano. El control de la producción y de la sociedad exige un control directo también sobre los instrumentos de producción (Tabet, 2005, p. 111).

No todas las actividades musicales son retribuidas económicamente o significan lo mismo en términos de dominio y estos aspectos van cambiando en el tiempo y lugar. Pensemos, por ejemplo, en los roles actuales de productor/a/e musical, sonidista o dj's: no sólo son trabajos que involucran las máquinas más actuales (vale la tesis de Tabet sobre cómo la introducción de nuevas técnicas masculiniza una actividad), sino que también son agentes que suelen tener más frecuentemente una remuneración por su trabajo (incluso en ámbitos independientes, *under*, de menor circulación), cosa que no pasa tanto con los instrumentistas: son los mismos intérpretes quienes le pagan a le sonidista, productore o *técniq*ue de grabación. Es una hipótesis que requeriría de un análisis e investigación profunda sobre los aspectos productivos del trabajo en la música, pero implica una mirada distinta en cuanto a las causas de la opresión. La educación, por ejemplo, es un campo históricamente mal remunerado y a su vez, históricamente femenino (Lionetti, 2007) y esta tarea implica tanto el canto, como la composición, ejecución, interpretación, improvisación, aunque en un nivel de dominio menor que en la profesionalización de estas áreas. Todo esto implica una mirada desde el concepto de relaciones sociales estructurales entre los sexos. No se trata de vínculos individuales sino de estructuras sociales abstractas que constituyen el entramado económico-sexual, pero tienen consecuencias concretas sobre la vida y los cuerpos de las personas.

LA MIRADA SOBRE EL CUERPO Y EL CONCEPTO DE APROPIACIÓN

Uno de los puntos de convergencia entre ambas autoras, que resulta de particular interés, es el abordaje del cuerpo y su relación con la clase de las mujeres. En el capítulo 4: *Amenazas a la feminidad: mujeres que componen e improvisan*, Green dialoga con la división mente-cuerpo y sus consecuencias con los roles masculinos y femeninos, siendo la composición puramente mental y por lo tanto específicamente masculina. Cualquier mujer que lo haga atenta contra el orden sexual establecido. Por su lado, Tabet, para pensar la relación de las mujeres con su cuerpo, toma el concepto de apropiación, desarrollado por Collete Guillaumin. Esto le permite ver más allá del vínculo ideal naturaleza-cuerpo-feminidad, destacando las consecuencias reales que tienen las relaciones entre los sexos sobre el cuerpo de las mujeres:

Todavía, decir que las mujeres son limitadas a sus propios cuerpos, es describir la situación en términos bastante optimistas: más bien son usadas, precisamente, en cuanto cuerpo. La apropiación material de las mujeres no se limita al uso sexual y reproductivo, sino que con frecuencia afecta la integridad misma del cuerpo y su expresión física. En este sentido actúan todos los elementos que limitan el movimiento y el uso pleno del cuerpo, desde las formas de deseducación motriz a las formas de vestirse (tacos altos, etc.), a las formas de clausura o confinamiento en espacios internos y a aquellas casi universalmente difusas de delimitación del espacio y del impedimento al viaje (sobre tierra o mar), hasta las formas de disminución irreversible (desde el vendado de los pies al engorde forzado, a las mutilaciones sexuales etc.) (Tabet, 2005, p. 113).

La autora habla de limitar el movimiento y el uso pleno del cuerpo. Entonces ¿qué pasa con aquella distinción que feminiza lo relativo al cuerpo si las mujeres se encuentran desposeídas del mismo? Esto lleva a pensar en dos cuestiones. Por un lado, el canto presentado como natural, talento innato, esencial, implica un posicionamiento sobre la práctica: hay quienes entendemos, por el contrario, que cantar involucra cierto nivel de conciencia del cuerpo, dominio de la técnica y constituye una acción de decisión interpretativa. Esto concuerda con la mirada de Green sobre que las asociaciones cuerpo-mente pueden ser arbitrarias:

lo que es corporal para algunas, es puramente mental para otras.⁴ Por otro lado podríamos preguntarnos, por ejemplo, qué pasa con la percusión como un rol intrínsecamente masculino. De hecho, en muchas músicas tradicionales de canto y tambor, los tambores eran (y son) instrumentos no permitidos para las mujeres. Tal es el caso por ejemplo de los tambores Batá en Cuba⁵, o cierta música tradicional de Colombia. Alejandra Quintana, quien realizó su tesis de maestría sobre las relaciones de género y poder en torno a las músicas tradicionales colombianas, sostiene que:

El dominio masculino se ve revelado en las restricciones hacia la plena participación de las mujeres en la música y en los mitos que, a través de prohibiciones como el no tocar un instrumento fático, terminan ejerciendo un poder [que] controla la vida de las mujeres y las aleja del conocimiento musical que los hombres desean dominar (Quintana Martínez, 2006, p. 24).

A nivel local, podríamos observar qué sucede en los casos de la murga porteña. Almendra Aladro (2018) realiza un breve recorrido en la progresiva incorporación de mujeres en la murga porteña que inicialmente era interpretada en su totalidad por varones (canto, danza y percusión). La autora destaca que, si bien se fueron incorporando paulatinamente primero en la danza y luego en el canto, actualmente los roles de percusión y dirección son los más complejos de conquistar: «como rol de toma de decisiones, las relaciones de poder hegemónicas y la tensión entre los espacios público (masculino) y privado (femenino) se reproducen dialécticamente en el interior de las agrupaciones» (Aladro, 2018, p. 6).

Por su parte, el canto con caja del norte argentino constituye una excepción en tanto a la imposibilidad de mujeres de acceder a instrumentos de percusión; sin embargo, me pregunto si esta «concesión» podría pensarse, tal como lo desarrolla Green, como una práctica que no pone en crisis a la femineidad en su concepción hegemónica, o que no desestabiliza las relaciones sociales estructurales entre los sexos en línea con lo desarrollado por Tabet. Es interesante pensar que, si bien diversos autores destacan la centralidad de las mujeres y femineidades en esta práctica, hasta ahora no he encontrado ninguna mención a algún tipo de prohibición para varones y masculinidades, como sí sucede para las mujeres en otras tradiciones de canto y tambor.

Si pensamos que la percusión es una actividad que implica un gran dominio del cuerpo y los movimientos, del ritmo (aspectos temporales) y que ha sido prohibida a las mujeres en muchas culturas, esto destruye en un punto la mirada mente-cuerpo/masculino-femenino como fundamento de la división. A su vez mucha música de tradición popular ha sido (y es) desvalorizada por los centros hegemónicos del saber musical por no encajar en las leyes racionales de la estética moderna.⁶ ¿Qué sucede con la división sexual desigual de los roles musicales en aquellas prácticas cuyo contexto de producción no posee una mirada escindida del cuerpo y la mente? Más que una división mente-cuerpo, Tabet nos ofrece un enfoque que tiene como centro del análisis la búsqueda de dominio y control por parte de la clase de los varones. El hombre controla la naturaleza, la mujer forma parte de ella y debe ser controlada. El dominio no pasa sólo por lo mental: el cuerpo, la fuerza, la manipulación de los elementos e instrumentos son parte del ejercicio de poder.

4 Ella toma esta división para el análisis, no tanto porque la sostenga, sino como parte de un paradigma sobre el cual se construyen tanto las estéticas que analiza (populares y académicas) como los conceptos y roles que aborda. Por ejemplo, el rol de compositor separado del intérprete proviene de una tradición musical europea, pero no siempre es útil para analizar otras tradiciones y culturas.

5 Para ampliar sobre el caso de los tambores Batá, ver https://www.youtube.com/watch?v=Se3L6Rfcx_I

6 Aquí sería interesante entrar en otro eje de debate introduciendo el concepto de colonialidad pero esto ya excede los límites de este artículo.

Dentro de esta línea, no todos los instrumentos implican las mismas habilidades: las mujeres pueden tocar el piano pero no el tambor y estos implican destrezas y movimientos muy distintos; el canto es visto más como canal o vehículo de las emociones y la sensibilidad que como control sobre el propio cuerpo ¿qué prácticas sugieren mayor control sobre los materiales musicales y sus aspectos significantes? En este sentido el desarrollo de Lucy Green sobre que algunos roles están concedidos por no ser un desafío a la feminidad nos trae muchas respuestas, pero el aporte de Tabet acerca del nivel de dominio sobre el propio cuerpo y los materiales puede ofrecer una mirada más amplia. El vínculo con el cuerpo y los movimientos varían de un instrumento a otro. La percusión implica un nivel de dominio mayor, una relación con el cuerpo distinta a la de otros instrumentos (siempre en el contexto de una estética o tradición musical determinada: sería un error pensar en los instrumentos escindidos de su contexto sonoro y cultural). La propuesta de Paola Tabet nos invita a enfocar la mirada sobre los instrumentos y otros medios de producción musical y su relación con el control y la fuerza, como elementos de análisis en las relaciones de poder. En el mismo sentido, la apropiación de los medios y modos de producción cultural por la clase de las mujeres implica no sólo el acceso al mundo simbólico, sino a otra conciencia sobre sí mismas, otro vínculo con el cuerpo, una salida a la apropiación planteada por Guillaumin y es en este aspecto en que resultan desafiantes ciertas prácticas, instrumentales y/o estéticas.

PARA CONCLUIR

La música como práctica política, es un campo de disputa, un espacio de poder. Creo que los aspectos simbólicos de la actividad artística-cultural, como tecnología de poder que permite perpetuar las relaciones de opresión, son de fundamental importancia. Pero a su vez, el trabajo en arte posee una cara económica y material muy concreta: son dos esferas de un mismo ámbito que se retroalimentan. La imposibilidad de acceder a determinadas prácticas, deja a las mujeres por fuera de la cultura, negando el conocimiento de aspectos simbólicos, rituales, sociales, etc. A su vez, el acceso tampoco garantiza subvertir las relaciones de opresión: los cuerpos femeninos y feminizados pueden en muchas ocasiones reproducir aspectos prácticos, estéticos, materiales y/o simbólicos de su apropiación. Creo fuertemente que el arte (mundo simbólico) es un espacio de poder donde el saber y el acceso/dominio de los medios de producción conforman un elemento central, en tanto que las formas que adopta el arte son consecuencia de y tienen un efecto sobre aspectos concretos de nuestra vida. Como afirma Monique Wittig:

Para nosotras, sin embargo, este discurso [el de las imágenes, signos: medios de comunicación] no está divorciado de lo real, como lo está para los semiólogos. No sólo mantiene relaciones muy estrechas con la realidad social que es nuestra opresión (económica y política), sino que él mismo es real, ya que es una de las manifestaciones de la opresión y ejerce un poder preciso sobre nosotras (Wittig, 2006, p. 50).

En este sentido, volviendo al caso del canto con caja en el que, en mi interpretación, el protagonismo lo tiene la voz y la poética, creo que se trata de una práctica que tiene una potencia importantísima en tanto enunciación de voces que de otro modo se convierten en voces inaudibles (Bidaseca, 2010), aunque no desestabilice las categorías de género ni proponga otros modos relacionales entre los sexos. Sin embargo, considero que la práctica de canto con caja potencia la agrupación, solidaridad y escucha entre y desde la clase de las mujeres, y es allí donde radica su carácter subversivo.

REFERENCIAS

- 38 Editions Productora. (s. f.). La dama de la percusión. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Se3L6Rfcx_I
- Aladro, A. (2018). Mujeres en la murga porteña: Arte, territorialidad y empoderamiento. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les CahiersALHIM* (35). <https://doi.org/10.4000/>

alhim.6170

- Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América Latina*. SB.
- Delphy, C. (1982). El enemigo principal. En *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos* (pp. 11-28). La Sal.
- Falquet, J. (2014). Nicole-Claude Mathieu: Hacia una anatomía de las clases de sexo. *Revista Andaluza de Antropología*, 14, 178-199.
- Green, L. [1997] (2001). *Música, género y educación*. Morata.
- Guillaumin, C. (2005). Práctica de poder e idea de Naturaleza. En O. Curiel y J. Falquet (comps.). *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas* (pp. 19-56). Brecha Lésbica.
- Ley 27.539 de 2019. Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales. 19 de diciembre de 2019. D.O. No. 34.266.
- Lionetti, L. (2007) El arte de educar en «las segundas madres». En *La misión política de la escuela pública. Formar a los ciudadanos de la república (1870-1916)* (pp. 181-206). Miño y Dávila.
- Quintana Martínez, A. (2006). Género, poder y tradición. *Al baile de la gaita el caimán le repica* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://studylib.es/doc/8289188/g%C3%A9nero--poder-y-tradici%C3%B3n---universidad-nacional-de-colombia>
- Tabet, P. (2005). Las manos los instrumentos y las armas. En O. Curiel y J. Falquet (comps.). *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas*. (pp. 57-119). Brecha Lésbica.
- Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 45-57). Egales.