



CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLOGICOS

PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

**Mujeres mexicanas en la música de concierto actual.
Un estudio de sus cursos de vida.**

Tesis que presenta

Citlalin Ulloa Pizarro

Para obtener el título de

Maestra en Estudios de Género

Directora

Dra. Mercedes Blanco Sánchez

México D.F.

2007

A Carmen,
por la invaluable amistad que hemos construido
a lo largo de treinta y cinco años de constante diálogo.

Nadie entendió el camino;
pero hay quien vio el lugar,
quien empezó a sentir, confusamente,
desde sus pies sin luz, que sus pisadas
de sombra y extravío,
ganar iban logrando pisos dulces,
pisos consoladores, ciertamente
propios para sus pies.

Efrén Hernández.

Si las mujeres merecen un estudio especial
es porque recibieron un trato diferente
del que se destinaba a los hombres.

Pilar Gonzalbo.

Agradecimientos

A la **Dra. Mercedes Blanco** por su exigencia, paciencia, calidad humana, respeto e interés desde el inicio hasta el final de este proyecto, así como por compartir tan generosamente conmigo sus invaluable conocimientos e inolvidables enseñanzas. A mis lectoras: la **Mtra. Clara Meierovich** por la desinteresada gentileza con la que pródigamente me compartió su vasta cultura sobre teoría e historia de la música. A la **Dra. Guadalupe Huacuz**, por su imprescindible y desprendida invitación al cuestionamiento y la reflexión constantes. A la **Mtra. Mercedes Barquet** por su constante interés en mi formación e inestimables aportaciones a mi proyecto. Al **Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer**, (PIEM) y a **El Colegio de México**, sin cuyo apoyo no hubieran sido posibles ni mi formación en género ni la presente investigación. A la querida visionaria, **Dra. Elena Urrutia**, por haber fundado el PIEM y aportado esa imprescindible mezcla de arte y género a El Colegio de México y a su Biblioteca. A las mujeres músicas entrevistadas a quienes brindo un homenaje de admiración en estas páginas por sus importantes aportaciones a la música mexicana: **María Teresa Rodríguez, Josefina Álvarez, Luisa Durón, Silvia Navarrete, Teresa Rodríguez, Gina Enríquez, Bozena Slawinska, Gabriela Díaz Alatríste, María Cristina Martínez, Gabriela Orta, Araceli Castañeda, Vilka Castillo, Odet Martínez, Alejandra Rosas e Isabella Zezati**. Agradezco las amables atenciones del hijo de la Maestra **Pilar Vidal**, fallecida un mes antes de terminar esta investigación. A mis queridas/os maestras/os del PIEM: **Dra. Julia Tuñón, Dr. Joan Vendrell, Dra. Adriana Ortiz, Dr. Juan Guillermo Figueroa, Dra. Ana María Tepichín, Dra. Teresa Incháustegui, Dra. Alicia Márquez y Dra. Ishita Banerjee**, quienes a través de su calidad humana y diversidad de saberes, han aportado gran parte de mis conocimientos sobre género, han abierto mis horizontes y enriquecido mi universo. A **Verónica Devars**, por sus amables atenciones, durante el proceso de mi formación. A mis compañeras/os de la Maestría en Estudios de Género de El Colegio de México, con quienes compartí dos años de arduo aprendizaje y afortunado proceso de formación. En especial a **Lilia Monroy, Mercedes Aguilar, Alejandra Sánchez, Martha López, Wendy Briceño, Ana Lucía Hernández, Claudia Flores, Luz Jiménez, Ana Lucía Torres, Andrea Ramírez y Gabriela Rodríguez**. A mi padre, **Manuel I. Ulloa** por su tiempo, enseñanzas, aportaciones e invaluable comentarios durante mi formación en la maestría y en la realización de esta investigación. A mis hermanos **Manuel Francisco y Luis I Ulloa**, por su indispensable diálogo, ayuda material y apoyo durante este proceso. A mi tía **La Tere Ulloa**, por enseñarme a defender los sueños, a optar por vivir un feminismo honesto y comprometido así como por animarme a continuar con mis estudios de posgrado. A la profesora **Beatriz Buzo**, por sus necesarias enseñanzas del idioma inglés, vertidas en este trabajo. A mi amigo **Miguel Ángel Cancino**, quien con su paciencia y disposición hizo posible la elaboración de los diagramas de esta investigación. Al **personal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas** de El Colegio de México, en especial a **Lucía de la Cruz** por su amable atención y eficiencia. A la **Dra. Carmen Delia Valadez**, investigadora del Diccionario del Español Usual en México de El Colegio de México por sus pertinentes aclaraciones. A **Erika Sánchez-Dahl**, directora de Mercadotecnia y Relaciones Públicas de el Coro del Colegio Alemán A.C. A la consultora de la Biblioteca del CNA **Leticia Mora**, por el material bibliográfico recomendado. Al **personal de las bibliotecas de la Escuela Nacional de Música (ENM) y del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)** de la UNAM. A mis queridos amigos de siempre y de todo **Santiago Castillejos y Miriam Chávez** por su apoyo e indispensable compañía durante todo mi proceso de la maestría. A las queridas y admiradas Doctoras **Engracia Loyo y Anne Staples**, por animarme y valorar mi trabajo. A mis amigos de Copilco el Alto: **Luis Camacho, María Goñi y Juan Ley**, quienes me regalaron energía para finalizar esta investigación. A mis tíos **Rosaura Díaz y Víctor Domínguez**, por su cariño y necesaria compañía en este trayecto.

Índice

Agradecimientos	5
Introducción.	7
I. Mujer, trabajo y familia: un estado del arte.	12
II. Marco teórico-metodológico: el curso de vida.	25
III. Música de concierto y políticas culturales en México: 1937-2006.	37
IV. Familias de origen.	70
V. Trayectorias escolares.	84
VI. Trayectorias laborales.	102
VII. Trayectorias conyugales y reproductivas.	128
VIII. Consideraciones finales.	140
IX. Bibliografía.	151
X. Anexos.	167
1a. Cuadro de datos básicos de las mujeres entrevistadas.	168
1b. Cronograma de la materia de educación musical en los niveles básicos a superiores en México: 1937-2006.	169
1c. Cronograma de la creación de políticas culturales en el área de música en México: 1937-2006.	174
2a. Trayectorias escolares “formales”.	181
2b. Trayectorias musicales.	181
2c. Becas y apoyos.	182
2d. Trayectorias laborales.	182
2e. Trayectorias conyugales.	183
2f. Trayectorias reproductivas.	183
2g. Trayectorias habitacionales (familias de origen).	184
2h. Trayectorias habitacionales (estancias en el extranjero).	184
2i. <i>Turning Points</i> .	185
3a.a. Trayectoria de vida de María Teresa Rodríguez.	187
3b.b. Trayectoria de vida de Josefina Álvarez.	189
3c.c. Trayectoria de vida de Luisa Durón.	191
3d.d. Trayectoria de vida de Pilar Vidal.	193
3e.e. Trayectoria de vida de Silvia Navarrete.	195
3f.f. Trayectoria de vida de Teresa Rodríguez.	197
3g.g. Trayectoria de vida de Gina Enríquez.	199
3h.h. Trayectoria de vida de Bozena Slawinska.	201
3i.i. Trayectoria de vida de Gabriela Díaz Alatraste.	203
3j.j. Trayectoria de vida de María Cristina Martínez.	205
3k.k. Trayectoria de vida de Gabriela Orta.	207
3l.l. Trayectoria de vida de Araceli Castañeda.	209
3m.m. Trayectoria de vida de Vilka Castillo.	211
3n.n. Trayectoria de vida de Odet Martínez.	213
3ñ.ñ. Trayectoria de vida de Alejandra Rosas.	215
3o.o. Trayectoria de vida de Isabella Zezati.	217
Transcripciones de las entrevistas (Disco Compacto).	

Introducción

En el presente, la ciudad de México cuenta con numerosas instituciones dedicadas a la preservación, enseñanza, investigación, creación y difusión de la música de concierto, siendo el periodo de 1970 a 1980 el de su mayor auge. Desde hace tres décadas, el papel que desempeñan las políticas culturales en el desarrollo social y económico de México ha tenido cada vez más importancia para disciplinas como la sociología y la antropología, sin embargo, las artes y, en particular, la música de concierto, siguen siendo un campo de investigación poco explorado.

Por lo que respecta a las personas que ejercen como músicos profesionales y, más específicamente, a las mujeres que se desempeñan en este campo, son contadas las investigaciones con enfoque de género que dan cuenta de esta ocupación. En el área de las artes, los estudios de género han privilegiado a las mujeres escritoras, quienes hoy día cuentan con numerosas investigaciones y, de manera menos frecuente pero significativa, se encuentran los estudios sobre mujeres artesanas, pintoras y cineastas. En comparación, la situación laboral de las mujeres, en general, ha sido estudiada constantemente en nuestro país, así como su vinculación con la familia, profundizando sobre el estudio de diversos grupos de mujeres trabajadoras, pertenecientes a diferentes niveles socioeconómicos, como por ejemplo, indígenas, campesinas, obreras, empleadas, académicas, ejecutivas y políticas.

Debido, entonces, a que hoy en día son contadas las investigaciones con enfoque de género que abordan el tema de las mujeres músicas¹ y su vinculación con el trabajo y la familia, la relevancia de la presente tesis partió de

¹ Para la presente investigación fue complicado elegir la forma en la cual referirse al grupo estudiado o a cada una de las mujeres entrevistadas ya que, al menos en México, --posiblemente como legado de la tradición literaria del siglo XIX--, ser "música" refiere a una persona descarada, atrevida, aprovechada y envidiosa. Según el Diccionario del Español Usual en México, es correcto valerse del término mujer música u hombre músico, así como simplemente músico o músicos pero, como se señala en esta nota, la utilización del femenino se presta a otras interpretaciones y tiende a cuestionar sobre las razones por las cuales se usa el género femenino para designar a personas aprovechadas --entre otros adjetivos-- y también abre vertientes de reflexión sugerentes para los estudios de género, específicamente para aquellos dedicados al análisis del discurso, en donde en muchas culturas, como la nuestra, lo femenino a menudo ha designado el lado despectivo.

la evidente escasez de bibliografía sobre mujeres trabajadoras en el área musical, de la nula presencia de las directoras de orquesta como titulares de las orquestas sinfónicas o filarmónicas importantes en México, así como de la invisibilidad de las instrumentistas en las historias de la música mexicana.

El punto de partida fue preguntarse cuáles y cómo eran las oportunidades y los obstáculos de desarrollo profesional que tenían las directoras de orquesta y las instrumentistas en el ámbito de la música de concierto actual, en la ciudad de México y, también, dar cuenta de cómo habían ido cambiando en el tiempo. Por esta razón se consideró que el enfoque teórico-metodológico conocido como curso de vida sería idóneo para analizar los entramados microsociales y macroestructurales de este grupo, ya que este enfoque considera, principalmente, tanto la vinculación entre el individuo y la sociedad como los procesos a lo largo del tiempo.

A la luz de lo anterior, el objetivo principal de la investigación es analizar cómo influye el entrelazamiento de las trayectorias vitales básicas, sus transiciones y *turning points*, en los cursos de vida de las directoras de orquesta e instrumentistas mexicanas actuales que las han llevado a elegir especializaciones musicales tradicionalmente consideradas como “femeninas” y “masculinas”.

Por lo que concierne a la base empírica de la investigación, se consideró que el instrumento de recolección de información más adecuado sería llevar a cabo entrevistas semiestructuradas a profundidad, ya que se requería obtener información cualitativa sobre varias de las trayectorias vitales más importantes en las vidas de las entrevistadas. Con este fin, se realizaron adecuaciones a un guión de entrevistas semiestructuradas y a profundidad elaborado por Brígida García y Orlandina De Oliveira (1994) y se agregaron preguntas inspiradas en las propuestas de la reciente musicología feminista, con el fin de tener un acercamiento al ámbito laboral musical con un enfoque de género. Se logró entrevistar a dieciséis mujeres, ocho de las cuales son músicas reconocidas y exitosas en sus especialidades musicales y, las ocho restantes, son mujeres que aún no han logrado las mismas distinciones.

Así, se eligió como universo de estudio mujeres pertenecientes a diversas generaciones con la especialidad en dirección de orquesta e intérpretes de diversos instrumentos (véase Anexo 1a), con el fin de indagar sobre la concepción de los instrumentos que se han considerado históricamente “femeninos” --como el piano y los de cuerdas-- y los que hoy en día se perciben como “masculinos” --como los de metal y percusión-- y analizar los cambios de percepción, tanto de las entrevistadas como de la sociedad, en general, a lo largo del tiempo, así como para llevar a cabo comparaciones entre generaciones e intragénero.

Por medio de la consideración conjunta de la teoría del curso de vida y del enfoque de género pudieron hacerse evidentes los tipos de oportunidades y de exclusiones o discriminaciones que las músicas pertenecientes a diferentes generaciones o cohortes² --que abarcan mujeres nacidas desde los años veinte hasta inicios de la década de los ochenta del siglo XX-- han experimentado en sus ámbitos laborales, sus vivencias en torno a la concertación del trabajo y la maternidad, las razones por las que han migrado, lo que les ocurre cuando regresan al país y las diferencias que encuentran entre la educación musical mexicana y la extranjera. Asimismo, se da cuenta de cómo en la historia de la música mexicana pueden encontrarse las raíces de los supuestos culturales que han asignado a las mujeres especialidades musicales “femeninas” y las vivencias de aquéllas que eligieron especializarse en las aún hoy consideradas como actividades musicales “masculinas”.

La tesis está estructurada en siete capítulos. El primero está dedicado al estado del arte sobre la problemática que gira en torno a la vinculación mujer, trabajo y familia, abarcando desde el modelo parsoniano de familia hasta las recientes aportaciones de la teoría del curso de vida en los estudios de género.

El segundo capítulo expone la aproximación teórico-metodológica elegida para esta investigación, incluyendo los antecedentes, características y elementos principales de la teoría del curso de vida.

² Este concepto se explica en el segundo capítulo.

Con el fin de comprender el contexto vivido por las mujeres entrevistadas para esta investigación, el tercer capítulo aborda la historia de la música y las políticas culturales mexicanas desde 1937 hasta el 2006. En este recorrido se han tomado en cuenta las características de cada una de las etapas y sus principales representantes, así como una historia de las mujeres dedicadas a la música de concierto en México. En esta revisión se presentan algunas de las ideas que maneja la musicología feminista, así como también ciertas propuestas de los estudios de género enfocados en la división sexual del trabajo, con la finalidad de tener elementos que permitan contribuir a la explicación de algunas de las posibles causas de la desigualdad laboral de las músicas mexicanas a lo largo del periodo histórico elegido.

A partir del cuarto capítulo, y hasta el séptimo, se analiza la información derivada de las dieciséis entrevistas, utilizando algunos de los postulados del enfoque del curso de vida y de la perspectiva de género. En cuanto al primer enfoque, se incluyen tres de sus conceptos básicos: trayectorias, transiciones y *turning points*. Más específicamente, en el cuarto capítulo se expone el tema de las familias de origen, analizando los tipos de familias en las que crecieron las entrevistadas, sus características, conductas de la madre y del padre, los familiares que tuvieron una mayor influencia para que ellas eligieran dedicarse a la música, las relaciones con sus hermanas/os, el tipo de tratos que recibieron y las reacciones de sus familiares cuando ellas decidieron optar profesionalmente por la música.

El quinto capítulo muestra las trayectorias escolares de las entrevistadas, tanto en el sistema escolar “formal” como en el musical. En este capítulo, también se toman en cuenta las experiencias de aquellas entrevistadas que tuvieron la oportunidad de formarse en el extranjero, con el fin de conocer las razones por las cuales lo hicieron y distinguir sus percepciones en torno a las diferencias entre la educación musical mexicana y la extranjera, así como lo que ellas consideran que debe hacerse en cuestión de políticas culturales, específicamente en el área educativa musical. Asimismo, en este capítulo se incluyen las impresiones de las entrevistadas en torno a las relaciones con sus

compañeros/as y maestras/os y, las razones por las cuales ubican muchos de sus *turning points* en esta trayectoria vital.

El sexto capítulo presenta las trayectorias laborales de las entrevistadas, sus condiciones de trabajo, incluidas sus percepciones sobre las instituciones laborales públicas y privadas y las políticas culturales. También se da cuenta de las razones por las que se suman al pluriempleo, sus oportunidades laborales, redes de apoyo y vivencias en torno a las exclusiones, las discriminaciones encubiertas o directas y el hostigamiento sexual. Se exponen las formas en que estas mujeres han solucionado obstáculos laborales, así como fenómenos asociados, tales como los estereotipos de género, la segregación ocupacional, el techo de cristal y la pirámide ocupacional. También se incluyen las sugerencias de las entrevistadas para propiciar un mejoramiento en el ámbito laboral musical en general.

El séptimo y último capítulo de esta investigación aborda las trayectorias conyugales y reproductivas de las mujeres entrevistadas con el fin de analizar sus relaciones de igualdad o desigualdad con sus parejas, las formas en las que concilian el trabajo y la maternidad, los aspectos que les son prioritarios, la manera en la que usan su tiempo y la razón por la que ubican algunos de sus *turning points* en esta trayectoria vital.

La presente tesis es un llamado a la reflexión sobre la importancia del trabajo que realizan hoy día las mujeres mexicanas dedicadas a la música de concierto, con lo cual, entre otras cosas, se busca contrarrestar la invisibilidad y el silencio histórico a los que han sido confinadas.

I. Mujer, trabajo y familia: un estado del arte.

A inicios de los años cincuenta del siglo XX, la familia³ empezó a ser concebida como una unidad digna de estudio. Los primeros análisis tomaron en cuenta la familia nuclear, ya que ésta era considerada idónea para un contexto de industrialización avanzada, como el de Estados Unidos. La idea central era que en la familia nuclear hombres y mujeres llevaban a cabo roles diferentes: los hombres eran los proveedores económicos y las mujeres estaban dedicadas a atender la casa y a las/os hijas/os.

Como teórico del planteamiento anterior, a partir de los años cincuenta destaca un autor como Talcott Parsons (1964)⁴, quien implementó un modelo en el cual “el matrimonio y la familia funcionaban gracias a la presencia de una serie de vínculos de apoyo mutuo tanto económicos como afectivos, en los que la capacidad del hombre para el trabajo instrumental se complementaba con la habilidad de la mujer para manejar los aspectos expresivos de la vida familiar” (Conway, Bourque, Scott, 2003: 21).

La perspectiva que Parsons tenía sobre la familia respondía a la ideología positivista “ilustrada” del siglo XVII, basada en el supuesto de que los hombres eran los representantes del mundo de la ciencia, espacio en el que se encuentra la razón y, las mujeres, de la naturaleza, lugar en el que se ubican las emociones. En palabras de Carole Pateman (1995), se traduce en una estructura jerárquica y binaria:

Mundo de las Mujeres (Privado)	Mundo de los Hombres (Público)
Naturaleza	Cultura
Emociones	Razón
Debilidad	Fuerza
Incapacidad	Capacidad
Individuo Abstracto	Individuo Universal
Subordinado	Portador de derechos y libertades
Sujeción natural y política	Libertad natural y política

³ “Hoy se entiende por familia aquella institución anclada en lazos de parentesco y por unidad doméstica la unidad de residencia, producción y consumo organizada en torno a la reproducción cotidiana. El concepto de unidad doméstica es más amplio y permite un adecuado acercamiento empírico al estudio del trabajo doméstico” (Sánchez, 1989: 68).

⁴ Véase también Parsons, 1964a; Parsons y Bales, 1956; Morgan, David, 1975.

Las actividades “instrumentales” y las “expresivas”, asignadas a hombres y mujeres, no sólo restringen los espacios de actividad de cada uno, sino que también definen --de manera limitada-- los roles femeninos y masculinos⁵. Este modelo aporta escasas posibilidades para que hombres y mujeres desarrollen plenamente sus potencialidades, debido en parte a que “en la sociedad moderna, la familia ha servido como dominio para la producción y capacitación de la clase trabajadora. Ésta ha sido la razón que se ha aducido para que las mujeres tengan que trabajar por salarios inferiores, irregulares, cuya paga en general tenga que ser complementada por el vínculo sexual con un hombre, dentro o fuera de convenios familiares” (Gadol, 1992: 140).

El modelo Parsoniano fue adoptado en México en la misma década en la que surgió y tuvo repercusiones en la manera de abordar el estudio de las familias mexicanas y, aunque la implementación de este modelo “respondía a la realidad de las familias estadounidenses de clase media”⁶ (García y De Oliveira, 1996: 30), alimentó el imaginario social que consistía en pensar que ésta era una forma de organizar --“con armonía y equilibrio”-- a hombres y mujeres, pertenecientes a la heterogénea sociedad mexicana de la primera mitad del siglo pasado.

“La idea de la familia nuclear aislada es particularmente ajena a sociedades como las latinoamericanas, donde las unidades domésticas nucleares frecuentemente entablan un sinnúmero de redes de interconexión y apoyo con parientes y vecinos” (García y De Oliveira, 2006: 31). El modelo Parsoniano influyó en el enfoque de las investigaciones que estudiaban a las familias mexicanas y latinoamericanas de los años cincuenta y sesenta, las

⁵ “Son mecanismos internos de represión que modelan nuestros deseos y motivaciones, de manera que algunas opciones profesionales resultan impensables y otras fuertemente condicionadas” (Yannoulas, 2005: 55). Asimismo, el investigador John Money (1955) propuso el término ‘papel de género’, para describir el conjunto de conductas atribuidas a los varones y a las mujeres (Citado en Burin, 1998: 19).

⁶ “La clase media son grupos que llevan a cabo tareas no manuales, que residen en su mayoría en centros urbanos y que desarrollan actividades ubicadas en el sector secundario (industria) y predominantemente en el sector terciario de la economía (comercio, transporte, servicios). Por lo general cuentan mínimamente con algunos años de instrucción secundaria y con ingresos que les permiten no sólo satisfacer sus necesidades básicas sino también otras adicionales” (Stern, 1990: 21).

cuales estribaban en “la idea de que las mujeres estarían básicamente dedicadas a la crianza de los hijos y a las tareas hogareñas y los hombres ocupados en el mercado de trabajo” (García y De Oliveira, 2006: 31).

En la capital del país se presentaba un incremento de la industrialización, procesos acelerados de urbanización, migraciones del campo a la ciudad y la muy incipiente apertura del espacio laboral a las mujeres, principalmente en el sector terciario⁷.

En el campo metodológico, el incremento de la población femenina en la fuerza de trabajo fue razón suficiente para que algunas investigaciones tomaran en cuenta el trabajo femenino y “se sentaron las bases teóricas y metodológicas que se han constituido en referencias necesarias para los estudios acerca de los momentos históricos en que la participación económica de las mujeres ha sido mucho más pronunciada” (García y De Oliveira, 2006: 32)⁸.

Entre los años sesenta y setenta, México empezó a contar con datos censales y encuestas sobre migración y mercado de trabajo. “En los análisis, que fundamentalmente se dirigían a los varones, se prestaba atención a la familia cuando [...] se profundizaba en las variables educacionales o de origen social que daban cuenta de comportamientos particulares en el mercado de trabajo [...] y los valores masculinos acerca de la vida familiar” (García y De Oliveira, 2006: 32)⁹.

Como mencionan García y De Oliveira (2006), los resultados de algunas de las encuestas de esas décadas mostraron la unanimidad de pensamiento en cuanto a la percepción de los esposos y padres de familia como las autoridades máximas de la familia y a las esposas y madres de familia como las responsables de la casa y el cuidado de los hijos.

A mediados de los años setenta, “se comenzaron a cuestionar los esquemas teóricos y metodológicos que habían orientado muchas

⁷ “Se trata de actividades que presentan cierta facilidad de entrada y requieren reducido capital, poca organización; casi siempre son unidades pequeñas de producción o que prestan diferentes tipos de servicios” (De Barbieri y De Oliveira, 1989: 29).

⁸ Véase también Rendón y Pedrero, 1976; Wainerman y Recchini, 1981; De Oliveira, Ariza y Eternod, 2001.

⁹ Véase también Balán, Browing y Jelín, 1973; Muñoz, De Oliveira y Stern, 1981.

investigaciones sobre el desarrollo económico, los niveles de vida, los problemas poblacionales, el mercado de trabajo y la familia” (García y De Oliveira, 2006: 33), como fue el caso de la teoría de la modernización¹⁰, cuyos postulados dejaban marginados a varios sectores de la población. “En el clima de los intentos modernizadores de las sociedades menos desarrolladas y de las preocupaciones por el elevado crecimiento poblacional que prevalecía a finales de los años sesenta y principios de los sesenta, la mujer pasó a ser un tema de interés creciente por parte de las agencias internacionales y los gobiernos nacionales, quienes no sólo la identificaron como parte de los grupos con mayores carencias sociales, sino también y sobre todo, como agente clave para el logro de los cambios deseados” (Camarena, 2003: 258). Como contraparte, algunos estudios recurrieron a los esquemas histórico-estructurales, surgidos del marxismo¹¹, mismos que rompieron con la idea de la familia universal y dieron mayor importancia a los sistemas de producción (Marx, 1973 y Godelier, 1967).

“La idea de que la clase era más bien una instancia que establecía los límites de posibilidades dentro de los cuales actuaban las familias y los individuos” (García y De Oliveira, 2006: 34), inició las investigaciones sobre estrategias familiares de sobrevivencia o reproducción¹², enmarcándose en los

¹⁰ “La teoría de modernización surgió en la década de los cincuenta y sesenta en respuesta a la batalla ideológica que entonces se libraba entre el capitalismo occidental y el comunismo. Frente a la percepción del comunismo como una amenaza regional, las potencias occidentales, encabezadas por Estados Unidos, dedicaron su atención a ganarse la lealtad de los llamados países tercermundistas de la época. El argumento central de la teoría de modernización consiste en que para que los países en vías de desarrollo alcancen un nivel de industrialización y prosperidad económica digna de una sociedad moderna, es necesario que estos hagan un cambio profundo en sus valores y estructuras sociales. Las observaciones presentadas por quienes propusieron esta teoría están basadas en el desarrollo histórico de los países del norte. Por ende, muchos críticos de esta teoría ven en ella un modelo euro-centrista. Esta teoría le asigna un papel central al Estado en la tarea de llevar a cabo los cambios necesarios en la estructura social. El proceso propuesto por esta teoría demanda una reestructuración social en todos los niveles: desde el nivel más básico, como la familia, hasta las instituciones estatales más altas”. En: <http://www.lablaa.org>. El 22 de mayo de 2007.

¹¹ “Aquí se partía de una concepción de lo social como un todo estructurado en clases y no como una interrelación funcional entre diferentes esferas de actividad” (García y De Oliveira, 2006: 33).

¹² “Las estrategias de sobrevivencia o de reproducción remiten [...] al conjunto de actividades que desarrollan las unidades domésticas de diferentes sectores sociales para garantizar su manutención cotidiana y generacional” (García y De Oliveira, 2006: 34). Véase Duque y Pastrana, 1973; Torrado, 1981; Bordieu, 1976 y 1979; Giddens, 1976, 1979; Tilly y Scott, 1978; De Oliveira y Salles, 1989.

estudios de pobreza urbana, mismos que encontrarían su mayor desarrollo en los años ochenta.

“En los últimos lustros del siglo XX, los análisis sobre el mundo familiar presentaron un matiz distinto. El desarrollo de la perspectiva de género contribuyó a minar aún más los supuestos funcionalistas al ahondar en los cuestionamientos en torno a la visión dualista de lo público y lo privado, la cultura y la naturaleza, la sociedad y la familia, el Estado y el mercado, así como conceptualizar las relaciones intrafamiliares como relaciones de poder” (García y De Oliveira, 2006: 38). Algunas de estas aproximaciones fueron fomentadas por los países desarrollados e impulsadas por los movimientos feministas¹³, los cuales “sostenían que las mujeres eran un grupo social que padecía condiciones significativas de opresión en la sociedad patriarcal” (Burín, 1998: 24)¹⁴.

“Hasta ese momento “trabajo” era sinónimo de producción para el mercado con formas asalariadas, por lo tanto, no sólo el trabajo doméstico sino también otro tipo de actividades no cabían en esa definición” (Blanco y Pacheco, 2002: 124). Los avances conceptuales en la perspectiva de género¹⁵ partieron de las categorías marxistas, considerando al trabajo¹⁶ no sólo como un sistema de producción dividido por clases sociales¹⁷, sino también por género, ubicando

¹³ “El feminismo es una crítica a la supremacía del hombre, elaborada y presentada a la luz de una voluntad de cambiarla, lo que a su vez supone la convicción de que puede cambiarse” (Gordon, 1992: 121).

¹⁴ “... el feminismo de los años setenta formuló la categoría del patriarcado, es decir la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños en la familia y, por extensión, el dominio del hombre sobre la mujer en la sociedad como causa central de la opresión de la mujer” (Ramos, 1992: 15).

¹⁵ “Hablar de perspectiva de género en México hasta 1995 era asunto sólo de académicos e intelectuales. A raíz de la IV Conferencia de la Mujer en Beijing, China, y del debate internacional alrededor del concepto género, aquél término ganó terreno en el ámbito nacional. La perspectiva de género es una de las tantas herramientas que deben emplearse para investigar, comprender y abordar problemas que están determinados económica, política y culturalmente” (Lamas, 1998: 5).

¹⁶ “El concepto mismo de trabajo, hoy se considera como tal tanto al conjunto de tareas o actividades reproductivas que son necesarias para la reposición y manutención de la fuerza de trabajo (trabajo doméstico y cuidado de los hijos), como a las actividades productivas orientadas hacia el mercado” (García y De Oliveira, 2006: 39).

¹⁷ “Entre los criterios disponibles para delimitar a las clases sociales hay uno que podría considerarse estratégico: la ocupación que tienen los individuos. Para desempeñar una determinada ocupación se requieren ciertos conocimientos y habilidades (educación, escolaridad); el desempeño de las diversas ocupaciones conlleva, a su vez, remuneraciones diferentes (ingresos, riqueza) Los tres elementos mencionados (ocupación, educación e

las diferencias que se convierten en desigualdades. Como lo señaló Joan W. Scott, al mencionar que “el origen de la desigualdad se ubica en la definición y separación que las sociedades hacen entre lo que es masculino y femenino. Surge entonces el concepto de género como forma de denotar el carácter totalmente social de las ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres” (Scott, 2003: 286).

Con base en una serie de textos (Rubin, 1975; Scott, 1986; Conway, Bourque y Scott, 1987; Thompson, 1992; Riquer, 1995; Barbieri, 1996; Lamas, 1996) es posible explicitar que la perspectiva de género ha tomado en cuenta fundamentalmente tres ejes analíticos [...] El primer eje se refiere a la necesidad de hacer visible lo invisible; el segundo, a la constatación de que existe una gama de diferencias entre hombres mujeres, y el tercer eje busca poner el acento en cómo estas diferencias devienen en desigualdades” (Blanco y Pacheco, 1998: 75).

Por otro lado, se tuvo una visión del patriarcado (Cobo, 1997) y del capitalismo como formas que propiciaban la división sexual del trabajo¹⁸ tanto en el interior como en el exterior de las familias, al considerar que “la devaluación de las actividades de la mujer (como fuente de mano de obra barata en el mercado, y de trabajo libre en el hogar) devaluó también la visión de las mujeres como sujetos históricos y como agentes de cambio” (Scott, 1992: 49).

Con los estudios realizados sobre la división sexual del trabajo, se hizo notoria la invisibilidad del trabajo doméstico en el espacio reproductivo¹⁹, por lo que varias investigaciones se interesaron en profundizar sobre la vinculación entre trabajo, familia y reproducción, lo que “dejó claramente establecido que el

ingresos) no sólo se correlacionan entre sí, sino que se traducen en formas de vida diversas, tanto en función de lo que la naturaleza de la ocupación y el nivel de educación y de riqueza permiten (indicadores de carácter objetivo como lugar de residencia, tipo de vivienda, nivel de consumo, etc.), como de los valores y actitudes asociados a ellos” (Stern, 1990: 20).

¹⁸ “Si bien lo que constituye lo “doméstico” y lo “público” varía de cultura a cultura y las líneas de demarcación están trazadas de un modo distinto, se descubre un patrón consistente si se colocan las sociedades en una escala, en uno de cuyos extremos las actividades familiares y públicas se mezclan bastante y en el otro las actividades públicas y domésticas están tajantemente diferenciadas. Cuando las actividades familiares coinciden con las públicas o sociales, la posición de la mujer es comparable o incluso superior a la de los hombres” (Gadol, 1992: 135). Véase también De Barbieri, 1982a, 1982b, 1989a; Pateman, 1996; Barreré-Maurisson, 1999.

¹⁹ “... la reproducción humana es, en última instancia, un proceso productivo. Por esta razón se ha enfatizado el estudio de las relaciones de producción en el interior de la familia, entendiendo ésta como una unidad productiva” (Ramos, 1992: 17).

trabajo doméstico constituye un factor muy importante en el proceso de reproducción y mantenimiento cotidiano de la fuerza de trabajo, proceso indispensable para el funcionamiento y permanencia de cualquier sistema” (Blanco, 1989: 134).

Asimismo, se agregaron concepciones sobre la vida familiar, la maternidad, la paternidad, las formas de convivencia familiar y las relaciones de poder²⁰, incluidos la toma de decisiones, el control de libertad de movimiento y la violencia doméstica²¹.

En la década de los setenta se empezó a redefinir el concepto de trabajo, incluyendo tanto las actividades productivas como las reproductivas. Lo anterior contribuyó a evidenciar las asimetrías entre sexos y la sobrecarga laboral realizada por las mujeres al llevar a cabo actividades dentro de los espacios públicos y privados.

“Si bien, en un principio, la relación entre los ámbitos de la producción y la reproducción se vio de una manera un tanto mecánica y de carácter funcionalista, posteriormente se le señaló como el vínculo indispensable que existe entre ambas esferas, convirtiéndose así en la plataforma de todo el enfoque de la denominada reproducción social” (Blanco y Pacheco, 2002: 125).

En los avances se incluían la participación económica, la percepción de ingresos, las aportaciones económicas al gasto familiar, el trabajo doméstico, el cuidado de los hijos y las dobles jornadas²².

Con los estudios sobre la división sexual del trabajo y aquellos que versaban “sobre el amplio mundo del trabajo se pasó del énfasis económico en los mercados de trabajo al rescate microsociedad de la familia-unidad doméstica, persistiendo nuevamente, la dificultad de abordarlos conjuntamente” (Blanco y

²⁰ “... las relaciones de poder no son sólo un vínculo en el cual ejercer el mando, significa imponerse sobre las preferencias de otros respecto a ‘cuestiones importantes’, sino también determinar cuáles son esas ‘cuestiones importantes’. De hecho es definir sobre qué cuestiones se va a decidir, excluyendo aquellas que pongan en peligro los intereses de los que detentan la supremacía” (Parada, 1998: 268).

²¹ Véase García, Muñoz y De Oliveira, 1982; Humphries y Rubery, 1984; Ramos et al, 1987; De Oliveira (coord.), 1989: específicamente los trabajos de Corona, Blanco, Goldsmith, González de la Rocha, y Sánchez Gómez; De Oliveira, Eternod y López, 1999; Camarena, 2003.

²² Véase Coulson, Magas y Wainwright, 1975; Hartmann, 1976; Sarti, 1985; Bruschini, 1994; García, Blanco y Pacheco, 1999; Ariza y De Oliveira, 2002.

Pacheco, 2002: 136). La relación del ámbito productivo y reproductivo, así como aquellos que abordaron el tema de trabajo doméstico, ampliaron los debates sobre la subordinación²³, opresión e invisibilidad²⁴ de las mujeres, las desigualdades de género y clase, así como los estereotipos²⁵ femeninos y masculinos y la violencia dentro de los hogares.

A partir de los años ochenta, se realizaron debates en torno a la vinculación de la posición²⁶ y condición²⁷ de las mujeres (Dieren, 2001) en la sociedad con su participación económica, por lo que los estudios de las mujeres contemplan el uso del tiempo en el trabajo no remunerado²⁸, como un aspecto trascendental para comprender las causas y consecuencias del acceso desigual a los diversos ámbitos de acción social, política y humana.

A principios de los años noventa se llevaron a cabo encuestas sobre la dinámica familiar con perspectiva de género y sobre la forma en la que usaban el tiempo las mujeres de todas las clases socioeconómicas y estados civiles²⁹, con el fin de cuantificar las horas de trabajo doméstico. Al respecto “se han tratado de formular preguntas en las encuestas que permitan que las mujeres declaren actividades que frecuentemente no conciben como trabajo; pero que

²³ “El discurso que niega la visibilidad a las mujeres perpetúa también su subordinación y su imagen de receptoras pasivas de las acciones de los demás” (Scott, 1992: 50).

²⁴ “La invisibilidad de las mujeres, se debe a que la ideología de esferas separadas ha definido a las mujeres como seres exclusivamente “privados”, negando así su capacidad de participar en la vida pública, política” (Scott, 1992: 48).

²⁵ “Proviene de las palabras griegas estereós y typos. La primera significa sólido y la segunda molde o modelo. Los estereotipos son prejuicios sobre grupos humanos, que se aplican a las personas aún sin conocerlas. Por ejemplo: ‘las mujeres son sensibles y los hombres son violentos’. Los estereotipos basados en el sexo de las personas promueven la imitación de ciertos modelos rígidos para las mujeres, y otros igualmente rígidos para los hombres. Los estereotipos relativos a los hombres y a las mujeres en el trabajo, que en general desvalorizan a la mujer como trabajadora, continúan teniendo fuerte impacto a pesar de los cambios significativos que ocurren en la realidad. Proyectan una imagen de la mujer trabajadora como fundamentalmente vinculada a la vida familiar y doméstica, lo que limitaría su adecuada inserción y desempeño profesional” (Abramo, 2002: 34-35).

²⁶ Se refiere a la inclusión en los espacios de toma de decisiones, a nivel comunitario, iguales salarios por igual trabajo e impedimentos para acceder a la educación y a la capacitación.

²⁷ Se refiere a las condiciones de pobreza, acceso a servicios, a recursos productivos, atención en salud y educación.

²⁸ “El tiempo destinado por las mujeres al trabajo no remunerado afecta oportunidades de desarrollar sus capacidades en la dimensión personal: formación, descanso, auto-cuidado, y social: participación social y política” (Aguirre y Batthyany, 2005: 9). Véase también Weinerman y Recchini, 1981; Izquierdo, Del Río y Rodríguez, 1988; Aguirre, y Batthyany, 2005; Oakley, 1974.

²⁹ Véase DINA, 1998/1999; ENDIREH, 2003; INEGI, 2002; Inmujeres y Mercedes Pedrero, 2003.

forman parte esencial de las tareas de producción de bienes y servicios” (Blanco y Pacheco, 2002: 131).

En las encuestas se documentaron las opiniones de algunos hombres y se hizo evidente que “aun exponiendo ideas progresistas para defender la igualdad entre hombres y mujeres, en la práctica toman decisiones teniendo en cuenta solamente sus intereses personales” (García y De Oliveira, 2006: 39)³⁰, debido, en parte a que “los hombres están divididos en sus reacciones. Lo que defienden con la cabeza, no lo practican. Detrás de los eslóganes de las igualdades esconden, de hecho, la desigualdad. Sobre todo en lo que se refiere a las viejas responsabilidades en el hogar y con los hijos, poco o nada ha cambiado. La palabra igualdad tiene otro sentido para ellos. No significa --como para las mujeres-- más formación, más posibilidades en el trabajo, menos trabajo doméstico, sino al contrario: más competencia, renuncia a la carrera profesional, más trabajo doméstico” (Beck y Beck, 2001: 41-44).

Asimismo, se llevó a cabo la discusión sobre la jefatura femenina y se realizaron estudios diacrónicos sobre la participación laboral de las mujeres. Algunos de los hallazgos explicaban las consecuencias de las dobles y triples jornadas y “se respaldó la idea de que los vínculos de cooperación, solidaridad y afectividad en las relaciones familiares también están signados por asimetrías de poder e inequidades en el acceso a los recursos, en la distribución de las obligaciones y responsabilidades y en el ejercicio de los derechos individuales (García y De Oliveira, 2006: 39).

En esa misma década se hicieron estudios sobre la incorporación de las mujeres en los sectores burocráticos y el empleo público (Blanco, 1989); en otras investigaciones se tomaron en consideración las articulaciones de género, clase social e identidad étnica y también se profundizó en el tema de la feminización del trabajo y la fuerza del trabajo en sectores terciarios y de servicios, en ámbitos laborales considerados tradicionalmente masculinos (Carrillo, 1994; Cooper, 1994; y Pacheco, 1994).

³⁰ Véase García y De Oliveira, 1994; Vivas, 1996; De Oliveira, Eternod y López, 1999; Blanco y Pacheco, 2002.

“El aumento de participación femenina se caracteriza, en parte, por una incorporación más acelerada de mujeres casadas y con hijos, a su vez las mujeres más educadas muestran una mayor presencia en el mercado de trabajo” (Blanco y Pacheco, 2002: 131).

Las investigaciones sobre trabajo doméstico se iniciaron con variables tradicionales como edad, estado civil, escolaridad y categoría económica, posteriormente se han ido ampliando, incluyendo a grandes grupos poblacionales y a las encuestas de fecundidad, de empleo, de ingreso-gasto y de uso del tiempo.

Según Beck (1998 y 2000), en la actualidad se vive en una etapa de riesgos e incertidumbres, “que se manifiestan en la imposibilidad de trazar itinerarios sociales seguros y previsibles y las personas se hacen cada vez más dependientes de las instituciones”, sin embargo, el contexto no ofrece seguridad sino desinstitucionalización, desregulación y flexibilización del mundo del trabajo, en el que se ausentan prestaciones y aumenta el desempleo, incrementando la vulnerabilidad³¹ de individuos y familias.

En el ámbito de la familia, la incertidumbre, el riesgo y la vulnerabilidad derivan tanto de las limitaciones que impone la precariedad laboral para la movilidad social y de las desigualdades en la distribución de los recursos inter e intrafamiliares (García y De Oliveira, 2006: 43). Por lo que en el contexto actual, también hay una tendencia a la individualización, la búsqueda constante del desarrollo personal y la autorrealización, por lo que la familia pareciera estar iniciando un proceso de desinstitucionalización³², “con el agravante de que el modelo de la nueva mujer independiente, arregla los asuntos propios (y los de los demás miembros de la familia) de manera libre y responsable, y así contribuye a aligerar la vida al hombre” (Beck y Beck, 2001: 42).

³¹ “... el concepto de vulnerabilidad social caracteriza a grupos, familias e individuos que enfrentan situaciones de incertidumbre y de riesgo, y sentimientos de indefensión social. La vulnerabilidad social es vista como un rasgo específico del nuevo modelo económico que se basa en la economía de libre mercado y en el repliegue de la función protectora del Estado” (Pizarro, 2001, citado por García y De Oliveira, 2006: 43). Véase también Cichelli-Pugeault y Cichelli, 1999; Ariza y De Oliveira, 2001a.

³² “... se utiliza para destacar su menor eficacia como institución reguladora y protectora de los individuos” (García y De Oliveira, 2006: 44).

Las recientes transformaciones en la vida familiar, como el incremento de hogares unipersonales, los procesos migratorios, las marcadas modificaciones dentro de las familias nucleares, el aumento de jefaturas femeninas³³ y de unidades domésticas biparentales sin hijos, han llevado a algunos estudios a tomar como marco de referencia el enfoque conocido como curso de vida ya que proporciona herramientas teórico-metodológicas que se dirigen hacia una mayor profundización en la diversidad y vulnerabilidad de los diferentes tipos de hogares, dinámicas intrafamiliares y arreglos residenciales³⁴.

Desde la década de los ochenta se le ha dado un importante impulso a las investigaciones de carácter cualitativo, cuantitativo o mixto, para estudiar las trayectorias de hombres y mujeres en ámbitos laborales, familiares y educacionales, ya que el dar “cuenta de la diversidad actual de trayectorias, permite utilizar la perspectiva de los cursos de vida³⁵ para analizar el momento de ocurrencia y el orden de los eventos vitales” (García y De Oliveira, 2006: 47).

A partir del uso de metodologías que incluyen información cuantitativa y cualitativa, tomada de encuestas demográficas retrospectivas, de fecundidad y de empleo urbano, se “ha ampliado la utilización de herramientas estadísticas de historias de vida en el análisis de las trayectorias” (García y De Oliveira, 2006: 47).

Valiéndose de entrevistas a profundidad, pudieron hacerse evidentes las actividades familiares o laborales que les eran más importantes a las mujeres en sus trayectorias de vida y las interrupciones en algunas de sus trayectorias³⁶, pero también “el análisis de las encuestas disponibles ha permitido abarcar una gama más amplia de aspectos: la construcción de itinerarios familiares-laborales; el grado de volatilidad, inestabilidad o intermitencia de las carreras laborales y su relación con los rasgos familiares [...] las relaciones entre las entradas y salidas

³³ Véase Ariza y De Oliveira, 2004a; Lloyd, 1998; Acosta, 2000; Arriagada, 2002 y 2004; Rosenhouse, 1989; Buvinic, 1990; Folbre, 1991; González de la Rocha, 1999; García y Rojas, 2002.

³⁴ Véase García y Rojas, 2002; Arriagada, 2004; Ariza y De Oliveira, 2004b.

³⁵ Véase Giele y Elder, 1998. Véase al respecto el Capítulo II del presente trabajo.

³⁶ Véase Blanco, 1989; Ariza y De Oliveira, 2001b.

de la fuerza de trabajo, las uniones y los nacimientos de los hijos” (García y De Oliveira, 2006: 47).

Como mencionan García y De Oliveira (2006), la presencia de las crisis económicas, la segregación ocupacional o la división sexual del trabajo vigente se han visto como los posibles factores que muestran “la importancia del mundo familiar para entender la discontinuidad de las trayectorias laborales de las mujeres”.³⁷

También se ha estudiado cómo los cambios económicos, sociales y culturales, tales como el desempleo y la inestabilidad laboral de los varones, la creciente participación en el trabajo extradoméstico de las mujeres casadas con hijos, las formas de convivencia familiar entre los cónyuges, padres e hijos³⁸ y el hallazgo de sustituir la violencia por el diálogo, “se enmarcan en un papel más amplio acerca del papel del trabajo extradoméstico como un factor que puede llevar al empoderamiento³⁹ o a la autonomía⁴⁰ de las mujeres” (García y De Oliveira, 2006: 46).

Tanto el empoderamiento como la autonomía de mujeres actuales de clase media es un reflejo de las mayores oportunidades que esta población está teniendo en cuanto a formación escolar y trabajo, sin embargo, en el ámbito laboral, la mayoría se dirige hacia el pluriempleo⁴¹ y sigue estando concentrada en ciertos sectores, como el terciario.

El recorrido efectuado en el presente capítulo, permite hacer evidentes los antecedentes teórico metodológicos que se han realizado a lo largo de casi seis décadas, en las cuales, los estudios sobre familia y trabajo, han logrado registrar,

³⁷ Véase Suárez, 1992; Cruz Piñero, 1994; Cerrutti, 1997; Peinador, 2001; Ariza y De Oliveira, 2004b; Coubés, Zenteno y Zavala, 2005.

³⁸ Véase García y De Oliveira, 1994; Wainerman, 2000; Casique, 2001.

³⁹ “... empoderamiento se refiere al cuestionamiento del poder y a la búsqueda del control de los diferentes tipos de recursos” (García y De Oliveira, 2006: 46). Véase Ariza y De Oliveira, 2002.

⁴⁰ “La autonomía generalmente alude a la independencia y a la actuación según intereses propios” (García y De Oliveira, 2006: 46).

⁴¹ “El pluriempleo, significa que una persona está ocupada en dos o más empleos remunerados o combina trabajo remunerado y doméstico o trabajo y estudios. En muchos casos indica que las personas se hallan infraocupadas e infrarremuneradas [...] Una situación de estas características, poco tiene que ver con la posibilidad de realizarse personalmente” (Izquierdo, Del Río y Rodríguez, 1988: 82).

las diversas formas de aproximación a los cambios sobre la participación de las mujeres en el mercado laboral y al interior de sus familias,

Para la presente investigación, la revisión del estado del arte sobre mujer, trabajo y familia deja ver las implicaciones culturales de la asignación de categorías femeninas y masculinas a las actividades realizadas por mujeres y hombres, permitiendo con ello, constatar las sobrecargas laborales que hoy día realizan muchas mujeres en los ámbitos doméstico y extradoméstico, haciéndose cada vez más intensas, a partir de la disinstitutionalización, desregulación y flexibilización del mundo del trabajo.

Es importante para la presente investigación, evidenciar el logro aparente que se está asignando a la población de mujeres con oportunidades de alcanzar altos niveles escolares como lo son las mujeres profesionistas de la música de concierto en México y las formas en las que pasan desapercibidas la incidencia de la segmentación del mercado laboral⁴², la discriminación encubierta⁴³, el techo de cristal⁴⁴ y la pirámide ocupacional⁴⁵ para la mayoría de la sociedad mexicana.

⁴² “El fenómeno de la inserción diferencial de hombres y mujeres en los mercados de trabajo se denomina segmentación o segregación de los mercados de trabajo con base en el género. Así, la segmentación reporta a la concentración de oportunidades de trabajo para las mujeres en sectores de actividad específicos y en un número reducido de ocupaciones dentro de la estructura productiva” (Yannoulas, 2005: 60).

⁴³ “Consiste en ideas y prácticas admitidas informalmente, que influyen el comportamiento ‘válido’ para cada grupo social. Esas prácticas, que parecen neutras, crean desigualdades importantes entre las personas con condiciones idénticas, con base en su raza/etnia, sexo/género, edad, religión, nacionalidad, etc” (Yannoulas, 2005: 56).

⁴⁴ “El techo de cristal se refiere a mecanismos articulados de discriminación encubierta y auto-discriminación, que limitan las posibilidades de formación, ejercicio profesional y ascenso en la carrera, limitando la libre construcción de una trayectoria profesional basada en las necesidades, competencias y deseos de la persona. Son llamadas barreras o techo por ser de difícil superación, y de cristal porque no son fácilmente identificables, ya que los mecanismos de discriminación encubierta y auto-discriminación son más sutiles” (Yannoulas, 2005: 56).

⁴⁵ “En la sociedad capitalista moderna, el trabajo femenino remunerado se situó en una división sexual vertical del trabajo, según la cual las mujeres como grupo están en desventaja con relación a los hombres en términos de salario, ascenso y condiciones de trabajo (en función de ser el hombre el responsable por el sustento familiar). El concepto de pirámide ocupacional basada en el género, directamente relacionado con esa división sexual vertical del trabajo, indica que las mujeres cuentan con menos posibilidades de ascenso a cargos más altos que los hombres” (Yannoulas, 2005: 58-59).

II. Marco teórico-metodológico: el curso de vida.

Desde hace décadas las ciencias sociales se han preocupado, entre otros, por el análisis de la relación entre el individuo y la sociedad con el objetivo de llegar a una mayor comprensión de las diversas formas en las que se vincula con su entorno y con las demás personas.

En 1959 Wright Mills propuso como concepto orientador en las ciencias del comportamiento humano el estudio de la biografía, la historia y los problemas de intersección dentro de la estructura social. Para Mills, las vidas humanas no eran comúnmente estudiadas, particularmente en su contexto social e histórico, por lo que supuso que éstas podían serlo sólo en relación a los cambios en la sociedad y al contexto histórico.

Los aportes de Mills alimentaron a la teoría del curso de vida, sin embargo, lo que puede considerarse su fase más temprana, está asociada con Thomas y Znaniecki, quienes publicaron un estudio llamado *Los campesinos polacos en Europa y América*, realizado entre 1918 y 1920. Este estudio proveyó de un recuento etnográfico e histórico de la vida de los inmigrantes de la ciudad y el campo polacos.

La teoría del curso de vida partió de los estudios de las relaciones sociales, de edad y temporalidad y de los conceptos de vida y desarrollo humanos. Los estudios de las relaciones sociales profundizan en las formas en las que los humanos nos relacionamos con nosotros mismos y con los otros, dando cabida al juego de roles y estatus. Para estos estudios, la socialización es entendida como una posibilidad de aprendizaje social, el intercambio, la construcción de redes y capital humano, en el ciclo de vida de una persona.

“El concepto de ciclo de vida describe y representa el proceso que se refiere a la forma en la que una generación es remplazada por otra, a través de la reproducción sexual, el intercambio social y la socialización” (Elder, 1995b: 118). En las investigaciones sobre las relaciones sociales aparecieron, posteriormente, los primeros estudios sobre las relaciones intergeneracionales (Rossi y Rossi, 1990). Así como las formas en las que las personas son

expuestas a las consecuencias de las acciones tomadas por los miembros de sus familias (Burton y Bengtson, 1985).

Los estudios sobre la edad y la temporalidad se refieren a las diferentes etapas de vida de una persona, profundizan en las expectativas, identidad y normas sociales, a partir de las edades. Estos estudios han aportado investigaciones sobre la historia de la infancia, la familia, las cohortes y su relación con el cambio social.

Los estudios sobre la edad sirvieron como una forma de representar los espacios de vida y las etapas sociales (Cain, 1964; Kertzer y Keith, 1984), pero fue con la teoría del curso de vida que la edad tomó mayor importancia, ya que los estudios que sólo se basaban en ésta, tendían a negar las formas en las que se relacionaban con las vidas individuales y sus contextos.

Los conceptos de vida y desarrollo ven a los individuos como productores de su propio desarrollo, a través del largo proceso de la vida. Estos estudios profundizan en el estado psicológico de las personas, al observar su nivel de madurez, multidireccionalidad del desarrollo, personalidad y optimización selectiva.

Los estudios sobre las relaciones sociales, los de edad y temporalidad, así como los que abarcaban los conceptos de vida y desarrollo, han dado forma a la teoría del curso de vida, así como la publicación de *Drift and Mastery*, escrito en 1914 por Walter Lippmann, quien “un poco antes de dar inicio la segunda guerra mundial, observó que no había una relación humana --ya fuera entre padres e hijos, esposos y esposas, trabajadores y empleados-- que no se construyera en medio de situaciones complejas” (Elder, 1995b: 102). Asimismo, Robert Redfield (1955) “observó que en tiempos de drásticos cambios sociales, el estilo de vida de las personas se volvía inconsistente, inconcluso y oscuro” (Elder, 1995b: 101).

El estudio mencionado en párrafos anteriores de Thomas y Znaniecki se basó en aproximaciones longitudinales y de historias de vida, con el fin de explicar la forma en la que las vidas de los inmigrantes se ubicaban en contextos históricos, lo que permitió observar sus relaciones y juegos de roles sociales en

un mundo cambiante. “Znaniecki (1918-1920) se refirió al libre albedrío al señalar que las personas están influenciadas por la oportunidad, pero también ellas hacen oportunidades” (Elder, 1995b: 121).

A partir de los estudios realizados por Thomas y Znaniecki, varios investigadores siguieron sus pasos, al realizar tesis sobre migración, utilizando metodologías longitudinales y de historias de vida, como aquellos que estudiaron a la comunidad de Middletown durante la Gran Depresión, en los años veinte (Robert y Helen Lynd, 1937).

De este estudio se concluyó que la rapidez de los cambios sociales ocurridos en esa década estaba ensanchando las ideas de lo que esa comunidad había considerado “correcto” y lo que les estaba empezando a hacer sentido a las nuevas generaciones.

Asimismo, se realizaron investigaciones sobre migrantes negros del sur de los Estados Unidos (Frazier, 1939 y 1966); familias migrantes de las montañas de Kentucky en la Segunda Guerra Mundial (Schwarzweiler, Brown y Mangalam, 1971); obreros canadienses franceses de textiles del Siglo XIX (Hareven, 1982); y migrantes cubanos y mexicanos a los Estados Unidos (Portes y Bach, 1985).

En el año de 1940, Davis creó la teoría intergeneracional con el fin de estudiar la forma en la que los rápidos cambios sociales incrementan los conflictos entre padres e hijos o, entre adultos y jóvenes. Los estudios que utilizaron la teoría de este autor trataron sobre la influencia que ejercen los padres en sus pares, así como las consecuencias de los comportamientos antisociales o las fallas escolares (Coleman, 1961; Bronfenbrenner, 1961 y 1970). De manera simultánea, a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta (Neugarten, 1968; Neugarten y Datan, 1973), desarrollaron una perspectiva normativa que tomaba en cuenta el concepto de itinerario de vida.

El itinerario del curso de vida se refiere a la edad social, definida por las expectativas de las personas o normas que toman en cuenta las transiciones. En teoría, las expectativas de edad especifican tiempos apropiados para mayores transiciones. “Hay un tiempo apropiado para entrar a la escuela, dejar la casa,

casarse, tener hijos, lograr independencia económica y retirarse” (Elder, 1995b: 124).

En 1960 el modelo intergeneracional se convirtió en una forma obligada de observar las protestas estudiantiles en los *campus* universitarios y se realizó el estudio pionero de Bengtson y Laufer (1974) que exploró las diferencias y similitudes generacionales. Estos autores se enfocaron en la solidaridad intergeneracional, asociativa y afectiva; los lazos entre los conflictos generacionales y el activismo estudiantil.

En 1970 Hill llevó a cabo aportaciones en el estudio de la edad y temporalidad al comparar tres generaciones de Minneapolis-St. Paul. Hill señaló que las personas que comparten un estatus generacional, no necesariamente comparten una ubicación común en el tiempo histórico.

En 1977 Kanter notó que había un limitado número de investigaciones que consideraban el comportamiento y experiencias de personas en los contextos de trabajo y familia y que éstos eran concebidos como dominios separados en la investigación y en el pensamiento de escolares y grandes comunidades (Han y Moen, 1999: 99).

Una de las primeras observaciones que hizo Kanter en los años setenta fue apreciar los cambios ocurridos en los roles de las mujeres de esa década lo que implicó, para este investigador, un reto comprender lo que él llamó: el mito de los mundos separados y que, posteriormente, en los años noventa, otras/os investigadoras/es retomarían con mayor insistencia.

Otro de los estudios que ha alimentado a la teoría del curso de vida, en particular al principio de temporalidad, como un *timing* de vida, es el de la tradición de las relaciones sociales, expresadas en los estudios de edad y vidas interconectadas, cuyos inicios se remontan a los trabajos realizados por W.I. Thomas (1918-1920) y Bronfenbrenner (1979).

Aunque Bronfenbrenner (1979 y 1989) ya había abordado las dimensiones del tiempo, a través de términos como transiciones ecológicas y

cronosistemas⁴⁶, en las investigaciones sobre la teoría de roles (Ebaugh, 1988), no se hacía referencia al *timing*, ya que suponía que las edades en las que ocurrían ciertos eventos como la muerte, el divorcio o el desempleo afectaban a las personas de manera similar, bajo el entendido de que éstas se basaban en idénticos arreglos y prácticas sociales (George, 1993). Asimismo, el *timing* empezó a ser pensado en términos de estrategias de planeación de vida, para realizar múltiples roles como el trabajo y la maternidad (Goode, 1960) o la sincronización de los roles entre los miembros de una familia.

Por un lado, se pensó que la coordinación de roles e identidad en el trabajo y el matrimonio podía ser una fuente de salud mental (Thoits, 1983), al tener mayores opciones para desarrollarse y, por otro, se consideró que la realización de múltiples roles podía traer riesgos en la salud, en el sentido de que exponía a las personas a problemas y preocupaciones de los otros, en particular a las mujeres. Se consideraba que las mujeres estaban más expuestas que los hombres a ese tipo de problemas, a causa de la asignación de ciertos roles sociales (Kessler y McLeod, 1984).

Otros avances en este tema están centrados en interpretaciones biológicas, las cuales suponían que las trayectorias sociales no estaban sincronizadas con los itinerarios biológicos de las/os niñas/os, en cuanto a su relación con la escuela y sus diferentes grados de madurez (Turkewitz y Devenny, 1993).

La teoría de las relaciones es una de las principales bases de la ecología del desarrollo humano (Bronfenbrenner, 1994) y para Elder “el curso de vida y la ecología del desarrollo humano comparten el hecho de haber surgido de tradiciones intelectuales pertenecientes a diversas disciplinas como la sociología, la psicología y la biología. Ambas tienen como interés común explicar cómo la dinámica mundial cambia a las personas y cómo éstas seleccionan y construyen sus entornos” (Elder, 1995a: 102).

⁴⁶ Las cuales se refieren a la forma en la que los cambios ambientales alteran la posición de las personas en el tiempo, para desarrollarse e interactuar.

La unión de los modelos de la ecología del desarrollo humano y el curso de vida fueron utilizados para observar las transformaciones en el desarrollo de niñas/os y sus relaciones familiares (Hinde y Stevenson-Hinde, 1987), proponiendo ver a las/os niñas/os como seres sociales que forman parte de una red de relaciones y no como seres apartados.

En la década de los años noventa empezaron a aparecer estudios sobre generaciones de mujeres (Moen, Dempster-McClain y Williams, 1992), las implicaciones de trabajo y etnia (Sampson y Laub, 1993), así como los cambios y diferentes consecuencias tanto laborales como económicas y del cuidado de los hijos, entre las mujeres jóvenes y adultas viudas (Wortman y Silver, 1990), por lo que estos avances empezaban a dejar en claro que “las diferencias pueden determinar cómo los cambios históricos afectan las elecciones de vida, las experiencias en el desarrollo y las adaptaciones” (Elder, 1995a: 124).

Desde 1992, Moen retomó el mito de los mundos separados entre hombres y mujeres de Kanter y señaló que el hecho de asumir este mito significaba que ambos habitaban distintos dominios y que, por tanto, los ámbitos del trabajo y la familia estaban separados uno del otro por el género.

En esa misma década de los noventa, Riley y Riley (1994) mencionaron que los cambios sociales, culturales, políticos e históricos hacían que se repensaran los paradigmas tradicionales y las ocupaciones, así como la organización del curso de vida, en términos de la articulación trabajo-familia.

Moen consideró que las imágenes de las mujeres que se encargaban sólo del hogar y los hombres sólo de ser proveedores habían quedado atrás y lo vigente era concebir que las vidas fueran vividas de manera simultánea en diversas áreas institucionales, como el matrimonio y el trabajo, entre otras. Lo que significa que las vidas humanas son vividas a través de un proceso, en el cual los comportamientos, eventos, intercambios y transacciones son interdependientes (Moen, 1992, 1994, 1998), lo cual es central en la perspectiva del curso de vida.

Con respecto a lo anterior, Walsh (1995) consideró que las mujeres no sólo seguían realizando trabajo doméstico de manera desproporcionada sino

que además realizaban trabajo remunerado. Esta situación llevó a muchas mujeres a sentir que vivían “vidas divididas” y que era difícil integrar las múltiples partes de sus vidas ya que frecuentemente eran asaltadas por sentimientos de frustración y culpa.

Entre 1994 y 1995 Han y Moen (1998a) hicieron un estudio sobre mujeres y hombres jubiladas/os entre los cincuenta a los setenta y dos años de edad, utilizando la teoría del curso de vida y las técnicas analíticas loglineales, examinando la relación entre género, rutas de carreras y maritales (Han y Moen 1998b).

Sus principales hallazgos fueron: que el género se hacía evidente en los patrones de las trayectorias de vida laboral de las personas entrevistadas; aquellas que estaban altamente educadas (en su mayoría hombres), tenían más movilidad laboral y aquellas que habían comenzado a trabajar tarde en sus vidas, eran mujeres que habían tenido hijos y que a esas edades ya no necesitaban tanto tiempo para el cuidado de los mismos.

Estas autoras, también realizaron clasificaciones de la población estudiada a través de tipologías en las que tomaron en cuenta a las personas que habían retrasado su entrada a la vida laboral; quienes la tenían organizada y quienes habían tenido una trayectoria intermitente u óptima. Por medio de estas clasificaciones estas autoras pudieron constatar que muchas de las trayectorias de vida son distintas para hombres y mujeres en cuanto a las oportunidades laborales, así como también en cuanto a conocer las formas en las que interactúan sus diversas trayectorias al combinar trabajo y familia.

A partir de la década de los noventa se han realizado varios estudios interdisciplinarios, en el caso de México se utilizó la teoría del curso de vida, acoplada a metodologías cualitativas y cuantitativas, como el estudio de Blanco (2002), o bajo el encuadre de una metodología mixta, como es el caso de la investigación de Blanco y Pacheco (2003) que consiste en un análisis diacrónico de la articulación trabajo-familia para dos subcohortes de mujeres mexicanas pertenecientes a la clase media.

A través de este recuento histórico sobre el surgimiento y desarrollo de la teoría del curso de vida, desde el año de 1960, este enfoque buscó innovar el pensamiento acerca de la sociedad, la historia y las vidas humanas en las ciencias del comportamiento social. Este pensamiento vino de diferentes investigadores en las ciencias del comportamiento como Neugarten (1968 y 1996), quien dedicó la mayoría de sus investigaciones al principio de *timing*; Riley, Johnson y Foner (1972) en la psicología; Ryder (1965) en la sociología y la demografía social, entre otros, con el fin de evidenciar que, como menciona Elder “El establecimiento de esta aproximación teórica, que ha sido estrechamente compartida internacionalmente por muchas disciplinas, es uno de los más importantes logros de las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX” (Elder, 1999: 319).

Desde su creación, la teoría del curso de vida ha tomado forma a través de estudios del mundo real, con sus constreñimientos, opciones, y cambios sociales. Un mundo en el cual las vidas son vividas y donde las personas construyen sus rutas de desarrollo lo mejor que pueden. Por lo que es importante tener en cuenta los aspectos que caracterizan a esta teoría y que se exponen a continuación.

Los primeros planteamientos que apuntan al desarrollo del enfoque del curso de vida, en gran medida propuestos por el sociólogo norteamericano Glen Elder, datan de principios de los años sesenta. “El término teoría del curso de vida se refiere a la orientación teórica que establece un campo común de investigación definiendo una estructura que guía la identificación y formulación de un problema y las estrategias de diseño y análisis” (Elder, 1999: 302). Tomó forma a partir de un estudio realizado por el propio Elder que aborda las condiciones de vida de los niños en la época de la Gran Depresión de fines de los años veinte en los Estados Unidos; el objetivo general fue explorar nuevas formas de estructurar y comprender las vidas humanas en sociedades cambiantes.

Los Niños de la Gran Depresión (1999), publicado en 1974, es un estudio que traza los efectos de este fenómeno económico en las diversas adaptaciones

realizadas por las familias en cuanto a trabajo y relaciones entre sus miembros, tanto como las implicaciones en el desarrollo de los niños --incluidos los procesos de maduración y responsabilidad--, así como en el comportamiento de sus padres.

El estudio del curso de vida es una orientación teórica⁴⁷ cuyo enfoque cruza diversas fronteras disciplinarias como la sociología, la psicología, la historia, la demografía y el desarrollo humano. Remite al entrelazamiento de trayectorias, en las dimensiones diacrónicas y sincrónicas (tiempo pasado y presente) que toman en cuenta una diversidad de fenómenos que van desde el nacimiento, la escolaridad, el trabajo, el matrimonio, la formación de una o varias familias, hasta la jubilación y la muerte “[...] el curso de vida se refiere a una secuencia de eventos y roles sociales, graduados por la edad, que están incluidos en la estructura social y el cambio histórico” (Elder, 2001: 8817).

Según Elder, Kirkpatrick y Crosnoe “los términos historia de vida, ciclo de vida y periodo de vida forman parte del curso de vida” (Elder, Kirkpatrick y Crosnoe, 2003: 4), ya que el periodo de vida se refiere al comportamiento de las personas, en una o más etapas de la vida. Como se ha realizado hasta ahora en los campos de la psicología y la sociología, en el estudio de la infancia y la vejez.

La historia de vida indica la cronología de las actividades o eventos llevados a cabo por las personas a lo largo de sus cursos de vida tales como: residencia, composición del hogar o eventos familiares. Ésta toma en cuenta los eventos ocurridos por edad, de acuerdo a una mirada retrospectiva que incluye el registro de años y meses en los cuales ocurren las transiciones (Brückner y Mayer, 1998; Mayer y Tuma, 1990, citados por Elder, Kirkpatrick y Crosnoe, 2003).

Los tres conceptos básicos de la teoría del curso de vida son las trayectorias, las transiciones y los *turning points*. Las trayectorias son procesos experimentados por una persona a lo largo de toda su vida, consisten en una

⁴⁷ Según Merton, (1968), “las orientaciones teóricas establecen un campo común de investigación al proveer una estructura para la investigación descriptiva” (Citado en Elder, Kirkpatrick y Crosnoe, 2003: 4).

serie de cambios en el estatus y roles, llamadas transiciones, las cuales modifican las condiciones y opciones de vida, a lo largo de su historia individual.

Las transiciones más comunes son: las entradas y salidas de los mercados de trabajo, en cualquiera de sus modalidades, terminar los niveles escolares, cohabitar o casarse y/o tener hijas/os. Eventos que señalan una transición a la madurez, pero que no forzosamente son experimentados por todas las personas o miembros que conforman una cohorte.

Los *turning points* son transiciones que provocan cambios totales de posición, situación y condición en la vida de las personas.

Las cohortes, en palabras de Blanco y Pacheco (2003: 164), “hacen referencia a un grupo de personas que comparten simultáneamente una experiencia demográfica”, situándolas en un contexto histórico a través de su edad o año de nacimiento. “El año de nacimiento o fecha de entrada en el sistema, ubica a las personas en el proceso socio-histórico” (Elder, 1995a: 126).

A través del estudio de las cohortes, se ubica un periodo histórico, las diferentes formas en las que fueron influenciadas las personas por su entorno y las experiencias diversas de cada persona, en un mismo tiempo y lugar. Según O’Rand y Henretta (1999): “las cohortes no son homogéneas, por tanto, los integrantes de una cohorte no están expuestos de manera uniforme a los cambios, por ello es necesario identificar subgrupos dentro de una cohorte, en principio, a través de los cortes ya clásicos de género, clase social, raza y etnia” (Citadas en Blanco y Pacheco, 2003: 164).

En la teoría del curso de vida, el cambio en el estatus y roles de las personas a lo largo de toda su vida, es un elemento conceptual que hace del tiempo, el contexto y los procesos las dimensiones más importantes de la teoría y el análisis.

“El curso de vida, como orientación teórica, llegó con el deseo de comprender las diversas rutas sociales, sus efectos en el desarrollo y la relación con las condiciones personales y socio-históricas” (Elder, Kirkpatrick y Crosnoe, 2003: 7). Por lo que este enfoque toma en cuenta que las vidas humanas están insertas en instituciones sociales y cambios históricos, de ahí la importancia de

utilizar las herramientas conceptuales: trayectorias, transiciones y *turning points*, ya que éstas permiten analizar el desarrollo de las personas --incluida su temporalidad y movimientos-- en relación con su contexto, edad, tiempo y lugar.

Como mencionan Blanco y Pacheco (2003): cinco son los principios que definen los temas analíticos y conceptuales de los estudios del curso de vida:

a) El principio del desarrollo a lo largo del tiempo: se refiere a la relación entre el cambio social y el desarrollo individual.

b) El principio de tiempo y lugar: hace evidente la forma en la que los individuos están moldeados por su contexto, tiempo y lugar.

c) El principio del *Timing*: es el momento en la vida de una persona en la que sucede un evento que gira su curso y cambia su estado anterior por uno diferente. “Los estudios que incluyen el *timing* toman en cuenta el tiempo histórico de una persona a través del año de nacimiento y el *timing* social de los eventos y transiciones” (Elder, 1995a: 112).

El *timing* social se refiere a la incidencia, duración y secuencia de roles que se realizan en cada etapa de vida, de acuerdo con las expectativas o creencias de una cultura a la que se pertenece. Un ejemplo es la edad para contraer matrimonio, misma que ha ido cambiando a partir de patrones demográficos y normas sociales.

d) El principio de vidas interconectadas: acepta que las vidas se viven de manera interdependiente, ya que las transiciones individuales, frecuentemente implican cambios en las vidas de otras personas que son significativas.

e) El principio de libre albedrío: implica hacer elecciones en un límite histórico-social y económico, lo que puede traducirse en las oportunidades y limitaciones que tienen las personas, a lo largo de sus cursos de vida.

Asimismo, éste último principio toma en cuenta que las personas, a menudo, hacen planes y toman decisiones entre las opciones que su contexto histórico, social, económico y cultural les ofrece, así como de las interpretaciones que cada una de ellas hacen del mismo. Las decisiones que las personas toman son las que construyen gran parte de sus cursos de vida, por lo cual, “la teoría del curso de vida, a través de sus conceptos y principios trata de

dar seguimiento, a lo largo del tiempo, a una variedad de procesos, por lo que resulta indispensable contar con información longitudinal” (Blanco y Pacheco, 2003: 164).

“La información puede provenir de una variedad de fuentes, ya sean de carácter retrospectivo, por ejemplo, historias de vida, o prospectivo, como las encuestas llamadas ‘panel’, que dan seguimiento a los mismos individuos durante décadas (Scott y Alwin, 1998), así como cuantitativas o cualitativas (Giele y Elder, 1998; Laub y Sampson, 1998) y de metodología mixta (Tashakkori y Teddlie, 1998)” (Blanco y Pacheco, 2003: 165).

La utilización del enfoque del curso de vida en los estudios de investigación de índole sociológica, antropológica, psicológica, demográfica y ecológica ha sido utilizado de manera más recurrente en la década de los años noventa. Su utilización en diversas disciplinas implica trabajar en múltiples niveles que incluye a las macro y micro estructuras sociales, tales como las instituciones y las experiencias personales.

La teoría del curso de vida abre la posibilidad de ver las formas en las que una o varias personas, a través de sus particulares historias de vida, se enfrentan con los diversos cambios sociales, políticos y culturales, así como con las consecuencias de esos cambios en sus vidas familiares y personales.

Es por lo anterior que, en los estudios que utilizan el enfoque del curso de vida, los cambios de condición, posición y situación de las personas se relacionan con su entorno político, social, cultural y personal, a lo largo de los diversos momentos históricos por los que transitan.

Para la presente investigación, el enfoque del curso de vida es una herramienta útil para realizar el análisis de la información derivada de las entrevistas para comprender cómo los entornos influyen en las vidas individuales de las mujeres mexicanas que trabajan en el ámbito de la música de concierto actual y en el desarrollo de sus trayectorias, transiciones y *turning points*, como se verá en los próximos capítulos.

III. Música de concierto y políticas culturales en México: 1937-2006.

El periodo revisado en el presente capítulo tiene como objetivo ofrecer una visión panorámica del contexto histórico, social, económico y cultural en el que se inscribe el desarrollo de las actividades musicales de las mujeres entrevistadas para esta investigación; también busca brindar evidencias de las formas en las que estas mujeres se relacionan con las macroestructuras.

Mil novecientos treinta y siete es el año en el que María Teresa Rodríguez, la mayor de las mujeres entrevistadas para esta investigación, dio inicio a su trayectoria laboral al presentarse como concertista de piano ante un público influenciado por la corriente nacionalista en la música.

El periodo nacionalista en México significó la apertura de instituciones dedicadas a la preservación, enseñanza, investigación, estímulo y difusión de nuestra cultura. “Nos congregan el sentimiento nacionalista (virtudes insustituibles de nuestra problemática, perfiles propios, sustentación en las raíces), el culto a los héroes. La cultura y la historia como antología de personalidades y obras excepcionales, el pasado como catálogo o enumeración orgullosa, de las ruinas prehispánicas a Juárez, del muralismo a José Gorostiza” (Monsiváis, 2000: 961).

A diferencia de otras artes, como la pintura o la literatura, en las que surgieron un sinnúmero de movimientos, además del nacionalismo, en la música mexicana, éste periodo inicia aproximadamente en 1910 y termina hasta 1958. Año, éste último, en el que, como se verá más adelante, grupos de jóvenes compositores encontraron agotados los recursos y los temas utilizados durante el periodo nacionalista.

El nacionalismo en la música mexicana se dividió en dos tipos de vertientes: el que reconocía sus raíces en el Virreinato, incluía la identidad europea y elevaba a lo mestizo como un centro, tres de cuyos principales representantes más conocidos fueron Manuel M. Ponce, José Rolón y Miguel Bernal. El otro nacionalismo fue el indígena, que se basó en la exaltación a los orígenes prehispánicos, tres de los representantes más nombrados de esta vertiente fueron Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Candelario Huízar.

En esta época gran parte de la población se hizo consciente de los problemas nacionales y colectivos, heredados de la Revolución, y se continuó con algunas de las principales acciones llevadas a cabo por las políticas culturales vasconcelistas⁴⁸ iniciadas en 1921. Este fue, asimismo, un periodo en el que dieron inicio las políticas culturales que, como menciona García Canclini, es “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (García Canclini, 1987: 26).

Las políticas culturales en México han estado vinculadas con la educación, desde la promulgación de la Constitución, a través de la reapertura de la Universidad Nacional (1910), –ahora Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-, y la fundación de El Fondo de Cultura Económica (FCE), la Casa de España --hoy El Colegio de México--, y la Escuela Nacional de Economía --hoy Facultad de Economía de la UNAM--.

Fue a partir de la celebración del Primer Congreso Nacional de Música (1926) en el que, como menciona Julio Estrada, se hicieron evidentes las preocupaciones por una “falta de actitud nacionalista en los compositores, su desprecio por el folclor nacional, la carencia de investigaciones y clasismo en la educación musical” (Estrada, 1984: 15).

“Los frutos de este congreso fueron grandes; entre ellos, el haber logrado asentar una conciencia nacionalista incipiente y motivado la investigación de nuestro pasado musical y nuestro folclor” (Estrada, 1984: 15). La música se separó de los modelos italianos, franceses y germanos y, aunque en el periodo de los treinta y cuarentas a la ciudad de México se la veía como el espacio de progreso y desarrollo, los compositores y músicos tendieron a poner su mirada

⁴⁸ “Vasconcelos, formuló un programa general de trabajo que comprendía, entre otros, los siguientes puntos: [...] impulsó a la educación, especialmente en las áreas rurales [...] la disminución del índice de analfabetismo [...] el incremento sustantivo de la asignación presupuestaria destinada a educación [...], el impulso de la actividad editorial y bibliotecaria; la promoción y difusión de las artes; la programación y realización de contactos culturales con el resto de Hispanoamérica y España; la incorporación de las minorías indígenas [...] la difusión y promoción de las artesanías” (Martínez y Puig, 1977: 11-12).

en “el paraíso perdido”: el campo, la provincia, las rancherías, los indios, los campesinos y la canción popular, al ser considerados la raíz y la esencia de lo mexicano.

Uno de los intentos más serios por llevar hasta sus últimas consecuencias el dar cultura musical a nuestro pueblo, motivado por una no superficial interpretación del artículo tercero constitucional, fue el decreto presidencial de Lázaro Cárdenas del 21 de junio de 1937. Se incorporaba, así, la enseñanza del canto coral como parte de la educación. Proponía reglamentar la expedición de títulos profesionales para el personal docente, tratando de evitar las prácticas carentes de ética de las abundantes academias particulares de música que limitaban la educación musical a las clases privilegiadas (Estrada, 1984: 30).

A fines de los años treinta, no sólo se componían obras musicales para exaltar la belleza geográfica mexicana, sino que también la música fue un medio que utilizaron los compositores para transmitir discursos parciales o abiertamente nacionalistas, incluidas ideas revolucionarias⁴⁹.

En algunas de las obras escritas por los compositores de esa década se incluyeron instrumentos como rieles o soleras, silbatos, chicotes, trozos de madera, güiros o tambores indios, con el fin de crear ambientes que remitieran a paisajes sonoros prehispánicos, de fábricas o de fiestas populares. Asimismo, se utilizaron modalidades repetitivas --patrón musical recurrente en la música indígena prehispánica-- que otorgaba ritmo a las obras y que remitía a los escuchas a rituales autóctonos y ámbitos mágicos.

A petición del presidente Lázaro Cárdenas, Luis Sandi continuó con la labor de dar seguimiento al programa educativo musical creado en la etapa vasconcelista (1933), mismo que duraría hasta finales de los años cuarenta. Este programa incluyó a las escuelas primarias, secundarias, preparatorias y normales de todo el país.

Como puede verse en el Anexo 1b de este trabajo, a diferencia de décadas posteriores a los años cincuenta, la educación musical en las escuelas secundarias, preparatorias y normales fue disminuyendo y la implementación de

⁴⁹ Estos fueron los casos de compositores como Jacobo Kostakovsky y José Pomar, éste último, compuso una obra para ballet llamada *Ocho horas*, misma que hacía alusión a los problemas obreros, la explotación y cuyo fin era exigir mejores condiciones laborales. Véase Estrada, 1984.

los programas musicales de todos los niveles escolares fue haciéndose cada vez más inconstante.

En los años cuarenta se creó la Banda Sinfónica de La Marina (1941) y, posteriormente, tres instituciones operísticas: Ópera de México⁵⁰, Ópera Nacional, A.C.⁵¹ y Ópera de Bellas Artes⁵², las cuales no permanecieron de la misma forma que la Banda de La Marina, ya que realizaron de dos a tres temporadas por año y terminaron sus actividades.

Sólo la Ópera de Bellas Artes reaparecería más de treinta años después ya que, en ese momento, el proyecto no contó con presupuesto suficiente para desarrollarse. No fue posible continuarlo porque “dos temporadas de prueba bastaron para poner de manifiesto que para alcanzar las metas mínimas, únicas que valía la pena que el Estado se propusiera, hacían falta elementos económicos absolutamente inaccesibles” (Estrada, 1984: 22).

El Centro de Iniciación Musical (1945), perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, fue fundado en el sexenio de Ávila Camacho, con el fin de formar a jóvenes estudiantes --que cursaban los niveles educativos básicos y medios-- para, posteriormente, llevar a cabo estudios profesionales en la Escuela Nacional de Música (1929).

“En el primer año del sexenio (1946-1952), la coyuntura histórica había cambiado; consolidada la Revolución se iniciaba bajo el gobierno de Miguel Alemán una etapa modernizadora, execrada por muchos, que abría una vez más el país a los aires y corrientes del exterior” (Moreno, 1994: 54-55). El entonces presidente Miguel Alemán creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), (1947) que, en sus inicios, estuvo bajo la dirección de Carlos Chávez, quien además logró que la Orquesta Sinfónica Nacional (1929)⁵³ dependiera del INBA, consiguiendo por primera vez sueldos fijos para los músicos durante todo el año, en sus presentaciones en el Palacio de Bellas Artes (1934).

⁵⁰ Tuvo dos temporadas: una en 1941 y otra en 1944.

⁵¹ Tuvo temporadas anuales a partir de 1943.

⁵² Tuvo sólo dos temporadas: una en 1948 y otra en 1949.

⁵³ Antes llamada Orquesta Sinfónica de México y formada por el Sindicato de Músicos del Distrito Federal.

Desde un inicio, la Orquesta Sinfónica Nacional tuvo un sentido educativo, ya que uno de sus principales objetivos fue llegar a públicos de niñas/os y trabajadoras/es para difundir la producción sinfónica contemporánea mexicana⁵⁴.

El Instituto Nacional de Bellas Artes fue regido bajo varios principios, entre ellos: impulsar las artes de manera igualitaria y armónica, a través de la educación, la creación y la difusión. Asimismo, en su cuarto principio, Chávez insistió en que: “el Instituto Nacional de Bellas Artes debe ser puesto en manos de los artistas. Son una amenaza para Bellas Artes los aficionados atrevidos [...] que, por influencias políticas quieren tratar de gobernarla. Había que [...] hacer un precepto de ley de que el director y jefes del Instituto fueran profesionales del Arte” (Estrada, 1984: 20).

Con su fundación, el INBA puso a cargo del Departamento de Música el Conservatorio Nacional de Música (1866), la Escuela Nocturna de Música (1936) --hoy Escuela Superior de Música--, la Ópera de Bellas Artes y los Coros de Madrigalistas y del Conservatorio, con el fin de dedicarse a las tareas de creación, investigación y educación a los diferentes niveles escolares, incluida la normal.

Las publicaciones periódicas especializadas en música de fines de los años treinta a los cincuenta fueron contadas⁵⁵, siendo *Ediciones Mexicanas de Música A.C.* (1947) la que realizó un trabajo sobresaliente en este periodo, fomentando la difusión de partituras entre la población interesada en la música⁵⁶.

“Al iniciarse los años cincuenta, pasado el apogeo del nacionalismo y debilitada la segunda generación nacionalista que dominó la actividad artística

⁵⁴ Desde el año de 1954 a 1971, Luis Herrera de la Fuente fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional, misma que experimentó varios cambios, entre ellos la estancia de un mes de Francisco Savín y el regreso de Chávez, entre otros. Fue hasta la entrada de Sergio Cárdenas (1979) que la misma encuentra estabilidad, llevando a cabo temporadas en el Palacio de Bellas Artes.

⁵⁵ Las revistas fueron: *Música*, de carácter nacionalista; *Cultura Musical*, creada en el Conservatorio Nacional de Música y dirigida por Manuel M. Ponce; *Orientación Musical*, dirigida por Vicente T. Mendoza; *Revista Musical Mexicana*⁵⁵, dirigida por Jerónimo Baqueiro y *Nuestra Música*⁵⁵, dirigida por Rodolfo Halffter.

⁵⁶ *Ediciones Mexicanas de Música, A.C.* estuvo bajo la dirección de Chávez, Bal y Gay, Galindo, Moncayo, Salazar y Halffter, quienes publicaron las partituras de varios compositores mexicanos.

durante los años cuarenta, surgió a la vida pública una de las generaciones más enriquecedoras en el arte y el pensamiento en México” (Moreno, 1994: 54-55).

Durante los años cincuenta, surgió una etapa que se resistía a continuar con el nacionalismo. Los músicos se inscribieron en el modernismo, en una búsqueda por encontrar mayor libertad, individualidad y apertura hacia las vanguardias internacionales, yendo en dirección opuesta al arte oficial de las décadas anteriores. “En los años de la llamada guerra fría, el nacionalismo cultural parece haber llegado a su virtual cancelación. Es una época de considerable penetración cultural estadounidense, entre otras” (Martínez y Puig, 1977: 16-17).

Las generaciones de los años cincuenta cuestionaron los frutos del nacionalismo, sentían que sus principios ya no cabían en ese nuevo espacio. Perspectiva compartida también por el grupo de transición *Nueva Música de México*⁵⁷. Así, “a pesar de que la posición del grupo *Nueva Música de México* nunca fue conflictiva para las burocracias artísticas, como generación experimentó una transición difícil que se tradujo en la falta de patrocinio del Estado” (Moreno, 1994: 58). La mayoría de las obras creadas por dicho grupo, fueron realizadas para los escenarios de ballet, teatro y cine en los que, en varias ocasiones, recurrieron a temas nacionalistas, pero con la intención de modernizar el estereotipo indigenista.

“El triunfo de la revolución cubana parece haber determinado una nueva etapa en la historia del desarrollo cultural latinoamericano; en México se reasume en cierta medida el nacionalismo cultural, impulsado por un anhelo de modernización y tecnificación. Reviste considerable importancia la labor de la Oficina de Difusión Cultural de la Universidad Nacional” (Martínez y Puig, 1977: 17). En los años cincuenta, se acostumbró realizar labores de intercambio. Los músicos tenían la oportunidad de realizar viajes, escuchar música nueva de otras partes del mundo y participar en foros y concursos, por lo que se facilitó

⁵⁷ *Nueva Música de México* incluía a Rafael Elizondo, Leonardo Velásquez, Federico Smith, Guillermo Noriega, Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Kuri Aldana, Jesús Villaseñor, Rocío Sanz, Francisco Savín, Manuel Enríquez, Jorge González Ávila y Raúl Cosío.

hacer comparaciones de la música compuesta en México con la elaborada en otros países.

Algunos músicos utilizaron la técnica dodecafónica⁵⁸, el sistema serial⁵⁹ y aleatorio⁶⁰ y la construcción modular⁶¹, combinadas con la composición indeterminada, azarosa, libre y espontánea que hacía alusión al lenguaje jazzístico y se alejaba de las formas clásicas.

En 1960, el ámbito musical abandona por completo el nacionalismo y se crea un grupo conocido bajo el nombre de *Vanguardia de los sesenta*⁶². Se creó la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional (1965), la Academia de Artes (1966), dependiente de la Secretaría de Educación Pública, cuya función era la de asesorar a organismos gubernamentales para promover el estudio y la investigación en las diferentes manifestaciones artísticas y, en esa misma década, la música es declarada Patrimonio cultural de la nación, entre otros.

En 1969, en la Ley General de Bienes Nacionales, se declara Patrimonio cultural a una larga serie de bienes culturales, como son los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos [...] los originales manuscritos, incunables, libros, periódicos, mapas, folletos, importantes o raros [...] las piezas etnológicas y paleontológicas, numismáticas y filatélicas, las de armas, los objetos que contengan imágenes y sonidos de interés para la cultura (Martínez y Puig, 1977: 19).

⁵⁸ Es un término que se refiere al método de composición que utiliza doce notas. Rodolfo Halffter adaptó en México el dodecafonismo inventado por Schoenberg.

⁵⁹ “También llamado ‘serialismo’, es una técnica de composición que deriva del dodecafonismo, creado por Schoenberg. El serialismo consiste en la sucesión de notas presentadas en un determinado orden, no necesariamente para crear una melodía, sino para establecer una relación entre ellas y poder tratarlas de diferentes maneras” (*Collins Encyclopedia of Music*, 1976: 497).

⁶⁰ La música aleatoria contiene la oportunidad de incluir elementos sonoros al azar, fue muy utilizada en muchas composiciones de 1945. Los elementos aleatorios son controlados por el compositor, como lo hicieron Lutoslawski o Stockhausen, sin escribir algunas notas, lo que hacía que la música fuera indeterminada y que al momento de ser dirigida, necesitara de la presencia del compositor, un ejemplo es *Music of changes*, de John Cage, quien utilizó el *I Ching* para incluir los elementos azarosos en su obra.

⁶¹ “La construcción modular se refiere básicamente a un cambio de clave, el proceso puede ser llevado a cabo por una progresión armónica lógica. El establecimiento de esa nueva llave, produce una nueva cadencia en la obra” (*Collins Encyclopedia of Music*, 1976: 360).

⁶² *Vanguardia de los sesenta* fue un grupo de becarios formado en el taller de composición impartido por Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música, del que surgieron compositores como: Mario Lavista, Héctor Quintanar, Jesús Villaseñor, Eduardo Mata y Francisco Núñez, entre otros.

Los sesenta fueron años de apertura para el intercambio académico⁶³ y la música contemporánea, empezaron a utilizarse los espacios designados para conciertos de música decimonónica o nacionalista como la Pinacoteca Virreinal, el Palacio de Bellas Artes, la Antigua Facultad de Medicina, el Alcázar del Castillo de Chapultepec y la Casa del Lago, para la realización de festivales de Música Contemporánea.

Como puede verse en el Anexo 1c de esta investigación, “la década de los años setenta fue de consolidación, tanto en el terreno de la nueva creación sonora como en el campo de la difusión” (Moreno, 1994: 77). La época de mayor apogeo de creación de instituciones y realización de actividades musicales en México abarcó de 1969 hasta 1981, cuando Luis Echeverría y José López Portillo gobernaban el país.

Algunas de las principales acciones culturales fueron llevadas a cabo por la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual, además de fundar la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México OFUNAM (1972), consiguió hacer importantes tareas de difusión cultural como inaugurar la sala para conciertos Nezahualcóyotl (1976) y participar, junto con la Secretaría de Relaciones Exteriores y la Universidad Nacional Autónoma de Guanajuato, en la coordinación del Festival Internacional Cervantino (1972).

Asimismo, la UNAM realizó la transmisión del programa radiofónico “A través de la música” (1975) y lanzó el programa “Arte en las delegaciones” (1974), el cual, coordinado por el Departamento de Música de la UNAM, presentó un número considerable de conciertos de música académica en las plazas públicas de la Ciudad de México. La Secretaría de Educación Pública, también realizó conciertos de música de cámara durante el año de 1972, dos veces por semana, en la Pinacoteca Virreinal.

⁶³ Figuras como Anton Webern, Olivier Messiaen, Bartok y Pierre Boulez fueron consideradas las mayores influencias de la música en México, por lo que se realizaron intercambios, trayendo a las aulas a Karlheinz Stockhausen, Jean-Etienne Marie, quienes impartieron seminarios sobre música electrónica.

El Instituto Nacional de Bellas Artes creó la Compañía Nacional de Ópera (1972), la cual ofreció temporadas anuales de presentaciones, tanto en el Palacio de Bellas Artes, como en el Auditorio Nacional.

En materia educativa, durante el sexenio de Echeverría, como menciona Galindo, la Subsecretaría de Cultura y Recreación (1976), dependiente de la Secretaría de Educación Pública, organizó en el Conservatorio Nacional de Música “un concierto didáctico para alumnos de primaria⁶⁴”, “un programa de música coral para estudiantes de secundaria⁶⁵” y consideró necesario crear el bachillerato de arte que incluyera “las materias comunes a los bachilleratos generales y las artísticas básicas para la carrera que se pretenda seguir”⁶⁶ (Galindo, 1976: 214).

Por otro lado, en los dos primeros años del sexenio de José López Portillo se creó la Subsecretaría de Cultura (1976), dependiente de la Secretaría de Educación Pública; el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM (1978), éste último creado con el objetivo de investigar la producción de la música mexicana.

También se inauguró el Foro de la Música Nueva (1979), dirigido por Manuel Enríquez que, a diferencia del Festival Hispanomexicano de Música Contemporánea (1973), fundado por Alicia Urreta, sí contó con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes.

El Instituto Nacional de Bellas Artes propició la creación de la Orquesta Filarmónica de las Américas y la Asociación Filarmónica de las Américas⁶⁷ (1976), cuya dirección estuvo a cargo de Luis Herrera de la Fuente. En estas participaron músicos estadounidenses que se reunían una vez al año para llevar a cabo temporadas de conciertos y organizar el Festival Pablo Casals.

⁶⁴ El cual sólo duró de febrero a noviembre de 1976.

⁶⁵ Mismo que sólo fue llevado a cabo en el mes de abril de 1976.

⁶⁶ Como puede verse en Meneses (1997), el bachillerato del área de Bellas Artes, conocido como el área IV, no incluía una sola materia de música, por lo que las/os jóvenes que pretendían continuar con estudios musicales llegaban a las licenciaturas en música con escasos o ningún conocimiento teórico aprendido en el nivel escolar medio.

⁶⁷ Mismas que fueron patrocinadas por la iniciativa privada, el gobierno federal y el Sindicato Único de Trabajadores de la Música del Distrito Federal.

Una de las actividades más relevantes de la Orquesta Filarmónica de las Américas en la historia de la música en México es que “fue elegida para que por primera vez se transmitiera por radio y televisión, en vivo y por red nacional, los diferentes conciertos” (Meneses, 1997: 307).

Los medios masivos de comunicación, en especial la radio y la televisión, empezaron a participar en la difusión de la cultura a través de la transmisión de un corto llamado “Teleminuto”, en el que se presentaban temas de arte y que, como su nombre lo indica, duraba sólo un minuto. Como menciona Meneses (1997), “en total fueron tan sólo veinte minutos, en todo el año de 1976”.

La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México OFCM (1978)⁶⁸ y la Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento” (1979)⁶⁹, fueron fundadas por iniciativa de la Sra. Carmen Romano, esposa del Presidente López Portillo. El personal docente de esta escuela estaba conformado por atrilistas de la OFCM, y contaba con la *Orquesta Sinfónica Vida y Movimiento*⁷⁰, así como una orquesta de cámara, un conjunto de metales y uno de alientos.

En ese mismo sexenio (1976-1982), se dio un importante impulso al INBA para fundar la Orquesta Yolopatli⁷¹ y para poner en marcha la actividad operística en México, logrando que la Orquesta de Ópera de Bellas Artes⁷² realizara temporadas estables y ampliara sus repertorios.

Algunos músicos retomaron estilos de los años cincuenta y otros tantos decidieron seguir experimentado, tal como se había estado haciendo diez años atrás. Fue una década en la que se inventaron instrumentos, se utilizaron una gran variedad de vertientes musicales, algunas de ellas provenientes de Japón,

⁶⁸ Dirigida por Fernando Lozano. Hasta este año de 2006, la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de México es dirigida por Enrique Barrios y se encuentra bajo la coordinación de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México.

⁶⁹ Cuya directora fue Consuelo Luna.

⁷⁰ Dirigida en ese entonces por Francisco Savín.

⁷¹ La cual, en coordinación con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, comprendía un conjunto de cuerdas, alientos y percusión. Sus primeros directores fueron Hermilo Novelo y, posteriormente, José Guadalupe Flores.

⁷² Época en la que la Orquesta de Ópera del INBA estuvo bajo la dirección de Luis Berber.

India o África; se incluyeron silencios más extensos⁷³, nuevos sonidos vocales, de la naturaleza o ruidos ambientales urbanos.

En algunas ocasiones se realizaron trabajos musicales pioneros de la corriente minimalista⁷⁴ para eventos multimedia, que combinaban la música con otras manifestaciones artísticas como la danza, la literatura, el teatro y la arquitectura.

A mediados de los setenta emergió también una corriente musical que surgía de los medios electrónicos --iniciada de manera experimental en 1948-- en la que se utilizaba sintetizadores y se manipulaban los sonidos a través de computadoras.

Las formas musicales más recurrentes en la música de esta década fueron la indeterminación, el aleatorismo y las formas abiertas. Asimismo, en algunas ocasiones los músicos mexicanos practicaron el expresionismo de la escuela polaca⁷⁵ y el sensualismo⁷⁶ que, emanado de la palabra poética o de citas de obras literarias clásicas, se tejía con la textura musical.

La Academia de Música de Minería (1978), dependiente de la Facultad de Ingeniería de la UNAM, realizó actividades musicales en el Palacio de Minería, sede de la Academia, y en la Sala Nezahualcóyotl. Posteriormente fundaría la Orquesta Sinfónica de Minería (1980) que abriría, desde entonces, sus temporadas de conciertos, únicamente durante los veranos.

En 1979, la Escuela Nacional de Música de la UNAM, inauguró su actual sede en Coyoacán, en la que se encuentran las salas de concierto Huehucóyotl y Xochipilli. Asimismo se llevaron a cabo conciertos en los recién inaugurados Centro Cultural Universitario CCU⁷⁷ y Centro del Espacio Escultórico (1979).

⁷³ Un ejemplo es la pieza *4' 33"*, creada por el compositor norteamericano John Cage (1929), cuyo título alude a su duración y en la cual, la ausencia de sonido se prolonga cuatro minutos treinta y tres segundos.

⁷⁴ Las obras minimalistas se reducen a sonidos estrictos y repetitivos. Algunos de los representantes de esta corriente fueron: Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) y Philip Glass (1937).

⁷⁵ Iniciado por Lutoslawsky (1913), Baird (1928) y Penderecki (1933).

⁷⁶ Iniciado por Luciano Berio (1925) y Henri Pousseur (1925).

⁷⁷ "El Centro Cultural Universitario, fue concebido conjuntamente por un grupo de artistas e investigadores de la Coordinación de Humanidades de la UNAM: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Matías Goeritz, Sebastián Herzua y Federico Silva" (Estrada, 1984: 109).

En febrero de 1980 fue inaugurada la Sala Ollin Yoliztli, en la cual, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México pudo llevar a cabo sus temporadas de conciertos, sin tener que desplazarse hasta el Teatro de la Ciudad, donde originalmente se realizaban.

Durante ese mismo año, se reacondicionaron la Sala Ponce, del INBA, y la Sala Silvestre Revueltas, --ubicada en el Conservatorio Nacional de Música-- y la Pinacoteca Virreinal fue utilizada para conciertos de música de cámara.

En los años ochenta fue fundada la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez⁷⁸ (1984), perteneciente a la Escuela Superior de Música y conformada por becarios de la misma escuela, y el Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México (1984).

Como puede verse en el Anexo 1c, a comparación de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta, en los sexenios de Echeverría y López Portillo aumentó el número de instituciones, programas, secretarías y otras dependencias dedicadas a la cultura, sin embargo, como puede verse en el Anexo 1b de este trabajo, desde el sexenio de Díaz Ordaz, la educación musical de los niveles escolares básicos y medios, empezó a descuidarse.

En el sexenio de Salinas de Gortari (1988-1994), se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) (1988)⁷⁹, cuya principal atribución es coordinar, promover y difundir la cultura en todo el país.

Desde sus inicios, CONACULTA pretende ser un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, a través del lanzamiento de una iniciativa de Ley de Fomento y Difusión de la Cultura (2005), misma que

⁷⁸ "Alejándose de los cometidos que le dieron origen, en este 2007 Sergio Vela decidió regresar a los orígenes de la misma, planteando que no podrán permanecer en la orquesta quienes lleven más de diez años de trabajo ni los que rebasen los treinta y cinco años de edad o toquen en algún otro ensamble orquestal, quedando desempleados más de treinta músicos en un irónico primero de mayo: día del trabajo" (Millán, 2007: 81).

⁷⁹ Creado en los primeros días del sexenio de Carlos Salinas. Las siglas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes respondían a CNCA y al cabo de diez años (1998) cambiaron a CONACULTA. Su primer titular fue Víctor Flores Olea (1988-1992), el segundo Rafael Tovar y de Teresa (1993-1998) y Sari Bermudez (1999-2006). En fechas recientes ha sido designado para ocupar ese cargo Sergio Vela.

no ha sido aprobada, ya que ha causado grandes polémicas y rechazos entre la población especializada en el tema de cultura en México⁸⁰.

A partir de 1988 a la fecha, CONACULTA coordina a instituciones como el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA, el Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH (1939), la Escuela Superior de Música, el Conservatorio Nacional de Música, un conjunto de bibliotecas, museos, teatros, casas de cultura, un fondo que distribuye becas para los creadores, llamado Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) (1989) y el Sistema Nacional de Creadores (SNC) (1989), entre otras.

El Gobierno del Distrito Federal, a instancia del entonces Jefe de Gobierno Cuauhtemoc Cárdenas, creó un Instituto de Cultura (1998), mismo que se convertiría en la Secretaría de Cultura (2002)⁸¹, la cual tiene a su cargo a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Escuela Vida y Movimiento, la sala de conciertos Ollin Yoliztli, la Orquesta Sinfónica de Coyoacán y el Festival de la Ciudad de México.

Desde los años ochenta y hasta el momento actual, la música y las artes en general se ubican en la época contemporánea, en la cual se retoman multiplicidad de técnicas y conceptos surgidos en diversas épocas. Y aunque de cierta forma, algunos músicos encontraron más libertad en la creación sonora, también empezaron a percibir sus obras como productos de consumo cuyo atractivo superficial, emparentado con la moda, las hacía más vendibles, colaborando así con la hoy vertiginosa expansión del consumo cultural de la música, la disminución de creaciones musicales de calidad y de públicos interesados en la música de concierto que, como menciona Fajardo, “es desde aquí de donde parten las preocupaciones de artistas e intelectuales por la basuralización cultural, las estéticas de la repetición, los componentes de una socialización *light*, los procesos de la transpolitización y de tranestética criticados como resultantes de la economía global del mercado” (Fajardo, 2001: 153).

A pesar de estos cambios la mayoría de las/os compositoras/es que

⁸⁰ Véase Paul, 2005; Jiménez, 2005a; Jiménez, 2005b; Vargas, 2006; García Canclini, 2005.

⁸¹ Actualmente fue nombrada para el cargo de Secretaria de Cultura del DF, Elena Cepeda de León. Véase Vértiz, 2006.

siguieron interesadas/os en crear obras de calidad en la música de concierto y se formaron en el extranjero⁸², “asumen, sin proponérselo como meta estilística, los valores posmodernistas que permean el arte actual y se alejan cada vez más de las concepciones del modernismo. La mayoría quiere componer música más accesible [...], sin establecer una distinción entre los elementos de procedencia local y los procesos o estilos provenientes de otras latitudes” (Moreno, 1994: 98) y han encontrado un estilo individual en el eclecticismo⁸³, así como en la implementación de nuevas técnicas de ejecución instrumental, basadas en la invención de piezas para instrumentos específicos.

La composición de música electroacústica, la espontaneidad y la articulación de la emotividad con una exigente disciplina, han marcado algunas obras desde los años ochenta a la fecha, buscando la permanencia de una música mexicana de concierto con calidad, en un ámbito de escasos recursos para la creación e insuficiencia de plazas laborales. “El problema que tenemos, no sólo en México, sino en el resto de los países en desarrollo, es la marginación, la exclusión de las dinámicas de crecimiento y de empleo, lo que se llama los costos sociales de la globalización” (Arizpe, 2007: 77).

Desde el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988) se empezó a presentar el --hoy día constante-- recorte al presupuesto de cultura y con ello comenzaron a surgir los problemas que antes no habían sido evidentes.

En una consulta publicada por el periódico *Uno más uno* del año de 1987, se mencionaba que “a cada una de las modalidades que ofrece el INBA, se detectaron como problemas principales los siguientes: la falta de afición al arte, la falta de educación artística, y el atraso en conceptos y valores artísticos. Además, el incremento del costo en la realización del espectáculo, el presupuesto escaso que en términos reales disminuye. La insuficiencia de foros, el desarrollo costoso de cada faceta artística” (Meneses, 1997: 148).

⁸² Algunas/os son: Ana Lara, Víctor Rasgado, Hilda Paredes, Bernardo Feldman, Lilia Vázquez, Gabriela Ortiz o Juan Fernando Durán.

⁸³ “En las Bellas Artes, el eclecticismo es una tendencia artística fundada sobre la explotación y la conciliación de estilos antiguos, fue particularmente usual en el siglo XIX, en Occidente” (*Petit Larousse Illustré*, 1989: 348).

Como puede verse en el Anexo 1c, en la actualidad México cuenta con un sinnúmero de instituciones, tanto gubernamentales como privadas, en las áreas de preservación, enseñanza, investigación, creación y difusión de la música, sin embargo, varias/os expertas/os⁸⁴ en el tema de cultura han señalado vastas inconsistencias y desvinculaciones en el diseño, aprobación, ejecución, seguimiento y evaluación de las políticas culturales actuales, con las necesidades educativas y laborales de las/os creadoras/es e investigadoras/es mexicanas/os en todas las áreas artísticas.

En México, uno de los obstáculos con los que se enfrenta la sociedad dedicada a las artes, en general, y a la música, en particular, es que la cultura, es considerada por el gobierno federal como un subsector de la economía nacional, por lo que se le destina un presupuesto que no coincide con las necesidades reales actuales⁸⁵.

Aunque en el Programa de Cultura (1995-2000) se considera que “la columna vertebral del sistema la constituirán las escuelas profesionales y los centros nacionales de investigación, los cuales trabajarán en la generación de programas, lineamientos, materiales y asesorías hacia otras áreas afines e instituciones externas”, lo cierto es que se hace presente la falta de centros de investigación especializados en políticas culturales, así como la disminución de

⁸⁴ Dos de los principales promotores de las políticas culturales en México son la antropóloga Lourdes Arizpe --quien fue distinguida en 2007 por el gobierno francés con la Orden de las Palmas Académicas-- y el investigador Néstor García Canclini. Desde fines de los años setenta y hasta fechas recientes, ambos han publicado varios textos sobre el tema, incluyendo en ellos una visión crítica sobre la presencia del neoliberalismo, la globalización y sus consecuencias para las políticas culturales de México y América Latina. Entre otros especialistas está Lucina Jiménez quien, además de haber publicado textos, ha trabajado en la administración pública con el objetivo de hacer mejoras. Asimismo, Bernardo Mabire realizó un corto pero sustantivo texto sobre la historia de las políticas culturales en México que abarca desde la creación del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM hasta el sexenio de E. Zedillo. También es muy importante mencionar uno de los trabajos pioneros sobre el tema de cultura que fue realizado por Eduardo Martínez y Juan Puig, 1977; el cual ofrece un panorama histórico sobre las políticas sociales y su legislación de 1910 a 1977.

⁸⁵ “En el año de 2006, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público destinó para la cultura 7 mil 309 millones 634 mil 853 pesos, lo que representa apenas el 0.06 por ciento del Producto Interno Bruto (PIB) (Amador, 2006; Editorial de *La Jornada*, 2007). En cambio en los Estados Unidos el presupuesto previsto para ese mismo año es de 121 millones de dólares. Para años anteriores como el 2000, España invirtió mil 661 millones 411 000 euros; en 2004, Francia invirtió 11 mil 921 millones de euros y en ese mismo año, Chile destinó 16 mil 900 millones de pesos chilenos en cultura” (Jiménez, 2006: 163-164).

apoyos financieros a investigadoras/es mexicanas/os para el intercambio académico, la realización, evaluación y difusión de sus proyectos, tanto en artes como en áreas humanísticas y sociales. Lo que resulta erróneo, ya que “la ciencia debe analizar y ese análisis debe llevarse al espacio público donde no sólo los políticos, los funcionarios, tomen los datos y formulen políticas, sino que sea en diálogo con la sociedad” (Arizpe, 2007: 77).

Particularmente en el área de la música, la consecuencia de la reducción del presupuesto es la falta de creación de orquestas, de plazas en las orquestas existentes, de nuevos conjuntos musicales tanto grandes como pequeños, de actualizadas especialidades y materias musicales, a manera de dar cabida a las/os egresadas/os de las escuelas de música en México.

Un segundo obstáculo es la inconsistencia en el diseño y la ejecución de los planes educativos artísticos y musicales nacionales, desde la educación básica hasta la normal, aunque en el Programa Nacional de Educación 2001-2006 se señala que “La educación artística es fundamental para la educación integral de todas las personas, pues les permite apreciar el mundo, expandir y diversificar su capacidad creadora, desplegar su sensibilidad y ampliar sus posibilidades expresivas y comunicativas; propicia el desarrollo de procesos cognoscitivos como la abstracción y la capacidad de análisis y síntesis. En el currículo debe ocupar un lugar tan importante como la formación científica y humanística; su presencia a lo largo de la vida escolar es de gran trascendencia, principalmente en la edad temprana, cuando se construyen las bases para desarrollar el talento artístico” (Fernández, 2003: 91). Lo cierto es que los programas educativos musicales están desvinculados del magisterio desde los años sesenta y registran graves carencias en el aprendizaje de la música, en general.

“Debido a las carencias de la educación musical en el sistema educativo nacional, las escuelas profesionales de música bajan sus niveles y se ocupan de subsanar deficiencias en la preparación de los estudiantes, retardando, con ello la educación profesional” (Estrada, 1984a: 81-82). La ausencia de suficientes herramientas musicales en los niveles básicos y medios tiene como

consecuencia que las carreras especializadas en música en México sean más largas que en otros países y, también, que la mayoría de la población presente -- en su etapa adulta-- escasa afición por la música de calidad, así como ausencia de valores y conceptos artísticos, en general⁸⁶.

Un tercer obstáculo es el estratégico papel que juegan los medios masivos de comunicación en la escasa difusión de la cultura en México. Papel que ha sido reforzado después de la aprobación de la Ley de Radio y Televisión, o “Ley Televisa, que viola la letra y el espíritu de la Constitución de múltiples maneras y de varios modos. No evita los fenómenos de concentración monopólica; los refuerza. No asegura la eficacia del Estado en la administración y regulación de un bien público como lo es el espectro radioeléctrico; la coarta. No garantiza el uso social de los bienes de la nación; lo imposibilita. No permite dar cumplimiento a la obligación del Estado para otorgar la igualdad de oportunidades a todas las personas para recibir, buscar y difundir información; la dificulta” (Dresser, 2007: 67).

“Televisa se ha impuesto como la empresa más consistente y de mayor expansión económica y comunicacional (ocupa el lugar 40 entre las principales empresas de comunicación mundiales, su producción es de 48,000 horas anuales en promedio, exporta a 125 países y alcanza a 90 por ciento de la población mexicana a través de cuatro canales enlazados a 296 estaciones” (García y Piedras, 2006: 15-16). Lo que hace reflexionar que dejar en manos de Televisa el criterio de lo que sí y no se difunde en el país, viola el derecho a la información de las/os ciudadanas/os, entre muchos de los derechos constitucionales mencionados por Dresser en el párrafo anterior.

Al respecto, aunque una de las principales líneas de acción del Programa de Cultura (1995-2000) es el “Fomento a la producción de series y programas que tengan como objetivo la presentación de las nuevas expresiones artísticas, musicales, pictóricas y literarias dentro de un marco que abarque las

⁸⁶ Dos ejemplos son: seguir el criterio de austeridad marcado por el gobierno federal al sector cultura y, el señalamiento del Diputado Marco Antonio Bernal del Partido Revolucionario Institucional (PRI), quien mencionó que “para qué se autorizaba más dinero a cultura si sólo daba jotos y bailarines” (Amador, 2006: 78-79).

manifestaciones y valores de la cultura nacional y universal”, lo cierto es que la población mexicana cuenta hoy con insuficientes canales de televisión y estaciones de radio culturales⁸⁷, lo que significa ubicar a la población en un atraso ya que “los medios masivos son capaces de contribuir decisivamente a la democratización social, cultural y política. Pero la experiencia mexicana muestra que puede ocurrir lo contrario si las megaempresas arrinconan al poder político y dilatan las decisiones de interés público” (García y Piedras, 2006: 38).

Por último, el Programa de Cultura (1995-2000) considera que “el Estado mexicano asume como responsabilidades indeclinables la impartición de la educación artística, el aliento a la creatividad y la difusión de la cultura. Lo hace, sin embargo, sin considerarlas exclusivas, sino necesariamente compartidas con la sociedad”.

Razón por la cual, la participación organizada de la sociedad civil en la aprobación o desaprobación de las políticas culturales es importante en los estados democráticos como México, tal y como ocurrió el veinte de diciembre de 2006, al organizarse “una megamarcha en la que se calcula participaron cinco mil jóvenes estudiantes de las escuelas de arte y humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, los institutos nacionales de Bellas Artes INBA, de Antropología e Historia INAH, el Centro Nacional de las Artes CNA y las Fábricas de Artes y Oficios, entre otros [...] para solicitar la asignación de más recursos a la cultura y a la educación” (Mateos, 2006: s/p).

En el México actual se ha hecho cada vez más notoria la insatisfacción de muchos grupos de artistas y de la sociedad en general, con respecto a las políticas que el gobierno federal ha aprobado y ejecutado, en materia de cultura, sin embargo, como menciona Arizpe, el problema es que “lo demandado por los ciudadanos mexicanos no sólo no se cumple, ni siquiera se les hace ningún caso” (Arizpe, 2007: 77).

En materia de políticas culturales en México, aún no se ha integrado el enfoque de género a los programas de cultura, ya que incluir el género femenino

⁸⁷ Estas son Canal 11, Canal 22, El Instituto Mexicano de la Radio (IMER), Radio Educación y Radio Universidad Nacional Autónoma de México y las radios comunitarias.

a las palabras, no significa contar con proyectos que busquen las causas para lograr erradicar las desigualdades e invisibilidad de las mujeres en muchos de los ámbitos artísticos.

En el México actual, es preciso contar con una historia musical en la que estén presentes las mujeres, por lo que en el éste capítulo se incluye una breve reseña histórica de los años que le competen a esta investigación.



(Monroy Nasr, 2006: 208)

¿Cómo podemos explicar el hecho de que pese a que las mujeres coexistieran con los hombres, éstas fueran olvidadas o desdeñadas, ocultadas de la historia?
Sheila Rowbotham.

En la historia de la música mexicana, la presencia de las mujeres es escasa; desde el año de 1937 hasta 1970, los textos históricos, diccionarios y enciclopedias dedicadas a la música en México sólo incluyen el nombre de la compositora Alicia Urreta (1931-1986), pero antes de esa década la mayoría de las mujeres músicas se encontraba en el anonimato. “La escasez de información estadística y la ausencia de investigaciones que tengan como tema la mujer creadora y su problemática bajo un enfoque de género, son en sí mismos datos reveladores para hacer un diagnóstico” (Oseguera, 1995: 34).

Los esfuerzos realizados por incluir a las mujeres en la historia de la música en México se encuentran en los trabajos de Esperanza Pulido⁸⁸, quien dedicó el primer libro a *La mujer mexicana en la música*, partiendo desde la época prehispánica y llegando hasta 1930. En su obra, la autora se pregunta:

⁸⁸ Esperanza Pulido fue profesora del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México y en la *New York School of Music*. Fundó la *Revista Heterofonía*. Fue pianista, compositora y musicóloga. Véase Púlido, 1958.

“¿Dónde está la mayoría de ellas? Tal parece como si la tierra se las hubiera tragado” (Pulido, 1958: 119).

“La publicación de la historia de las mujeres en la música es tan reciente que es necesario aludir a ella continuamente. Si no se hace, corremos el riesgo de seguir aumentando la brecha que ha impedido que las mujeres nos concienciáramos de nuestra historia musical por el género” (Gutiérrez, 2002: 84). Entre los trabajos de autoras mexicanas que han abordado el tema de las mujeres en la música están el ya citado texto de Pulido y el de Clara Meierovich⁸⁹, quien, a partir de entrevistas, realizó un relevante trabajo sobre diecisiete compositoras mexicanas actuales⁹⁰.

Existen otros textos, como los de Guadalupe Huacuz⁹¹, quien aborda el tema de las mujeres en la música en el siglo XIX; Laura Oseguera⁹², la cual realizó un trabajo de investigación cuantitativa y cualitativa en 1995 sobre las mujeres creadoras urbanas y rurales, en las diferentes manifestaciones artísticas, incluida la música. También algunas compositoras, como Ana Lara⁹³ y Leticia

⁸⁹ Clara Meierovich Müller, es Maestra en Historia del Arte por la UNAM, docente en el Conservatorio Nacional de Música, siendo ella la primera catedrática en musicología en México. Trabajó con Esperanza Pulido en la elaboración de varios números de la *Revista Heterofonía*, para el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical CENIDIM, entre otros. Ha publicado una gran variedad de artículos y algunos libros sobre la música de concierto en México. Para el texto referido en este documento, véase Meierovich, 2001.

⁹⁰ En este trabajo se incluye a: Graciela Agudelo, Lucía Álvarez, Leticia Armijo, Leticia Cuen, Graciela de Elías, Marta García Renart, María Granillo, Rosa Guraieb, Ana Lara, Cecilia Medina Hernández, Gabriela Ortiz, Hilda Paredes, Marcela Rodríguez, Gloria Tapia, Cynthia Valenzuela, Lilia Margarita Vázquez y Mariana Villanueva.

⁹¹ Guadalupe Huacuz Elías, es Doctora en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia ENAH y cuenta con una Especialización en Estudios de Género por El Colegio de México. Aunque recientemente sus investigaciones han girado en torno a la violencia de género, también ha sido uno de sus principales intereses el estudio de las mujeres mexicanas en la música del siglo XIX. En sus textos dedica un lugar especial a Alba Herrera y Ogazón, quien fuera concertista de piano, crítica de música y la primera mujer en elaborar una historia de la música mexicana. Ha publicado varios artículos. Véase Huacuz, 1998 y 2002.

⁹² Véase, Oseguera, 1995.

⁹³ Ana Lara es compositora, egresada del Conservatorio Nacional de Música, realizó estudios de composición en la Academia de Música de Varsovia, en Polonia. Es Maestra en historia del arte e historia de la música y su trabajo es reconocido en el ámbito de la música en México. Véase Lara, 2002 y Meierovich, 2001.

Armijo⁹⁴, han abordado el tema de las mujeres en la música, a partir de sus percepciones y vivencias en el ámbito musical.

Hoy día es más común, que hace una década, encontrar artículos dedicados a las mujeres en la música en medios impresos e Internet, lo que no significa que sean igual de recurrentes que los espacios dedicados a los hombres o a otras manifestaciones artísticas como la literatura, ya que “a diferencia de otras áreas de la creación artística, como las artes plásticas o visuales, la literatura, la danza, la fotografía y el cine, no contamos, curiosamente, con un estudio actualizado de recapitulación retrospectiva sobre la incursión específica de la mujer en la creación musical” (Meierovich, 2001: 14).

Otro de los avances en el tema de mujeres y música es el de la llamada “nueva musicología” o musicología feminista, surgida en Norteamérica a finales de los años ochenta y principios de los noventa con autoras como Susan McClary (1991) y Marcia Citrón (1993), entre otras/os⁹⁵. Esta vertiente fue adoptada también en Inglaterra e Italia y, más recientemente, en España.

Como menciona Mar Gutiérrez, en sus inicios, la musicología feminista se enfrentó a la musicología tradicional --histórica y sistemática-- y se centró “más en recuperar y publicar la labor histórica de las mujeres en la música, que en realizar un análisis a profundidad de las causas que han llevado a su invisibilidad” (Gutiérrez, 2002: 82).

Hoy día, la “nueva musicología”⁹⁶ ofrece una visión distinta para mirar el trabajo realizado por las mujeres en la música, en específico porque en “el centro de sus actividades estará la de despertar el interés por las obras de mujeres o poner a algunas mujeres artistas como potencial modelo” (Deepwell,

⁹⁴ Leticia Armijo es Doctora en historia y ciencias de la música por la Universidad de Madrid, es catedrática de composición en el laboratorio multimedia de informática musical y música electroacústica de la Escuela Nacional de Música ENM de la UNAM y directora de una Organización Civil dedicada a rescatar el trabajo de las mujeres en la música: Colectivo de Mujeres en la Música A.C.

⁹⁵ Véase Franco-Lao, 1980; Green, 1997; Moisala y Diamond, 2000; Pendle, 2001; Murphy, 2002; Ramos, 2003; Brett, Wood y Thomas, 1994.

⁹⁶ La nueva musicología o musicología feminista, se inscribe hoy en “nueva crítica” (*new criticism*) o crítica feminista, ya que resalta su función crítica, en la que se incluyen todas las manifestaciones artísticas. Véase Ecker, 1986; Deepwell, 1995; International Association for the Study of Popular Music, 2005; Lorenzo, 2005; Rubio, 2003; Alberola, Caballero y Sales, 2003.

1995: 30), como una forma de contrarrestar el amnésico fenómeno de no encontrarlas citadas en la historia.

Uno de los principios polémicos de la “nueva musicología” es que presupone la existencia de una diferencia entre hombres y mujeres al crear, interpretar o dirigir una obra, basándose en la idea de que hombres y mujeres tenemos una manera distinta de ver, percibir y actuar en el mundo.

Aunque el presente trabajo es sólo un acercamiento a lo que se ha escrito sobre el tema de música y mujeres, y la musicología feminista implique entrar en temas polémicos, ésta nueva corriente incluye planteamientos relevantes al encargarse de analizar e interpretar obras y autoras, alejándose de las descripciones formalistas, al estudiar no sólo los sonidos, sino también las circunstancias de su creación y consumo, tomando en cuenta sus contextos e historias de vida, con el fin de hacer evidentes las razones por las que han sido invisibilizadas las mujeres.

“La musicología feminista ha puesto el énfasis en la definición de la música como una práctica, remitiéndola así a los sujetos que la crean y la interpretan, personas con cuerpo e identidad, vinculadas por tanto a su entorno social, político y económico” (Gutiérrez, 2002: 81). Lo que permite estudiar la realidad artística en general y su relación con las estructuras macro, así como las características de la condición femenina en particular.

Lo anterior coincide con lo que opina una autora como Eli Bartra, de cuya obra se han tomado en cuenta varios supuestos para la elaboración de esta investigación: “no se trata simplemente de revalorar lo hasta ahora desvalorizado, sino de mostrar el por qué y el cómo de lo desvalorizado, es hacer visible lo hasta ahora invisible” (Bartra, 1994: 65).

Por tanto, en el presente trabajo se toman en cuenta algunos de los planteamientos y principios de la musicología feminista porque ofrece maneras de mostrar la subalternidad en la que han vivido las mujeres en la música.

A partir del siglo XIX hasta los años cuarenta, era una tradición que las mujeres dedicadas a la música de concierto en México, se formaran como pianistas, arpistas y cantantes, algunas otras --las menos--, como violinistas,

organistas y compositoras. Ciertas mujeres solían estudiar en sus casas, en academias privadas o en el Conservatorio Nacional de Música, bajo la tutoría de profesores particulares extranjeros o pertenecientes al cuerpo docente del Conservatorio.

Si alguna de las mujeres demostraba tener aptitudes sobresalientes para el piano o el canto se le permitía continuar su formación musical en Francia, Rusia, Alemania o Estados Unidos, con maestros privados, a través de becas que otorgaba el gobierno mexicano o algunas empresas privadas.

En el ámbito laboral, fueron pocas las mujeres que formaron parte de alguna orquesta en los años treinta y cuarenta y, si lo lograban, su misma especialidad las limitaba a presentaciones esporádicas. Un ejemplo en México fue la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, quien abrió las puertas a cantantes y pianistas⁹⁷.

Cabe preguntarse si las mujeres eran quienes elegían especialidades que no les permitían una permanencia y una plaza de tiempo completo en una orquesta o si elegían esas especialidades para seguir con un condicionamiento social al elegir una profesión que les permitiera dedicarse simultáneamente al hogar.

Otro de los espacios laborales que estaban abiertos para las mujeres fueron las “orquestas de señoritas” o *Concerto de Donne*, como originalmente fueron llamadas.

Las orquestas de señoritas surgieron en Italia en el Siglo XVI, en las capillas musicales de los conventos de monjas y, posteriormente, continuaron hasta el siglo XVIII, a través de los conservatorios italianos de música. Estas agrupaciones --que podían ser grandes o pequeñas--, eran dirigidas por mujeres e incluían en sus repertorios clásicos, obras de compositoras.

“A finales del siglo XIX y principios del XX se produce una proliferación de diversas orquestas exclusivamente femeninas en todo el mundo [...] sus

⁹⁷ Son los casos de las pianistas Ana María Charles, quien trabajó con el Cuarteto Clásico Nacional y Leonor Boesch de Díez Barroso, la cual actúo como solista. Se unieron las cantantes Elvira González Peña y Lupe Medina de Ortega. Para conocer las biografías de Charles, Boesch, González Peña y Medina de Ortega: véase Pulido, 1958.

posibilidades estaban más limitadas al presentarse fundamentalmente como curiosidad o atracción” (Gutiérrez, 2002: 93).

En México, la primera orquesta de señoritas fue la llamada *Orquesta Haydn-Beethoven*, la cual fue organizada por Luis G. Saloma en 1924. Esta agrupación musical fue la primera orquesta femenina que tuvo México y estaba conformada, principalmente, por cuarenta y siete instrumentistas⁹⁸ de cuerda: violines, violas, cellos y contrabajos. El otro hombre que formó parte de esta orquesta tocaba el órgano.

“Aunque esta orquesta femenina no haya logrado categoría artística durante sus dos años de existencia, tiene para nosotros el significado de demostrar cómo en aquél entonces las muchachas mexicanas estudiaban los instrumentos de cuerda” (Pulido, 1958: 105), y, además de comprobar la presencia de esas mujeres en el ámbito musical, como lo hace Pulido, cabe preguntar si la razón por la que esta orquesta femenina no logró “una categoría artística durante sus dos años de existencia” fue porque las participantes no eran lo suficientemente capaces, musicalmente, o si, como menciona Mar Gutiérrez “a las mujeres no se las juzgaba sólo por su ejecución de los significados intrínsecos de la música sino que siempre estaba presente el perfil de género. Tuvieron que alcanzar un nivel más alto de lo que se consideraba excelencia antes de que empezara a juzgárselas de acuerdo con las mismas normas que sus colegas masculinos, para que se las juzgara como profesionales de la música y no como mujeres músicas” (Gutiérrez, 2002: 89-90).

Asimismo se cuestiona ¿por qué sólo se conocen a once de las cuarenta y siete mujeres y, en cambio, sí son conocidos los nombres de los dos hombres que participaron en esta orquesta?

En fechas recientes, Isabel Mayagoitia (1964 a 2003) y Gina Enríquez (1955 a la fecha), dos directoras de orquesta mexicanas, formaron dos orquestas de mujeres con el fin de contrarrestar la marginación laboral de las mujeres mexicanas dedicadas a la música: la *Orquesta de Mujeres del Nuevo*

⁹⁸ Figuraron en la *Orquesta Haydn-Beethoven*: Virginia Olivares, Concha Roa, Josefina Núñez, Ángela Vallejo, Ana María Roa, Elvira Canales, las hermanas Andrade: Raquel, Rebeca y Sara, Cecilia Saloma y Josefina Carlos. En el órgano actuó Juan D. Tercero.

Mundo (1997) y la *Orquesta Sinfónica de Mujeres Nuevo Milenio* (2003) (Cervantes, 2003 y Lara 2003).

La suerte con la que corrieron ambas orquestas fue similar a la *Haydn-Beethoven* de los años veinte: se presentaron en muy contadas ocasiones, no fueron suficientemente apoyadas por instituciones gubernamentales y, por tanto, duraron poco tiempo.

Hoy en día las puertas de las principales escuelas de música de México están abiertas para que las mujeres elijan la especialidad que a ellas les guste, sin embargo, no es común que haya grupos grandes de mujeres estudiantes de instrumentos de percusión, de metales, en la dirección orquestal y en composición. Lo que indica que sigue habiendo un condicionamiento de género.

En décadas anteriores, desde la época en la que Pulido escribió el libro dedicado a rescatar la historia de las mujeres mexicanas en la música, señaló: “Editoras de música que publican las obras de los compositores masculinos, descartan casi consuetudinariamente las de las mujeres, sin otra explicación que la acostumbrada de “la mujer no sirve como compositora” (Pulido, 1958: 125). La creencia de que las mujeres no “sirven como compositoras”, puede corroborarse en las historias dedicadas a la música mexicana, en las que, como ya se ha señalado, las compositoras comenzaron a ser fugazmente mencionadas en los libros de Otto Mayer-Serra (1941), Josefina Muriel (1982) y Montserrat Galí Boadella (2002).

Actualmente las mujeres compositoras han ido surgiendo tímidamente del olvido en recientes publicaciones, a partir de la década de los noventa en todo el mundo, descubriéndose un número aproximado de más de cinco mil mujeres compositoras desde la antigüedad hasta nuestros días⁹⁹. Pero ¿por qué no han sido mencionadas las compositoras antes de los años ochenta?

Posibles respuestas pueden encontrarse en el restringido acceso que las mujeres tuvieron a las técnicas compositivas, pero más allá de las oportunidades de acceso a una educación musical igualitaria entre mujeres y hombres --que es sin duda lo más significativo--, se toma en cuenta también el género, que en su

⁹⁹ Véase Meierovich, 2001; Gentile; 2004; Adkins, 2003; Aguirre, 1999.

percepción dual y jerárquica, ubicaría a la composición en el mudo de la razón, es decir, en lo “masculino”, aunque a la música generalmente se la ubique en el mundo de las emociones, lo que a su vez correspondería con lo “femenino”, ya que “en manos de la mujer amenaza la natural sumisión corporal de su feminidad, poniendo de manifiesto con toda claridad que también ella tiene una mente. Tampoco se reconocía la capacidad de la mujer en la improvisación, tener una capacidad creativa y mental chocaba de frente con las interpretaciones patriarcales de la feminidad” (Gutiérrez, 2002: 97).

Históricamente, las mujeres han tenido mayores oportunidades de desarrollarse como instrumentistas --intérpretes o ejecutantes-- y, curiosamente, es la actividad que está más infravalorada en el ámbito musical.

Respecto con lo anterior, Ramos señala que “los intérpretes, entendidos por el pensamiento moderno stravinskiano como neutros y fieles transmisores entre el compositor y su público, han sido bastante descuidados como objeto de investigación musicológica” (Ramos, 2003: 69). Razón por la cual en esta investigación se ha considerado a las mujeres instrumentistas.

Los nombres de mujeres y hombres instrumentistas mexicanas/os no se han escrito en nuestras historias de la música y ese, sin duda, ha sido un tema pendiente y que será abarcado en este trabajo a manera de un primer acercamiento¹⁰⁰.

El caso de los directores de orquesta es similar al de los compositores, ya que éstos sí cuentan con espacios en la historia de la música mexicana, al considerarse una actividad que implica haber pasado por una formación ardua que requiere de amplias y continuas horas de estudio y dominar varios instrumentos.

La dirección de orquesta es singular en México, ya que los cursos de esta especialidad empezaron a ser impartidos hace apenas dos décadas, siendo la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento y el Conservatorio Nacional de

¹⁰⁰ En este primer acercamiento se consideran a las instrumentistas mexicanas que participaron en este proyecto: María Teresa Rodríguez, pianista; Luisa Durón, clavecinista; Silvia Navarrete, pianista; Bozena Slawinska, cellista; María Cristina Martínez; clarinetista; Gabriela Orta, percusionista; Araceli Castañeda, violinista; Vilka Castillo, cornista; Liliana Odet Martínez y Alejandra Rosas, trompetistas.

Música las que incursionaron en la enseñanza de la dirección orquestal. Esta es una de las razones por las cuales muchos de los estudiantes que quisieron especializarse en la dirección orquestal se vieron obligados a ir al extranjero y que aún hoy día lo hacen al carecer nuestro país de un nivel postgrado.

A diferencia de las mujeres formadas fuera del país en la dirección orquestal, los directores han sido llamados o contratados para ser titulares de las --aún hoy pocas-- orquestas mexicanas de mayor importancia en el país. Aunque la capacidad y virtuosismo de las mujeres directoras de orquesta es reconocida al ser llamadas como directoras huéspedes en varias orquestas, esta valoración no se lleva al ámbito laboral, al no ser contratadas como directoras titulares y ni siquiera como adjuntas.

Los ámbitos laborales a los que han podido aspirar las directoras de orquesta para ocupar plazas de titulares son las orquestas delegacionales y/o juveniles -que en el ámbito musical son consideradas menores o inferiores-, porque, como menciona Eli Bartra “las oportunidades socioculturales para poder trabajar en la producción, y más aún en la producción artística, son mayores para los hombres que para las mujeres. Existe la división forzada del trabajo entre los sexos y todo el peso de la ideología que la justifica, entre otras cosas, bajo el manido argumento de las diferencias naturales” (Bartra, 1994: 55).

Más allá de las consideraciones menores o mayores en el ámbito musical, es importante hacer notar que las orquestas delegacionales y juveniles, en las que las mujeres directoras han podido ser titulares, están conformadas por jóvenes que están empezando su práctica musical, lo que remite a una de las funciones más tradicionales de las mujeres: la enseñanza.

¿Se deberá realmente a las “pocas aptitudes” que las mujeres tienen en la música o a que los ámbitos musicales, como cualquier otro espacio laboral y educativo, fomentan la desigualdad, la discriminación y el sexismo?

Con todo el esfuerzo, tenacidad y perseverancia que implica la dirección de orquesta, tampoco las mujeres directoras son mencionadas en las historias de la música mexicana y, esto puede ser aún más evidente al notar que “la casi total ausencia de imágenes que muestren a una directora de orquesta al frente

de un conjunto orquestal refuerza día a día la ausencia, también casi total, de las directoras en conciertos en vivo: no puede permitir la sociedad patriarcal que sea algo cotidiano la imagen que reproduzca una relación jerárquica en que la mujer asuma el vértice de la pirámide de poder” (Piñero, 2002: 103).

Al menos, más de quince mujeres dedicadas a la dirección de orquesta en México, algunas citadas por Hidalgo (2002), han sido olvidadas¹⁰¹ de las historias de la música, de los cuadernos de estadística nacionales y, por tanto, de la mente de la mayoría de la población mexicana.

Al tomar en cuenta algunos de los postulados de la musicología feminista y los estudios de género y arte, en particular uno de los realizados por Eli Bartra (1994), considero que el primero de los dos núcleos que han fomentado la invisibilidad de las mujeres en la música es que, por ser mujeres, se les atribuye la responsabilidad de articular su profesión con las tareas domésticas, que se les han asignado como un sino y un deber a cumplir. Suponer que las mujeres son las que deben responsabilizarse por el trabajo doméstico en sus hogares, por el cuidado de sus hijas/os o de otras mujeres y hombres, formando parte de redes de apoyo, generalmente fructíferas entre mujeres, ha significado que muchas de ellas hayan sido relegadas de las actividades musicales o que interrumpan sus carreras, quedándose sin la posibilidad de desarrollar sus potencialidades como profesionistas, además de ser madres y/o esposas.

Lo anterior, irremisiblemente nos lleva hacia la división sexual del trabajo, en el que se encuentran los orígenes de la desigualdad y el sexismo. Palabras cuya connotación en la sociedad mexicana son de escaso o nulo reconocimiento y, por tanto, de visibilidad.

La desigualdad y el sexismo, porque las mujeres en la música no accedieron a la educación musical de la misma forma que los hombres, por ser mujeres, “durante algún tiempo las mujeres tuvieron prohibido el acceso a las clases de composición, contrapunto, fuga, violín, violoncello, contrabajo, y a

¹⁰¹ Los nombres de algunas de ellas son: Josefina Álvarez, Pilar Vidal, Teresa Rodríguez, Gina Enríquez, María Antonia González Gómez, Teresa Cortinas, Silvia Alcántara, Evelyn Groesch, Martha Villalpando, Florencia Ruiz Méndez, María del Pilar Ramos del Castillo, Rosa María Vázquez, Isabel Mayagoitia, Gabriela Díaz Alatríste y Alondra de la Parra.

todos los instrumentos de viento --incluida la flauta--. En otras palabras, las mujeres estudiaban canto y piano, y además en clases separadas de sus compañeros” (Ramos, 2003: 73-74). Lo que también señala un desequilibrio en cuanto a la formación de las mujeres y aunque esta idea ha ido cambiando, desde la década de los años setenta, aún hoy permanecen rasgos sexistas.

Como señaló Virginia Woolf en *Una habitación propia* (2000) --publicado por primera vez en 1929--, la música, como las demás artes, requiere de un espacio apropiado, “una habitación propia”, que le ofrezca tranquilidad e independencia para poder concentrarse. Las mujeres dedicadas a la música requieren de largas horas de aprendizaje y dedicación --que abarca desde la infancia hasta la madurez--, pero también de “dinero y de una habitación propia tecnológicamente equipada” (Ramos, 2003: 61), por lo que la independencia y la autonomía de estas mujeres se hacen indispensables.

La forma en que usan el tiempo los hombres y las mujeres es diferente¹⁰², en parte porque a las mujeres se les asignó el tiempo que deben cubrir en sus hogares y, más recientemente, el tiempo que ellas --por decisión propia o por necesidad económica-- llevan a cabo fuera del hogar.

En el caso específico de las mujeres dedicadas a la música, su profesión la realizan por necesidad económica y por gusto --al igual que los hombres--, sin embargo la diferencia radica en el número de horas con las que cuentan los hombres y mujeres casadas y con hijas/os.

Para muchas mujeres con una familia de procreación, el tiempo usado en las labores del hogar y cuidado de las/os hijas/os reduce sus oportunidades de practicar o de avanzar en grados escolares musicales, lo que no sucede entre la gran mayoría de sus compañeros dedicados a la misma especialización.

La división sexual del trabajo y el uso del tiempo están basados en ideas y creencias sobre un mundo dual y separado. Hoy día estas creencias y estereotipos están cambiando, debido, en gran parte a las recurrentes crisis económicas y a los movimientos de mujeres; el mundo ya no es tan dual y

¹⁰² Véase Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática (2002); Instituto Nacional de las Mujeres y Mercedes Pedrero (2003).

separado para las mujeres, pero lo sigue siendo para la gran mayoría de los hombres.

Aunque ha habido cambios en el uso del tiempo, entre la población masculina, estos aún no son significativos. Las mujeres trabajan hoy en el espacio laboral remunerado y en el hogar, pero la mayoría de los hombres sigue trabajando --como antiguamente lo hacían-- únicamente en el ámbito extradoméstico.

A partir de la información de las mujeres entrevistadas para esta investigación, así como de los textos leídos se deriva que la desigual repartición del trabajo doméstico entre hombres y mujeres casadas/os y con hijas/os son la falta de tiempo para perfeccionarse en los instrumentos o especialidades musicales elegidas, la interrupción parcial o total en los estudios, el abandono de expectativas de optar por becas al extranjero, la pérdida de trabajos o puestos que impliquen mayor responsabilidad o autoridad, las dobles o triples jornadas y el pluriempleo, mismos que impiden el desarrollo de las aptitudes y potencialidades de las mujeres en su especialidad musical, entre otras.

El segundo factor que ha fomentado la exclusión de las mujeres en la música es la asignación de especialidades musicales --incluidos los instrumentos--, separándolos por categorías de género, como menciona Meierovich: “había instrumentos ‘masculinos’ e instrumentos ‘femeninos’. Entre aquellos que se ‘recomendaban’ a los hombres, se encontraban los contrabajos; toda la familia de alientos y de éstos, taxativamente, los metales y, por razones obvias, toda la sección de percusiones. Para las mujeres, los instrumentos se restringían al piano, el arpa y la guitarra; tiempo después, [...] ellas pudieron optar por la ejecución del violín, la flauta y el cello” (Meierovich, 2001: 22).

Los instrumentos que les han sido “permitidos” a las mujeres son aquéllos que son poco ruidosos y que consideran la adopción de posiciones sedentes y comedidas, es decir, que se adapten a “perfiles femeninos naturalmente afirmativos” (Gutiérrez, 2002: 92), como lo son el arpa, el forte-piano, --que dio paso al piano--, el laúd, el violín, la viola y la flauta.

El piano y los teclados en general, han sido los instrumentos de mayor acceso para las mujeres, en gran parte por herencia del siglo XIX, en el que “el bello sexo”: mujeres pertenecientes a las clases altas, aprendían a tocar el piano para amenizar tertulias y reuniones llevadas a cabo en la esfera privada.

Asimismo, el piano fue un instrumento “de incalculable valor para la enseñanza infantil”, siendo generalmente las mujeres quienes lo enseñaban a sus hijas/os o a otras/os niñas/os. Tradición que “durante los siglos XIX y XX muchas mujeres encontraron en la docencia privada del solfeo o del piano una vía para conseguir cierta independencia económica, pues la docencia en los conservatorios y centros públicos de enseñanza estaban principalmente en manos masculinas” (Ramos, 2003: 74-75).

De forma contraria, los instrumentos que estuvieron “prohibidos” y que hoy día ya no lo están, pero que continúan considerándose como “antifemeninos” son las percusiones y los instrumentos de metal, “quizás por las connotaciones guerreras de su sonido o porque se supone que la mujer no posee suficiente fuerza en los hombros para transportarlos [...]. No se consideraba femenino tocar el violoncello y probablemente las razones las ofrece el ya hoy proverbial *mot d'esprit* con el que el director de orquesta Hermann Scherchen, durante un ensayo, apostrofó a una de las primeras violoncelistas: ‘Señora, el buen Dios le ha dado ese instrumento maravilloso que tiene entre las piernas para llevar al éxtasis a los hombres, no para rascarlo...’ Conviene recordar que, en tiempos aún recientes, las mujeres se sentaban a un costado del violoncello, con las piernas unidas, del mismo modo que montaban caballo” (Franco-Lao, 1980: 33-34).

Es tarea pendiente de investigadores y musicólogas/os en México saber si han existido mujeres instrumentistas ocupando las plazas principales de las orquestas o demostrando un talento especial con el instrumento elegido, así como aportar datos estadísticos y biografías completas de las mujeres directoras mexicanas, pero también es responsabilidad de las instituciones dedicadas a la música difundir la información porque, a la fecha, el horizonte aún es poco visible.

En el campo de la música en México hay mucho por hacer, pero hay más aún al tratarse de las mujeres que se han dedicado a ella, por lo que la presente investigación se suma a los esfuerzos de encontrar la historia musical mexicana en su versión completa, la que no incluye censuras y olvidos por discriminación y sexismo.

Una forma para llegar a comprender las vidas vividas por las mujeres dedicadas a la música es a través del contexto, pero también a través de sus trayectorias de vida y sus familias de origen, como se verá en los próximos capítulos.

IV. Familias de origen

Tanto en los estudios de género como en la teoría del curso de vida, el análisis de la familia de origen es pertinente porque “es el primero y más importante agente de transmisión de valores éticos y sociales, hábitos, costumbres, normas, roles, relaciones y expectativas tendientes a ‘preservar’ la herencia cultural para las generaciones venideras” (Donini, 2005: 23).

Al ser considerada la familia como un sistema social, se define como “un conjunto de normas, leyes, pautas de comportamiento, costumbres, acciones y relaciones humanas que varían de una cultura a otra y que normalmente sufren variaciones en el tiempo” (Donini 2005: 40). Razón por la que ésta, como afirma Jelin, “regula la sexualidad legítima, los patrones matrimoniales, la conyugalidad y la fecundidad. También está cruzada por los patrones de divorcio y la separación, así como por las normas de transmisión intergeneracional de capital social y económico” (Jelin, 2005: 42).

Como se vio en el primer capítulo de la presente investigación, la familia y los estudios que se han realizado en torno a la misma han ido cambiando a través del tiempo, e influenciado la forma como ésta se concibe en la actualidad. El modelo de la familia nuclear patriarcal en la que el padre-marido es el proveedor, la madre-esposa es el ama de casa y las/os hijas/os van a la escuela para después entrar al espacio laboral y, en algún momento, dejar de vivir con su familia de origen para establecer sus propias familias, se ha ido transformando. En parte, esto se debe a los cambios económicos y demográficos que han causado que, muchas veces, ya no sea suficiente contar con un proveedor por cada familia y que las/os hijas/os tarden más tiempo en formar a sus familias de procreación. Razón por la cual la definición de Heller sobre “la familia de origen como aquella donde se nace y crece hasta llegar a la madurez” (Heller, 1996: 37), hoy día se encuentra transformada, ya que llegar a la madurez no implica, forzosamente, dejar a la familia de origen para constituir una familia propia. Hoy en día es cada vez más común ver jefaturas femeninas y hogares compuestos por personas del mismo sexo o que viven solas --ya sean adultas/os mayores, viudas y jóvenes con o sin hijas/os--, así como una

considerable reducción de hijas/os por familia y, por tanto descensos de las familias extendidas.

Con respecto a lo mencionado en párrafos anteriores, “los cambios que afectan la vida privada de los individuos y la familia y el sentido del progreso significa, para algunos contraponer lo viejo con lo nuevo, reemplazar lo tradicional con lo moderno. Para otros, no obstante, significa entremezclar lo nuevo con lo viejo, la modernidad implica convivir con la diversidad, con pluralidad de sentidos y creencias” (Ambrosio, 2005: 13). Lo que no ha cambiado en torno a la familia es que ésta es “el instrumento esencial a través del cual operan las demás instituciones y actividades sociales: políticas, religiosas, educativas, económicas o recreativas” (Donini, 2005: 38).

Según una investigación de Arriagada (2005: 37), en 1998, en México, el tipo de familia que contaba con mayor porcentaje, era la nuclear -con un 72,8%- y la extendida con un porcentaje del 16,7%, lo que confirma lo planteado por Jelin --entre otros--, de la forma en la que la familia nuclear ha desplazado a la extendida y cómo la familia nuclear está siendo sustituida por “nuevas relaciones no bien tipificadas y que aún no cuentan con denominaciones y registros adecuados” (Arriagada, 2005: 26).

“...en México las familias nucleares siguen siendo la mayoría (69% en el año 2000), aunque en una proporción menor a la de hace décadas. Por otro lado, el volumen de las familias encabezadas por mujeres ha ido aumentando “se calcula que en veinticinco años este tipo de familia se ha duplicado en México en términos absolutos (véase López, Salles y Tuirán, 2001: 682). También se presentan con más frecuencia fenómenos tales como la convivencia consensual y la divorcialidad (Gómez de León, 2001)” (Blanco y Pacheco, 2007: 24).

A partir de la información derivada de las entrevistas, pudo notarse que las familias de origen son muy variadas y no pueden encasillarse del todo dentro de los dos modelos de familias: tradicionales y no tradicionales, más bien puede decirse que las familias de las entrevistadas tienen ciertas características que pertenecen a esos tipos de familias.

Las familias tradicionales son aquellas que responden al modelo tradicional de socialización, en el cual “la mujer es fundamentalmente criada y educada para asumir los roles sociales de madre, esposa y ama de casa, y el varón para asumir los roles fuera del hogar y mantener la familia” (Heller, 1996: 38) y, las no tradicionales son las que transmiten a sus hijas actitudes y comportamientos que “no corresponden con los estereotipos femeninos, como la sumisión, la pasividad o la inseguridad” (Heller, 1996: 38).

Lo que puede señalarse en cuanto a las familias de origen de las entrevistadas es que, en su mayoría, respondieron a conductas no tradicionales al alentar a sus hijas a adoptar actitudes atípicas para los contextos en los que cada una vivió su infancia y adolescencia.

“En mi casa no hubo diferencias. Mi papá no marcó ninguna. La diferencia era viceversa, yo era la fuerte, muy fuerte físicamente. A los doce años, manejaba en carretera con mi papá trocas y camiones” (Teresa Rodríguez, 52 años).

Asimismo, se encontró que la mayoría de las familias apoyaron a sus hijas en las decisiones que tomaron al elegir la música como profesión, y las alentaron a continuar con estudios formales, aún perteneciendo a generaciones en las que no era generalmente usual hacerlo, como fue el caso de Pilar Vidal.

“Me preguntaron si quería seguir estudiando, porque papá quiso que yo hiciera el bachillerato: ‘si después quiere hacer otra cosa, ella ya tiene su preparatoria’ (Pilar Vidal, 59 años).

“Me dieron las mismas oportunidades. Una vez que salí al extranjero –porque era inminente que tenía que salir a estudiar dirección de orquesta- mis padres siempre me ayudaron y me apoyaron” (Gabriela Díaz Alatríste, 43 años).

En la presente investigación la minoría de las entrevistadas mencionaron pertenecer a familias “tradicionales” o “muy tradicionales” y, en estos casos, se encuentran mujeres pertenecientes a diferentes cohortes como María Cristina Martínez, Araceli Castañeda, Odet Martínez y María Teresa Rodríguez.

“Mi papá daba una orden, él decía: ‘estoy en nombre de Dios para corregir a ustedes, por lo tanto lo que yo diga se hace. ¿Y por qué?, pues porque lo digo yo’. Y si no lo hacíamos así, nos pegaba con el cinturón” (María Teresa Rodríguez, 83 años).

“Se hacía lo que mi papá decía y mi mamá contribuyó y se adaptó a vivir así” (Araceli Castañeda, 35 años).

Las decisiones definitivas o más importantes dentro de las familias tradicionales, generalmente son tomadas por los padres o algún familiar hombre y, tanto las madres como las mujeres que forman parte de esa familia así como las/os hijas/os, son quienes cumplen con las normas y decisiones que éstos toman ya que, “el marido tiene que demostrar en casa que es él quien manda. Es un modelo educativo caducado basado en la sumisión-obediencia de las mujeres” (Sau, 1998:169).

En algunos de los casos en los cuales las mujeres mencionaron haber formado parte de una familia tradicional y sobreprotectora, se notó que ellas mismas o circunstancias como el divorcio, la separación de sus padres, el haber sido las hijas menores --que en esta investigación fueron mayoría-- o salir a realizar estudios en otra ciudad, favorecieron el que tuvieran mayor libertad de elección, aunque esas decisiones no siempre coincidieran con el modelo familiar.

“Aunque yo estaba muy contenta (de estudiar violín), mis papás seguían sin estar de acuerdo, porque ellos eran de la idea de que no tenía caso que la mujer estudiara, si a fin de cuentas se iba a casar. Ellos no me motivaron para que estudiara la prepa y yo de todas maneras me metí a la preparatoria abierta y, aunque me costó mucho trabajo combinar con Bellas Artes, lo logré” (Araceli Castañeda, 35 años).

“En mi casa las mujeres siempre tenían más responsabilidades, en cuanto a los deberes de la casa, y una serie de situaciones que repetían esta herencia que tenemos de que el macho es más importante de alguna forma y se le sirve de comer antes ¡y se le sirve! Afortunadamente yo fui la última, la más chica y me zafé de todo eso, pero mis dos hermanas mayores no” (Silvia Navarrete, 52 años).

Los prejuicios en torno a la separación y el divorcio han ido cambiando en décadas, sin embargo, a muchas mujeres --como a una de las madres de las entrevistadas-- que eligen ser madres solteras se les ha impuesto un estigma mucho más fuerte, en gran parte porque rompen con la idea de que las mujeres deben estar siempre acompañadas por un hombre pero, sobre todo, como menciona Cortina, “a la mujer le exigen que renuncie a sí misma y viva para

otros, de suerte que la sociedad en general no perdona que una mujer desee ser autónoma y priorice su autonomía” (Cortina, 1998: 39).

Los prejuicios en torno a los patrones de la conyugalidad, la nupcialidad y el divorcio se deben a que “hasta hace pocas décadas, la separación acarrea un estigma social fuerte para las mujeres, quienes eran responsabilizadas por el fracaso de sus matrimonios. El *status* de casada, así como el de madre, era la condición ‘natural’ para una mujer ‘decente’ ” (Jelin, 2005: 54).

En la actualidad esos patrones culturales y prejuicios tienden a transformarse hacia una mayor libertad de elección, sin embargo, en el caso de la madre de Odet Martínez, una de las dos trompetistas que fueron entrevistadas para esta investigación, y que fue la única quien indicó haber sido hija de madre soltera, dijo que su madre había sido estigmatizada por los prejuicios de su familia, a fines de los años setenta y principios de los ochenta.

“Para mi mamá fue fuerte y triste, porque a comparación de su hermana, quien era conservadora y se decía la esposa legítima que había tenido los hijos que Dios le había mandado y demás, mi mamá tenía que dejarme encargada, no me podía ver más que los fines de semana y llegaba a las siete de la noche muy cansada. Era difícil. A mí lo que me costó trabajo fue el hecho de haber sido hija única y tener una brecha generacional tan grande con mis primos. No tener con quien jugar, compartir la niñez y estar alejada de mi mamá. Sí la viví difícil, además económicamente tampoco era muy bueno y en la familia de mis tíos, el ámbito era muy machista” (Odet Martínez, 31 años).

En circunstancias muy diferentes al caso anterior, de acuerdo con las entrevistadas, las madres de Luisa Durón y Silvia Navarrete se divorciaron y encontraron apoyo y ayuda por parte de sus familiares más cercanos como sus madres, padres o hermanas/os con quienes las entrevistadas convivieron gran parte de su infancia y adolescencia.

“Mis papás se separaron cuando yo era muy pequeña, mi padre se volvió a casar y nosotras (mi madre y yo) después de la separación vivimos con mis abuelos maternos” (Luisa Durón, 67 años).

Aunque la mayoría de las madres de las entrevistadas se dedicaron al hogar y al cuidado de sus hijas/os, hubo casos en los cuales las madres trabajaron dentro y fuera del hogar, antes de casarse o después de un divorcio.

“Mi madre no trabajaba, estaba en la casa, pero también hacía cosas para ganar dinero, de repente cosía ropa o hacía mantelitos o algo, y después del divorcio sí tuvo una salchichonería” (Silvia Navarrete, 52 años).

Uno de los cambios en la adopción de actividades que presentan las madres de algunas de las entrevistadas más jóvenes, es la realización simultánea de labores domésticas y extradomésticas durante toda su vida, como son los casos de las madres de Vilka Castillo, Odet Martínez e Isabella Zezati.

“Mi mamá ya va a cumplir veintiocho años trabajando en Bellas Artes, donde es administrativa. Cuando era más joven fue maestra de primaria” (Isabella Zezati, 25 años).

“Yo soy hija de madre soltera, la figura paterna siempre estuvo ausente. Mi madre no tiene estudios y durante cuarenta años de su vida trabajó como obrera; ella trabajaba todo el día y a mí me dejaba al cuidado de su hermana, mi tía, que es una mujer cuya escolaridad es de primaria y tenía costumbres de educación al modo tradicional antiguo” (Odet Martínez, 31 años).

A menudo las normas que rigen a las familias no son totalmente tradicionales, sino que se presentan algunas variaciones que tienden a ser más abiertas, como en el caso de la elección de las carreras profesionales de sus hijas o en la recomendación de realizar actividades que la familia considere vayan más de acuerdo con los estereotipos femeninos.

“Mi papá diseñó su compañía de tal forma que nos dijo que él necesitaba dos ingenieros y dos administrativos, no cabía otra posibilidad, a mis hermanos se les dio y a mí no. Yo tomaba clases de piano a escondidas mientras estaba en la UAM- Iztapalapa”. (Gabriela Orta, 36 años).

“En mi familia era una cuestión de tradición: los hombres tocaban el tambor y la trompeta y las mujeres el piano” (Teresa Rodríguez, 52 años).

“Mis papás no me dejaron realizar actividades bruscas como el karate, porque decían que no era para niñas, temían que pudiera lastimarme” (Vilka Castillo, 34 años).

“Yo tuve la ventaja de que me dejaron estudiar, porque no era bien visto que se estudiara música, porque entre mis familiares cercanos hubo primas que no pudieron hacer estudios o carreras dentro de las artes; no se los permitían, estaba la imposición, por parte de los padres, de estudiar lo que ellos te decían, yo sí ví limitaciones por parte de mis familiares, así se estilaba. Había que

estudiar enfermería o en la normal, en carreras más para las mujeres” (María Cristina Martínez, 41 años).

En algunas de las entrevistas, las informantes mencionaron haber formado parte de familias que en un inicio habían sido tradicionales, o con algunas ideas tradicionales, pero que con el paso del tiempo cambiaron sus ideas, sobre todo en el caso de los padres, quienes adoptaron, finalmente, conductas de mayor reciprocidad, cooperación, ayuda y comprensión.

“Recuerdo bien que mi hermana tuvo conflictos con mi papá porque él era de esa visión conservadora, de que la mujer era para casarse y a ella sí le impidió estudiar. Incluso hubo problemas muy fuertes familiares porque no quería que siguiera estudiando si se iba a casar, y ella quería hacer la preparatoria y a la hora que a mí me tocó hacer el ingreso a la preparatoria hasta mi papá me acompañó” (Alejandra Rosas, 29 años).

“Ya después viendo que yo estaba a gusto y ya tenía mis presentaciones, me fue perdonando. Para mí fue abrir un camino de miedo con una sensación de ser más tenaz para decirle ‘mira papá, a mí me gusta esto’. Sólo así él cambió su idea” (María Cristina Martínez, 41 años).

En otras ocasiones, cuando algunas de las entrevistadas no señalaron haber pertenecido a familias tradicionales, las madres mostraron una especial preocupación por el futuro económico de sus hijas, en el momento en el que ellas les compartieron su decisión de dedicarse a la música.

“Primero mi mamá no quería, me decía: “No, que te vas a morir de hambre”. Rompí una guitarra de coraje, hice un berrinche. Al ver eso me dijo: ‘Está bien, está bien, no te enojas. Lo que necesites, hija’” (Gina Enríquez, 51 años).

“Dejé la carrera de economía y a mi mamá no le gustó la idea porque pensó que iba a vivir situaciones muy críticas económicamente. Para mi papá fue menos fuerte mi decisión y me animó a que probara. Finalmente mi mamá me apoyó y hasta me compró mi instrumento” (Vilka Castillo, 34 años).

Para algunas de las entrevistadas las mayores influencias para dedicarse a la música fueron tanto su madre como su padre. Como son los casos de Isabella Zezati, Josefina Álvarez, Luisa Durón, Pilar Vidal y Gabriela Díaz Alatraste, aunque algunos de éstos no se dedicaran profesionalmente a la música.

“Vengo de una familia muy bonita, pero que no tiene que ver nada con la música, o sea amaban la música, eran muy musicales, les gustaba cantar, pero músico no hay ninguno” (Josefina Álvarez, 80 años).

“Mi papá, era mexicano, pianista: Jesús Durón. Era además de pianista director de coros y fue durante muchos años el director del departamento de música del INBA, esto fue en los años cincuenta. Mi mamá era cubana de nacimiento y también pianista. Ellos me iniciaron en la música. Yo oía música buena todo el tiempo desde que nací, siempre me gustó, no me obligaron a estudiarla” (Luisa Durón, 67 años).

Otra de las personas de mayor influencia para algunas de las entrevistadas fue su abuela, como son los casos de Silvia Navarrete y Bozena Slawinska.

“Lo que me marcó mucho, fue la convivencia con la abuela, cuando me iba a quedar con la madre de mi mamá, porque era a todo dar: gorda, cariñosa y porque ella había venido a menos después de la Revolución. Era de esas señoritas del XIX muy prendidita. De las cosas que tenía en su casa, que le habían quedado, eran tres pianos, dos no servían pero estaban muy bonitos y uno sí. Así que ahí fue realmente donde yo empecé, con este cariño de abuela, mi contacto con el instrumento” (Silvia Navarrete, 52 años).

“Mi abuela paterna habitó en nuestro departamento bastantes meses, para mí era maravillosa porque me platicaba muchas historias que se relacionaban con la música. Cuando ella oyó mi historia con el cello, enseguida investigó y supo que existía una escuela de música en mi pueblo y como de paseo me llevó por ahí, escuché cantar a los niños, me senté en la banqueta y le dije: ‘Yo quiero estar aquí’ y ella contenta porque me llevaba a los cursos de preparación musical” (Bozena Slawinska, 50 años).

Las/os hermanas/os de algunas de las entrevistadas, quienes habían estudiado música o que viendo los intereses de sus hermanas las apoyaron en sus decisiones, también fueron mencionados como las personas que ejercieron mayor influencia para decidir optar por la música de manera profesional.

“Carlos, mi hermano, empezó a trabajar en el Seguro Social de camillero, pero él seguía con la idea de la música. Un día le dijo a mi papá que ya se había inscrito en el Conservatorio para estudiar cello. Yo era una niña como de cuatro o cinco años. A mí me llamaba mucho la atención ver cómo estudiaba, escuchar los discos que ponía. De ahí empecé a tomarle el gusto y empecé a decirles a mis papás que yo quería tocar el violín. Y me decían que no, que era un capricho de niña. Pero cuando mi hermano ponía sus discos, yo me acostaba en la cama y recargaba los pies en la pared, me imaginaba que era yo la que estaba tocando”. (Araceli Castañeda, 35 años).

“Mi hermana mayor fue una influencia muy fuerte para mí. Yo la considero como mi segunda mamá porque ella siempre se preocupaba por llevarme a conciertos, y si se le ocurría ir de viaje me llevaba. De hecho yo inicié a tocar trompeta porque mi hermana vio una convocatoria en el periódico y ella me motivó e incluso me llevó a inscribirme” (Alejandra Rosas, 29 años).

Aunque, en su mayoría, las mujeres entrevistadas vivieron su infancia y parte de su adolescencia con su padre y madre, hubo algunos casos en los que, por diversas circunstancias como divorcios, separaciones de los padres, elecciones de la madre de ser madre soltera o por el temprano fallecimiento del padre, vivieron sólo con la madre y hermanas/os, con abuelas/os o con tías/os. Razón por la que, para algunas, los intereses o gustos de sus familiares fueron significativos para tener un acercamiento a la música.

“Yo recuerdo como única imagen de estímulo para la cultura y momentos de tranquilidad para la belleza, al esposo de mi tía: mi tío, quien ocasionalmente leía y escuchaba música de Bach. Yo siempre me acercaba, no sabía qué era lo que me gustaba, pero yo lo buscaba. Era como el único momento eventual en el que ocurrían esas cosas” (Odet Martínez, 31 años).

La mayoría de las generaciones que anteceden a las entrevistadas son de nacionalidad mexicana y cuentan con familiares --como bisabuelas/os o abuelas/os-- que se dedicaban a la música, ya fuera por gusto o como profesión.

“Yo nací en un rancho muy bonito que se llama Rancho El Morillo, en Saltillo y en mi casa no había ni tocadiscos. En casa de mi abuela paterna que vivía en frente --de ella era el rancho--, había un piano y una hermana de mi papá tocaba de oído. En la casa de mi abuela materna -que se llamaba Carmen-, mi abuelo le cantaba la ópera *Carmen* todos los días” (Teresa Rodríguez, 52 años).

“Me contó mi mamá, que mi bisabuelo era director de banda; tocaba la trompeta y el clarinete y ninguno de sus hijos fue músico, ni sus nietos, hasta sus bisnietos” (Araceli Castañeda, 35 años).

“En ese viaje a la playa ví a un tío lejano que es violinista, en un mariachi. Él me contó, en aquél entonces, que mi abuelo había sido músico y que le había heredado la enseñanza musical a él, por lo que mi tío tenía su violín y una trompeta en un rincón. Lo de la trompeta no me lo dijo hasta que tuve veinte años. No era una buena trompeta, pero fue la primera que usé” (Odet Martínez, 31 años).

La mayoría de las familias de origen de las entrevistadas, contaron con padres y madres pertenecientes a las clases medias, y aunque los niveles de escolaridad fueron muy variables, sólo hubo un caso en el que se registró que la madre no contara con papeles para acreditar sus estudios, en parte por haber pertenecido a la clase alta mexicana del siglo XIX, cuando las costumbres de la época asignaban a las mujeres no salir del espacio privado e instruirse con un maestro particular.

“Mi mami era una mujer muy instruida que leía muchísimo, durante toda su vida leyó una cantidad inmensa de libros. Ella nunca fue al colegio, siempre tuvo maestros particulares en su casa y fue una intelectual extraordinaria” (Josefina Álvarez, 80 años).

Asimismo, fueron muy contados los casos en los que la madre no terminó el nivel primaria o que llegara hasta el nivel maestría. De manera contraria, la mayoría de los padres de las entrevistadas terminaron hasta el nivel licenciatura y sólo tres de ellos no alcanzaron altos niveles de educación debido, en gran parte, a que no habían tenido oportunidades económicas suficientes para dedicarse a estudiar o que habían crecido en circunstancias de guerra, como fue el caso del padre de Bozena Slawinska:

“Mi padre era taxista, era lo único que sabía hacer: manejar un coche y leer mucho. Él nos mantenía y murió joven precisamente por el desgaste físico” (Bozena Slawinska, 50 años).

“Yo vengo de una familia numerosa, fuimos siete hermanos, mi mamá se dedicó al hogar, mi papá era el sustento de la casa, él toda su vida se dedicó a trabajar en la industria del papel, como obrero” (Araceli Castañeda, 35 años).

“Sólo mi papá, trabajó siempre en el gobierno del DF, él no tuvo una preparación profesional, por eso a nosotros nos apoyó para que tuviéramos una profesión. Viví en un hogar humilde, sin carencias, pero nos proporcionó educación, buenos valores y principios de la familia” (María Cristina Martínez, 41 años).

No sólo las madres o los padres fueron las únicas influencias de las entrevistadas para elegir una profesión musical, sin embargo, en la mayoría de los casos éstos fueron los más importantes, ya que tanto las madres como los

padres escuchaban música, por lo regular popular y en algunos casos --los menos--, de concierto.

La mayor constante en este grupo, es que las madres cantaban o tocaban algún instrumento y, por lo general, los padres sólo escuchaban música.

“A mi mamá le gustaba mucho la música, de hecho ella cantaba y tenía muy buena voz, incluso cantó música clásica, tomó clases de canto. Mi papá, él sí melomanísimo de música clásica, ponía sus discos esos pesadísimos que eran de mi abuelo, de esas grabaciones históricas de Arturo Toscanini, haciendo toda la obra de Beethoven, en especial las sinfonías y los conciertos y se ponía a dirigir” (Gina Enríquez, 51 años).

“También recuerdo las fiestas de Tláhuac, que son muy tradicionales, recuerdo que mi papá nunca faltaba y nos llevaba con él a escuchar a las bandas. De ahí surgió en mí esa inquietud de saber cómo le hacían los músicos para lograr esos sonidos tan bonitos” (María Cristina Martínez, 41 años).

Por lo general, en las familias de las informantes no hubo madres o padres que, además de la música, las acercaran a otras manifestaciones artísticas como la pintura, el teatro, la danza o el cine, entre otros, salvo escasas excepciones, incluidas aquellas quienes mencionaron haber vivido situaciones económicas poco holgadas en sus familias de origen.

“El único contacto que teníamos con el arte era por la radio, donde pasaban música clásica. Mis papás nos decían que escucháramos la música, nos decían que era muy bonita, también veíamos programas de televisión. Nunca fuimos a conciertos, por la economía” (María Cristina Martínez, 41 años).

La mayoría de las entrevistadas mencionó haber recibido un trato igual al de sus hermanos y hermanas en sus familias de origen, y casi todas consideraron que una de las razones por las que pudieron estudiar música y, luego, dedicarse a este campo de manera profesional, fue haber sido las menores o las mayores, ya que pudieron hacer lo que querían y contaron con el apoyo de sus padres. Lo que indica que su elección profesional no fue por un asunto de género sino por el lugar que ocuparon en sus familias de origen.

En relación a lo anterior, Heller menciona que “para ser poderosas en cualquier esfera, las niñas necesitan ser tratadas como sus hermanos varones:

no sólo colaborar con tareas del hogar y jugar con muñecas sino poder realizar deportes, participar en competencias” (1996:40).

“Desde muy chiquitos íbamos al teatro, a danza, a ballet, a cuanto espectáculo que pudieran llevarnos. Esto lo hacíamos en Panamá en la década de los setenta, cuando todavía no había muchos eventos culturales allá. Yo de hecho hice un tiempo cerámica y también nos llevaban a hacer mucho deporte” (Vilka Castillo, 34 años).

“A mi abuela le gustaba ver un programa que se llamaba *Estrellas infantiles*, era un concurso infantil, a raíz de ese concurso, yo empecé a trabajar a los ocho años haciendo comerciales de televisión. Después de ganar el concurso empecé a entrar en contacto con la gente de televisión y a andar en esas cuestiones. La primera decisión fuerte fue dedicarme a la música” (Silvia Navarrete, 52 años).

En el grupo de músicas entrevistadas para esta investigación, la mayoría tienen dos hermanos, cuyas escolaridades son muy similares a las de ellas, es decir que cuentan con estudios de licenciatura, maestría o doctorado. Por lo general, en este grupo no se mencionó que ellas tuvieran un hermano o hermana dedicado a la música, salvo contadas excepciones.

“Mi hermano quería ser músico y no lo dejaron porque ‘eso era para las mujeres’. Lo que no se imaginaban es que después me iban a traer en charola de plata con la oportunidad de estudiar dirección de orquesta -- porque a mí ni se me había ocurrido--, y resultó que la directora de orquesta fui yo” (Pilar Vidal, 59 años).

“Abrieron una escuela de música y mi mamá nos llevaba a mis hermanas y a mí, cuando éramos pequeñas. Una tocaba violín, la otra flauta, y las tres terminamos los cinco años, pero a ellas no les gustaba mucho y a mí sí” (Isabella Zezati, 25 años).

“Sólo una hermana y yo nos dedicamos a la música. Mi hermana es cantante de música clásica, vive de eso, trabaja con el *Ensamble Solistas de Bellas Artes*” (Gabriela Díaz Alariste, 43 años).

Otra trayectoria que resulta interesante, y que se ha denominado en este estudio como habitacional, hace referencia, en principio, a los sitios donde vivieron las entrevistadas --tanto geográficamente como de tipo de vivienda-- primero con sus familias de origen (véase Anexo 2g).

La mayoría de las entrevistadas dejó a sus familias de origen entre los dieciocho a los veinticinco años. En algunos casos abandonaron a sus familias

de origen a edades muy tempranas, como fueron los casos de Teresa Rodríguez y Bozena Slawinska, para continuar con sus estudios de secundaria y preparatoria en otras ciudades donde sí ofertaban estos niveles escolares.

“Yo a los dieciséis años me vine a la ciudad de México a vivir sola, cosa extraña en provincia. Mi papá nunca nos dijo: ‘No hagas esto’. A mí en ningún momento me dijo: ‘¿No quieres estudiar otra cosa?’, porque la música no te va a dejar para que sobrevivas’ ” (Teresa Rodríguez, 52 años).

Las razones que todas las entrevistadas tuvieron para dejar a sus familias de origen fueron para continuar estudios en el extranjero, para formar sus propias familias. Alejandra Rosas fue la única de las entrevistadas que lo hizo para independizarse e Isabella Zezati, quien es la más joven de las entrevistadas, aún no ha dejado a su familia de origen.

En el grupo estudiado hubo algunas que han dejado y regresado a la casa de sus familias de origen, pero que en la actualidad ya no viven ahí. Estos son los casos de María Teresa Rodríguez, Josefina Álvarez y también de Gabriela Orta y Vilka Castillo. Gina Enríquez es la única que volvió a la casa de su familia de origen después de haber permanecido en Estados Unidos, Paris y Londres y que, en la actualidad, aún reside ahí, ya que su madre le ofreció adecuar un espacio en el terreno de su casa y poner su estudio.

“Me fui a vivir sola cuando volví de Londres, estuve tres años y medio viviendo en Mixcoac porque me sentía como saturada de tanta gente y quería vivir sola un tiempo y luego me regresé con mi mamá” (Gina Enríquez, 51 años).

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, las familias de origen de las mujeres entrevistadas para esta investigación han presentado conductas tanto tradicionales como no tradicionales, sin embargo, como se mencionó al inicio, la mayoría no lo son y si lo fueron, con el paso del tiempo, los padres se abrieron para permitir otras actitudes que ayudaron a sus hijas a sentirse seguras y apoyadas sobre sus elecciones en el ámbito musical.

Aunque no fue una constante que las mujeres entrevistadas contaran con un familiar dedicado a la música, pudo observarse que en sus casas se la escuchaba, lo que se relaciona con la idea de que las familias son el núcleo en

el que se transmiten no sólo costumbres o tradiciones, sino también gustos que muchas veces se convierten en hábitos que ayudan a que sus miembros aprendan a apreciar ciertos aspectos de la vida, como en este caso lo fue la música.

También se notan cambios de actitud de los padres entre las generaciones representadas por las informantes, aunque éstos no pueden generalizarse ya que, por ejemplo, mientras que en los años veinte la forma usual de educar a las/os hijas/os era a través de una presencia autoritaria, generalmente paterna, que daba las órdenes y cuando éstas no se cumplían podía haber reprimendas con golpes (tal como lo narró María Teresa Rodríguez), este tipo de educación no fue explicitada por ninguna otra de las entrevistadas, aún de su misma generación --como Josefina Álvarez--, lo que apunta a que la forma en la que se percibe a la figura paterna y la forma de educar a las/os hijas/os varía no sólo de una generación a otra, sino de una familia a otra.

La mayoría de las madres de las entrevistadas se dedicó al hogar o realizó algún trabajo remunerado sólo antes de casarse, y quienes sí llevaron a cabo trabajo doméstico y extradoméstico fueron algunas de las madres de las entrevistadas que se divorciaron o que son las más jóvenes del grupo.

Las experiencias de las madres divorciadas o separadas en los años cincuenta y sesenta no concluyó en su aislamiento, más bien encontraron en sus respectivas familias redes de apoyo para continuar sus vidas y las de sus hijas. Esto no ocurrió con la única madre soltera quien, por el contrario, fue estigmatizada por su propia familia, sin embargo, esto no impidió su desarrollo ni el de su hija, quizá porque en los años ochenta ya había una mayor apertura social hacia este tipo de familias.

Como un antecedente del siguiente capítulo, se considera importante señalar que la mayoría de las mujeres del grupo adquirió independencia y seguridad al optar por una carrera profesional en música, situación ésta que se vio apoyada ya fuera por sus padres o como producto de las circunstancias, como haber sido las menores o las mayores, o tener que salir de sus lugares de origen a estudiar en otras ciudades a edades tempranas de la adolescencia.

V. Trayectorias escolares “formales” y musicales.

La trayectoria escolar suele implicar un proceso de crecimiento y, posteriormente, de cambio hacia la madurez, por lo que en el enfoque curso de vida ésta es, también, una de las trayectorias vitales para la mayor parte de las personas, ya que contiene importantes transiciones hacia la vida adulta. Para los estudios de género “la escuela, junto con la familia, son los dos grupos de pertenencia más influyentes en el desarrollo de la persona en las primeras etapas del ciclo vital” (Heller, 1996: 48).

Según el II Censo de Población y Vivienda 2005, hoy en día la población de cinco años y más que asiste a la escuela es de 90, 266,425. De los cuales 46, 598,582 son mujeres y 43,667,843 son hombres¹⁰³. Estos datos señalan que, al menos, el acceso a la educación es cada día más igualitario para los hombres y las mujeres mexicanas. Pero no sólo los volúmenes y las proporciones han cambiado a lo largo de las décadas, también los contenidos de la educación han ido experimentando algunas transformaciones. Así, en épocas recientes, se han suprimido algunas de las representaciones de los modelos tradicionales de género en los libros de texto, en los cuales, anteriormente, “las mujeres aparecían representadas por imágenes de ‘dulzura y afectividad’, mientras que los varones se presentaban con imágenes de ‘fortaleza, audacia, creatividad’ ” (Wainerman y Lajman, 1984, citado en Heller, 1996: 48). Los libros de texto obligatorios en las escuelas primarias en México, durante años perpetuaron los roles y estereotipos de género más tradicionales con los cuales la mayoría de las mujeres entrevistadas se educaron.

Si bien, como se vio en el capítulo anterior, la mayoría del grupo entrevistado perteneció a familias de origen que no fueron absolutamente tradicionales y que, por lo tanto, no les transmitieron a sus hijas muchos de los estereotipos femeninos, la mayoría de ellas se encontraron rodeadas por discursos que marcaban diferencias, uno de esos espacios fue la escuela.

¹⁰³ Véase www.inegi.gob.mx

“Cuando iba al kinder los lunes --que era el acto cívico-- nos vestían de blanco, las niñas teníamos que ir forzosamente de falda y a los niños les colgaban el tambor, aunque no quisieran. Yo le decía a la maestra que me dieran un tambor, pero no quiso: ‘No porque tú eres una niña y las niñas no tocan el tambor’. Era mi pleito de todos los lunes. Un día le dije a mi mamá que me pusiera pantalón y que me rapara. Como no quiso, yo me corté el pelo y ni así toqué el tambor nunca” (Gabriela Orta, 36 años).

“En la prepa había una banda de guerra, porque sólo había percusiones, liras y metalófonos. Todos los instrumentos de percusión eran tocados por hombres y los metalófonos los tocaban las muchachas. Entonces yo me sentía como ‘batutera’ gringa con mis campanitas dando la vuelta. Para mi fue horrible y por eso me salí” (Vilka Castillo, 34 años).

Lo anterior remite a lo que Heller señala: “la escuela debería ser la institución capaz de potenciar la capacidad individual de niñas y niños, contrarrestando las influencias sociales discriminatorias, no imponiendo límites arbitrarios en función del género” (Heller, 1996: 48). Sin embargo, como menciona Lamas, el problema de muchas instituciones y personas que laboran en ellas es que “los seres humanos funcionamos más de acuerdo a estereotipos que hemos aprendido, que con base en un análisis objetivo de las situaciones” (Lamas, 1998: 29). Esto puede observarse con claridad en los testimonios arriba citados que hacen referencia a las maestras de la escuela donde estudió Gabriela Orta, así como de las personas que elaboraron las normas de la escuela a la que asistía Vilka Castillo.

Frecuentemente “el discurso que reafirma las diferencias de hombres y mujeres como una cuestión evidente y natural tiene mucha fuerza, porque todas las personas son conscientes de que dichas diferencias existen. Pero lo interesante está en comprender que el problema no radica en la diferencia, sino en la manera en que ésta se valora y jerarquiza; o sea, en la forma en que la diferencia se traduce en desigualdad” (Lamas, 1998: 31).

Según lo señalan Blanco y Pacheco (1998), en los estudios que incorporan la perspectiva de género, las diferencias que se convierten en desigualdades forman parte del tercer eje analítico que permite, entre otros, hacer evidentes las discriminaciones y las exclusiones en los diferentes ámbitos como la escuela y el trabajo. En los casos específicos de Gabriela Orta y Vilka Castillo, el hecho de ser mujeres les quitó la posibilidad de realizar actividades

que en sus respectivas escuelas eran consideradas como apropiadas para hombres: diferencia que las colocó en una desigualdad con respecto a sus compañeros, en este caso, para acceder a la oportunidad de tocar el instrumento musical que ellas querían.

Las cohortes que les siguen a la de Gabriela Orta --quien nació en la década de los años sesenta-- y de Vilka Castillo --quien pertenece a la cohorte de nacimiento de los años setenta--, representada, en este grupo, por Isabella Zezati, presenta cambios en cuanto a esta misma situación, ya que ésta última mencionó haber tocado el tambor en la banda de la escuela primaria donde estudió. Esta situación permite suponer que, al menos en ese aspecto, es posible que algunas escuelas y sus docentes hayan cambiado de parámetros.

Indagar sobre las trayectorias escolares en un grupo social determinado ayuda ubicar la clase social a la que pertenecen las personas, en ciertos momentos de su historia personal ya que, a veces, los individuos y las familias experimentan movi­lidades sociales ascendentes o descendentes.

Como se ha dicho en capítulos anteriores, el grupo estudiado está conformado, en gran parte, por clases medias, razón por la cual emprendieron estudios “formales”, tanto en escuelas privadas, católicas y femeninas --como fueron la mayoría de las mujeres que pertenecen a las cohortes de los años veinte a cincuenta--, como en escuelas públicas, laicas y mixtas, a las que asistieron varias de las entrevistadas nacidas en los años sesenta a ochenta.

“Creo que se llamaba Lacordaire, en la Escandón, era una escuela de monjas, luego cambió el nombre, se llamaba Instituto Rafael Ross, en la Colonia del Valle, cuando me cambié a Lindavista fui feliz porque me inscribieron en una escuela de gobierno, pero era una de esas escuelas pilotos, se llamaba Emiliano Zapata, ahí estaban mis primos y de repente me di cuenta que sí iba a la escuela a aprender, no a rezar, ni a hacer bordaditos. Ahí me fue muy bien, pero después me volvieron a meter a la secundaria, con monjas” (Silvia Navarrete, 52 años).

“Cuando entré a secundaria, hubo una crisis económica muy fuerte en Panamá y mi papá perdió el trabajo, entonces con el sueldo de mi mamá no alcanzaba para pagarnos la escuela privada y nos cambiaron a una escuela pública: el Instituto José Dolores Moscote, ahí realicé el primer año de secundaria. Esta escuela me marcó mucho porque había mucho contraste con la privada. Era una de las mejores escuelas de Panamá, predominaba la raza negra. Yo era la rara

porque mi color de piel era más claro que el resto de mis compañeros. Hice muy buenas amistades, tengo recuerdos muy buenos y muy fuertes, porque había personas con carencias muy grandes. Era ver otro Panamá” (Vilka Castillo, 34 años).

Todas/os las madres y padres de las entrevistadas fueron quienes tomaron la decisión conjunta de que sus hijas asistieran a las escuelas primarias y secundarias públicas o privadas, en gran parte porque, generalmente, eran las escuelas más cercanas a la casa y porque esa cercanía ayudaba a que sus madres las pudieran llevar fácilmente o, incluso, a que ellas pudieran irse solas, frecuentemente, a pie.

“En aquella época México era una maravilla, era mucho más pequeño, todo lo que hoy vemos con edificios enormes y construcciones modernas, eran terrenos baldíos, llenos de girasoles. Me podía yo ir a pie o en tranvía, por la Avenida Chapultepec y Tacubaya, costaba diez centavos. Era muy seguro, no había peligro de que te raptaran, de que te secuestraran ni de nada, era otra ciudad” (Luisa Durón, 67 años).

Por lo que corresponde al nivel preparatoria, diez de las entrevistadas no eligieron la escuela por sí mismas, a excepción de las siete más jóvenes, ya que como mencionó Pilar Vidal durante la entrevista:

“A mí me escogían todo, no es como ahora que los padres les dan a escoger a los hijos” (Pilar Vidal, 59 años).

“Mis papás me eligieron la escuela por razones nacionalistas, porque dijeron: ‘¿Colegio católico? No, son muy cerrados; ¿Colegio francés? No, los franceses nos intervinieron ¿americano? No, ellos nos quitaron un pedazo muy grande de terreno; ¿Colegio inglés? No, ellos también nos molestaron. ¿Colegio español? No, fueron muy crueles con los mexicanos; ¿Colegio alemán? Sí, los alemanes nunca se han metido con nosotros y por eso eligieron el Colegio Alemán” (Josefina Álvarez, 80 años).

Desde el nivel de la educación básica hasta la media, la mayoría de las entrevistadas, consideró que los estudios musicales las atraían más que los “formales”, sin embargo, el hecho de que, en general, les gustara asistir a la escuela y estudiar, permitió que ninguna de ellas interrumpiera sus estudios “formales”, también algunas mencionaron que tener facilidades para la música les ayudó a terminar sus estudios, como le ocurrió a María Teresa Rodríguez.

“Me gustaba la historia, el álgebra, pero hubo algo muy simpático, que ahora lo veo así, pero no fue. Como era una escuela de monjas y ellas no pagaban a ningún maestro de música para que acompañara a los coritos de las niñas más chicas y sabiendo que yo tocaba el piano, me sacaban de algún examen ‘Por favor, María Teresa, ven aquí a tocar’ y yo les tocaba lo que me pusieran en frente. Por supuesto cuando yo llegaba al examen, éste ya había sido hecho y me sacaba diez” (María Teresa Rodríguez, 83 años).

“No fui buena estudiante en la primaria, la secundaria y la prepa. Era alumna de sietes y ochos. En las escuelas de música siempre saqué nueves y dieses. De hecho me dieron una media beca --que era un cincuenta por ciento de descuento-- porque siempre me mantuve en mis calificaciones” (Gabriela Orta, 36 años).

Al comparar las trayectorias escolares de los estudios “formales” de todas las entrevistadas (véase Anexo 2a), es claro que la mayoría inició sus estudios a la edad de seis años, a excepción de cinco mujeres, quienes comenzaron a los cinco y cuatro años. En este caso, no puede hacerse ninguna deducción apoyada en diferencias por generaciones ya que, quienes mencionaron iniciar su formación con menos de seis años cuentan, hoy día, con edades muy diversas, ni tampoco puede decirse que haya un sustento en el hecho de haber asistido a escuelas públicas o privadas, ya que en este caso, también los sistemas escolares elegidos son diversos.

Para la mayoría de las mujeres entrevistadas, la música era lo más importante en sus vidas, desde la edad de los seis años o menos, aquéllas que pertenecen a las cohortes de los años veinte a cincuenta tuvieron la oportunidad de tomar clases de música con docentes muy significativos para sus vidas.

“En mi primera clase de piano en el Colegio Saltillense de las monjas del Verbo Encarnado, me colgaban los pies de la silla, tocaba los changuitos, evidentemente de oído y la monja, mi maestra Sor Estela, llegó y me dijo: ‘¿y sabes tocar el piano?’ y por supuesto que yo le dije: ‘Claro que sé tocar el piano’. Y de ahí mi posición de mano nunca me la cambiaron. Sor Celia María me llamó y eligieron a dos alumnas y así empezamos con las clases de piano. Nos encerrábamos horas de la tarde a estudiar con ella y desde entonces no he podido soltar la música” (Teresa Rodríguez, 52 años).

“En la Escuela Moderna Americana, un día la maestra de música Irma Morales --amada y adorada-- nos dijo: ‘A ver, que cada quien haga algo que le guste’. Unos recitaban, otros cantaban y yo llevé mi guitarra. Estaba yo ahí con canciones de los *Beatles*, que estaban de moda en ese tiempo y que me oye la

maestra y que se queda con el ojo cuadrado y que me invita a su orquesta de la escuela. Ella descubrió que yo tenía un oído buenísimo y mucha facilidad para los arreglos musicales” (Gina Enríquez, 51 años).

“En un pueblo como en el que yo nací: Elblag, se logró tener un maestro: Jozef Karpinski, que no era músico, pero que era un organizador fantástico. Organizó esta escuela de música y conciertos con chiquitos, teníamos veinte conciertos al año, formamos cada año una ópera infantil, cantando y tocando de solistas, ofreciendo al pueblo muchísimos conciertos. En esa escuela nos enseñaron a tener una concentración absoluta en lo que hacíamos, como si fuera lo más importante de la vida” (Bozena Slawinska, 50 años).

“Como yo era la primera, tuve esa oportunidad de que cuando mi papá llegaba de trabajar decía: ‘Lávate las manitas y ahorita vamos al piano’ y esto era diario, entonces yo estudiaba con él no más de una hora, mi mamá seguramente me revisaría el plan que ellos tenían en los estudios, los de poco a poco. Así comencé jugando con el piano a los cuatro años” (María Teresa Rodríguez, 83 años).

“Yo soy la menor. Me dieron clases particulares de piano cuando yo tenía seis años. No era muy buena, no me entendía con el maestro, cuando le pedí a mi mamá --a los ocho años-- que me quitara a ese maestro, empecé a tocar piano solita. Hasta que entré a la Escuela de Música --entré muy chiquilla, tenía catorce años-- como oyente porque estaba en secundaria y no me podían aceptar como alumna regular. Cuando terminé todos mis estudios en el Colegio Alemán me revalidaron mis materias en la Escuela de Música y me pude recibir de pianista” (Josefina Álvarez, 80 años).

Una diferencia que amerita ser destacada entre las escuelas de Polonia y de México, es que en las que estudió Bozena Slawinska, la música era una materia igual de importante que las demás.

“La primaria de música donde yo estudié tiene todas las materias que tiene cualquier otra primaria, a parte de las musicales, luego me fui al Liceo y de éste a la Academia. Toda la escolaridad de estas instituciones incluye el estudio de todas las materias: química, física, música, orquesta, cuartetos, canto, solfeo, armonía, todo estaba junto. Esta organización escolar es invaluable e incosteable en todo el mundo” (Bozena Slawinska, 50 años).

“Los estudiantes de metal, tanto hombres como mujeres, empiezan a estudiar mucho más temprano que nosotros, tienen un buen maestro desde los nueve años. A ellos no les importa si van a ser profesionales o no. De tal manera que a los quince años ya tienen una buena experiencia tocando su instrumento, y una buena lectura, tanto en Europa como en Estados Unidos” (Vilka Castillo, 34 años).

Lo que le sucedió a Bozena Slawinska en Polonia, y lo que vio Vilka Castillo en Bélgica y Estados Unidos, está lejos de ocurrir en México, aún en la época actual, ya que como menciona el *Observatorio Ciudadano de la Educación*¹⁰⁴ : en nuestro país “se contempla que de las 800 horas de trabajo del ciclo escolar se dedican 360 horas al español (9 semanales), 240 a las matemáticas (6 semanales), 60 a historia (1.5 semanales) y 60 a geografía (1.5 semanales). En cambio, a educación artística se destinan 40 horas al año: una hora por semana: apenas el 5 por ciento del total del tiempo de la educación primaria. Sólo una conclusión salta a la vista: tenemos en la primaria, que concentra al 61 por ciento de la educación básica (cerca de 15 millones de educandos), una muy pobre valoración de la relevancia de la educación artística como agente catalizador de las competencias socio-emocionales, matemáticas y comunicativas de los niños” (Observatorio Ciudadano de la Educación, Comunicado 112: s/p):.

Como puede verse en el Anexo 1b y como se expuso en el capítulo tercero de la presente investigación, la educación musical en México fue perdiendo constancia a partir de los años sesenta, lo que puede constatarse al comparar las vivencias relatadas en párrafos anteriores por las mujeres de las cohortes pertenecientes a los años veinte a cincuenta con las mujeres más jóvenes del grupo entrevistado.

En principio la mayoría de las mujeres nacidas entre los años sesenta a ochenta, no mencionaron sus clases de música como parte de la educación “formal”, a excepción de dos, quienes tuvieron experiencias contrarias, pero que coinciden en no haber nombrado a ningún docente en particular que hubiera influido en su formación musical, tal como les ocurrió a las mujeres de generaciones anteriores.

“A mi me tocó la época en la que la clase de música no importaba y podía darte clases una persona que no se dedicara a la música, mi maestro era médico ¡y nos daba música!” (Araceli Castañeda, 35 años).

¹⁰⁴ Véase <http://www.observatorio.org>

“Hasta la secundaria que tuve clase de música, entendí que ésta era un oasis. A los once años, que entré a primero de secundaria a tomar clases de flauta, fue mi primer contacto. Después nos pusieron un taller de artes plásticas y por primera vez me relacioné con el arte y la pintura” (Odet Martínez, 31 años).

En consonancia con el caso de Araceli Castañeda, el *Observatorio Ciudadano de la Educación*, explica que: “los profesores que atienden este nivel educativo o bien son egresados de la licenciatura en educación primaria o cursaron la normal superior, en la que nunca llevaron educación artística como materia curricular, o son universitarios con diferentes profesiones pero sin ninguna relación con el arte. Esta situación es perfectamente entendible cuando se revisa el programa de secundaria. De las treinta y ocho asignaturas del plan de estudios sólo tres cursos se destinan a la enseñanza y al aprendizaje de la educación artística: un curso por año”. (Observatorio Ciudadano de la Educación, Comunicado 112: s/p)

Con referencia a las trayectorias escolares musicales, es importante insistir en que las mujeres entrevistadas utilizan la mayor parte de su tiempo en el estudio de la música, actualmente, las mujeres de mayor edad dedican menos tiempo a ensayar y estudiar porque ya cuentan con más práctica y técnica que las jóvenes, quienes requieren de más horas de estudio.

De manera frecuente se encontró con que las mujeres pertenecientes a las cohortes de los años veinte a cincuenta tuvieron su primer contacto con la música a través de sus padres o de algún maestro particular. Lo que no ocurrió con las mujeres pertenecientes a generaciones más jóvenes, excepto Gabriela Díaz Alatríste y Gabriela Orta, quienes pertenecen a la cohorte de los años sesenta.

“A mis papás les gusta la música, en general. A mi papá le gusta cantar con el mariachi, si se le aparece uno, a mi mamá le gustan los tríos, los boleros y siempre estuvimos rodeados de música, pero no de conservatorio. Mi hermana mayor estuvo un tiempo en un grupo de mandolinas clásicas, mi mamá la apoyó mucho y desde que yo tenía como seis años me gustaba mucho la música, yo le insistía a mi mamá que me metiera a clases de algo, como que me hacía caso, como que no. Era algo que tenía yo muy claro” (Gabriela Orta, 36 años).

Las mujeres que pertenecen a las cohortes de los años setenta y ochenta se relacionaron por primera vez con la música de formas variadas, que no tuvieron que ver con las enseñanzas directas de los padres o de las/os maestras/os particulares.

“A los diecisiete años empecé a relacionarme con amigos que tenían grupos de rock y me encantaba sentir que de ahí era. Empecé a hacer búsquedas para ver cuáles eran los instrumentos que me gustaban y no tardé mucho en llegar a los instrumentos de alientos. Me gustaban muchos, pero no me llenaban, en cambio cuando ví y escuché por primera vez una trompeta, fue amor a primera vista, un reconocimiento inmediato e ineludible” (Odet Martínez, 31 años).

“Mis padres siempre nos inculcaron amor por la música. A mi me llevaron a clases de ballet y ahí oía mucha música. A los diez años la maestra ponía sus discos y yo los escuchaba” (Vilka Castillo, 34 años).

“Había unas personas dentro de la iglesia y siempre tocaban la marimba y a mí me gustaba mucho. Eran tres hombres y me encantaba cómo sonaba. De hecho entramos a la orquesta infantil y mi hermana entró tocando las campanitas, yo tocaba la flauta y mi otra hermana tocaba la melódica. Ya después cambié al xilófono y después de la orquesta infantil entramos a la orquesta grande” (Isabella Zezati, 25 años).

La mayoría de las entrevistadas mencionaron haber sido influenciadas principalmente por sus padres y madres para elegir dedicarse a la música, pero otras también consideraron a sus hermanos y hermanas mayores o, como se vio en el capítulo anterior sobre las familias de origen, también algunas abuelas fueron importantes en este sentido. Para algunas, otro tipo de factores resultaron fundamentales como, por ejemplo, en el caso de Bozena fueron los medios de comunicación polacos.

A los seis años escuché en el televisor de mis vecinos -porque nosotros no tuvimos televisor por mucho tiempo- a un cellista tocando Bach. Antes escuchaba siempre la única estación de la radio socialista que era muy interesante que transmitía canciones de niños junto con bailes y me encantaba. Siempre era a las cinco de la mañana y yo me levantaba y cantaba, era para mí una hora sagrada. Y sin eso no me imaginaba la vida (Bozena Slawinska, 50 años).

Las mujeres que tuvieron la oportunidad de estudiar con maestras/os particulares, generalmente las/os recuerdan como importantes influencias

positivas y negativas que las hicieron continuar o empezar con sus estudios o intereses en la música.

“Me fui a Tulsa, Oklahoma, a los quince años. Me mandaron a estudiar inglés un año y pasó igual: fui al colegio y pedí un maestro de piano -se llamaba William Arbuckle-, vivía en la esquina y con él tomé clases de piano. Un día me dijo: ‘Vete a algún lado a Nueva York: a *Juliard* o estudia música, en serio” (Teresa Rodríguez, 52 años).

“Mi primer maestro de cello fue un zapatero que tocaba el contrabajo, tomé clases con él sólo dos semanas, recién me habían traído el instrumento. Este señor zapatero, adorable, fue cambiado por una maestra: Jadwiga Ewald, que ya tocaba cello y estaba recién salida de la Academia de Gdansk. Yo recuerdo que me puse muy feliz cuando la ví, suspiré al tener al fin a alguien que me iba a enseñar. Lo primero que le dije fue: ‘¿Y cuándo voy a poder tocar Bach?’” (Bozena Slawinska, 50 años).

“Mis papás compraron un órgano --porque estaba de moda-- y aunque yo quería una batería me fui a tomar unas clases, pero el maestro no me hacía caso porque era la más chica de la clase y no alcanzaba los pedales. Él habló con mi mamá y le dijo que yo tenía que esperar para crecer un poco más y alcanzarlos. Fue una frustración horrible. A partir de ahí me la pasaba destapando el órgano para escuchar la caja de ritmos” (Gabriela Orta, 36 años).

Con respecto a la elección de la institución en la cual realizar estudios en música, fueron mayoría quienes lo decidieron por sí mismas, a excepción de María Teresa Rodríguez, quien es la mayor de este grupo y cuya madre decidió ingresar a su hija a la misma academia en la que ella había estudiado.

“Entré a la Academia del maestro Gómezanda a los siete años, quien fue --a su vez--, maestro de mi mamá cuando ella era soltera. Con él estudié hasta los dieciocho años, hasta que llegó el maestro Borovsky” (María Teresa Rodríguez).

Una de las constantes en este grupo es que todas las entrevistadas llevaron a cabo simultáneamente los programas escolares “formales” y musicales, que, como ellas mismas dijeron, es algo usual entre las personas que se dedican a la música.

“Primero estuve en el bachillerato en ciencias y humanidades. Lo hice en la Universidad Femenina de México. Al mismo tiempo que iba estudiando el bachillerato empecé a estudiar la carrera de piano, en la Escuela Nacional de Música, donde soy maestra. Antes era muy distinto a como es ahora. Yo empecé muy pequeña, antes de los once años” (Pilar Vidal, 59 años).

La gran mayoría realizó sus estudios de licenciatura en música en la Ciudad de México, por ejemplo, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en la Escuela Vida y Movimiento, en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Superior de Música. María Teresa Rodríguez y Odet Martínez estudiaron en academias particulares y, por supuesto, Bozena lo hizo en Polonia, donde vivió veintitrés años.

“Encontré una escuela particular de música, la Escuela Autónoma de Música, que está en la Roma y es muy chiquita. Había un maestro de trompeta, un maestro muy grande que durante muchos años tocó y dirigió en la *Big Band*. Todas las clases de música eran un elixir para mí. Me encantaban las clases de apreciación musical, la de trompeta y la de solfeo. Ahí estuve un año y medio” (Odet Martínez, 31 años).

La mayoría de las entrevistadas terminó su carrera en una sola institución, pero las pocas que lo hicieron en más de una, señalaron como principales razones: las huelgas, la falta de maestros con capacidades pedagógicas, la lejanía que había entre su casa y esa escuela o por haber sido invitadas por algún maestro a continuar estudios con él, en otra institución.

“Yo no me titulé aquí, me titulé en Boston. En 1975 ó 1976 había muchas huelgas en la UNAM, y yo me empecé a hartar” (Gina Enríquez, 51 años).

“A los diez y seis años llegué al Conservatorio. Tocaba mucho el piano, aunque no sabía solfeo ni armonía. Me pusieron en quinto año, pero iba desfasada. Me ayudaron y me fue bien. Ahí me entró la locura de ver al piano como un instrumento más orquestal. Me metí con el maestro Savín a sus clases de dirección, a los dos meses me dijo: “No, te quedas aquí y te pones a hacerla de mi asistente”. Me quedé en dirección cinco años y de ahí me llevó a la Ollin Yoliztli, --recién abierta--. Hice los exámenes y yo quedé entre los becarios” (Teresa Rodríguez, 52 años).

Al comparar las trayectorias escolares musicales de las entrevistadas (véase Anexo 2b) se hace evidente que, como ya se mencionó en párrafos anteriores, la edad de inicio es a los seis años, mientras que la de terminación es muy variable, ya que hasta fechas muy recientes algunas de ellas han seguido estudiando, después de periodos de interrupción de uno a veintiséis años. Sólo

Vilka Castillo, Odet Martínez y Alejandra Rosas sintieron inclinaciones por dedicarse a la música entre los diez a los catorce años.

“Tengo una maestría en música y otra en artes plásticas, la de música la estudié en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y la otra maestría la tengo desde 1998. Después del paro universitario me recibí en el 2000, en artes plásticas. Ahora estoy por terminar un Doctorado en Ciencia, Cultura y Tecnología” (Pilar Vidal, 59 años).

La mitad de las mujeres entrevistadas cuentan con un nivel educativo alto: doctorado o maestría y la otra mitad de licenciatura. La mitad del grupo entrevistado no interrumpió su formación y la otra mitad que sí lo ha hecho, ha sido por varios motivos: la muerte del padre, el cambio de residencia a otra ciudad, el inicio de una vida conyugal y/o reproductiva, la preparación previa a recibir una beca al extranjero o incorporarse a una institución educativa musical en el país, la falta de recursos económicos, el inicio en la actividad laboral y la realización de estudios simultáneos de música y de otra especialidad.

“Desde los seis años tomé clases de piano, pero cuando murió mi papá, como que nos agüitamos mucho y dejé de tomar clases de piano durante dos años, pero luego era mucho el anhelo que tenía de estar en la música y empecé a tomar clases de guitarra” (Gina Enríquez, 52 años).

“No he terminado mi carrera, me quedé en quinto semestre. No seguí, principalmente fue por Carolina, mi hija, porque era muy pequeñita y nació baja de peso. Me gustaría regresar a terminar mi carrera pero no quiero que mi hija esté sola por las tardes. Abandonarla se me haría muy cruel porque ella no pidió venir y yo tengo la obligación de darle lo que necesita” (Araceli Castañeda, 35 años).

“No terminé la carrera, me quedé en quinto año, porque me casé y tuve a mi hija y ya no pude seguir” (María Cristina Martínez, 41 años).

En párrafos anteriores se hizo referencia a uno de los tres ejes analíticos más importantes para la perspectiva de género, es decir, cuando las diferencias se convierten en desigualdades. Ese eje permite evidenciar, en el grupo entrevistado, los tratos diferentes y las discriminaciones que por ser mujeres algunas han experimentado en su formación musical a nivel licenciatura.

Las mujeres que mencionaron haber experimentado tratos diferentes fueron: Gabriela Orta, Odet Martínez, Alejandra Rosas e Isabella Zezati, cuyas especializaciones musicales son en percusión, trompeta y dirección de orquesta que, como se vio en el capítulo tercero, son las especialidades en las cuales, las mujeres dedicadas a la música viven las mayores exclusiones.

“En una ocasión estábamos mi novio y yo sentados en el banco del piano, pasó el maestro y me dijo: ‘mejor preocúpate por limpiar tu imagen porque si los músicos te ven así nunca te van a respetar’. ¡Me dio mucho coraje! Mi novio me dijo que le reclamara, pero no podía hacerlo porque ese maestro me ponía la calificación” (Isabella Zezati, 25 años).

En algunos casos, ellas mencionaron que ese trato diferente había sido sólo por parte de sus compañeros, pero los más recurrentes fueron por parte de algún o algunos de sus maestros.

“En metales los maestros me daban sólo una hora para revisar mis avances, en cambio a mis compañeros les daban dos horas. Salían con cosas como: ‘No tengo tiempo’, ‘Tengo otras clases, sólo puedo darte una hora’ (Odet Martínez, 31 años).

La mayoría de las entrevistas en las que se registraron discriminaciones o malos tratos o tratos diferentes por ser mujeres, durante la etapa de formación musical, son las de mujeres dedicadas a instrumentos de metal y percusiones:

“Donde sí sentí diferencias fue en las clases de percusiones porque sentía que no me daban mucho el beneficio de la duda, o el maestro se ponía a platicar de otras cosas en vez de revisarme la lección, de hecho en el examen de admisión el maestro me preguntaba: ‘¿quieres estudiar percusiones mientras te casas?’ ” (Gabriela Orta, 36 años).

Dos de las entrevistadas que registraron haber experimentado un trato diferente al de sus compañeros, mencionaron que éstos habían sido tanto por parte de sus maestros como de sus compañeros y también de profesores extranjeros:

“Incluso en clases magistrales, con trompetistas que venían de fuera. Era difícil. Desde sufrir acoso --como son puros hombres--, no sé, quizá es la costumbre de que ven a una chica, entonces se sienten con el derecho de abordarte. Desde

ahí se vive la misoginia. Como si uno fuera algo para admirar, algo bonito y ya” (Odet Martínez, 31 años).

En algunos otros casos, además de haber vivido discriminaciones, algunas mencionaron haber visto malos tratos hacia otras estudiantes mujeres, por parte de sus maestros.

“Historias de trompetistas mujeres, la mía es muy amable. He conocido a chicas que tienen historias tremendamente dramáticas. A ellas les tocó sufrir violencia y comentarios despectivos de parte de su maestro. Les decían que eran inútiles que se fueran de ahí. De hecho a una de ellas la lastimaron ‘accidentalmente’ de los labios. Pasó su maestro y le empujó el instrumento. Y sin embargo ahí están” (Odet Martínez, 31 años).

Es muy probable que Odet Martínez y Alejandra Rosas pertenezcan a la primera generación de trompetistas mujeres en México. Gabriela Orta pertenece a la segunda generación de percusionistas en nuestro país y fue alumna de una de las dos primeras mujeres en el área de la percusión. Tal vez esto pueda ser parte de la explicación del por qué aún son un blanco de crítica.

“Gabriela Jiménez fue mi maestra y está considerada como la mejor percusionista de México. Como todavía somos pocas mujeres en esta profesión, ella nos apoya porque padeció mucho al ser la primera mujer percusionista en México. Ella y Flora Rodríguez son el parteaguas en la especialidad de las percusiones aquí” (Gabriela Orta, 36 años).

“Es importante no olvidar que la discriminación emerge como consecuencia de prejuicios individuales y de presiones organizacionales” (Heller, 1996: 22). Las discriminaciones o diferencias de tratos por ser mujeres en el nivel posgrado sólo fueron mencionadas por una de las mujeres especializadas en dirección de orquesta:

“Me gustó mucho la pedagogía de mi maestro de Londres y le dije: ‘quiero que me des clases privadas’ y me dijo: ‘De ninguna manera’, ‘¿Estás muy saturado o no sirvo?’, ‘No mira, ¿sabes qué? sí sirves pero no voy a perder mi tiempo’. Le digo: ‘¿Por qué?’ ‘Porque no vas a llegar a ningún lado’ ‘¿Y por qué no voy a llegar a ningún lado?’ ‘Porque eres mujer’ (Gina Enríquez, 52 años).

Con relación a los momentos en los que algunas de las entrevistadas solicitaron becas para estudiar en el extranjero, sólo Silvia Navarrete mencionó haber recibido un trato diferente por ser mujer, ya que ella quería ir a realizar estudios de perfeccionamiento de piano en París, en el año de 1982, cuando contaba con veintisiete años, tenía un hijo, ya había terminado estudios en Viena y su carrera como concertista estaba en ascenso, sin embargo, le fue negado el apoyo del FONAPAS por estar embarazada.

“Cuando me fui a Paris, yo estaba embarazada de mi segundo hijo y pedí una beca a lo que entonces se llamaba FONAPAS, --que después fue el FONCA-- y me la negaron por estar embarazada. Me dijeron: ‘No se la damos porque usted está embarazada, no va usted a estudiar va usted a parir’, entonces no se puede’. Ahí sí yo nunca me expliqué por qué “(Silvia Navarrete, 52 años).

Con referencia al tema de becas y apoyos económicos, las mujeres que salieron al extranjero a realizar estudios de perfeccionamiento en sus especialidades (véase Anexo 2c y 2h), contaban con una beca a los veinticuatro años.

Las razones por las que algunas de las entrevistadas salieron al extranjero a estudiar fue porque en su época no existían las especialidades que ellas deseaban, como la dirección de orquesta o el clavecín, o porque sentían que las/os maestras/os que tenían, estaban estancados en sus conocimientos y ellas querían aprender más.

La duración de las becas y apoyos abarca de uno a dieciséis años, siendo las más comunes de uno a siete años, obtenidas a través de acuerdos entre el gobierno mexicano y uno extranjero, generalmente francés, alemán o americano.

Entre las instituciones o asociaciones nacionales que fueron mencionadas se encuentran: Fomento Cultural, la SEP, una institución privada de un italo-americano, FONAPAS, la Cooperativa de Cemento Cruz Azul, el INBA, el IFAL y el FONCA.

Las mujeres pertenecientes a las cohortes de los años veinte a cincuenta tuvieron facilidades de recibir una beca para estudiar en el extranjero desde el nivel licenciatura a posgrado a través del FONAPAS, la SEP y el INBA en los años cuarenta y setenta, durante los sexenios de Miguel Alemán, Echeverría y

López Portillo que, como puede verse en el Anexo 1c, y como ya se ha mencionado en esta investigación, fueron los años de mayor apoyo gubernamental a diferentes ámbitos relacionados con la música.

En contraste con lo anterior, las mujeres más jóvenes del grupo entrevistado –pertenecientes a las cohortes de nacimiento de los años sesenta a setenta- que han salido al extranjero, lo han hecho a través de sus ahorros personales, como es el caso de Gabriela Orta; la obtención de una beca americana, como es el caso de Gabriela Díaz Alatraste y, en el caso de Vilka Castillo, quien recibió una beca del gobierno panameño con duración de dos años y dos apoyos del FONCA en México pero que sólo cubrieron dos diplomados con duración máxima de un mes cada uno.

Por otra parte, las entrevistadas mencionaron notar cambios importantes para las mujeres que se desempeñan en el ámbito musical en la actualidad porque a la música ya se le considera una profesión y hay cada vez mayor cantidad de mujeres en este campo, además, ya se “permite” que se especialicen en actividades que antes estaban vetadas para ellas. Sin embargo, aquellas mujeres que salieron al extranjero a realizar estudios perciben que las instituciones musicales extranjeras estaban bien organizadas, fomentaban el perfeccionamiento, la puntualidad --tanto de maestras/os como de alumnas/os--, tenían muchas horas de práctica y una pedagogía fundamentada y ensayada, en cambio, en México, consideran que muchas escuelas aún están en una etapa experimental. En síntesis, al referirse a los planes y programas de estudio extranjeros todas las mujeres entrevistadas que pudieron estudiar en el extranjero opinaron que éstos son más prácticos, cortos y con validez y están mejor estructurados que los mexicanos.

Con respecto a las/os maestras/os, señalaron que las/os extranjeras/os son más metódicas/os, están mejor capacitadas/os, tienden a la actualización pedagógica constante, a una mayor disciplina y rigor, en cambio, les parece que en México la mayoría de las/os maestras/os son buenas/os músicas/os pero no buenas/os maestras/os.

Al remitirse al alumnado, las seis entrevistadas más jóvenes mencionaron que actualmente en México se da una gran cantidad de deserciones escolares en la población de estudiantes que cursa carreras musicales, ya que la mayoría estudia y trabaja al mismo tiempo, lo cual impide que muchos se titulen. Asimismo, notaron que en el presente hay una desproporción entre la gran cantidad de alumnos que egresan de las carreras de música y las pocas orquestas o bandas que existen en el país y que, eventualmente, podrían ofrecer plazas de trabajo.

Como se vio en el capítulo segundo de la presente investigación, uno de los conceptos básicos del enfoque del curso de vida es el referido a los *turning points*, los cuales son transiciones que provocan cambios totales de posición, situación y condición en la vida de las personas. En el caso de las mujeres entrevistadas, al ser la música la actividad más importante en sus vidas, ubicaron algunos de sus *turning points* en esta trayectoria escolar.

Al comparar los *turning points* (véase Anexo 2i), las dieciséis entrevistadas los ubicaron desde la edad de seis a ochenta años, siendo las edades de mayor recurrencia los veinte y los treinta y cinco años que corresponden con los años de formación musical. Con respecto a lo anterior, es interesante conocer que las razones por las cuales el grupo de mujeres entrevistadas ubicaron la mayoría de sus *turning points* en estas edades fue porque conocieron a los maestras/os que más les ayudaron a perfeccionarse en sus especialidades así como a compartir con ellas sus visiones de la vida en general.

A partir de lo revisado en el presente capítulo pudo observarse que la mayoría de las mujeres entrevistadas, desde la infancia y hasta la adolescencia, llevó a cabo simultáneamente los programas escolares “formales” y sus estudios de música. Fueron las mujeres pertenecientes a las cohortes de los años veinte a sesenta quienes comenzaron sus formaciones musicales a edades más tempranas que aquellas nacidas en las décadas de los años setenta a ochenta.

Asimismo, se notaron diferencias en cuanto a la educación que recibieron las mujeres pertenecientes a las cohortes de los años veinte a sesenta, siendo

los padres y las/os maestras/os, tanto particulares como las/os que pertenecieron a los planteles docentes de las instituciones educativas, quienes les dieron sus primeras lecciones y que, además, fueron figuras importantes para sus vidas profesionales. Lo que no ocurrió con la mayoría de las mujeres pertenecientes a las cohortes de los años setenta a ochenta, para quienes no fueron trascendentes sus clases de música en el nivel escolar medio.

A través de las vivencias de algunas de las entrevistadas, pudo constatar la crítica situación en la que se encuentra la materia de música en las escuelas de los niveles básicos a medios en México y compararlo con países como Bélgica, Estados Unidos y Polonia.

Al ser el estudio una de las actividades más importantes para las vidas de las entrevistadas, aún para aquéllas que hoy día cuentan con la técnica necesaria, pudo notarse que la mayoría de estas mujeres abandonaron la educación “formal” hasta terminar el tercer grado de preparatoria y después poder dedicarle el mayor tiempo al estudio de sus especialidades musicales.

En el grupo entrevistado pudo hacerse evidente que las mujeres que vivieron discriminaciones por parte de algunos de sus maestros y compañeros durante una etapa de sus trayectorias escolares, fueron las directoras de orquesta, las instrumentistas de percusión y las de trompeta.

Por último, a través de la percepción de las mujeres que salieron al extranjero a realizar estudios musicales, se presentaron las diferencias que ellas percibían entre las instituciones educativas musicales extranjeras y mexicanas, sobre todo a través de la comparación de los planes y programas educativos, la preparación de las/los docentes y las cargas de estudio para las/os estudiantes.

VI. Trayectorias Laborales

Como se vio en el primer capítulo de la presente investigación, en los estudios de género en México el concepto de trabajo, generalmente, no se ha relacionado con las artes ni las artistas. También como se señaló en el capítulo tercero, hasta la fecha son muy escasas y recientes las investigaciones que abordan la forma en la que se vincula el tema de trabajo con las mujeres músicas, por lo que considero importante mencionar que “trabajo no es sólo lo que hace la gente, sino además las condiciones en que se realiza la actividad y su valor social en un contexto cultural determinado. Reconocer el valor social atribuido al trabajo, o a un tipo particular de trabajo, nos ayuda a entender por qué algunas actividades se consideran más importantes que otras” (Moore, 1991: 60).

Debido, en parte, a la forma en la que somos educadas/os las/os mexicanas/os en el arte y los escasos referentes que tenemos del mismo, tal como se vio en los capítulos tres y cinco del presente texto, no concebir al arte como un trabajo se relaciona con la idea errónea de que “la cultura [...] es aburrida, elitista o sólo para los que saben; se la mira de lejos con recelo, dada la distancia de todo tipo (social, estética, afectiva, económica, política) que los separa de ella” (Jiménez, 2006: 158).

“En este país no se consideran importantes las bellas artes, a los gobiernos no les importa, porque dicen que para qué queremos arte, si la gente está muerta de hambre, pero no se puede desequilibrar el desarrollo humano. Hay muchas personas que no están muertas de hambre física pero sí espiritual y emocionalmente” (Gina Enríquez, 52 años).

Razón por la cual, en esta investigación se coincide con Juan Acha, quien menciona que “el arte es uno de los sistemas de producción de la cultura, la cual es producto del trabajo y constituye una unidad histórica y conceptual en constante proceso de cambio, cuyos componentes se interactúan de una manera u otra” (Acha, 1979: 26).

Para la mayoría de las mujeres entrevistadas, su trabajo “es un placer, una necesidad moral, un estímulo que requiere esfuerzo”, o “un proceso que va en pos del cumplimiento de una misión que es parte esencial de sus vidas”.

Asimismo mencionaron que: “trabajar en la música significaba para ellas un privilegio, una oportunidad y un gusto para crecer o desarrollar sus capacidades”.

“El trabajo en la música es mi vida, mi prioridad, no podría estar sin mi trabajo” (Josefina Álvarez, 80 años).

Aunque para cada persona el trabajo tenga un significado particular, como se vio en el primer capítulo de esta tesis, las trayectorias laborales de todas las personas se encuentran fuertemente vinculadas con las instituciones en las cuales realizan actividades remuneradas; con las normas que las rigen -- incluidos los derechos y las obligaciones--, con sus relaciones sociales o redes de apoyo entre colegas y jefas/es; con sus elecciones al salir o entrar a un puesto o plaza de trabajo y, también, con las disposiciones del Estado en materia de políticas públicas a lo largo del tiempo.

En el ámbito laboral, en general, las mujeres pertenecientes a diversas clases sociales y nacionalidades han ido incrementado su participación en el trabajo remunerado, “en especial durante las últimas tres décadas este aumento se acelera de forma notable” (Rendón, 2000:158).

Hoy día no sólo las mujeres solteras son las únicas en participar en el trabajo remunerado sino que también se han ido sumando las madres solteras, las separadas, divorciadas y casadas, con o sin hijos. “En nuestro país, la mujer ingresa en el mundo del trabajo muchas veces por la necesidad de completar el ingreso familiar; otras porque son las responsables de una familia [...] pero, afortunadamente, cada vez más mujeres lo hacen por decisión propia, al tener la posibilidad de estudiar y prepararse profesionalmente” (Inmujeres, Red de Mujeres Sindicalistas y Unicef, 2001: 18).

De acuerdo con las trayectorias laborales de las mujeres entrevistadas, las edades de ingreso a sus primeros trabajos fueron variables pero, aunque se trate de cohortes distintas, casi todas lo hicieron por decisión propia y antes de cumplir los dieciocho años. En gran parte esto se debió al hecho de que comenzaron su formación musical antes o, como ya se ha reiterado, de manera simultánea con los estudios “formales”, lo cual les permitió terminar sus carreras

profesionales musicales mucho antes de cumplir la mayoría de edad. Así, algunas de las entrevistadas pudieron iniciar sus trayectorias laborales en la adolescencia, como docentes en instituciones privadas dedicadas a la enseñanza de la música.

Al ser mujeres pertenecientes a las clases medias, algunas entran muy jóvenes al ámbito laboral remunerado porque “les ofrece una fuente adicional de ingresos” (Moore, 1991: 116), pero esto no significa que la razón para hacerlo sea para sobrevivir, como es el caso de las mujeres de clases bajas o como les sucedió a la mayoría de las entrevistadas al dejar a sus familias de origen y comenzar a hacerse cargo de sus propias necesidades. Sin embargo, “vivir exclusivamente de la creación artística es un hecho que no se corresponde con la realidad de la gran mayoría de las mujeres creadoras en México” (Oseguera, 1995: 38), por lo que en el presente las informantes continúan realizando actividades docentes, o se dedican a “huesear¹⁰⁵” debido, en parte, a las constantes crisis económicas que ha experimentado la población mexicana desde 1982 y a la implementación del modelo neoliberal¹⁰⁶ pero, también, como muchas de las informantes lo señalaron: “el mayor problema es que los proyectos culturales no se consolidan y los que ya existen no tienen continuidad”. Lo que, a su vez, vuelve a enlazarse con el tema del neoliberalismo, que es un modelo económico que da prioridad a la tecnocracia, en donde la cultura y las artes, entre otras disciplinas, no encajan por el hecho de manejar otros valores.

Aunado a lo anterior, como se vio en el capítulo primero de esta investigación, está presente el surgimiento del pluriempleo como un fenómeno social --cada vez más recurrente entre la población femenina mexicana-- lo que la mantiene ocupada en dos o más empleos remunerados o combinando trabajo remunerado y doméstico o trabajo y estudios. “En muchos casos indica que las personas se hallan infraocupadas e infrarremuneradas” (Izquierdo, Del Río y Rodríguez, 1988: 82).

¹⁰⁵ El término ‘huesear’ o ‘echarse un hueso’, en el ámbito musical significa tocar de manera eventual en lugares donde sus colegas las/os inviten.

¹⁰⁶ “... a partir de 1985, y forzada por la falta de recursos, la elite política inició el cambio de modelo económico y el gobierno federal fue cediendo al mercado, es decir, al capital privado nacional y extranjero, la asignación del grueso de los recursos económicos” (Meyer, 2000: 938.)

En la actualidad, todas las entrevistadas trabajan y tienen de uno a cinco trabajos simultáneamente. La mayoría tiene dos trabajos, siendo el de docente en música el más recurrente, tanto en instituciones musicales de nivel superior como la Escuela Nacional de Música, la Escuela Superior de Música, el Conservatorio Nacional de Música, la Ollin Yoliztli y el Instituto Nacional de Bellas Artes; o en los niveles de preescolar, básico y medio de instituciones públicas y privadas.

“Los músicos siempre andamos haciendo mil cosas” (Gabriela Díaz Alatraste, 43 años).

Algunas, además de ser docentes, forman parte de asociaciones civiles dedicadas a la música, como son los casos de Teresa Rodríguez y Gabriela Díaz Alatraste, otras han creado grupos corales como Josefina Álvarez o, musicales, como Luisa Durón, Bozena Slawinska y Gina Enríquez, y otras son atrilistas¹⁰⁷ en alguna orquesta, banda o conjunto musical como Gabriela Orta, Araceli Castañeda, María Cristina Martínez, Vilka Castillo, Odet Martínez y Alejandra Rosas. Gina Enríquez, además se dedica a la composición y María Teresa Rodríguez, Luisa Durón, Bozena Slawinska y Silvia Navarrete al concertismo.

Al comparar las trayectorias laborales de las dieciséis entrevistadas (véase Anexo 2d), seis mujeres nunca han interrumpido sus trayectorias laborales desde que empezaron a trabajar. De estas seis, cuatro son madres de familia y dos son solteras. Sus edades fluctúan entre los cincuenta y dos y los treinta y cinco años. Nueve mujeres han interrumpido una vez sus trayectorias laborales y sólo una lo ha hecho dos veces. Los periodos de interrupción tienen una duración máxima de once años y una mínima de un año.

Esto nos remite a una situación mucho más general en cuanto a la participación de las mujeres en los mercados de trabajo: “en diversos estudios se da cuenta de la propensión creciente para que mujeres casadas y/o con hijos

¹⁰⁷ Las/os atrilistas son las mujeres y hombres músicos que tienen una plaza en las orquestas – grandes o pequeñas-- o bandas. Su nombre se relaciona con el atril: objeto que sostiene las partituras y que generalmente es ubicado delante de cada una/ de las/ os ejecutantes.

se integren al mercado laboral, mujeres en edades cada vez más avanzadas se reincorporen o interrumpan sólo por periodos breves sus trayectorias laborales...” (Parrado y Zenteno, 2005: 197).

Las razones por las que diez de las entrevistadas han interrumpido sus trayectorias laborales son: irse al extranjero a emprender estudios musicales, casarse, tener hijas/os, cambiarse de ciudad o para dedicarse exclusivamente a terminar sus estudios musicales.

A excepción de María Teresa Rodríguez, Josefina Álvarez, Luisa Durón y Pilar Vidal, quienes pertenecen a las cohortes de los años veinte, treinta y cuarenta, las demás entrevistadas han contado y cuentan con empleos en la música que son inestables e inconstantes, lo que las dirige a buscar trabajos informales y temporales o de autoempleo, como las clases particulares y “el hueso”. Lo anterior significa que las condiciones en el ámbito laboral musical actual se han vuelto aún más precarias.

A este respecto, Parrado y Zenteno señalan que “la privatización de las empresas del Estado y la reducción del sector público contribuyeron a una mayor subutilización de la fuerza laboral y promovieron más actividades informales como el autoempleo y empleos en empresas pequeñas e inestables [...] Igualmente, las mujeres se han incorporado en mayor medida a actividades económicas informales, como consecuencia de la reestructuración económica y del deterioro en los ingresos reales de los hogares” (Parrado y Zenteno, 2005: 195).

El pluriempleo también puede indicar “la existencia de condiciones objetivas que favorecen la realización personal, ya que señala la existencia de mayor variedad en las ocupaciones y en las relaciones laborales” (Izquierdo, Del Río y Rodríguez, 1988: 88), lo que concuerda con más de la mitad de las mujeres entrevistadas, quienes mencionaron que tener más de un trabajo al mismo tiempo significa “un estímulo, un gusto, una manera de diversificar sus actividades, ampliar sus capacidades de enseñar y subsistir”.

“Si son dentro de la misma área que uno maneja y compatibles en el horario y te hacen feliz, creo que está bien aceptarlos y tenerlos, sobre todo si

económicamente te resultan mejor que tener solamente uno” (Luisa Durón, 67 años).

Para menos de la mitad de las entrevistadas la superposición de tareas significa “estrés, cansancio y falta de tiempo”, entre otras consecuencias similares.

“Para mí, tener más de un trabajo se relaciona con inflación, carestía y corrupción porque se supone que con un trabajo deberíamos sobrevivir” (Araceli Castañeda, 35 años).

Aunque el pluriempleo sea considerado benéfico o perjudicial, según Izquierdo “tener más de un trabajo remunerado, indica la existencia de privilegios, entre las personas con categoría socioeconómica y nivel de estudios altos” (Izquierdo, Del Río y Rodríguez, 1988: 90) y, aunque las mujeres entrevistadas pertenecen al nivel medio, lo cierto es que, en su mayoría, cuentan con altos niveles de estudio y es posible que ese factor sea el de mayor peso para que el pluriempleo se convierta en una imposición del mercado.

A partir de que las entrevistadas señalaron notar una importante “reducción de oportunidades laborales y de empeoramiento de sueldos en el último sexenio”, pudo documentarse que, aunque sus sueldos varían de acuerdo a la edad, a la antigüedad en una institución, a sus niveles de escolaridad y al número de trabajos que tienen simultáneamente, ellas obtienen un sueldo que va de los tres mil a los cuarenta mil pesos mensuales, siendo mayoría las que tienen un sueldo de diez mil pesos y varía cuando presentan conciertos, ya sea para tocar algún instrumento o dirigir alguna orquesta.

En el caso de las concertistas, mencionaron recibir un pago variable por concierto: entre setecientos a quince mil pesos. Ninguna consideró que hubiera una diferencia notable cuando eran pagadas por empresas privadas o por el gobierno, pero sí mencionaron que hay una diferencia notoria cuando se presentan en el extranjero ya que las sumas por lo menos se duplican.

La mayoría de las entrevistadas cuenta con ISSSTE, fondo para el retiro, días económicos y aguinaldo, pero son muy pocas a las que se les ofrecen vales de despensa o bonos para la ropa que utilizan en los conciertos. Es relevante

hacer notar que para la mayoría de las entrevistadas que cuentan con ISSSTE, lo obtienen por ser docentes y no por tocar en orquestas, a excepción de Gabriela Díaz Alatraste quien reside en Estados Unidos y trabaja en una asociación civil y Gabriela Orta que labora en la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, la cual, como se mencionó en el capítulo tercero de esta investigación, surgió como una orquesta juvenil y continúa tratando a los músicos como si fueran becarios.

“Lo del seguro es un problema a nivel general en Estados Unidos, peor que aquí” (Gabriela Díaz Alatraste, 43 años).

“En la Orquesta, yo siento que tenemos muy buen nivel, pero somos la peor pagada porque estamos manejados como becarios, el beneficio es no pagar impuestos, pero no tenemos antigüedad –yo tengo más de diez años tocando en esta Orquesta-, no hay servicio médico ni nada. Sí tenemos muchas vacaciones y por los horarios puedes tocar en otras orquestas” (Gabriela Orta, 36 años).

Sólo una de las entrevistadas mencionó haber contado con facilidades para realizar actividades deportivas y con asesoría jurídica de manera gratuita, a través de la institución en la que laboraba --La Marina--, pero también mencionó que, en la actualidad, a las mujeres solteras se les negaba el derecho al fondo para la vivienda, lo que para este año significa que esa institución no está cumpliendo con el convenio Inmujeres-INFONAVIT, firmado en el año de 2001, el cual obliga a las instituciones mexicanas a otorgar créditos para la vivienda a mujeres solteras con o sin hijos.

En general, las mujeres dedicadas a la música son un grupo que, al no contar con un trabajo estable, buscan construir una red de apoyo entre colegas dedicados a esta profesión, de esta forma, muchas de ellas logran subsistir.

“Fui con todos mis cuates y entonces les dije: “Ya me puse en cartera, estoy desempleada, ofrezcan lo que sea”. Me empezaron a invitar a cosas baratas y dije: “No me importa, necesito trabajo” (Teresa Rodríguez, 52 años).

Es también por estas redes entre amigas/os --que van construyendo a lo largo del tiempo y de sus carreras--, que las entrevistadas encuentran formas de

ser invitadas a las orquestas o a participar en proyectos musicales para formar grupos, grabar discos o “huesear”.

En el aspecto de apoyos económicos dentro del ámbito laboral, la mayoría de las entrevistadas mencionó haber recibido becas por parte del FONCA y CONACULTA para grabar discos. “Sin embargo, ninguna compañía discográfica privada, de las de amplia distribución, graba música refinada mexicana” (Berman, 2006: 17).

De acuerdo con lo anterior, Luisa Durón, Silvia Navarrete, Gina Enríquez y Bozena Slawinska, han realizado grabaciones con los apoyos financieros de CONACULTA, sin embargo, carecen de canales adecuados para la distribución de sus materiales creativos, por lo tanto, “han optado por la autonomía de gestión y de financiamiento [...] porque ante la menor posibilidad de financiamiento público a la producción artística, cada vez más son los propios artistas los que levantan su proyecto y utilizan la infraestructura pública” (Jiménez, 2006: 199).

Las mujeres que son concertistas señalaron recibir la mayoría de los apoyos por parte de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Instituto Nacional de Bellas Artes, por ejemplo, para el pago del transporte a otra ciudad de la República Mexicana o a otro país, aunque también mencionaron que estos viáticos eran muy escasos. En cuanto a los apoyos logísticos, éstos también son limitados pues no les garantizan contratos constantes ni todos los apoyos indispensables. Las concertistas nombraron al Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Centro Nacional de las Artes y, en menor medida, a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Esto es una constatación de que “los espacios físicos del aparato estatal y los festivales donde se puede escuchar la música de nuestros días son reducidos, es decir, la producción creativa sobrepasa la cantidad de foros [...] actualmente la oportunidad de un compositor de que su música sea escuchada es ínfima” (Berman, 2006: 17). También consideran que es grave que CONACULTA -- como se vio en el capítulo tercero de esta investigación--, tenga a su cargo la difusión cultural de la música producida en México ya que no está cumpliendo

con uno de sus tres objetivos centrales: asegurarse que las artes y la cultura lleguen al mayor número posible de mexicanas/os, fomentando con esta falta que las artes pierdan su función social al no llegar a un público amplio.

Por otro lado, y en relación con el pluriempleo, es relevante para esta investigación mencionar que, durante las entrevistas, sólo Bozena Slawinska señaló como un trabajo más las labores domésticas.

“Es lo mismo que estudiar o tocar. Siempre trabajo como mujer en la casa y es un trabajo que no termina jamás, también lo hago y soy chofer de toda la familia, todo eso que es trabajo diario lo hago como persona” (Bozena Slawinska, 50 años).

Esta situación se relaciona con lo que Moore señala en torno al trabajo doméstico: “la aparente invisibilidad del trabajo de la mujer es una de las características de la división sexual del trabajo en muchas sociedades [...] Si el trabajo se entiende normalmente como trabajo remunerado fuera del hogar, entonces las labores domésticas y de subsistencia desempeñadas por la mujer quedan infravaloradas” (Moore, 1991: 60). Invisibilidad que, --como se vio en el capítulo primero-- para los estudios que incorporan la perspectiva de género, se convierte en un eje analítico que posibilita hacer visible lo invisible, en este caso para valorar el trabajo doméstico.

Una vez que se les hizo la pregunta de lo que significaban para ellas las tareas domésticas, fue interesante constatar que para muchas de ellas fue considerado “un trabajo, una serie de tareas que deben hacerse y que ayudan a tener un entorno limpio y ordenado. Un medio que prepara un lugar para trabajar”. Lo que una vez más vuelve a demostrar el lugar prioritario que ocupa el trabajo y el estudio en las vidas de estas mujeres que son músicas profesionales.

Para algunas, el trabajo doméstico significa “una labor que no termina jamás, que es una pesadilla” y, para otras, es “un hábito que refleja cariño, una forma de demostrar amor y compartir responsabilidades en una familia”.

En el grupo entrevistado se hizo evidente que “los estereotipos¹⁰⁸ de las profesiones en función del género siguen vigentes en nuestra sociedad” (Oseguera, 1995:35), en principio, porque todas las entrevistadas, ya sea en la actualidad o en algún momento de su trayectoria laboral, se han dedicado a la docencia: “La educación de la juventud por parte de las mujeres, se visualiza como la extensión natural de su tarea materna. El magisterio es el arquetipo de las profesiones femeninas” (Hierro, 2002: 77), “Una prolongación del trabajo doméstico que implica la atención y cuidado a los otros” (Lamas, 1998: 78).

Entre las directoras de orquesta se suma a la perpetuación de estereotipos de género¹⁰⁹ la segregación ocupacional por sexo¹¹⁰, ya que ninguna de las seis directoras de orquesta entrevistadas son titulares de alguna orquesta grande y cuando han logrado ese título lo han sido en orquestas juveniles o delegacionales.

Como se expuso en el tercer capítulo, son pocas las oportunidades de desarrollo laboral que tienen las mujeres directoras de orquesta ya que, como menciona Heller, “las organizaciones, son sistemas sociales abiertos y complejos que reproducen las pautas de comportamiento de las sociedades dentro de las cuales están inmersas, por lo cual el tema de la igualdad de oportunidades y la discriminación también se hace presente al interior de las instituciones donde actuamos cotidianamente” (Heller, 1996: 21).

Como ejemplo ilustrativo puede citarse a Isabella Zezati quien se formó como directora de orquesta en México y no ha encontrado el suficiente apoyo

¹⁰⁸ “El estereotipo es una imagen mental muy simplificada --por lo general, de alguna categoría de personas, instituciones o acontecimientos--, que es compartida en sus características esenciales por un gran número de personas. Frecuentemente los estereotipos van acompañados de prejuicios, esto es, de una predisposición favorable o desfavorable hacia cualquier miembro de la categoría en cuestión” (Tajfel, 1997, citado en Inmujeres, Red de Mujeres Sindicalistas y Unicef, 2001: 17).

¹⁰⁹ “También llamados estereotipos sexuales, reflejan las creencias populares sobre las actividades, los roles, rasgos o atributos que caracterizan y distinguen a los hombres de las mujeres” (Inmujeres, Red de Mujeres Sindicalistas y Unicef, 2001: 17)

¹¹⁰ “La segregación laboral en el caso de las mujeres hace referencia, entre otras cosas, a tres dimensiones: a) el acceso de las mujeres restringido a empleos exclusivamente “femeninos”, los cuales tienen por lo general muy malas condiciones laborales; b) la segregación como causa de diferencias salariales por los prejuicios culturales sobre las ocupaciones y productividad femenina; y c) los límites en los ascensos --situación llamada comúnmente ‘techo de cristal’--, lo cual provoca que las mujeres ocupen puestos de menor jerarquía, responsabilidad y autoridad en las empresas” (Montero, 2001: 164).

académico por parte de la Escuela Superior de Música, de la que es egresada, para realizar prácticas que la ayuden a hacer un buen examen de titulación. En su caso, al igual que las directoras de orquesta de este grupo, también ha tenido que buscar otros espacios para desarrollarse, como la iglesia de su comunidad.

Las oportunidades laborales de Isabella Zezati se han desarrollado en las orquestas formadas por su comunidad cristiana, en gran parte porque aún no se titula. Sin embargo, también ella consideró que, como mujer, se enfrentaba a ciertas exclusiones. En ese espacio. “los mecanismos de exclusión social son múltiples, y los modos en que se manifiesta diversos, de ahí que el concepto sea necesariamente multidimensional. Entre los mecanismos de exclusión, el género conserva sin duda una posición destacada. La desigualdad de género es una de las condiciones que reiteradamente se manifiesta al examinar los procesos de exclusión” (De Oliveira y Ariza, 2000: 14-15).

“Por ejemplo ahí, que es un templo, a pesar de que son cristianos hay esa parte natural de que creen que la mujer es menos. Entonces dicen: ‘¿cómo ella va a tocar?’. Es un estereotipo de que siempre tiene que ser así. Por la sociedad tal vez, son machistas” (Isabella Zezati, 25 años).

Las experiencias laborales relatadas en los párrafos anteriores se relacionan con lo que se conoce como subvaluación del trabajo, ya que “las labores que hacen las mujeres se consideran como de apoyo o de menor importancia que las de los hombres. Lo que las conduce a permanecer en lugares subordinados” (Inmujeres, Red de Mujeres Sindicalistas y Unicef, 2001: 24-25), este es el caso cuando estas mujeres son llamadas como directoras huéspedes o titulares de orquestas menores pero aún así su trabajo y sus nombres pasan desapercibidos.

“Por ejemplo, el Coro del Colegio Alemán es conocidísimo pero Josefina Álvarez, no” (Josefina Álvarez, 80 años).

Lo anterior también se relaciona con la discriminación¹¹¹ la cual, en el ámbito laboral, adquiere características específicas: “es frecuente que en el espacio de trabajo sean las mujeres las que se enfrenten a situaciones discriminatorias más agudas, debido a que en la sociedad existen estereotipos y valores que sostienen que las mujeres no deberían trabajar, sino dedicarse a cuidar de su familia” (Inmujeres, Red de Mujeres Sindicalistas y Unicef, 2001: 34).

La discriminación también tiene que ver con el tipo de actividades a las que los hombres y las mujeres se dedican; nuevamente los estereotipos refieren a aquello que aún actualmente se considera como actividades y profesiones “propias de su sexo”. En este sentido, la dirección de orquesta y otras especialidades musicales, como los instrumentos de aliento y la percusión, se siguen considerando “masculinas”, sin embargo, debido a que esta situación remite a la diversidad de posibilidades, me parece relevante mencionar que “la discriminación laboral de las mujeres no las afecta a todas por igual: entre ellas existen algunas que están más discriminadas que otras” (Heller, 1996: 24).

Casi todas las mujeres de esta investigación que eligieron la especialidad en dirección de orquesta mencionaron haber vivido discriminaciones, al menos una vez en su trayectoria laboral, por ser mujeres o por ser jóvenes, así como también malos tratos, tratos diferentes o falta de oportunidades al compararse con los hombres en sus ámbitos laborales. El primero de los casos fue registrado a principios de los años sesenta, cuando Josefina Álvarez, posiblemente la primera mujer mexicana con estudios de doctorado en dirección orquestal, regresa a México después de haberse formado en Alemania.

“Un señor que se llama Herrera de la Fuente me cerró las puertas totalmente. En cuanto me vieron dirigir dijeron “no, esa es peligrosa, que no dirija nada”. Siempre me negaron las orquestas, a pesar de que insistí a la prensa que me las prestaran para que yo las dirigiera” (Josefina Álvarez, 80 años).

¹¹¹ “Hablamos de discriminación cuando una persona es excluida a causa de uno o de varios factores, de los beneficios y oportunidades que la sociedad debe brindar a sus miembros” (Inmujeres, Red de Mujeres Sindicalistas y Unicef, 2001:34).

En otra de las entrevistas, Pilar Vidal mencionó que ella había tenido oportunidades de dirigir como huésped la Banda de la Marina, la Orquesta Sinfónica del Politécnico y la Filarmónica de la Ciudad de México, entre otras, antes de que comenzara el sexenio del Presidente Fox (2000-2006).

“Yo quisiera saber por qué en estos seis años no he tenido oportunidades de dirigir una orquesta. Nada más hice dos conciertos con la Orquesta del Politécnico, que me fue maravillosamente bien, llené hasta los topes. Yo creo que cuando le va a uno bien, es peor” (Pilar Vidal, 59 años).

Esta situación se presentó a pesar de que Pilar Vidal formó cuatro orquestas en la década de los años setenta: Orquesta Sinfónica de la Delegación Magdalena Contreras; la Camerata Tlapitzalli; la Orquesta de Cámara de la Delegación Benito Juárez y *The Internacional Music Orchestra*. También hay que agregar que tampoco tuvo la oportunidad de ser directora titular de ninguna orquesta grande, ni antes ni después del año dos mil.

El único caso en el que no se mencionó haber vivido exclusión o discriminación en su ámbito laboral por ser mujer, fue registrado en el año de 1983, por Teresa Rodríguez, sin embargo, ella consideró no haber tenido la misma oportunidad de practicar que sus compañeros hombres:

“Yo me he sentido apoyada en todas las instituciones, lo que sí resiento es esa práctica de orquesta que muchos de mis compañeros sí tuvieron, que era más fácil de alguna manera que fuera un hombre el que se parara a dirigir, que una mujer. ¿Por qué razón? no lo sé. No sé si por género o porque consideraban que no estábamos listas [...] A mí, en un principio, me veían como la chiquita, me decían la Bebita. Tenía veinticuatro años” (Teresa Rodríguez, 52 años).

La discriminación puede ser no sólo por género sino también por edad: “los miembros de alguna organización, en ocasiones, consideran que las/os posibles candidatas/os no tienen la edad ‘apropiada’ para el puesto” (Inmujeres, Red de Mujeres Sindicalistas y UNICEF, 2001: 26). La discriminación por edad afecta tanto a personas maduras como jóvenes, dependiendo de la situación laboral específica de que se trate.

El trabajo que Teresa Rodríguez llevó a cabo en Bellas Artes, durante la década de los años ochenta, se ubicaba en el foso, un espacio en el que la

banda interna lleva a cabo su trabajo y que por estar ahí es invisible para el público.

“Cuando me fui a Paris el maestro de dirección de orquesta me dijo: ‘a las mujeres ahorita no las quieren mucho, pero en el foso nadie te va a ver y ahí lo puedes hacer muy bien’ ” (Teresa Rodríguez, 52 años).

Teresa Rodríguez, posiblemente la primera mujer correpetidora¹¹² --también llamada *coach* de ópera-- mexicana con base o plaza que ha dirigido las bandas internas¹¹³ de la Compañía Nacional de Ópera de Bellas Artes; además tuvo la oportunidad de dirigir a la orquesta principal en sólo tres ocasiones: una gala, un concurso y en una protesta organizada por los trabajadores de Bellas Artes:

“Dirigí la orquesta de Bellas Artes en una protesta que hicimos en el pórtico y como nadie podía dirigir, los maestros dijeron: ‘Usted maestra, párese’ ” (Teresa Rodríguez, 52 años).

“Se tiende a afirmar que no existe ninguna discriminación, que el acceso a la formación y los nuevos tiempos hacen que sea indiferente el hecho de ser hombre o mujer en el contexto musical” (Gutiérrez, 2002: 83). Si Teresa Rodríguez era la protegida porque era la más chica y la única mujer, una “bebida” según sus compañeros para dirigir a la orquesta principal de Bellas Artes ¿no es contradictorio que la llamaran para dirigir en una protesta cuando era la más joven del grupo? ¿No será que la llamaron porque en las protestas no hay aplausos, reconocimientos, podium ni críticos?

Gina Enríquez, quien realizó estudios de Maestría en Londres con especialidad en dirección de orquesta, llegó a México a fines de los años ochenta con la idea de dirigir alguna orquesta mexicana:

“Mi idea era que se podía abrir brecha en México, que siendo mujer, -aún cuando Odaline de la Martínez y Jane Glover me dijeron que era durísimo para una mujer-. Yo ya sabía de Pilar Vidal, de la maestra Pina (Josefina Álvarez) y decía: ‘Sí se va a poder’ y no, pues luego aquí me doy cuenta que efectivamente es más difícil por el machismo, ninguna mujer ha tenido acceso en las orquestas

¹¹² Las/os correpetidoras/es o *coach* de ópera son las personas que dirigen simultáneamente las bandas internas u orquesta que, generalmente, se encuentra en el foso, así como a los coros que conforman las obras operísticas.

¹¹³ Las bandas internas son las orquestas pequeñas que se ubican en el foso de los grandes teatros en los que se presentan óperas y son el complemento de la orquesta principal.

importantes, en orquestas de menor nivel sí, pero en las importantes no” (Gina Enríquez, 51 años).

Las constantes negativas de ser titular de alguna orquesta grande llevaron a Gina a fundar la *Orquesta Sinfónica de Mujeres Nuevo Milenio* que, como se mencionó en el capítulo tercero, son orquestas que han ayudado a abrir oportunidades laborales a las mujeres, en medio de un sistema que las excluye por ser mujeres:

“Fundé la *Orquesta de Mujeres Nuevo Milenio* porque era una propuesta diferente. Yo, por un lado, decía: si hay instrumentos donde limitan a las mujeres (en los clarinetes en los cornos, en las trompetas, en los trombones), esta orquesta le va dar oportunidad a esas mujeres para desarrollarse” (Gina Enríquez, 51 años).

María Cristina Martínez, Gabriela Orta, Vilka Castillo, Odet Martínez y Alejandra Rosas, quienes pertenecen a las décadas de los años sesenta a setenta, tuvieron la experiencia de trabajar en la *Orquesta Sinfónica de Mujeres Nuevo Milenio* con Gina Enríquez como directora . Para ellas, haber trabajado en la Orquesta fue “un gusto”, porque “el ambiente es más relajado”, “porque no hay albuces ni majaderías”, “porque puedes estar más de lleno en lo que haces”, “porque las mujeres somos más cómplices y un poquito más condescendientes”.

“En las orquestas mixtas gana más el ambiente masculino, por el tipo de comentarios, en el sentido que, de pronto, juegan al homosexual, buscan la connotación sexual a los instrumentos, a la boquilla, a la trompeta, a la manera de expresarse” (Odet Martínez, 31 años).

Con respecto a lo mencionado por Odet Martínez, y sin afán de generalizar pero sí de dar una posible interpretación a algunos comportamientos estereotipados de una “masculinidad” que se repite en algunas de las entrevistas, Izquierdo señala que “en el caso de los hombres, cuando desean afirmarse se refieren a sus genitales, o usan la fuerza, porque ambas cosas apuntalaron su identidad” (Izquierdo, 1998: 71).

Por otra parte, Isabella Zezati asistió a la convocatoria lanzada por Gina Enríquez “porque eran mujeres y era una oportunidad”, el problema es que se presentó unos meses antes de que se terminara el trabajo de la orquesta por lo

que no alcanzó a participar. La *Orquesta Sinfónica de Mujeres Nuevo Milenio* terminó por desaparecer, en el año 2005, por falta de patrocinio, tal como les ocurrió a la Orquesta Haydn-Beethoven, la fundada por Isabel Mayagoitia, y muchas otras, tanto mixtas como dedicadas a la ópera, citadas en el capítulo tercero de esta investigación.

“Una vez, con la maestra Gina Enríquez, cuando ella hizo la convocatoria para la Orquesta de Mujeres, hice el examen para piano, pero le dije que yo quería que me diera la oportunidad de dirigir. Me dio una obra, la estudié como loca para aprendérmela ¡y tanto para que ese proyecto se viniera abajo! “(Isabella Zezati, 25 años).

Las cinco mujeres que participaron en la *Orquesta Sinfónica de Mujeres Nuevo Milenio* mencionaron haber lamentado mucho que ese proyecto no continuara y que si hubiera habido los recursos necesarios, a ellas les hubiera gustado permanecer en ese trabajo. Las setenta y siete mujeres que conformaron la Orquesta Sinfónica de Mujeres Nuevo Milenio, por común acuerdo con Gina Enríquez, regalaron (no recibían ningún pago) su trabajo hasta que dieron su primer concierto en el año de 2003 a través del patrocinio del Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres). Esta situación coincide con la experiencia que tuvo Bozena Slawinska en 1998 al formar el *Ensamble Cello Academia*, conformado por ocho mujeres. Al preguntarle la razón por la que el Ensamble estaba compuesto únicamente por mujeres, ella respondió que “fue por casualidad y solidaridad de las músicas”.

“Para formarlo hice llamadas a más de cien cellistas que yo conozco, eran hombres y mujeres. Todos los hombres --como si se pusieran de acuerdo--, dijeron: ‘¿cuánto pagan?, ¿cuántos ensayos?, ¡ah, no me conviene!’. Y las mujeres dijeron: ‘¿cuál es la fecha? Vamos’. Ellas no me hacían ninguna pregunta de paga, les daba igual, se hicieron los ensayos y hasta la fecha continuamos sin que se paguen los ensayos y en los conciertos no se paga mucho, sin embargo, lo hacemos porque queremos” (Bozena Slawinska, 50 años).

Gabriela Díaz Alatraste, quien ha sido directora huésped de varias orquestas como la Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, la de Xalapa, la de Minería y algunas otras de Estados Unidos mencionó:

“Sí ha sido más difícil, sobre todo en la dirección de orquesta. Siento que no son las mismas oportunidades, la misma facilidad para ser consideradas para algún puesto, a los hombres se les considera primero que pensar en alguna mujer, por más preparada que ésta sea. Lo que es un poco frustrante en realidad, es la invisibilidad que tenemos. Pareciera como si no tomaran en cuenta la preparación, el talento. No sé qué piensan, quizá: ‘No lo va a tomar tan en serio o se va a casar, va a tener hijos, y luego lo va a dejar todo’ ” (Gabriela Díaz Alatríste, 43 años).

Una de las experiencias más recurrentes de las directoras de orquesta fue sentirse constantemente a prueba, tanto en los inicios de sus carreras laborales como en los primeros días de ensayo con los instrumentistas de las orquestas.

“Sí me canso de tener que estar demostrando que es mi trabajo y que es en serio. La sensación que tengo es como si cada vez que dirigiera fuera la primera vez, aunque a cierta altura, ya me pasa menos” (Gabriela Díaz Alatríste, 43 años).

“En la música clásica, tener que demostrar el máximo nivel se produce en muchos ámbitos, pero es el de la dirección orquestal el más llamativo de todos. Para poder ser admitida en el círculo profesional correspondiente, una directora de orquesta tiene que poseer un currículum absolutamente brillante y no puede permitirse bajar la guardia en cuanto a calidad y técnica de sus interpretaciones” (Piñero, 2002: 105).

Teresa Rodríguez, Gina Enríquez y Gabriela Díaz Alatríste “tuvieron que demostrar” que sabían y podían dirigir, esta circunstancia las llevó a realizar un trabajo más duro, más riguroso y más rápido durante los ensayos.

“Yo he tenido que ser muy firme con las orquestas mixtas, ponerme hasta cierto punto marcial, para ganar el respeto. Yo opto por llevar el ensayo muy rápido, muy ágil, con una batuta clarísima, porque la orquesta te puede hacer pinole si no estás totalmente convencida de lo que haces, pero sí tuve que optar en las orquestas --cuando puede empezar a haber risitas, burlitas o se ponen a hablar a hacer comentarios-- a ponerme militar” (Gina Enríquez, 51 años).

Sin embargo, muchas de las entrevistadas --incluidas las instrumentistas-- notaron que la exclusión y el machismo persisten hoy en día, principalmente hacia las mujeres directoras de orquesta. Lo anterior se manifiesta desde las

burlas de algunos compañeros al tratar de “poner a prueba” a la directora e, incluso, aunque la orquesta o el coro sean conocidos, ellas no lo son, al no tener las mismas oportunidades de dirigir que sus compañeros.

“A las mujeres directoras de orquesta se las trata mal, en general. Algunos atrilistas no son capaces de reconocer --en general los hombres-- que la persona que está allá arriba pueda hacerlo mejor que el varón que estuvo un día antes. Cuando las directoras empiezan a exigir, ahí ya no les gusta porque la mayoría de los directores normalmente no exigen” (Gabriela Orta, 36 años).

En un comportamiento contrario al de algunos de sus compañeros, las mujeres entrevistadas, tanto instrumentistas como directoras de orquesta, han notado que el público --tanto hombres como mujeres y niñas/os-- se emocionan cuando las ven en el podium o cuando ven a una mujer dirigiendo alguna orquesta.

“Es bien divertido porque sales y los niños dicen: ‘¡Ah, es una mujer! Y claro que se te acercan las mujeres y te dicen: ¡Qué padre ver a una mujer. Es un orgullo’. Y luego los hombres también te dicen: ‘¡Qué maravilla, nunca había visto a una mujer!’ ” (Teresa Rodríguez, 52 años).

La misma conducta y sorpresa de parte del público fue relatada por algunas de las mujeres especializadas en instrumentos de metales y percusión:

“Al público le encanta ver a mujeres. Yo que toco cada ocho días en fiestas y eso, nunca falta una persona que se queda viendo y dice: ‘¡wow!’. Señores que dicen: ‘nunca había visto una mujer trompetista, ¡qué bonito!’. Te halagan y se siente bien padre. Pero ojalá que no fuera solamente un caso aislado sino que fuera algo más normal” (Alejandra Rosas, 29 años).

“En la sección de percusiones de la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez tenemos el privilegio de ser tres mujeres, antes éramos cuatro. Somos la única orquesta que tiene más de tres mujeres en su sección. Es una sección que llama mucho la atención, porque no es común” (Gabriela Orta, 36 años).

Los testimonios anteriores recuerdan lo citado en el capítulo tercero de este estudio, en el que se mencionaba que la percepción de la mayor parte del público al ver a una mujer ocupando una plaza o dedicándose a una actividad musical tradicionalmente considerada “masculina”, además de causar sorpresa,

y llamar la atención, refleja el grado de condicionamiento de género de nuestra cultura.

Cuando se les preguntó a las directoras de orquesta de este estudio si podían identificar si esa exigencia de tener que demostrar era más por parte de las mujeres que por parte de los hombres, dos mencionaron que sentían que la dificultad la ponían las mujeres y una señaló que por parte de los hombres. Esto nos recuerda lo que señala Celia Amorós: “Frecuentemente, las mujeres aceptan ciertas cuestiones jerárquicas de los hombres que no están dispuestas a aceptar de las mujeres” (Amorós, 1994: 16). Uno de los problemas en las relaciones entre mujeres es que, generalmente, hay mayor renuencia a reconocer los liderazgos de las mujeres que los de los hombres y, en ocasiones, se presentan sentimientos de envidia. Una de las principales razones por las que suceden estos comportamientos entre algunas mujeres se anclan en una tradición impuesta que no permite ver a las mujeres como personas con éxito o con características de liderazgo, y los comportamientos de invalidación entre mujeres son reproducciones de las pautas que son permitidas para que los hombres sean considerados como los únicos seres capaces de ubicarse en un nivel superior al de las mujeres.

Entre las instrumentistas entrevistadas casi todas mencionaron haber experimentado algún tipo de discriminación o de trato diferente por ser mujeres, a excepción de Luisa Durón. Un ejemplo es el de Silvia Navarrete, quien hoy en día es una reconocida concertista de piano, y mencionó haber tenido menos oportunidades que los hombres al concursar por una plaza de solista en alguna orquesta grande:

“He concursado en Bellas Artes para obtener la plaza de solista y en alguna ocasión yo sentí que había tocado tan bien o mejor que un hombre y se la dieron al hombre porque sí, así fue. Entonces, a veces sí hay esto de que: ‘a ti te mantiene tu marido’ o cuestiones que se malinterpretan o en las cuales hay una denigración o falta de valoración de lo que uno hace” (Silvia Navarrete, 52 años).

Gabriela Orta, mencionó que ella había notado diferencia en el trato en algunas ocasiones, sobre todo al tratarse de una especialidad que, a la fecha, algunas personas consideran “masculina”:

“Como yo trabajo en una sección de mujeres no tengo padecimientos, pero cuando he ido de invitada a otras orquestas, sólo me dejan tocar el triángulo, aunque yo quiera tocar los platillos o los instrumentos pesados” (Gabriela Orta, 36 años).

Cuando alguna de las instrumentistas logra obtener un grado mayor que el de sus compañeros hombres, como es el caso de Vilka Castillo, ya sea porque se ha titulado, obtiene un mayor sueldo o sus jefes le piden que se haga responsable de su sección, el comportamiento de sus compañeros cambia:

“Estar al frente significó, para varios de los compañeros, que yo tenía poder. Las envidias no se dejaron esperar y el ambiente laboral se hizo pesado entre los compañeros de mi instrumento y yo. Prácticamente todos fueron severos al juzgarme y no me dieron el beneficio de la duda para demostrar mi capacidad como músico, como artista, en ese momento. El director consideró que el disgusto de los compañeros en mi contra era misoginia, pero que yo lo considerara, así que preferí no seguir en ese trabajo de formar ensambles, sólo dedicarme a tocar mi papel en la Banda” (Vilka Castillo, 34 años).

Con respecto a lo que les ocurrió a las entrevistadas que vivieron exclusiones, Heller menciona que “una vez que las mujeres se incorporan a las organizaciones, aparece otro de los mecanismos de discriminación: la conocida ‘creencia’ de que ellas no poseen la capacidad de mando, ni la iniciativa, ni posibilidad de dirigir grupos e innovar” (Heller, 1996: 19). Lo que a su vez corresponde con otro de los ejes analíticos de la perspectiva de género, ya que muchas veces, las diferencias en el trato que algunas mujeres recibieron en sus ámbitos de trabajo, derivaron en desigualdades.

Las instrumentistas de metales mencionaron haber sido agredidas verbalmente por algunos de sus compañeros ya que, como ellas lo señalaron, en su mayoría “son hombres de provincia que vienen de pueblos y están acostumbrados a que la mujer se dedique sólo a su casa”.

“Es una situación muy tensa en la relación, en el sentido de que te tratan con cierto desprecio, como que te dejan hacer el intento a ver si puedes. Yo viví agresiones verbales y muchas veces me hicieron llorar, pero aprendí a aguantarme. Yo siempre he dicho que independientemente de que me dedicara o no a la trompeta, me formó el carácter. Sobre todo en la adolescencia, el

instrumento era una voz, yo tenía una voz entre un conjunto y podía expresarlo” (Alejandra Rosas, 29 años).

Con respecto a lo anterior, Mar Gutiérrez señala que “hay instrumentos que han sido bien recibidos por las mujeres y su dominio se ha considerado aceptable e incluso deseable como logro femenino, mientras que otros han sido evitados en distintas épocas por las mujeres, desaprobados o incluso prohibidos” (Gutiérrez, 2002: 90), como sucede en la actualidad con la ejecución de la trompeta.

Algunas concertistas señalaron haber experimentado acoso sexual en sus trayectorias laborales por parte de personas que las contrataban, condicionándoles la posibilidad de dar un concierto o también por parte de compañeros de sus mismos niveles.

“Sí me tocó duro. Yo no puedo acusar a alguien, de tantos acosos que he recibido, tiempo atrás, y pudiera hacerlo, porque estaría en mi derecho, pero las leyes todavía no comprenden. Todos los baños y todos los rincones tenían mis lágrimas, y ahora también pasan cosas, aunque mis hijas ya están grandes” (Bozena Slawinska, 50 años).

“Sí he tenido --cuando era más joven-- esta situación de: ‘te doy siempre y cuando...’ ¿Cómo se llama... hostigamiento sexual? Eso sí lo viví. Escuchaba: ‘te doy un concierto pero te invito a cenar también’. Como uno es figura pública, la gente cae en eso de que: ‘además de que se ve bien, toca bien’. Es un adornito. En varias ocasiones no faltaba el: ‘¿también tocas?’. Y no solamente en México, en todos lados. Es general” (Silvia Navarrete, 52 años).

El hecho que menciona Silvia Navarrete con respecto a que el hostigamiento sexual ocurre no sólo en México sino en varios de los países en los que ha trabajado, muestra que en el ámbito laboral musical, como en otras profesiones, las mujeres son un blanco fácil para ser acosadas y, aunque muchas mujeres no lo mencionan --porque generalmente resulta difícil y vergonzoso--, es una experiencia que muchas mujeres de diversas nacionalidades experimentan en sus respectivos ámbitos laborales.

Para otras entrevistadas no hubo agresiones verbales, sin embargo, mencionaron haber vivido épocas en las que las conductas de sus compañeros eran el silencio, el rechazo y la indiferencia.

“Sentí el rechazo, sentí que ellos se creían superiores que uno, por ser yo mujer. No me hablaban, me veían de arriba abajo, haciéndome ‘el fuchi’, tal vez porque yo era muy joven. Había compañeros que tenían mi edad y me veían raro, pero al ver que el director me aceptaba y nunca recibía regaños, ellos cambiaron. Logré ser aceptada en la banda” (María Cristina Martínez, 41 años).

Hasta ahora, la única mujer que ha sido directora del Conservatorio Nacional de Música de México (1988-1991) es María Teresa Rodríguez -- también concertista y maestra de piano--, quien mencionó haber experimentado algún tipo de trato diferente por ser mujer sólo durante su gestión como directora, no así como concertista.

“Yo creo que sí viví obstáculos por ser mujer, porque tuve problemas constantemente. Me batía a duelo con los hombres de los sindicatos de maestros y con algunas maestras” (María Teresa Rodríguez, 83 años).

La única de las entrevistadas que mencionó haber vivido algunos obstáculos por ser madre en su ámbito laboral fue Silvia Navarrete, registrando el evento en el año de 1989, cuando ella contaba con treinta y cinco años y tenía dos hijos.

“Cuando regresé de París ya tenía yo mis dos hijos y entré a dar clases al Conservatorio. Tardaron varios meses en pagar, de repente me dice uno de mis compañeros: ‘ya están pagando’. Fui a recoger mi chequezote y me dijeron: ‘No, es que tiene que entregar un certificado médico en donde diga que no está embarazada’. Dije: ‘¡Oiga, pero si mi compañero no entregó ninguno!’ . Sí armé gran escándalo, dije que era anticonstitucional, que eso no podía ser. Me fui a todos lados a gritar: ‘¿qué problema si yo tengo media hora de embarazo, qué tiene que ver con ustedes? Yo no dejo de dar clases ni de tocar por mi embarazo’. Me dijeron: ‘Le ofrecemos más horas, pero ya cálese’ (Silvia Navarrete, 52 años).

Tanto los exámenes de no embarazo, al que intentaron condicionar a Silvia Navarrete en los años ochenta, así como los episodios relatados no sólo por Bozena Slawinska sino también por otras de las entrevistadas que mencionaron haber escuchado proposiciones de carácter sexual, lenguaje obsceno, chistes relacionados con el sexo o con sus vidas privadas, son conocidos bajo el nombre de hostigamiento sexual y violencia laboral, tanto en los estudios de género como en las Convenciones Internacionales, cuya autoridad es reconocida al estar ubicada exactamente después de la

Constitución Política Mexicana, las cuales, son desconocidas para gran parte de la ciudadanía y autoridades.

El hostigamiento sexual en el Distrito Federal y en otros estados de la República Mexicana está tipificado como delito ¹¹⁴ y es una práctica discriminatoria que muy pocas personas denuncian, con todo y que “es un problema generalizado y recurrente en los centros laborales, que viola los derechos de quien lo sufre [...] Todas las mujeres están expuestas a ser blanco de hostigamiento sexual, sin embargo, hay algunos grupos específicos que tienen un riesgo mayor, como las mujeres divorciadas o separadas, las mujeres jóvenes, las que tienen contratos laborales precarios o irregulares, las que desempeñan trabajos no tradicionales, las lesbianas y las que tienen alguna discapacidad física” (Inmujeres, Red de Mujeres Sindicalistas y UNICEF, 2001: 40), entre otras.

Las vivencias de invisibilidad, discriminación, exclusión y/o de hostigamiento sexual, relatadas por la mayoría de las entrevistadas, se relacionan con “el análisis de la subordinación de la mujer, que recurre a la creación de categorías teóricas como la de género; la cual se refiere a la construcción social de lo femenino y lo masculino, y la de división sexual del trabajo, definida como la asignación social de diferentes cualidades y atributos a hombres y mujeres” (Parada, 1998: 266).

Respecto a las diferentes cualidades y atributos de hombres y mujeres, cuando a las informantes se les preguntó si en su experiencia habían visto o notado alguna diferencia entre hombres y mujeres al dirigir, componer o tocar un instrumento, la mayoría --mismas que suman un total de diez--, mencionó no encontrar ninguna diferencia. Las mujeres que mencionaron no notar diferencias entre hombres y mujeres al componer, dirigir o tocar un instrumento explicaron

¹¹⁴ En el Artículo 259 Bis del Código Penal del Distrito Federal puede leerse: “Al que asedie, acose o solicite favores de naturaleza sexual para sí o para un tercero, con la amenaza de causar a la víctima un mal relacionado con las expectativas que pueda tener en el ámbito de una relación, bien sea entre superior e inferior jerárquico, entre iguales o en cualquier circunstancia que los relacione en el campo laboral, docente, doméstico o cualquier otro, se le impondrá sanción de uno a tres años de prisión”.

que lo importante era tener una buena preparación y técnica ya que “la música y el arte, en general, no tienen sexo”.

El grupo de mujeres que mencionó que sí notaba diferencias entre hombres y mujeres al componer, dirigir y tocar un instrumento --sumando un total de seis--, señaló que las diferencias radicaban en aspectos físicos, que fueron los más citados para referirse a los hombres, como los músculos, los dedos más largos y gruesos, así como la fuerza.

Los aspectos citados en los párrafos anteriores se relacionan con el mundo jerárquico y binario que fue explicado en el capítulo primero de esta investigación, en el que se consideran a los hombres y a las mujeres con características no sólo distintas sino opuestas. Estas características son las que se vinculan con el género, al ser éste “la manera en que cada sociedad simboliza la diferencia sexual y fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es propio de cada sexo” (Amorós, 1994: 11).

La diferencia que algunas de las entrevistadas señalaron, fue la disparidad en la que las mujeres y los hombres sienten o reciben la música. Así como ocurrió entre dos de las mujeres más jóvenes: Isabella Zezati y Araceli Castañeda, de veinticinco y treinta y cinco años, respectivamente, quienes mencionaron que la diferencia residía en que “la mujer era más sentimental, sensible y tierna y el hombre era más mental, fuerte y valiente”.

“Sí hay diferencias, en cuanto a fuerza, coraje y porque físicamente y corporalmente las mujeres no producimos esa fuerza y un hombre sí la puede proyectar. Hay obras en cambio que requieren de mayor sensibilidad y ternura, y son más para mujeres” (Isabella Zezati, 25 años).

Cuando se les preguntó a las entrevistadas sobre la percepción que ellas tenían en torno a las diferencias que había al trabajar con hombres o con mujeres, mencionaron que “los ambientes son más tranquilos y exigentes, al trabajar con mujeres”; “hay más consideración”; “la música es más cálida y profunda”; “se busca la complicidad y demostrar que sí se puede”.

Para referirse a los hombres, la mayoría de las mujeres de este grupo señaló que las diferencias estribaban en “las luchas de poder”; “que ellos

siempre buscaban destacar y ser precisos”. Asimismo mencionaron que “los hombres ponen a las mujeres limitantes para tocar ciertos instrumentos, ya que consideran que algunos “son demasiado grandes y pesados para ellas” --como los platillos-- o que “el sonido que emiten a través de su instrumento, es debilucho”, como es el caso de la trompeta.

“Intuyo que hay una referencia muy masculina con respecto a la trompeta. Hubo compañeros que me decían que yo tenía sonido de hembra, como de pitillo, en lugar de trompeta, muy débil, muy frágil. Me decían que nunca iba a tener la capacidad ni la potencia para tocar la trompeta, y eso a mí me tumbaba en muchas ocasiones” (Alejandra Rosas, 29 años).

Lo anterior se relaciona con lo que Myriam Miedzian expone en su libro *Chicos son, hombres serán*, ya que “señala como principales valores de la mística masculina: la dureza y la represión de la sensibilidad (el miedo, el lloro), el afán de dominio, la represión de la empatía y de las preocupaciones morales, y la competitividad extrema, que condiciona a los hombres a valorar por encima de todo la victoria y la gloria” (Citado en Fisas, 1998: 13).

Para finalizar el presente capítulo se consideró relevante incluir en el mismo las sugerencias que las propias entrevistadas dieron respecto a cómo podrían subsanarse ciertos problemas que afectan al ámbito laboral musical mexicano actual. A partir de sus valiosas experiencias en el mismo y, dado que una de sus luchas ha sido siempre la de ser tomadas en cuenta, por el simple hecho de que las/os artistas son quienes conocen mejor las carencias del medio cultural, a continuación se enlistan los puntos principales:

- a) Aumentar la promoción de conciertos, subir los sueldos a los músicos de las orquestas mexicanas e igualar las prestaciones entre las orquestas.
- b) Renovar los programas que las orquestas y bandas presentan para evitar el estancamiento de los músicos y de los públicos de música de concierto.
- c) Aumentar las oportunidades de intercambio académico para asistir a cursos con maestros extranjeros en México.
- d) Incluir un departamento de recursos humanos en todas las instituciones musicales para defender a las mujeres y enseñarlas a defenderse en casos de acoso sexual.

- e) Otorgar más becas a alumnas/os para que no abandonen los estudios.
- f) Asignar plazas de titulares a mujeres directoras en las orquestas grandes, tomando en cuenta la preparación, talento y capacidades, en vez del sexo.
- g) Permitir que las mujeres directoras se formen también en el podium, además de en la escuela.
- h) Crear salas de concierto en toda la Ciudad de México, no sólo en el sur o en el centro.
- i) Hacer mayor hincapié en las labores educativas musicales y de arte en el nivel básico.
- j) Realizar una labor de difusión que ayude a las/os jóvenes a relacionarse con el arte y a elegir opciones artísticas y de calidad.
- k) Aumentar el número y calidad de las orquestas juveniles y profesionales.

VII. Trayectorias conyugales y reproductivas.

En el enfoque del curso de vida, el matrimonio, la unión, el divorcio, la separación y la maternidad han sido temas ampliamente abordados, así como también en la sociodemografía con perspectiva de género, entre otras razones, porque representan algunas de las transiciones que conllevan cambios en los roles y estatus de las personas hacia la vida adulta.

Como menciona Cifuentes, hoy día “el matrimonio y la maternidad al igual que el rol doméstico ya no son considerados como la opción fundamental y única de la mujer, quien ha asumido otros aspectos como prioritarios: su formación personal, profesional y laboral, buscando elevar el estatus social y el autoconcepto femenino, lo que incide en algunos hábitos y comportamientos cotidianos que buscan realizaciones en diferentes niveles” (citado en Bethencourt, 1998:122). De esta manera, en la actualidad muchas mujeres optan por realizarse en el campo profesional, además del familiar, lo que en la mayoría de los casos suele ser complejo. De ahí que uno de los objetivos de la presente investigación sea dar cuenta de las diferentes formas en las que las mujeres entrevistadas logran conciliar su vida extradoméstica con la familiar-doméstica.

En esta tesis se concuerda con la afirmación de Orlandina De Oliveira y Ariza de que “la mayor presencia femenina en la actividad económica no ha tenido como contraparte una marcada participación de los varones en la realización de los quehaceres domésticos” (De Oliveira y Ariza, 2000: 17). La idea central es que debería haber una situación más igualitaria entre hombres y mujeres, la cual se lograría, en parte, si hubiere una mayor participación de los hombres en el espacio doméstico; si “hombres y mujeres trabajan, las tareas parentales, las actividades de cuidados y las tareas domésticas incumben por igual a ambos” (Méda, 2002: 17).

Por otro lado, debido en parte al aumento de la esperanza de vida, entre otros factores, “existe mayor propensión a la ruptura matrimonial por separaciones o divorcios, y a la formación de nuevas uniones” (García y De Oliveira, 2006: 17). Este fenómeno se presenta en gran parte de las músicas

entrevistadas para esta investigación, ya que sólo cuatro de diez mujeres, que en algún momento de su vida se casaron, siguen casadas o unidas, incluso después de uno o dos divorcios o separaciones.

Siete de las diez mujeres que se casaron por lo menos una vez, se unieron con hombres relacionados con la música o con alguna otra manifestación artística; en la actualidad sólo una de ellas sigue casada con un compañero músico. Esta situación, o sea, la de elegir como parejas a personas relacionados con el campo artístico, también fue mencionado por la mayoría de las mujeres solteras.

Las mujeres que están casadas en segundas y terceras nupcias eligieron como compañeros a hombres cuyas profesiones no tienen que ver con las artes sino con la medicina, la abogacía, la filosofía, la administración de empresas o la contabilidad. La mayoría de los esposos de las diez mujeres (que en algún momento de su vida se casaron) cuenta con grados escolares de licenciatura y maestría, y son muy pocos los casos cuyos compañeros alcanzan el nivel de doctorado o que sólo terminaron el nivel preparatoria. Con estos datos puede inferirse, por un lado que, para las uniones posteriores al primer casamiento, estas mujeres eligieron parejas que ya no se desempeñaran en su mismo medio laboral o profesional y, por otro lado, aunque la mayoría de las entrevistadas buscaron unirse a personas con niveles escolares similares, hay algunas excepciones donde las parejas contaron con niveles escolares menores que los de ellas.

Al comparar las trayectorias conyugales de las entrevistadas (véase Anexo 2e), las edades en las que estas mujeres eligieron casarse son muy variables, sin embargo, puede notarse que, salvo algunas excepciones, la mayoría eligió unirse entre los dieciocho y los veinticuatro años. En los casos de María Teresa Rodríguez y Josefina Álvarez éstas eligieron casarse a edades avanzadas para la época en la que vivieron porque, como mencionaron, el matrimonio era algo en lo ellas no pensaban, tanto por decisión propia como por sugerencia de su padre.

“Yo nunca quise a nadie, siempre rechazaba. Novio que tenía, novio que cortaba, nadie me gustaba” (Josefina Álvarez, 80 años).

“Por algo yo sentía que no me quería casar y mi papá tanto había dicho: ‘Deja que otras mujeres tengan hijos, tú no’. Yo pensé: ‘Pues a lo mejor mi papá sabe que yo tengo algún defecto y no puedo tener hijos’ ” (María Teresa Rodríguez, 83 años).

Tomando como base los testimonios de las mujeres entrevistadas, puede observarse que --como se vio en el cuarto capítulo dedicado a las familias de origen--, estas mujeres no se ajustaron totalmente a los estereotipos femeninos; de algún modo ellas rompieron con muchos de los mandatos sociales de sus épocas, en principio, al haberse interesado en una formación musical en vez de estudiar carreras consideradas como típicamente femeninas; también al haberse casado a edades tardías con respecto a las marcadas por los calendarios sociales e, incluso, al haberse divorciado más de una vez u optar por no embarazarse inmediatamente.

Tomando en cuenta, como menciona Tuirán, que “la familia conyugal está, pues, organizada en función del matrimonio, que es la forma socialmente establecida de unión de personas de distinto sexo con fines de procreación y vida en común, y descansa en la formación de vínculos matrimoniales basados en la libertad de elección personal guiada por normas y sentimientos de ‘amor’, ‘afecto’ y solidaridad’ ” (citado en Bethencourt, 1998: 123), también hay casos, como ocurrió en el grupo entrevistado, en los que la pareja¹¹⁵ no comparte las responsabilidades domésticas desde el inicio de la relación y es una fuerte razón para que las mujeres decidan divorciarse.

“Entonces los primeros estudios eran normales, pero la demanda del marido era: ‘debes estar en casa’. Es la parte machista y de demanda del hombre que es bastante natural, considero. ‘Plánchame las camisas’... Todo eso hice, sin embargo, entendía que eso no era mi vida, que alguien podía hacer eso por mí. Y ahí no había ayuda. Tuve que hacerlo sola” (Bozena Slawinska, 50 años).

¹¹⁵ “Definimos pareja como la relación afectiva estable de un hombre y una mujer (*así como de personas del mismo sexo*), vinculados a través de un matrimonio civil o religioso o, a través de una unión consensual y que conviven bajo un mismo techo” (Bethencourt, 1998: 124). *El subrayado es mío.*

Considero importante mencionar que pensar en “la demanda del marido como algo natural” se relaciona con lo señalado al principio del primer capítulo, donde se hace referencia al mundo jerárquico y binario expuesto por Carole Pateman en *El contrato sexual*. La perspectiva de género afirma que las conductas de demanda y dominio por parte de muchos hombres son la constancia de haber sido aprendidas como si fueran valores innatos o “naturales” de la masculinidad. En palabras de Subirats, “mientras se mantenga la diferencia y separación de los géneros, o sea, el principio que supone que hombres y mujeres deben dedicarse a actividades distintas y tener actitudes características distintas, siempre uno de los géneros será considerado inferior” (Subirats, 1998: 106), de manera tradicional, ya se sabe, son las mujeres. Nuevamente, a la luz de los tres ejes analíticos centrales que postula la perspectiva de género, y ya mencionados en los capítulos anteriores, esas diferencias que se convierten en desigualdades.

A comparación de Bozena Slawinska, Araceli Castañeda, quien es la única del grupo que sigue casada con un músico, reporta cambios absolutos en la forma de compartir la vida familiar y el trabajo doméstico con su compañero, después de unos años de convivencia:

“Yo me topé con la pared porque él es hijo único y de provincia, entonces él era el macho y yo tenía que hacer las cosas y yo lloraba porque estaba embarazada ¡y que no me quisiera ayudar! Ahora ya cambió, pero al principio esperaba que yo le sirviera. Yo le decía: ‘Sirvete tú y me sirves a mí de paso ¿no?’ ” (Araceli Castañeda, 35 años).

Como menciona Connell, aunque en fechas recientes se han ido sumando mayor número de hombres a “una masculinidad de carácter democrático que incluye mucho mayor tolerancia, [...] y se origina en relaciones familiares más flexibles y afectuosas”, aún son pocos los hombres que ejercitan este tipo de nuevos modelos, sin embargo, la posibilidad de hacerlo confirma que “los roles sexuales pueden cambiarse” (Connell, 2003: 35).

Por lo general, las modificaciones culturales son graduales en el tiempo, por lo que es más factible que la generación a la que pertenece la pareja de

Araceli Castañeda sea más abierta a esos cambios que aquella de la que forma parte el ex marido de Bozena Slawinska.

Por lo que toca específicamente al tema de la maternidad, aunque entre las mujeres entrevistadas fue escaso el hecho de que “el embarazo precipite la constitución de la pareja en un momento poco apropiado, cuando ambos miembros son demasiado jóvenes, y se ven obligados, por lo general, a interrumpir estudios u otros proyectos individuales” (Bethencourt, 1998: 130), se presentó un caso en este sentido. Pilar Vidal tuvo que hacer a un lado su formación profesional por un tiempo, ya que a la edad de diecinueve años recibió la respuesta afirmativa para una beca al extranjero y no pudo tomarla ya que estaba embarazada de su primera hija. Llevaba un año de casada y su marido tenía la oferta de trabajo en Ciudad Juárez, Chihuahua.

La reflexión en cuanto al número y espaciamiento de los hijos recuerda lo que Gerson menciona: “la decisión de limitar la fertilidad a un sólo hijo casi siempre incluye un reajuste de planes iniciales en la pareja. Este cambio requiere desechar viejas creencias [...] que permitan a las madres reconciliar sus ambiciones laborales con estándares similares para la maternidad” (Gerson, 1985: 167). La situación de María Teresa Rodríguez puede encuadrarse en este tipo de estrategia ya que, en este caso, desde el inicio de su relación, la pareja tomó la decisión de que tendrían un sólo hijo, aunque este acuerdo no se haya ajustado a los modelos tradicionales de las familias mexicanas de los años cincuenta.

“Como dijo mi esposo: ‘es como tu quieras, quieres tener tantos hijos pues tenlos, pero piénsalo. Yo te apoyaré siempre en tu decisión, porque yo te lo prometí’. Porque eso sí, para casarnos me prometió que me apoyaría siempre en mi carrera porque ya estaba yo, no hecha, pero la estaba haciendo” (María Teresa Rodríguez, 83 años).

Con relación a la trayectoria reproductiva, se considera importante señalar que “en nuestra sociedad, la maternidad es la institución que establece, prescribe y asigna el lugar de madre a las mujeres. Este lugar está definido en términos de la relación social por la cual una persona --la madre-- se hace cargo de nutrir, cuidar y atender a un infante” (Sánchez, 2003:13). En el caso de las

mujeres madres entrevistadas mencionaron haber contado con la colaboración sus parejas, tanto para alentarlas en su profesión como para el cuidado y educación compartidos de hijas/os. La única diferencia notoria entre estas mujeres estriba en la edad, lo cual remite a la generación a la que pertenecen. Así, por ejemplo, para la entrevistada de mayor edad, la maternidad es concebida como:

“La realización de la mujer, para lo que fuimos hechas. Procrear un hijo es una realización grande y sublime” (María Teresa Rodríguez, 83 años).

Es necesario señalar que las ideas que rodean a la maternidad son muy variadas, y una de las principales diferencias, se reitera, tiene que ver con la generación a la que se pertenece. El testimonio de María Teresa Rodríguez da cuenta clara de una concepción de maternidad que está ligada a la época en la que le tocó crecer y vivir, donde “el hombre aparecía como proveedor económico y autoridad, mientras que la mujer se concebía como responsable de los hijos y las hijas, y del hogar” (Sánchez, 2003: 17). Como puede verse, en el caso de María Teresa Rodríguez, quien tomó la decisión junto con su pareja de no tener más que un sólo hijo, su idea de lo que es la maternidad refleja una mezcla de valores convencionales con otros de vanguardia, lo que a su vez señala la heterogeneidad que conforma a una persona.

Si se sigue atendiendo al eje de las generaciones, aparece la opinión de Luisa Durón, cuya cohorte es veinte años menor que la de Teresa Rodríguez, y cuya percepción sobre la maternidad es diferente. Si bien Luisa mencionó que “la maternidad es una experiencia que una mujer no puede perderse”, está consciente que, aunque para ella sí haya sido importante esta experiencia no necesariamente tiene que significar lo mismo para todas las mujeres. Esta posición constata que los cambios ideológicos ocurren a lo largo del tiempo y cambian de una generación a otra, partiendo de sus experiencias y particulares formas de ver la vida.

En el presente capítulo se incluye uno de los intereses iniciales contemplados en esta investigación y que se relaciona con las formas en las que

las mujeres casadas y con hijas/os logran conciliar su trabajo en casa con su vida laboral. Casi todas las entrevistadas consideraron que la mujer tiene la capacidad de hacer muchas cosas al mismo tiempo y, por lo tanto, de organizarse, así, ésta es la razón por la que pueden combinar su trabajo profesional con el ámbito familiar-doméstico.

“Creo que es la capacidad de la mujer, porque hay pocos hombres que lo pueden hacer: tener cinco trabajos a la vez. Pasa menos que puedan conectar, organizar varias cosas. Puedes tener un hijo aquí bailando, aquí tú estas estudiando, y tu hija durmiendo abajo del piano. De alguna forma lo organizas porque los polos del cerebro de la mujer se abren mucho más que los del hombre, como que no sólo operamos un canal, operamos varios al mismo tiempo” (Bozena Slawinska, 50 años).

Sin embargo, hay mujeres que por diversas circunstancias, como el no contar con la ayuda de trabajadoras domésticas y tener la necesidad de un mejor sueldo que solucione su sobrevivencia, no encuentran formas de organizar muchas actividades y roles, teniendo finalmente que optar por actividades que les representen menores cargas y responsabilidades pero que, a veces, conllevan la aceptación de puestos con menor reconocimiento profesional.

Entré como segundo clarinete a la Sinfónica de Coyoacán, después el principal dejó el lugar y a mí me pusieron ahí. Fue como a los dos años de haber entrado. Estuve ahí un tiempo y se me complicaban las cosas: faltaba o llegaba tarde --es que tenía a mi hija-- a la Banda de la Cuauhtemoc, estaba por entrar a La Marina y tuve que pedir que me regresaran a ser segundo clarinete, porque ya no podía. Hablé con el maestro y no hubo problema. Así no salí de la orquesta y me pude dedicar a todo: mi hija, la sinfónica y las dos bandas (María Cristina Martínez, 41 años).

Como menciona Bethencourt, “algunas mujeres madres [...] han podido desarrollar estrategias de inserción laboral exitosas con las mismas condiciones y limitaciones que otras mujeres de su mismo grupo social no han podido superar” (Bethencourt, 1998: 169). Este es el caso de Luisa Durón, quien mencionó en su entrevista que ella había podido compaginar maternidad y trabajo, sin problema:

“Mis hijos nunca me molestaron, nunca me dieron trabajo. Siempre tenía un bebé en brazos, me lo ponía ahí en el bambineto junto al clavecín. Me iba a dar

clases con el bebé cargado en un cangurito, los alumnos lo cargaban, le daban la mamila, le cambiaban los pañales, mientras yo daba las clases. Si iba de gira, me los llevaba a todos. Tenía yo una combi, metía mi clavecín atrás, los niños encima, mi marido manejaba y ¡vámonos a todos lados! A la hora del concierto ya sabían que tenían que estar calladitos atrás del escenario” (Luisa Durón, 67 años).

En contraste, la mitad de las entrevistadas que tuvieron hijas/os mencionaron que fue difícil para ellas compaginar las tareas de maternidad con las de su profesión, sobre todo cuando sus hijas/os contaban con menos de diez años, ya que tenían escasas redes de apoyo construidas con otras mujeres, como madres o hermanas que las ayudaran con el cuidado de sus hijas/os, pues vivían lejos de sus familias de origen, como es el caso de Teresa Rodríguez:

“Siempre he tenido muchachas, pero cuando yo me separé cuando mis hijos tenían tres y cinco años, no y mi familia vive toda en Saltillo ¿Quién me ayudaba? En aquél entonces iba a mis clases, pero tratando de mantenerme aquí cerca o ir a lugares donde iba y venía: a Puebla o a Toluca, por ejemplo” (Teresa Rodríguez, 52 años).

Las mujeres que mencionaron que era complicado coordinar trabajo y maternidad compararon sus vidas con las de sus compañeros músicos o con los directores, por ejemplo, respecto a los tiempos de estudio, de ensayo y de oportunidades de alcanzar grados académicos altos. Estas opiniones coinciden con el trabajo realizado por Oseguera donde se menciona que “las mujeres artistas disponen, en general, de menos tiempo para crear que sus colegas varones, dado que los casos en que el trabajo doméstico se comparte de manera igualitaria son muy escasos” (Oseguera, 1995: 37).

“A mi me tocó ir a Pachuca a dirigir, llevaba a la escuela a mis hijos en la mañana, me iba corriendo hasta allá, dirigía, me venía aquí. Mientras los directores se podían quedar a dormir allá, yo me venía en la noche. Después del ensayo, dormía con mis hijos, revisaba las tareas y al día siguiente otra vez me iba a las seis. Sí lo aguantas, pero entonces te das cuenta que el tiempo de ellos: mientras ellos son doctores a los veinticinco años, tu te vuelves un doctor a los cuarenta y tantos porque el hijo ya tiene quince o dieciséis años, ya está en la carrera, entonces ya puedes decir ‘Ya estudio mi doctorado’” (Teresa Rodríguez, 52 años).

“Estuve muy poco tiempo en la banda porque era una época muy difícil, en la que había muchas giras, yo ya tenía a mi hija, estaba en la edad de que ya iba a

entrar a la escuela y mi esposo también tenía un trabajo que lo ocupaba de tiempo completo y para mí era muy difícil tener la Sinfónica de Coyoacán y la Banda de la Marina. No podía ausentarme de la casa hasta una semana completa, y no quería dejar sola a mi hija, por eso me salí” (María Cristina Martínez, 41 años).

El caso de Teresa Rodríguez sigue siendo común entre las mujeres que son madres de familia actualmente, ya que de las oportunidades laborales que van teniendo a lo largo del tiempo, prefieren aquellas que puedan ser realizadas en sus casas, --como dar clases particulares de canto o de algún instrumento musical-- “de este modo, la inserción en actividades informales se transforma en una de las salidas más viables para las mujeres madres, ya que les facilita la combinación de sus roles. En este sector desempeñan una amplia gama de actividades, la mayoría de ellas asociadas con sus capacidades en el ámbito doméstico” (Bethencourt, 1998: 167).

Las diferencias que hay entre estas mujeres madres --de las que se ha tratado en párrafos anteriores--, es que muchas de las que mencionaron haber encontrado complicado conciliar las tareas domésticas con las profesionales no contaron con un compañero que realizara junto con ellas esas tareas, de ello se desprende que “la sujeción de la mujer a las tareas de la reproducción (su segregación a la esfera doméstica) condiciona y limita sus oportunidades de incorporación al trabajo extradoméstico, además de conducirla a situaciones de sobre carga de trabajo” (De Oliveira y Ariza, 2000: 25).

Con respecto a lo anterior, la mayoría de las entrevistadas mencionó no haber tenido problemas graves para articular maternidad con estudios o con trabajo, a excepción de Teresa Rodríguez, Silvia Navarrete, María Cristina Martínez y Araceli Castañeda, quienes dijeron que había sido muy duro para ellas, en parte porque dos de ellas se divorciaron cuando sus hijos estaban muy pequeños. Esto nos hace reflexionar sobre la duplicación de cargas que las mujeres experimentan cuando su estado civil es de divorciadas, viudas o separadas, ya que “...cuando son las mujeres las que aspiran a la individualidad y a la autonomía, el debilitamiento de los vínculos familiares las lleva a menudo a la soledad y a la falta de un entorno capaz de procurarles apoyo” (Subirats,

1998: 177). “Además de la organización y de la responsabilidad directa, asumen también la culpabilidad de no ser suficientemente buenas madres o de no llegar a realizar de una forma más o menos satisfactoria el conjunto de los papeles que les tocan en suerte” (Méda, 2002: 45), tal como les ocurrió a María Cristina Martínez y Silvia Navarrete:

“No puede uno estar estudiando y el bebé durmiendo. En mi caso como clarinetista, no puedes hacer ruido. Ahora en el trabajo no puedes quedarte a repasar en el ensayo porque tienes el pendiente de ir por tu hijo” (María Cristina Martínez, 41 años).

“Siempre es difícil porque cuando uno es madre uno es joven e inexperto y a mí lo que más me pesó o me dolió durante toda la época de crecimiento de mis hijos fue la culpa, porque cuando yo estaba estudiando el piano, quería yo estar con mis hijos y cuando estaba yo con mis hijos quería estar estudiando el piano o dando conciertos o trabajando” (Silvia Navarrete, 52 años).

Aunque para muchas mujeres la conciliación del trabajo extradoméstico con la maternidad no les parezca complicado, es importante insistir en que hoy “millones de mujeres luchan día con día tratando de equilibrar maternidad y trabajo, lo que implica para ellas altos costos físicos y emocionales, además de una restricción brutal en sus posibilidades de desarrollo personal, en sus vidas afectivas y sociales, y en su participación política como ciudadanas” (Lamas, 1997: 79).

Al comparar las trayectorias reproductivas de las ocho mujeres con hijas/os (véase Anexo 2f), las edades en las que las/os tuvieron fluctúan entre los veinte y los treinta y siete años, siendo las edades de mayor recurrencia entre los veintitrés y los treinta y dos años. De las ocho mujeres que tuvieron hijas/os, tres tuvieron como primogénito a un hombre y las cinco restantes a una mujer. Los periodos de espaciamiento entre un/a hijo/a y otro/a abarcan de un año a siete, siendo lo más frecuente de uno a tres años.

Como se ha mencionado en este mismo capítulo, generalmente el matrimonio o la unión con una pareja, el tener un/a hijo/a, así como la separación por divorcio o viudez, modifica los roles y estatus de las mujeres ya que implica un cambio de vida que incluye desde el mudarse de casa hasta lo

que significa dejar ser hijas de familia y adquirir mayores responsabilidades como la maternidad, cuando se trata del primer matrimonio.

Los cambios en el estado, posición y condición de una persona son constantes a lo largo de sus trayectorias vitales, para unas resulta más complicado que para otras adaptarse a esas modificaciones pero, generalmente, existe un grado de dificultad, al menos mínimo. Al abordar el tema de las tomas de decisión con las entrevistadas, todas coincidieron que éstas estaban relacionadas con sus *turning points*.

Como se vio en el capítulo segundo de la presente investigación, uno de los conceptos básicos del enfoque del curso de vida es el referido a los *turning points*, los cuales son transiciones que provocan cambios totales de posición, situación y condición en la vida de las personas. En el caso de las mujeres entrevistadas que sí se casaron en algún momento de su vida y tuvieron hijas/os, ubican como algunos de sus principales *turning points* las transiciones más básicas tales como el haberse casado o unido, así como también las separaciones, divorcios o el quedarse viuda y, por supuesto, el tener hijas/os.

“Cuando me casé fue difícil porque yo estaba acostumbrada a que mi mamá me hacía todo y yo no sabía hacer nada. Fue un cambio tremendo pasar de ser la nena, a la señora. A la fecha no me acostumbro” (Araceli Castañeda, 35 años).

Como ejemplo de un *turning point* previsible en edades avanzadas, María Teresa Rodríguez ubicó uno de ellos a los ochenta años, cuando su marido falleció.

“Soy viuda y, curiosamente después, cuando tuve que tratar con el notario en relación con la muerte de mi esposo, ahí dijeron que yo era soltera. Ahora resulta que soy soltera otra vez. Luego aclararon que por viudez” (María Teresa Rodríguez, 83 años).

La mayoría de las entrevistadas tuvo que tomar una decisión que consideró difícil entre los veinticinco y treinta años, edades que una vez más vuelven a coincidir con los años en los que las mujeres generalmente ubican sus años de mayor reproducción. Las decisiones más difíciles son las mismas que las de sus *turning points*, y una excepción dentro de la trayectoria reproductiva

fue un caso en que una mujer tuvo que dejar –por un tiempo– a una hija en otro país por falta de dinero y trabajo.

Al establecer una comparación entre las entrevistadas respecto a qué eventos o situaciones ellas consideraron como sus principales *turning points* (véase Anexo 2i), las dieciséis entrevistadas los ubicaron en una gama de edades muy amplia que abarca desde los seis a los ochenta años, siendo las edades más mencionadas entre los veinte y los treinta y cinco años, periodo que coincide con las épocas en que la mayoría se casó, tuvo hijas/os o se divorció.

Consideraciones finales

En la presente investigación se tomaron como base las propuestas teórico-metodológicas del enfoque del curso de vida y de la perspectiva de género con el fin de dar respuesta a las preguntas que se plantearon al inicio de este estudio. Se han analizado diversos aspectos en torno a los cursos de vida de las mujeres que trabajan en el ámbito musical mexicano actual, y también surgieron nuevas inquietudes para futuras investigaciones, difíciles de abordar en esta ocasión dada la imposibilidad de cubrir en poco tiempo y en una tesis, el amplio campo que representa este tema.

Una de las interrogantes iniciales fue conocer cuáles y cómo habían sido las oportunidades y obstáculos de desarrollo profesional de las directoras de orquesta e instrumentistas en el ámbito musical mexicano actual, y cómo habían ido cambiando en el tiempo. El otro interés fue comprender en qué y cómo habían beneficiado y afectado determinadas características de ciertas trayectorias vitales a las directoras de orquesta e instrumentistas para desarrollarse profesionalmente en este ámbito.

A lo largo de esta investigación se constató que las respuestas a ambas preguntas variaban de acuerdo al contexto histórico, social, político y cultural vivido por cada una de las entrevistadas, y también según las características de sus familias de origen así como de sus diferentes trayectorias escolares, laborales, conyugales y reproductivas. Dentro de esta heterogeneidad se inscriben los siguientes hallazgos:

Al tomar en cuenta la dimensión macroestructural se hizo evidente que las oportunidades de desarrollo profesional de las músicas entrevistadas varían de acuerdo a la profesión musical, a la cohorte y al contexto histórico, pero también tienen una incidencia importante las políticas culturales lanzadas por el Estado. De esta forma, se constató que el ámbito de la cultura, es considerado por el gobierno federal como un “subsector” de la economía nacional, por lo que no recibe gran apoyo en su carácter de mercado de trabajo, lo cual lleva a las mujeres dedicadas a la música a tener que enfrentarse al trabajo informal, al

desempleo, a la desinstitucionalización, la desregulación y la flexibilización de su ámbito laboral.

A partir de las entrevistas y del recorrido histórico, se hizo manifiesto que en México es urgente la creación de más orquestas, plazas y espacios para la música de concierto, por parte del Estado, pero también de contundentes estrategias de difusión de música de calidad por parte de los medios masivos de comunicación más poderosos de nuestro país los cuales, hasta ahora, prácticamente no han contribuido a la democratización cultural de México ya que se centran, sobre todo, en productos musicales de una nula calidad artística.

Asimismo, se hace necesario conocer si el presupuesto que el gobierno federal otorga al Gobierno del Distrito Federal (GDF) es suficiente para llevar a cabo actividades culturales para los veinte millones de personas que actualmente aloja la ciudad de México.

Con relación a las políticas culturales dedicadas a la enseñanza de la música en nuestro país, se hicieron notorias las formas en las que se han ido degradando las oportunidades de formación entre las mujeres entrevistadas, sobre todo entre las más jóvenes de este estudio. Las directoras de orquesta y algunas instrumentistas pertenecientes a las cohortes de nacimiento de los años veinte a sesenta no pudieron realizar estudios de perfeccionamiento en México porque en esas épocas no existían ciertas especialidades en las escuelas de música (como dirección de orquesta y concertista de clavecín) o los niveles de perfeccionamiento a los que ellas deseaban llegar, sin embargo, a estas mujeres les fue más fácil ser beneficiadas por becas que les permitieron salir al extranjero a cursar esas carreras o a perfeccionarse en niveles altos de la especialidad elegida.

A través del recorrido histórico y la elaboración del cronograma sobre la creación de instituciones musicales en nuestro país, pudo verificarse que la mayor cantidad de becas para estudiar música en el extranjero fueron otorgadas en los sexenios de los presidentes Miguel Alemán, Echeverría y López Portillo, épocas en las cuales las instituciones y actividades musicales tuvieron los mayores estímulos financieros.

A través del cronograma de la materia de educación musical en el sistema escolar “formal”, se observó que a partir del sexenio del presidente Díaz Ordaz, la educación musical en los niveles básicos y medios en nuestro país empezó a ser inconstante, siendo una de las repercusiones más graves --para quienes han elegido una profesión musical, desde los años sesenta-- no contar con los conocimientos elementales al entrar a la carrera. Esto a su vez ha llevado a las/os estudiantes a cursar licenciaturas más largas que las estipuladas en otros países retrasando, así, su entrada al ámbito laboral para competir por mejores plazas de trabajo.

De manera opuesta, las mujeres pertenecientes a las cohortes de los años sesenta a ochenta casi no han tenido oportunidades de salir al extranjero para perfeccionarse en su especialidad, y si lo han logrado ha sido por un periodo mucho menor de tiempo y con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Lo anterior constata que desde el sexenio del presidente De la Madrid hasta el presente han ido disminuyendo los estímulos de todo tipo a la música de concierto y, en general, el interés por el sector de la cultura en nuestro país.

Por lo que respecta a la enseñanza, el profesorado perteneciente a nuestras escuelas de música ocupa la mayor cantidad del tiempo de docencia en subsanar los vacíos que debieron ser llenados en los niveles básicos y medios de la educación “formal”, provocando con ello el estancamiento de las/os propias/os maestras/os y los contenidos de los programas que ofrecen las escuelas de música mexicanas. Sumado a lo anterior, a través de la bibliografía consultada y de la información derivada de las entrevistas, se hizo evidente que las escuelas de música de nuestro país carecen de estrategias de intercambio académico impidiendo, de esta forma, la adquisición de nuevas o diferentes técnicas musicales, métodos pedagógicos y proyectos de investigación que incluyan a las mujeres dedicadas a la música de concierto.

Con referencia a la dimensión socio-cultural, se constató la invisibilidad que, al igual que en muchos otros ámbitos profesionales, han experimentado las mujeres en nuestra historia de la música, sólo por ser mujeres. Este hecho --que

se relaciona con uno de los tres ejes analíticos de la perspectiva de género, retomados en esta investigación--, refleja un grave olvido de corte sexista, que requiere ser subsanado de manera urgente para, de esta forma, hacer visible el trabajo que han llevado a cabo las mujeres músicas y verlo reflejado en los libros y materiales que abordan nuestra historia musical.

Lo anterior hizo que surgiera una inquietud que queda como pregunta y que podría plantearse como una futura línea de investigación: ¿si la música y las mujeres han sido ubicadas por las culturas occidentales y occidentalizadas -- como la nuestra-- en el mundo de las emociones y los sentimientos, por qué las mujeres fueron y siguen siendo relegadas de la música, o de ciertos espacios y especialidades musicales y, en cambio, los hombres --a quienes nuestra cultura los ha situado en el mundo de la razón-- han cubierto los puestos de mayor prestigio y poder en el ámbito de la música, aún en la actualidad?

Con respecto a las políticas culturales inscritas tanto en los Programas Nacionales de Cultura 2000-2006 y 2006-2012, como en los proyectos de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, es necesario conocer si cuentan con políticas de equidad dirigidas, específicamente, a la población de mujeres músicas y si éstos ofrecen (además del uso del género femenino en el lenguaje) proyectos que incorporen el enfoque de género para erradicar la invisibilidad y desigualdad a las que han estado sujetas.

Otro de los aspectos que no pudo ser abordado en esta investigación, ya que se hizo evidente en el momento de realizar el trabajo de campo, fue el relacionado con el hostigamiento sexual, mismo que puede ser abarcado en futuros estudios que se planteen responder si las mujeres que deciden dedicarse a especialidades musicales tradicionalmente consideradas “femeninas” son quienes experimentan, con mayor constancia, acosos sexuales o, si esta vivencia es general para todas las mujeres dedicadas a la música de concierto.

A partir de este hallazgo, pudo notarse que fueron las directoras de orquesta y trompetistas quienes vivieron discriminaciones encubiertas y mayores exclusiones tanto durante su formación escolar como en el ámbito laboral. En estos casos se hicieron más evidentes los fenómenos tanto de la pirámide

ocupacional como del famoso techo de cristal pues aunque las directoras de orquesta, en específico, tuvieran una formación igual o mejor que la de algunos directores de orquesta, ni las instituciones musicales ni quienes toman las decisiones dentro de las mismas, han logrado aceptar que desde los años cincuenta hay mujeres que cuentan con los conocimientos necesarios y suficientes para ser titulares de las orquestas importantes de nuestro país. Esta situación se corresponde con otro de los tres ejes analíticos de la perspectiva de género, aquel que permite distinguir que las directoras de orquesta mexicanas han sido tratadas de manera diferente a los directores y como esa diferencia de trato las ubica en un espacio de desigualdad con respecto a ellos.

Al haberse centrado la presente investigación en el estudio de las mujeres músicas, también queda abierto el tema de la(s) forma(s) en las que funcionan las redes masculinas que tienden a menospreciar el desempeño artístico de las mujeres dedicadas a la dirección de orquesta y a los instrumentos de metal, así como a investigar, de manera comparativa, cómo les beneficia o les afecta la separación de actividades en categorías “masculinas” y “femeninas” en el ámbito laboral musical.

Por otro lado, al indagar sobre el segundo interés inicial de esta investigación, que fue comprender en qué y cómo habían beneficiado y afectado determinadas características de ciertas trayectorias vitales a las directoras de orquesta e instrumentistas para desarrollarse profesionalmente en el ámbito musical mexicano actual, se consideró que era necesario incluir el eje personal-subjetivo ya que, como lo señala la teoría del curso de vida, no deja de estar enlazado con las macroestructuras haciéndose esto más evidente al reflexionar en torno a las familias de origen, las trayectorias, las transiciones y los *turning points*.

Así, a partir del capítulo dedicado a las familias de origen de las entrevistadas, se documentó que, en su mayoría, éstas fueron del tipo nuclear, sin embargo, para cada una de las épocas correspondientes, las familias de origen de las entrevistadas manejaron ciertos valores que pueden ubicarlas como familias no totalmente tradicionales. De esta manera, las madres y los

padres no educaron a sus hijas para realizarse en los estereotipos femeninos, por el contrario, las impulsaron a centrarse en sus carreras profesionales, aún aquellas que pertenecen a las cohortes de los años veinte a cincuenta, épocas en las que, habitualmente, las mujeres eran preparadas para la vida en el ámbito doméstico.

También hay que destacar que incluso las pocas mujeres que vivieron en familias tradicionales se negaron a cumplir con los modelos familiares al terminar sus estudios “formales” y musicales, a pesar de las resistencias iniciales de sus padres, quienes finalmente compartieron con ellas sus decisiones. Por ejemplo, en las familias de estas mujeres existía el hábito de escuchar música, lo cual resultó una influencia importante para las futuras músicas. Asimismo, se encontró que en la mayoría de las familias de estas mujeres había habido, al menos, un familiar con aptitudes musicales, algunas veces en las generaciones de las/os abuelas/os o bisabuelas/os.

La educación “formal” de las entrevistadas fue variada, sin embargo, la mayoría formó parte de instituciones educativas que fomentaron las mismas oportunidades y tratos entre niñas y niños. Con todo, en el análisis se hizo evidente que las mujeres pertenecientes a las cohortes de los años sesenta a setenta fueron quienes mencionaron no haber contado con una buena formación musical a nivel básico y medio o que, por ser niñas, fueron excluidas de las bandas escolares o conjuntos musicales que tocaban en los actos cívicos. A propósito de las trayectorias escolares, la mayoría ubicó sus *turning points* en esta trayectoria, relacionándolos con los momentos en los que salieron al extranjero para estudiar y/o conocieron a las/os maestras/os que las formaron en sus especialidades y que, además, compartieron con ellas puntos de vista en torno a la vida en general.

Otra de las características que se hizo aún más evidente en el análisis de esta trayectoria, se dio por medio de la elaboración de los diagramas ya que, gráficamente, puede apreciarse que la música es una formación que requiere muchas horas de estudio y dedicación, por lo que se hace indispensable el abandono de la educación “formal” al cumplir la mayoría de edad; lo anterior se

confirmó al haber realizado algunas preguntas sobre el uso del tiempo. De igual manera, se constató que es en el estudio y la práctica donde estas mujeres ocupan la mayor parte de las horas del día, aún aquéllas que cuentan con más de cincuenta años y que ya han logrado una técnica que las ha llevado al reconocimiento nacional e internacional.

Al analizar el tema de las trayectorias laborales, se hizo evidente que las entrevistadas tenían al menos dos trabajos simultáneos, siendo el de docente el más constante y el trabajo que les permitía contar con prestaciones como las del ISSSTE. Con respecto a este tema, se supo que la mayoría de las directoras de orquesta habían sido invitadas a ser directoras titulares de las orquestas juveniles o delegacionales de México y, sin embargo, habían dedicado más tiempo a la docencia, de lo que pudo deducirse que esto las llevaba a realizar el papel de género tradicionalmente asignado a las mujeres, es decir, el de formadoras o educadoras de niñas/os y jóvenes, en este caso, de músicas/os. Otros elementos que caracterizan a las trayectorias laborales de las directoras de orquesta es que al no ser contratadas para ocupar las plazas de titulares en las orquestas grandes o importantes de nuestro país, tienen que aceptar trabajos informales o temporales. En el caso de las instrumentistas es común que se presente la situación referida como “huesear” o a “echar el hueso”, que en un lenguaje coloquial se refiere al trabajo informal en la música.

Además de lo anterior, tanto las directoras como las instrumentistas realizan proyectos musicales alternos, ya sea autónomos o en organizaciones musicales civiles, y que abarcan desde la producción y grabación de discos hasta la formación de conjuntos musicales grandes o pequeños; éstas son formas de buscar la apertura de espacios para la práctica profesional con el único fin de trabajar en lo que más les gusta: la música. Teniendo como base la información surgida de las entrevistas se pudo constatar que, al igual que en muchos campos de trabajo, en el ámbito laboral musical las informantes construyen redes de apoyo entre colegas para obtener trabajos que las ayuden a solventar gastos personales y familiares --a veces como una fuente adicional de empleo--, pero se desconocen las formas específicas en las que operan estas

redes laborales de apoyo y la eficacia de las mismas, lo que representa una vertiente más de futuras líneas de investigación.

Al llevar a cabo el análisis de los diagramas que sistematizan las principales trayectorias vitales a lo largo de toda la vida de las entrevistadas, fue evidente que la mayoría de las mujeres pertenecientes a las cohortes de los años veinte a los cincuenta iniciaron sus trayectorias laborales antes de la mayoría de edad. En cambio, la mayoría de las mujeres nacidas entre las décadas de los sesenta y ochenta entraron al mercado de trabajo después de la mayoría de edad; esto sucedió porque, generalmente, los padres les sugirieron que primero concluyeran sus estudios “formales” y musicales y ya después comenzaran sus vidas laborales. Así, puede observarse que las mujeres que iniciaron su entrada al mercado de trabajo a edades tempranas (correspondientes a las cohortes más antiguas) son quienes en la actualidad cuentan con más reconocimientos y son consideradas artistas exitosas; esto remite no sólo a la edad y el paso del tiempo sino a la gran importancia que tiene la práctica constante para un/a profesional de la música.

Me parece importante resaltar que, en comparación con otras mujeres profesionistas, las músicas tienen la particularidad de elegir dedicarse a esta actividad a edades muy tempranas, por lo que se puede considerar como una trayectoria de vida eje para ellas, alrededor de la cual se entrelazan otras trayectorias como la conyugal y reproductiva que para estas mujeres resultan secundarias. Sin embargo, al reflexionar sobre las trayectorias conyugales y reproductivas, las entrevistadas ubicaron en esta trayectoria algunos otros de sus *turning points*, siendo el matrimonio, el divorcio, el embarazo o la viudez, los más importantes. La mayoría registró más de una unión a lo largo de su trayectoria, siendo una constante --para casi todas--, el haber buscado como pareja a personas dedicadas a la música o a alguna manifestación artística. Asimismo, se hizo evidente que, en la actualidad, la mayoría de estas mujeres no cuentan con una pareja ya sea por viudez, separación o divorcio.

Uno de los aspectos centrales que reporta buena parte de la literatura sobre la participación de las mujeres en el mundo del trabajo con enfoque de

género es el referente a las formas de conciliación entre la vida familiar y la laboral. En el caso de las mujeres en la música entrevistadas, esta conciliación no les significó un problema o dificultad, pero hubo otras para quienes sí les resultó complicado. Las mujeres que mencionaron no haber experimentado dificultades al conciliar su vida familiar con la profesional, generalmente, contaron con servicio doméstico y redes de apoyo construidos con otras mujeres, como la suegra, la madre o con una pareja que compartía con ellas la responsabilidad del cuidado de sus hijas/os. En contraste, las mujeres a quienes se les complicó conciliar lo profesional y lo familiar, fueron aquellas que carecieron de esos apoyos y que comentaron que constantemente se debatían en la forma en la que usaban su tiempo, ya que su sensación era la de tener escasez del mismo para dedicarlo, tanto a los estudios de perfeccionamiento de sus especialidades como al cuidado de sus hijas/os; debate que en muchas ocasiones se convertía en un sentimiento de culpa y en una sensación de estar divididas.

Casi todas las mujeres con hijas/os entrevistadas coincidieron en considerar que lo que les ayudó a conciliar, en mayor o menor medida, la maternidad con su profesión, fue el adquirir la habilidad de hacer muchas cosas al mismo tiempo, así como también elegir trabajos que no les representaran grandes cargas de responsabilidad, lo cual, generalmente, tenía como consecuencia el renunciar a la posibilidad de participar en puestos que implican mayor reconocimiento.

Por último, con respecto a una de las facetas más conocidas de la vinculación trabajo-familia, o sea, la realización del trabajo doméstico, la mayoría de las mujeres no le concedió mucho tiempo a este tema en las propias entrevistas ni, por lo tanto, mucha importancia. Este hecho tal vez está evidenciando la conocida invisibilidad del propio trabajo doméstico. Sin embargo, sí pudo establecerse una distinción por cohortes pues las mujeres nacidas en los años sesenta a ochenta dijeron no disponer de trabajadoras domésticas y, por tanto, ser ellas personalmente quienes lo realizan.

Para terminar, recordando que uno de los objetivos principales de esta tesis ha sido analizar cómo han influido el entrelazamiento de las trayectorias vitales básicas, sus transiciones y *turning points*, en los cursos de vida de las directoras de orquesta e instrumentistas mexicanas actuales para elegir especializaciones musicales tradicionalmente consideradas femeninas y masculinas, este interés necesariamente ha estado inscrito desde el inicio, como lo postula el enfoque teórico-metodológico del curso de vida, tanto en la dimensión sincrónica como en la diacrónica. Es por ello que se han tomado en cuenta una diversidad de eventos que van desde el nacimiento, la escolaridad, el trabajo, el matrimonio, la formación de una o varias familias y hasta la jubilación y la muerte, así como los roles asociados correspondientes.

En las vidas de las mujeres, en general, los entrelazamientos de las principales trayectorias vitales suelen ser más complejos que los de las vidas de los hombres, entre otras cosas, debido precisamente a los diferentes roles que los discursos culturales tradicionales les asignan, lo cual lleva, en la mayoría de los casos, a la necesaria articulación de las esferas familiares-domésticas y laborales.

Como se ha dado cuenta a lo largo de toda la tesis, los entrelazamientos de las trayectorias vitales se inician desde los primeros niveles escolares “formales” en combinación con el aprendizaje musical, hasta la incursión, a veces temprana, en el ámbito laboral. Hay otros aspectos, como los cambios de residencia (véase Anexos 3a.a. - 3o.o.) que tienen relación con el momento en que se están realizando estudios de licenciatura, maestría o doctorado en música, ya que algunas de las entrevistadas salieron del país.

Los casos de entrelazamiento de las trayectorias conyugales y reproductivas sólo pueden encontrarse en los cursos de vida de las mujeres alguna vez unidas y que tuvieron hijas/os (véanse Anexos 3a.a.; 3c.c.; 3d.d.; 3e.e.; 3f.f.; 3h.h.; 3j.j.; y 3l.l). Estas trayectorias generalmente se entrelazaron con las escolares-musicales y las laborales, lo que conllevó inevitablemente sobrecargas de trabajo en los espacios familiares y laborales, así como algunos cambios en sus prioridades.

En el análisis de los entrelazamientos de las trayectorias de vida de las entrevistadas se pudo observar que conforme iba transcurriendo el tiempo en las vidas de las mujeres, éstas iban adoptando diversos roles que les implicaron mayores responsabilidades, lo que se tradujo en mayores entrelazamientos de sus trayectorias vitales, especialmente en edades medias o reproductivas. Es decir, al inicio de la vida, por ejemplo, en los primeros años escolares, los cursos de vida de las mujeres son relativamente más parecidos, en cambio, en el otro extremo, o sea, entre las mujeres de mayor edad, se presentan menos entrelazamientos en sus trayectorias vitales. Esto nos lleva a la propuesta de que los ciclos de vida que van de la infancia a la adolescencia y aquellos que se ubican entre los sesenta a los ochenta años, son los periodos en los cuales las mujeres entrevistadas presentaron menor cantidad de entrelazamientos de sus trayectorias vitales.

Resta por concluir que la forma en la que influyen los entrelazamientos de las trayectorias vitales, las transiciones y los *turning points* en las vidas de las mujeres entrevistadas para elegir especializaciones musicales tradicionalmente consideradas “femeninas” y “masculinas” son casi tan heterogéneas como lo es cada una de las personas entrevistadas. En cada uno de los capítulos que conforman este estudio se buscó analizar dichas influencias.

Para terminar, queda por considerar que la presente investigación surgió del interés por sumarse a los aún contados estudios dedicados a las mujeres que hacen música, bajo la convicción de que se puede contribuir a cambiar muchas de las construcciones culturales que han propiciado y transmitido la invisibilización y la exclusión de importantes sectores de la población, como lo son las mujeres mexicanas dedicadas a la música de concierto. Desde el inicio, este estudio concibió a estas mujeres como sujetos históricos que desde hace muchos siglos colaboran con el desarrollo económico y cultural del país, a pesar de no ser consideradas por muchas instancias como agentes importantes para el logro de la igualdad y los cambios sociales que México requiere, tomando en cuenta que, al tratarse de un cambio cultural, implicará un proceso lento, pero sin duda posible.

Bibliografía

- Abramo**, Lais (2002), "Relacoes de genero e a situacao das mulheres no mercado de trabalho", en MTE / OIT *Diversidade-Avanço Conceitual para a Educacao Profissional e o Trabalho-Ensaio e Reflexoes*, Brasília, OIT.
- Acha**, Juan (1979), *Arte y sociedad: Latinoamérica el sistema de producción*, FCE, México.
- Acosta**, Félix (2000), "Jefatura de hogar femenina y bienestar familiar en México", tesis de doctorado en ciencias sociales con especialidad en Estudios de población, México, Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Urbano (CEDDU), El Colegio de México.
- Adkins**, Patricia (2003), "Diversidad Cultural – Diversidad Musical Una visión diferente-. Las mujeres componiendo música", 30 de Octubre. En www.unesco.org/imc-OLD/mmap/pdf/prod-chiti-s.pdf.
- Aguirre**, Alayda (1999), "Labor titánica rescatar a las compositoras del olvido", *Colectiva Mujeres en la Música A.C.* En www.jornada.unam.mx/1999/09/06/musicas.htm
- Aguirre**, Rosario Y Karina Batthyany (2005), *Uso del tiempo y trabajo no remunerado, Uruguay*, Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas, UNIFEM, Universidad de la República de Uruguay.
- Alberola**, Caballero y Sales (2003), "Prefacio a las Jornadas del Seminario de Investigación Feminista", *Dossiers Feministes*, No. 7, <http://www.sif.uji.es/indexes.php?c=publicacionver&laid=16&lang=es>
- Amador Tello**, Judith (2006), "Imprecisión del presupuesto en el Diario Oficial", en *Revista Proceso*, Núm 1574, 31 de diciembre, pp. 78-79.
- Amorós**, Celia (1994), *Feminismo: igualdad y diferencia*, México, PUEG-UNAM.
- Ambrosio**, Valeria (2005), "¿Transformaciones, tensiones y nuevos sentidos?", en Valdés, Ximena y Teresa Valdés (eds.), *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Santiago de Chile, FLACSO/CEDEM/UNFPA, pp. 9-13.
- Ariza**, Marina y Orlandina De Oliveira (2001a), "Familias en transición y marcos conceptuales en redefinición", *Papeles de Población*, año 7, núm. 28, abril-junio, pp. 9-39.
- (2001b), "Transiciones familiares y trayectorias laborales femeninas en el México urbano", en Cristina Gómez (comp.), *Procesos sociales, población femenina y familia. Alternativas teóricas y empíricas en las investigaciones sobre vida doméstica*, México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) / Miguel Ángel Porrúa, pp. 129-146.
- (2002), "Cambios y continuidades en el trabajo, la familia y la condición de las mujeres", en Elena Urrutia (coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde distintas disciplinas*, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), El Colegio de México, pp. 43-86.
- (2004a), "Familias, pobreza y necesidades de políticas públicas en México y Centroamérica", trabajo presentado en la reunión de expertos

- sobre “Cambios en las familias en el marco de las transformaciones globales: necesidad de políticas públicas eficaces”, Santiago de Chile, CEPAL, 28 y 29 de octubre.
- (2004b), “Unión conyugal e interrupción de la trayectoria laboral de las trabajadoras urbanas en México”, *Cambios socioeconómicos en el México del siglo XX. Una perspectiva de historias de vida*, México, L’ Institut des Hautes Études de l’Amérique Latine (IHEAL)/ El Colegio de la Frontera Norte/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM).
- Arizpe**, Lourdes, entrevistada por Judith Amador Tello (2007), “El acervo cultural debe ser parte de las políticas de desarrollo: Arizpe. En *Revista Proceso*, Núm. 1583, 4 de marzo, pp. 76-78.
- Arriagada**, Irma (2002), “Cambios y desigualdad en las familias latinoamericanas”, *Revista de la CEPAL*, núm. 77, pp. 143-161.
- (2004), “Tendencias de las familias latinoamericanas en la última década”, ponencia presentada en el seminario “La familia y la vida privada: ¿Transformaciones, tensiones, resistencias y nuevos sentidos?”, Santiago de Chile, Comisión Económica para América Latina (CEPAL) / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 29 y 30 de septiembre.
- (2005), “Transformaciones sociales y demográficas de las familias latinoamericanas” en Valdés, Ximena y Teresa Valdés (eds.), *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Santiago de Chile, FLACSO/CEDEM/UNFPA, pp. 17-35.
- Balán**, Jorge, Harley Browning Y Elizabeth Jelín (1973), *El hombre en una sociedad en desarrollo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barreré-Maurison**, Marie-Agnes (1999), *La división familiar del trabajo. La vida doble*. Asociación Trabajo y Sociedad / Programa de Investigaciones Económicas sobre Tecnología, Trabajo y Empleo, Argentina, Lumen-Humanitas.
- Bartra**, Eli (1994), *Frida Kahlo Mujer, Ideología, Arte*, Barcelona, Icaria.
- Beck**, Ulrich (1998), *La sociedad del riesgo*, Barcelona, Paidós (Básica).
- (2000), *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós.
- y Elizabeth Beck Gernsheim (2001), *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, México, Paidós.
- Bengtson**, V.L. and Laufer, R.S. (eds.), (1974), “Youth, generations and social change”, in *Journal of Social Issues*, 30, Part I and II.
- Berman**, Sabina Y Lucina Jiménez (2006), *Democracia cultural*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bethencourt**, Luisa (1998), *Mujeres, trabajo y vida cotidiana*, Caracas, Centro de Estudios del Desarrollo (CENDES) Universidad Central de Venezuela.
- Blanco**, Mercedes (1989), “Patrones de división del trabajo doméstico: un estudio comparativo entre dos grupos de mujeres de sectores medios”, en De Oliveira, Orlandina (coord.) *Trabajo, poder y sexualidad*, México, El Colegio de México / Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.

- (2002), "Trabajo y familia: entrelazamiento de trayectorias vitales", en *Estudios Demográficos y Urbanos* (51), vol, 7, núm. 3, septiembre-diciembre, El Colegio de México.
- y Edith Pacheco (1998), "Tres ejes de análisis en la incorporación de la perspectiva de género en los estudios sociodemográficos sobre el trabajo urbano en México", en *Papeles de Población*, Año 4, Núm. 15 (enero-marzo), CIAEP/UAEM.
- (2002), "La mujer y el trabajo en México: algunas aportaciones del PIEM". En Urrutia, Elena (coord.) *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, México, El Colegio de México, pp. 121-162.
- (2003), "Trabajo y familia desde el enfoque del curso de vida: dos subcohortes de mujeres mexicanas", en *Papeles de Población*, No. 38, octubre-diciembre, CIEAP/ Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 159-193.
- (2007), "Familia y trabajo en la segunda mitad del siglo XX en México", (En dictamen).
- Bordieu**, Pierre (1976), "Marriage strategies of social reproduction", en R. Foster y O. Ranum (eds.) *Family and society, selections from the Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 117-144.
- (1979), *La distinction. Critique sociale du judgement*, Paris, Minuit.
- Brett**, Philip, Elizabeth Wood and Garcy C. Thomas (1994), *Queering the pitch. The new gay and lesbian musicology*, Routledge.
- Bronfenbrenner**, U. (1961), "The changing American child: A speculative analysis". *Merrill-Palmer Quarterly of Behavior and Development*, 7, pp. 73-84.
- (1970), *Two worlds of childhood: U.S. and U.S.S.R.* New York: Sage.
- (1979), *The ecology of human development*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1989), "Ecological systems theory". In R. Vasta (ed.), *Six theories of child development: Revised formulations and current issues*, Geenwich, CT: JAI Press, pp. 187-250.
- (1994), "Ecological models of human development". In T. Hustén and T.N. postlethwaite (eds.), *International Encyclopedia of education* (2nd. ed.) New York, Elsevier Science.
- Brükner**, E. y Mayer, K. U. (1998), "Collecting life history data: experiences from the German Life History Study". In J.Z. Giele and G. H. Elder, Jr. (eds.), *Methods of life course research: qualitative and quantitative approaches*, Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 152-181.
- Bruschini**, Cristina (1994), "Trabalho feminino: Trajetória de um tema, perspectivas para o futuro", *Estudos Feministas*, núm. 1, pp. 17-33.
- Burton**, L.M. and Bengtson, V.L. (1985), "Black grandmothers: issues of timing and continuity of roles". In V.L. Bengtson and J.F. Robertson (eds.), *Grandparenthood*, Beverly-Hills, CA, Sage.

- Buvinic**, Mayra (1990), *La vulnerabilidad de los hogares con jefatura femenina: preguntas y opciones de política para América Latina y El Caribe*, Santiago de Chile, Comisión Económica para América Latina (CEPAL).
- Burín**, Mabel e Irene Meler (1998), *Género y familia. Poder, amor y sexualidad en la construcción de la subjetividad*, México, Paidós.
- Camarena**, Rosa María (2003), "Repensando a la familia: algunas aportaciones de la perspectiva de género". En *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol.18, núm. 2, mayo-agosto, México, El Colegio de México, pp. 255-297.
- Cain**, L., (1964), "Life course and social structure". In R.E.L. Faris (ed.), *Handbook of modern sociology*, Chicago, Rand McNally.
- Carrillo**, Jorge (1994), "Mujeres en la industria maquiladora de autopartes", en Vania Salles y Elsie McPahil (coords.), *Nuevos textos y renovados pretextos*, México, PIEM-El Colegio de México.
- Casique**, Irene (2001), *Power, autonomy and division of labor in mexican dual-earner families*, Lanham, Nueva York, Oxford, University Press of America.
- Cerrutti**, Marcela (1997), "Doping with Opposing Pressures: A comparative analysis of women's intermittent participation in the labour force in Buenos Aires and Mexico City", (tesis de doctorado), Texas, Universidad de Texas en Austin.
- Cervantes**, Erika (2003), "Dejó Isabel Mayagoitia huella en el mundo de la música", En *Cimac Noticias*, www.cimacnoticias.org, Martes 25 de febrero.
- Cichelli-Pugeault**, Catherine y Vincenzo Cichelli (1999), *Las teorías sociológicas de la familia*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Citron**, Marcia J., (1993), *Gender and the musical canon*, Chicago, University of Illinois Press.
- Cobo**, Rosa Martha (1997), *Elementos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. (Feminismos, Núm. 23) España, Cátedra.
- Coleman**, J.S. (1961), *The adolescent society*, New York, Free Press.
- Collins Encyclopedia Of Music** (1976) Edited by Sir Jack Westruo and F.L.I. Harrison, revised by Conrad Wilson, London, Collins London and Glasgow.
- Connell**, R.W. (2003), *Masculinidades*, México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Conway**, Jill, Susan Bourque y Joan W. Scott (2003) "El concepto de género". En Lamas, Marta (comp.) *El género, la construcción social de la diferencia sexual*, México, Miguel Ángel Porrúa / Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM, pp. 21-33.
- Cooper**, J. (1994), "Mujer, trabajo y nueva tecnología", en Vania Salles y Elsie McPahil (coords.), *Nuevos textos y renovados pretextos*, México, PIEM-El Colegio de México.
- Cortina**, Adela (1998), "El poder comunicativo. Una propuesta intersexual frente a la violencia", en Fisas, Vincenc (ed.), *El sexo de la violencia*, Barcelona, Icaria, pp. 27-41.
- Coubés**, Marie Laure, René Zenteno y María Eugenia Zavala (coords.) (2005), *Cambio demográfico y social en el México del siglo XX. Una perspectiva*

- de *historias de vida*, México, El Colegio de la Frontera Norte/ Miguel Ángel Porrúa.
- Coulson** M., Magas y Wainwright (1975), "The housewife and her labor Under Capitalism. A critic", en *New Left Review*, núm 89.
- Cruz** Piñeiro, Rodolfo (1994), "Volatilidad en el empleo femenino: características individuales y del hogar", *Frontera Norte*, Vol. 6, núm. 12, julio-agosto, pp. 25-39.
- Davis**, K., (1940), "The sociology of parent-youth conflict". *American Sociological Review*, N.5, pp. 523-535.
- De Barbieri**, Teresita (1982a), Trabajos de la reproducción, ponencia presentada en el *Seminario Familia, unidad doméstica y reproducción*, México, Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México.
- (1982b) *Mujeres y vida cotidiana. Estudio exploratorio en sectores medios y obreros de la Ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1989a), "Trabajos de la reproducción". En Orlandina De Oliveira, Marielle Pepin Lehalleur y Vania Salles (comps.), *Grupos domésticos y reproducción cotidiana*, México, UNAM/Miguel Ángel Porrúa, pp. 235-254.
- y Orlandina De Oliveira (1989), *Mujeres en América Latina. Análisis de una década de crisis*. (Mujeres en el tercer mundo), núm. 1, España, Iepala ediciones.
- (1991), "Los ámbitos de acción de las mujeres". En *Revista Mexicana de Sociología*, año 53, núm.1, México, pp. 203-224.
- De Oliveira**, Orlandina y Vania Salles (1989), "Acerca del estudio de los grupos domésticos: un enfoque sociodemográfico". En Orlandina De Oliveira, Marielle Pepin Lehalleur y Vania Salles (comps.), *Grupos domésticos y reproducción cotidiana*, UNAM / Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 11-37.
- (coord.) (1989), Trabajo, poder y sexualidad, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México.
- , Marcela Eternod y María de la Paz López (1999), "Familia y género en el análisis sociodemográfico", en Brígida García (coord.), *Mujer, género y población en México*, México, El Colegio de México / Sociedad Mexicana de Demografía (Somed), pp. 211-271.
- y Marina Ariza (2000), "Género, trabajo y exclusión social en México", en *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol. 15, núm, 1, enero-abril, pp. 11-33.
- Marina Ariza y Marcela Eternod (2001), "La fuerza de trabajo en México: un siglo de cambios". En Gómez de León, José y Cecilia Rabell Romero (coords.), *La población de México. Tendencias sociodemográficas y perspectivas hacia el siglo XXI*, México, Consejo Nacional de Población (Conapo) / Fondo de Cultura Económica (FCE), pp. 873-923.
- Deepwell**, Katy (ed.) (1995), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra, (Feminismos No. 47), Valencia, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Dieren**, Lieve (2001), *Enfoque de género en la política económica-laboral. El estado del arte en América Latina y El Caribe*, CEPAL, Santiago de Chile.

- Donini**, Antonio (2005), *Sexualidad y familia. Crisis y desafíos frente al siglo XXI*, Buenos Aires, Noveduc.
- Dresser**, Denise (2007), “¿A quién le sirve la Corte?”, en *Revista Proceso* 1591, 29 de abril, pp. 66-67.
- Duque**, Joaquín y Ernesto Pastrana (1973), “Las estrategias de supervivencia económica de las unidades familiares del sector popular urbano: una investigación exploratoria”, Santiago de Chile, Programa de Intercambio de la Escuela Latinoamericana de Sociología y el Centro Latinoamericano de Demografía (PROELCE).
- Ebaugh**, H.R.F. (1988), *Becoming an ex: the process of role exit*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ecker**, Gisela (ed.) (1986), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria.
- Editorial de La Jornada** (2007), “Cultura: un sector despreciado”, en *La Jornada*, Lunes 8 de enero, pp. 2.
- Elder**, G.H. Jr. and Ángela M. O’Rand (1995a), “Adult Lives in a Changing Society”, In Cook, Karen S., Gary Alan Fine and James S. House, *Sociological Perspectives on Social Psychology*, Needham Heights, MA: Allyn and Bacon, pp. 452-475.
- , Phyllis Moen and Kurt Lüscher (eds.) (1995b), *Examining lives in context. Perspectives on the Ecology of Human Development*, American Psychological Association, Washington DC. pp 101-139.
- (1999), “Beyond “Children of the great Depression”, *In Children of the great Depression: Social change in life experience*, 25th. Anniversary edition. Boulder, CO: Westview Press, pp. 301-343.
- (2001), “Life course: sociological aspects”, en Smelser y Baltes (eds.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, vol. 13, Elsevier, Oxford.
- , Monica Kirkpatrick and Robert Crosnoe (2003), “The emergence and development of life course”, en Mortimer, Jeylan T. and Michael J. Shanahan (eds.), *Handbook of the life course*, New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, Chapter I, pp. 3-19.
- Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares** (ENDIREH) (2003), México, Instituto Nacional de las Mujeres / Instituto Nacional de Estadísticas, Geografía e Informática (INEGI) / Fondo de las Naciones Unidas para el Desarrollo de la Mujer (UNIFEM).
- Encuesta Nacional sobre la Dinámica Familiar (DINAF)** (1998 / 1999), México, El Colegio de México / Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI).
- Estrada**, Julio (Ed.) (1984), *La música de México. Periodo nacionalista (1910-1958)*, Vol. 4, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1984a) *La música de México. Periodo contemporáneo (1958-1980)*, Vol. 5, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fajardo**, Carlos (2001), *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*, Quito, Abya-Yala.

- Fernández**, Aldara (2003) “La educación artística y musical en México, incompleta, elitista y excluyente”, en *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical*, Escuela Nacional de Música, Vol.1, No.4, Enero, pp 87-100, México.
- Fisas**, Vicenc (ed.) (1998), *El sexo de la violencia*, Barcelona, Icaria.
- Folbre**, Nancy (1991), “Women on their own: Global patterns of female headship”, en Rita S. Gallin y Anne Ferguson (eds.), *The Women and International Development Annual*, vol. 2, Boulder, Westview Press.
- Franco-Lao**, Meri (1980), *Música Bruja*, Barcelona, Icaria.
- Frazier**, E.F. (1966), *The negro family in the United States*, Chicago, University of Chicago Press. (Originalmente publicado en 1939).
- Gadol**, Joan Kelly (1992), “La relación social entre los sexos; implicaciones metodológicas de la historia de las mujeres”. En Ramos, Carmen (comp.) *Género e historia: una historiografía sobre la mujer*, (Antologías Universitarias), México, Instituto Mora / Universidad Autónoma Metropolitana, pp.123-141.
- Galí Boadella**, Montserrat (2002), *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Galindo**, Sergio (1976), “Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura” en *Educación 1970-1976*, México, Secretaría de Educación Pública.
- García**, Brígida, Humberto Muñoz y Orlandina De Oliveira (1982), *Hogares y trabajadores en la Ciudad de México*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIS-UNAM).
- y Orlandina De Oliveira (1994), *Trabajo femenino y vida familiar en México*, México, El Colegio de México.
- , Mercedes Blanco y Edith Pacheco (1999), “Género y trabajo extradoméstico en México”, en Brígida García (coord.), *Mujer, género y población en México*, México, Sociedad Mexicana de Demografía (SOMEDE) / El Colegio de México, pp. 273-316.
- y Olga Rojas (2002), “Los hogares latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX: una perspectiva sociodemográfica”, *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 17, núm. 2, mayo-agosto, pp. 261-288.
- y Orlandina De Oliveira (2006), *Las familias en el México metropolitano: visiones femeninas y masculinas*, México, El Colegio de México.
- García Canclini**, Néstor (ed.) (1987), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México.
- (2005), “¿Discutir la ley sin cambiar la política cultural?” en *La Jornada*, Viernes 18 de noviembre, <http://www.jornada.unam.mx/>
- y Ernesto Piedras (2006), *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO-México/Siglo XXI.
- Gentile**, Marisol (2004) “Silencios femeninos”, 27 de mayo de 2006, en www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.

- George**, L.K. (1993), "Sociological perspectives on life transition". In *Annual Review of Sociology*, 19, pp. 353-373.
- Gerson**, Kathleen, (1985) *Hard choices. How women decide about work, career and motherhood*, Berkeley and Los Angeles, University California Press.
- Giddens**, Anthony (1976), *New rules of sociological method*, Londres, Anchor.
 -----(1979), *Central problems in social theory*, Londres, MacMillan.
- Giele**, Janet y Glen H. Elder (1998), *Methods of life course research, quantitative and qualitative approaches*, Thousands Oaks, Cal., Sage Publications, pp. 5-51.
- Godelier**, Maurice (1967), *Racionalidad e irracionalidad en la economía*, (traducción de Nicole Blanc), México, Siglo XXI.
- González de la Rocha**, Mercedes (1999), *Divergencias del modelo tradicional: hogares de jefatura femenina en América Latina*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) / SEP-Conacyt / Plaza y Valdés Editores.
- Goode**, W.J. (1960), "A theory of role strain", In *American Sociological Review*, 25 (4), pp. 483-496.
- Gordon**, Linda (1992), "Qué hay de nuevo en la historia de las mujeres". En Ramos, Carmen (comp.) *Género e historia: una historiografía sobre la mujer*, (Antologías Universitarias), México, Instituto Mora / Universidad Autónoma Metropolitana, pp.110-141.
- Green**, Lucy (1997), *Music, gender, education*, Londres, Cambridge University.
- Gutiérrez**, Mar (2002), "Luces y sombras de la música en vivo", en Murphy, Tony (comp.) *Sector cultural no industrial y creación femenina. Artes plásticas, artes escénicas, música*, España, Instituto Canario de la Mujer, pp. 81-100.
- Han-Shin**, Kap and Phyllis Moen (1998a), "Clocking out: multiplex time in retirement", Bronfenbrenner Life Course Center, Working Paper no. 98-03, Cornell University, Ithaca, NY.
 -----(1998b), "Coupled careers: Men's and women's pathways through work and marriage in the United States". Bronfenbrenner Life Course Center, Working Paper, no. 98-12, Cornell University, Ithaca, NY.
 -----and Phyllis Moen (1999), "Work and family over time: a life course approach", in *ANNALS, AAPSS*, 562, March, pp. 98-110.
- Hareven**, T.K. (1982), *Family time and industrial time*, New York, Cambridge University Press.
- Hartmann**, Heidi (1976), "Capitalism, patriarchy and job segregation by sex", en Blaxall y B. Regan (comps.), *Women and the work place*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 137-170.
- Heller**, Lidia (1996), *Por qué llegan las que llegan*, Buenos Aires, Feminaria.
- Hidalgo**, Georgina (2002), "Directoras de orquesta formarán una asociación que incrementa sus oportunidades", 19 de febrero, en www.conaculta.gob.mx .
- Hierro**, Graciela (2002), *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, México, Torres Asociados.
- Hill**, R. (1970), *Towards understanding relationships*, New York, Academic Press.

- Hinde**, R.A. and Stevenson-Hinde, J. (1987), "Interpersonal relationships and child development". *Developmental Review*, 7, pp. 1-21.
- Huacuz**, Guadalupe (1998) "Notas sobre la pauta de las mujeres en la música en el siglo XIX", en *Mujeres, género y desarrollo*, Michoacán, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 431-443.
- (2002), "El arte musical de México, la lectura de Alba Herrera y Ogazón en la transición al siglo XX, un preámbulo a los géneros", en *Primer Coloquio Arte y Género. Memoria*, México, Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres)/ Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE)/ Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), pp. 135-144.
- Humphries**, Jane y Jill Rubery (1984) "La autonomía relativa de la reproducción social: su relación con el sistema de producción". En C. Borderías, C. Carrasco y C. Alemany (comps.), *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales*, Barcelona, ICARIA: FUHEM.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI)** (2002), *Diferencias de género en las aportaciones al hogar y en el uso del tiempo*, D.F. México.
- Instituto Nacional de las Mujeres** (Inmujeres), Red de Mujeres Sindicalistas y UNICEF (2001), *Manual de género, trabajo y cambio social*, México, Inmujeres.
- Instituto Nacional de las Mujeres** (Inmujeres) y Mercedes Pedrero (2003), *La encuesta de uso del tiempo y sus potencialidades para conocer las inequidades de género*, México, Inmujeres, D.F.
- International Association for the Study of Popular Music (IASPM)** (2005), "Género, musicología y música popular", 4 de mayo <http://www.iaspmespana.net/laura.htm>
- Izquierdo**, Jesusa, Olga Del Río y Agustín Rodríguez (1988), *La desigualdad de las mujeres en el uso del tiempo*, Madrid, Ministerio de asuntos sociales, Instituto de la Mujer.
- Izquierdo**, Jesusa (1998), "Los órdenes de la violencia: especie, sexo y género" en Fisas Vicenc (ed.), *El sexo de la violencia*, Barcelona, Icaria, pp. 61-91.
- Jelin**, Elizabeth (2005), "La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política, en Valdés, Ximena y Teresa Valdés (eds.), *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Santiago de Chile, FLACSO/CEDEM/UNFPA, pp. 41-76.
- Jiménez**, Arturo (2005 a) "Mesa redonda en la Cámara para analizar la iniciativa de ley de cultura", en *La Jornada*, Jueves 13 de Octubre: <http://www.jornada.unam.mx>.
- (2005 b) "La iniciativa de Fox miniaturiza la cultura en el país: Lourdes Arizpe", en *La Jornada*, Miércoles 9 de noviembre: <http://www.jornada.unam.mx>.
- Jiménez**, Lucina y Sabina Berman (2006), *Democracia cultural*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Kanter**, R.M. (1977), *Work and family in the United States: a critical review and agenda for research and policy*, New York, Russell Sage Foundation.
- Kertzner**, D.I. and Keith, J. (eds.), (1984), *Age and anthropological theory*. Ithaca, N.Y. Cornell University Press.
- Kessler**, R.C. and McLeod, J.D. (1984), "Sex differences in vulnerability to undesirable life events", In *American Sociological Review*, 49, pp. 620-631.
- Lamas**, Marta (1998), *La perspectiva de género: una herramienta para construir equidad entre mujeres y hombres*, México, Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) /UNICEF.
- Lara**, Ana (2002), "La mujer en la música hoy", en *Primer Coloquio Arte y Género. Memoria*, México, Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres)/ Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE)/ Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), pp. 93-99.
- Lara**, José (2003), "Vencer el escepticismo, principal reto de la orquesta de mujeres del Nuevo Milenio", En *Notas de Hoy*, www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/19sep/orquesta.htm
- Laub**, J y R. Sampson (1998), "integrating quantitative and qualitative data", J.Z. Giele y G. Elder (eds.), *Methods of life course research: qualitative and quantitative approaches*, Thousand Oaks California, Sage.
- Lippmann**, W. (1914), *Drift and mastery*, New York: Mitchell Kennerly.
- Lloyd**, Cynthia (1998), "Household structure and poverty: Wath are the connections? en M. Livi-Bacci y G. De Santis (eds.), *Population and poverty in the developing world*, Oxford, Clarendon Press, pp. 84-102.
- Lynd**, R. S. and Lynd, H.M. (1937), *Middletown in transition: A study in cultural conflicts*. New York: Harcourt, Brace.
- Lorenzo**, Josemi (2005), "Ramos López, Pilar: feminismo y música. Introducción crítica", Instituto de Investigaciones Feministas, en *Revista Transcultural de Música*, Septiembre, <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/arribas.htm>
- Mabire**, Bernardo (2003), *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano 1970 a 1997*, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, México.
- Martínez**, Eduardo y Juan Puig (1977), *La política cultural de México*, UNESCO, México.
- Marx**, Karl (1973), *Introducción a la crítica de la economía política*, Córdoba, (Cuadernos Pasado y Presente 1).
- Mateos** Vega, Mónica (2006) "Ejemplar batalla en las calles por la cultura y la educación". En *La Jornada*, 21 de diciembre de 2006: en:<http://www.jornada.unam.mx/2006/12/20/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
- Mayer**, K.U. and Tuma N.B. (1990), *Event history analysis in life course research*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Mayer-Serra**, Otto (1941), *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México.
- Mc Clary**, Susan (1991), *Feminine endings*, University of Minnesota Press. USA.
- Méda**, Dominique (2002), *El tiempo de las mujeres. Conciliación entre vida familiar y profesional de hombres y mujeres*, Madrid, Narcea.

- Meierovich**, Clara (2001), *Mujeres en la creación musical de México*, (Cuadernos de Pauta), México, CONACULTA.
- Meneses Morales**, Ernesto (coord.) (1988), *Tendencias educativas oficiales en México 1934-1964*, México, Centro de Estudios Educativos / Universidad Iberoamericana.
- (1991), *Tendencias educativas oficiales en México 1964-1976*, México, Centro de Estudios Educativos / Universidad Iberoamericana.
- (1997), *Tendencias educativas oficiales en México 1976-1988*, México, Centro de Estudios Educativos / Universidad Iberoamericana.
- Merton**, R.K. (1968), *Social theory and social structure*, New York, Free Press.
- Meyer**, Lorenzo (2000) "De la estabilidad al cambio" en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, pp, 881-941.
- Miedzian**, Myriam (1996), *Chicos son, hombres serán*, Madrid, Horas y Horas.
- Millán**, Eduardo (2007), "Día del trabajo, sin trabajo", en *Revista Proceso* 1591, 29 de abril, pp. 81-82.
- Mills**, C. W. (1959), *The sociological imagination*, New York: Oxford University Press.
- Moen**, Phyllis (1992), *Women's two roles: a contemporary dilemma*, Westport, CT, Auburn House.
- (1994), "Women, work and family: a sociological perspective on changing roles". In Riley, M.W., R.L. Kahn and A. Foner, *Age and Structural Lag: the mismatch between people's lives and opportunities in work, family, and leisure*, New York, John Wiley, s/p.
- (1998), "Recasting careers: changing reference groups, risks and realities", In *Generations*, Spring, pp. 40-45.
- , Dempster-McClain, D. and Williams, R.M., Jr. (1992), "Successful aging: a life-course perspective on women's multiple roles and health", In *American Journal of Sociology*, 97, pp. 1612-1638.
- Moisala**, Pirkko and Beverly Diamond (2000), *Music and gender*, Chicago, University of Illinois Press.
- Monroy Nasr**, Rebeca (2006), "Fotografías de la educación cotidiana en la posrevolución", en De los Reyes, Aurelio (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México, Vol. V, siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida? Volumen 2*, México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis**, Carlos (2000), "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México.
- Montero**, Lourdes (2001), "¿Se globalizan las acciones afirmativas? Empresas transnacionales y segregación de la mujer", en Cooper, Jennifer (coord.) *¿Esto es cosa de hombres? Trabajo, género y cambio social*, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) - Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 163-180.
- Moore**, Henrietta (1991), "Parentesco, trabajo y hogar: comprender la labor de la mujer", en Moore H. *Antropología y feminismo*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, pp. 59-95.
- Moreno Rivas**, Yolanda (1994), *La composición en México en el siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

- Morgan**, David H.J. (1975), *Social theory and the family*, Londres, Boston y Henley. Routledge and Kegan Paul,
- Muñoz**, Humberto, Orlandina De Oliveira y Claudio Stern (1981), *Migración y desigualdad social en la Ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / El Colegio de México.
- Muriel**, Josefina (1982), *Cultura femenina novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Murphy**, Tony R. (comp.) (2002), *Sector cultural no industrial y creación femenina. Artes plásticas, artes escénicas, música*, España, Instituto Canario de la Mujer.
- Neugarten**, B.L. (1968), *Middle age and aging: a reader in social psychology*. Chicago, University of Chicago Press.
- and Datan, N. (1973), "Sociological perspectives on the life cycle". In P.B. Baltes and K.W. Schaie (eds.), *Life-span developmental psychology: Personality and socialization*, New York: Academic Press, pp. 53-69.
- (ed.) (1996), *The meanings of age: Selected papers of Berenice L. Neugarten*. Chicago: University of Chicago Press.
- Oakley**, Ann (1974), *Woman's work: the housewife, past and present*, New York, Vintage Books.
- O'Rand**, A y J. Henretta (1999), *Age and inequality. Diverse pathways through later life*, Boulder, Colorado, Westview Press.
- Oseguera Olvera**, Laura (coord.), (1995), *La problemática de la mujer en el arte y el arte popular*, (Situación de la mujer en México. Aspectos educativos y culturales, Núm. 12), Comité Nacional Coordinador para la IV Conferencia Mundial Sobre la Mujer. Acción para la igualdad, el desarrollo y la paz / Consejo Nacional de Población, México.
- Pacheco**, Edith (1994), "Algunos aspectos sociodemográficos del trabajo femenino en siete ciudades de México", en Vania Salles y Elsie McPahil (coords.), *Nuevos textos y renovados pretextos*, México, PIEM-El Colegio de México.
- Parada** Ampudia, Lorenia (1998), "El concepto de familia. Patrones de distribución del ingreso". En Bedolla, Patricia, Olga Bustos, Gabriela Delgado, Blanca E. García y Lorenia Parada (comps.), *Estudios de género y feminismo II*, México, Fontamara, pp. 165-292.
- Parrado**, Emilio y René Zenteno (2005), "Medio siglo de incorporación de la mujer a la fuerza de trabajo: cambio social, reestructuración y crisis económica en México", en Coubés Marie Laure, María Eugenia Zavala de Cosío y René Zenteno (coords.), *Cambio demográfico y social en el México del siglo XX. Una perspectiva de historias de vida*, México, El Colegio de la Frontera Norte/ Miguel Ángel Porrúa, págs. 191-226.
- Parsons**, Talcott y Robert Bales (1956), *Family: socialization and interaction process*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- (1964), *The social system*, Routledge and Kegan Paul, Londres.
- (1964a), *Essays in Sociological Theory*, Nueva York, Free Press.

- Pateman**, Carole (1995), *El Contrato sexual*, Barcelona, Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana.
- (1996), "Críticas feministas a la dicotomía público/privado". En Carme Castells (comp.), *Perspectivas feministas en teoría política* (Estado y Sociedad), Barcelona, Paidós.
- Paul**, Carlos (2005), "El CNCA busca una ley para subordinar a institutos culturales, asegura experto", en *La Jornada*, Lunes 8 de agosto: <http://www.jornada.unam.mx>.
- Peinador**, Rocío (2001), "Madres, esposas y trabajadoras: un estudio sobre la primera salida del mercado laboral y su relación con la primera unión y el primer nacimiento en mujeres mexicanas de tres cohortes", (tesis de maestría en población), México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Pendle**, Karin (2001), *Women and Music. A History*, Indiana University Press.
- Petit Larousse Illustré** (1989), Paris, Francia, Librairie Larousse.
- Piñero**, Cecilia (2002), "Música en vivo", en Murphy, Tony (comp.) *Sector cultural no industrial y creación femenina. Artes plásticas, artes escénicas, música*, España, Instituto Canario de la Mujer, pp. 101-106.
- Pizarro**, Roberto (2001), "La vulnerabilidad social y sus desafíos: una mirada desde América Latina", *Estudios Estadísticos y Prospectivos*, núm. 6, Santiago de Chile, Comisión Económica para América Latina (CEPAL).
- Portes**, A. and Bach, R.L. (1985), *Latin journey: Cuban and Mexican immigrants in the United States*, Berkeley, University of California Press.
- Pulido**, Esperanza (1958), *La mujer mexicana en la música*, México, Ediciones de la Revista Bellas Artes.
- Ramos**, Carmen et al (1987), *Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México*, México, PIEM - El Colegio de México.
- (1992), "La nueva historia, el feminismo y la mujer", En Ramos, Carmen (comp.) *Género e historia: una historiografía sobre la mujer*, (Antologías Universitarias), México, Instituto Mora / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 7-37.
- Ramos** López, Pilar (2003), *Feminismo y música. Introducción crítica*, España, Narcea.
- Redfield**, R. (1955), *The little community*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rendón**, Teresa y Mercedes Pedrero (1976), "Alternativas para la mujer en el mercado de trabajo en México". En *Mercados regionales de trabajo*, México, Instituto Nacional de Estudios del Trabajo (INET), pp. 205-239.
- Rendón**, Teresa (2000), "La división del trabajo por sexo en el mundo". En *Investigación Económica*, vol, LXI, 238, octubre-diciembre, México, Facultad de Economía UNAM, pp. 157-202.
- Riley**, Matilda W., Johnson, M.E., and Foner, A. (eds.) (1972), *Aging and society: a sociology of age stratification* (Vol. 3), New York, Russell Sage Foundation.
- and John W. Riley, Jr. (1994), "Structural lag: past and future". In Riley, M.W., R.L. Kahn and A. Foner, *Age and Structural Lag: the mismatch*

- between people's lives and opportunities in work, family and leisure*, New York, John Wiley, s/p.
- Rosenhause**, Sandra (1989), *Identifying the poor: Is headship a useful concept?* Washington, The joint Population Council / International Center for Research on Women (Seminar Series).
- Rossi**, A.S. and Rossi, P.H. (1990), *Of human bonding: parent-child relations across the life course*. New York, Aldine de Gruyter.
- Rubio**, Héctor (2003), "Ramón Pelinski: invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango, Instituto de Investigaciones Feministas, en Revista Transcultural de Música, Agosto, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/pelinski.htm>
- Ryder**, N.B. (1965), "The cohort as a concept in the study of social change", In *American Sociological Review*, 30, pp. 843-861.
- Sampson**, R.J. and Laub, J.H. (1993), *Crime in the making: pathways and turning points through life*, Cambridge, M.A., Harvard University Press.
- Sánchez Bringas**, Ángeles (2003), *Mujeres, maternidad y cambio. Prácticas reproductivas y experiencias maternas en la ciudad de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco (UAM-X) / Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Sánchez Gómez**, Martha Judith (1989), "Estudio del trabajo doméstico en México". En De Oliveira, Orlandina (coord.) *Trabajo, poder y sexualidad*, México, El Colegio de México, pp. 133-158.
- Sarti**, Cynthia (1985), "Trabalho feminino: De olho na literatura", *Literatura Economica*, vol. 7, pp. 1-196.
- Sau**, Victoria (1998), "De la violencia estructural a los micromachismos", en Fisas, Vincenc (ed.), *El sexo de la violencia*, Barcelona, Icaria, pp. 165-173.
- Schwarzweiler**, H.K., Brown, J.S. and Mangalam, J.J. (1971), *Mountain families in transition*, University Park, Pennsylvania State Press.
- Scott**, Joan Wallach (1992), "El problema de la invisibilidad". En Ramos, Carmen (comp.) *Género e historia: una historiografía sobre la mujer*, México, (Antologías Universitarias), Instituto Mora / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 38-65.
- y D. Alwin, (1998), "Retrospective versus prospective measurement of life histories in longitudinal research", J.Z. Giele y G. Elder, *Methods of life course research: qualitative and quantitative approaches*, Thousand Oaks, California, Sage.
- (2003), "El género una categoría útil para el análisis histórico". En Lamas, Marta (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Miguel Ángel Porrúa / PUEG-UNAM, pp. 265-302.
- Stern**, Claudio (1990), "Notas para la delimitación de las clases medias en México". En Loaeza, Soledad y Claudio Stern (coords.) *Las clases medias en la coyuntura actual*, México, (Cuadernos del CES, Núm. 33) El Colegio de México, pp.19-27.

- Suárez López**, Leticia (1992), "Trayectorias laborales y reproductivas: una comparación entre México y España", *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 7, núms. 2-3, mayo-diciembre, pp. 359-375.
- Subirats**, Marina (1998), *Con diferencia. Las mujeres frente al reto de la autonomía*, Barcelona, Icaria.
- Tashakkori**, A. y C. Teddlie (1998), *Mixed methodology. Combining qualitative and quantitative approaches*, Applied Social Research Series, volume 46, Thousand Oaks, London, New Dehli, Sage Publications.
- Thoits**, P.A. (1983), "Multiple identities and psychological well-being: a reformulation and test of the social isolation hypothesis", In *American Sociological Review*, 47, pp. 174-187.
- Thomas**, W.I. and Znaniecki, F. (1918-1920), *The Polish peasant in Europe and America*, (Vols. 1 and 2), Boston: Badger.
- Tilly**, Louise y Joan W. Scott (1978), *Women, work and family*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.
- Torrado**, S. (1981), "Sobre los conceptos estrategias familiares de vida y proceso de reproducción de la fuerza de trabajo. Notas teórico metodológicas", *Demografía y Economía*, México, vol. XV, núm 2, (46), pp. 203-233.
- Turkewitz**, G. and Devenny, D.A. (eds.), (1993), *Developmental time and timing*, Hillsdale, N.J. Erlbaum, pp. xii.
- Vargas**, Ángel (2006), "Antes de elaborar una ley de cultura, se necesita revisar las políticas en el sector", en *La Jornada*, Viernes 10 de marzo: <http://www.jornada.unam.mx>.
- Vértiz de la Fuente**, Columba (2006), "Cultura del DF: bienvenida la crítica" En *Revista Proceso*, Núm. 1573, 24 de diciembre, pp. 77-79.
- Vivas** Mendoza, María (1996), "Vida doméstica y masculinidad" en María de la Paz López (comp.), *Hogares, familias: desigualdad, conflicto, redes solidarias y parentales*, México, Somede, pp. 111-122.
- Wainerman**, Catalina y Zulema Recchini de Lattes (1981), "División del trabajo en familias de dos proveedores. Relato desde ambos géneros y dos generaciones". En *Estudios Demográficos y Urbanos*, México, vol. 15, núm. 1, enero-abril, pp. 111-122.
- y Lajman R. (1984), *Sexismo en los libros de lectura de la escuela primaria*, Buenos Aires, Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Núm. 13.
- (2000), "División del trabajo en familias de dos proveedores. Relato desde ambos géneros y dos generaciones", *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 15, núm. 1, enero-abril, pp. 149-184.
- Walsh**, Elsa (1995), *Divided lives: the public and private struggles of three accomplished women*, New York, Simon and Schuster.
- Woolf**, Virginia (2000), *Un cuarto propio*, México, Colofón.
- Wortman**, C.B. and Silver, R.C. (1990), "Successful mastery of bereavement and widowhood: a life-course perspective". In P.B. Baltes and M.M. Baltes (eds.), *Successful aging: perspectives from the behavioral sciences*, New York, University of Cambridge Press, pp. 225-264.

Yannoulas, Silvia Cristina (2005), *Perspectiva de género y política de formación e inserción laboral en América Latina*, (Tendencias y debates 4), Buenos Aires, Red Educación-Trabajo- Inserción Social-América Latina (RedEtis) / Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación de la UNESCO (IIPE-UNESCO) / Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES).

Páginas electrónicas:

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática:
<http://www.inegi.gob.mx>

Observatorio Ciudadano de la Educación: <http://www.observatorio.org>

Teoría de la modernización: <http://www.lablaa.org>

ANEXOS

Anexo 1a. Cuadro de datos básicos de las mujeres entrevistadas

Nombre	Año de nacimiento	Edad	Especialidad	Grado escolar
María Teresa Rodríguez	1923	83 años	Concertista de piano	Licenciatura
Josefina Álvarez	1926	80 años	Directora de orquesta y coro	Doctorado
Luisa Durón	1939	67 años	Clavecinista	Doctorado
Pilar Vidal	1947	59 años	Directora de orquesta	Doctorado
Silvia Navarrete	1954	52 años	Concertista de piano	Maestría
Teresa Rodríguez	1954	52 años	Corepetidora (<i>Coach</i> de ópera)	Maestría
Gina Enríquez	1955	51 años	Directora de orquesta	Maestría
Bozena Slawinska	1956	50 años	Cellista	Maestría
Gabriela Díaz Alatríste	1963	43 años	Directora de orquesta	Doctorado
María Cristina Martínez	1965	41 años	Clarinetista	Licenciatura (Trunca)
Gabriela Orta	1969	36 años	Percusionista	Licenciatura
Araceli Castañeda	1971	35 años	Violinista	Licenciatura (Trunca)
Vilka Castillo	1972	34 años	Cornista	Licenciatura
Odet Martínez	1975	31 años	Trompetista	Licenciatura
Alejandra Rosas	1976	29 años	Trompetista	Licenciatura
Isabella Zezati	1981	25 años	Directora de orquesta	Licenciatura (Pasante)

Anexo 1b. Cronograma de la materia de educación musical en los niveles básicos a superiores en México: 1937-2006.

Año	Nivel	Incluye materia de Música	No incluye materia de Música	Presidentes
1937 - 1951	Primarias (1° a 6° grados)	Coros		Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho y Miguel Alemán.
1937 - 1951	Secundarias diurnas y nocturnas / Escuelas Técnicas (1° y 2. grados)	Obligatoria Coros y orfeones		Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho y Miguel Alemán.
1937 - 1951	3er grado de Secundaria	Optativa Coros y orfeones		Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho y Miguel Alemán.
1937 - 1951	Escuela Nacional Preparatoria (1°, 2° y 3°)		X	Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho y Miguel Alemán.
1937 - 1951	Escuelas Normales (1° a 6to. Semestres)	Educación Musical		Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho y Miguel Alemán.
1952 - 1958	Primarias (1° a 6° grados)	Coros		Miguel Alemán y Ruiz Cortínez
1952 - 1958	Secundarias diurnas y nocturnas (1°, 2° y 3°)	Educación musical		Miguel Alemán y Ruiz Cortínez
1956 - 1961	Preparatorias (1° y 2°)	Cultura musical		Ruiz Cortínez y López Mateos

Año	Nivel	Incluye materia de Música	No incluye materia de Música	Presidentes
1964 - 1969	Escuela Normal Primaria IV Semestre	Música		Díaz Ordaz
1970 - 1988	Primarias (1° a 6° grados)	Educación artística		Díaz Ordaz
1970 - 1988	Secundarias diurnas y nocturnas (1°, 2° y 3°)	Educación física, artística y tecnológica		Echeverría, López Portillo, De la Madrid y Salinas
1975 - 2006	Telesecundaria (1°, 2° y 3°)	Taller de educación artística		Echeverría, López Portillo, De la Madrid, Salinas, Zedillo y Fox
1976	Preparatorias (1°, 2° y 3°)		X	López Portillo
1976	Preparatoria Área IV	Bellas Artes		López Portillo
1976	Normales (del 1° al 6to. Semestres)	Educación artística		López Portillo
1980	Educación especial. 4to. Sem.	Musicoterapia		López Portillo
1993 - 2006	Primarias (1° a 6° grado)	Educación artística Expresión y apreciación musicales: Identificación de sonidos y ritmos. Práctica en cantos y rondas infantiles.		Salinas, Zedillo y Fox

Año	Nivel	Incluye materia de Música	No incluye materia de Música	Presidentes
1993 - 2006	Secundarias 1°	Artes. Optativa: música. Canto Teoría musical		Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	2°	Práctica instrumental flauta dulce y pequeñas percusiones. Teoría musical		Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	3°	Historia de la música Materias teóricas		Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	Preparatorias 1° a 3°		X	Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	Bachillerato de arte (INBA) 1°, 2°, 3°, 4° y 5° semestres	Lenguaje musical		Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	3°, 4° y 5° semestres	Instrumento (musical) de apoyo		Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	5° semestre	Métodos de enseñanza musical Taller de experimentación musical		Salinas, Zedillo y Fox

Año	Nivel	Incluye materia de Música	No incluye materia de Música	Presidentes
1993 - 2006	6° semestre Área Música	Estética II Ética II Taller de producción de espectáculos II Historia del arte II Psicología II Seminario de arte mexicano Métodos de enseñanza musical II Taller de experimentación musical II Instrumento de apoyo IV Lenguaje musical VI		Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	Normales Para enseñar en preescolar y primaria 1°, 2° y 3er semestres.	Apreciación y expresión artísticas Incluye música, ritmos y cantos.		Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	Normales Para enseñar en niveles escolares medios		X	Salinas, Zedillo y Fox
1993 - 2006	Licenciaturas en pedagogía		X	Salinas, Zedillo y Fox

Fuentes de Información:

a) Datos de 1937 a 1980: Meneses Morales, Ernesto (1988, 191 y 1997), *Tendencias educativas oficiales en México (1934-1964, 1964- 1976, 1976-1988)*, México, Centro de Estudios Educativos / Universidad Iberoamericana.

b) Datos recientes: ACUERDO número 384 por el que se establece el nuevo Plan y Programas de Estudio para Educación Secundaria. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 26 de mayo de 2006. ACUERDO número 81, por el que se autoriza el Programa de Educación Preescolar. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el Miércoles 13 de Octubre de 1982. ACUERDO número 133, por el que se establece el Plan de Estudios para la Formación de Docentes en Educación Preescolar a Nivel Licenciatura. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el Miércoles 8 de Junio de 1988. ACUERDO número 134, por el que se establece el Plan de Estudios para la Formación de Docentes en Educación Primaria a Nivel de Licenciatura. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el Miércoles 8 de Junio de 1988. ACUERDO número 135, por el que se autoriza el Plan de Estudios para la Formación de Docentes en Educación Media a Nivel Licenciatura. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el Miércoles 8 de Junio de 1988. ACUERDO número 144, por el que se aprueba el Plan de Estudios del Bachillerato de Arte de los Centros de Educación Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el Lunes 31 de Octubre de 1988. ACUERDO número 181, por el que se establecen el Plan y los Programas de Estudio para la Educación Primaria. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el día 27 de agosto de 1993.

(*) Incluye a la Preparatoria Universitaria o Bachillerato; Preparatoria Técnica o Vocacional; la Enseñanza profesional de grado medio; la Preparatoria Tecnológica y la Castrense.

(**) Incluye a la Escuela Nacional de Maestros; Escuela Nacional de Educadoras; Centros Normales Regionales; Escuelas Normales Rurales; Escuela Normal para la Capacitación en el Trabajo Industrial; Escuela Normal para la Capacitación en el Trabajo Agropecuario y Escuelas Normales Particulares Incorporadas.

Anexo 1c. Cronograma de la creación de políticas culturales en el área de música en México: 1937-2006.

1937-1946

Año	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946
Política Cultural	Se incorpora a la educación el canto coral. Se reglamenta la expedición de títulos profesionales para el personal de de la asignatura en música.				Fundación de la Banda Sinfónica de la Marina. Fundación de la Ópera de México.		Fundación de la Ópera Nacional		Fundación del Centro de Iniciación Musical (UNAM)	Publicación de la <i>Revista Orientación Musical</i> Publicación de la <i>Revista Música</i> .
Presidente	Lázaro Cárdenas	LC	LC	Ávila Camacho	AC	AC	AC	AC	AC	Miguel Alemán

1947-1956

Año	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956
Política Cultural	<p>Fundación <i>Ediciones Mexicanas de la Música.</i></p> <p>Fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes.</p> <p>Se logra que por primera vez los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional tengan un sueldo fijo por año.</p>	Fundación de la Ópera de Bellas Artes.		<p>Termina el Proyecto Educativo Musical creado por Luis Sandi.</p> <p>Se forma el Grupo Nueva Música de México.</p>		Fin de las publicaciones de las Revistas: <i>Orientación Musical y Música.</i>				
Presidente	MA	MA	MA	MA	MA	Ruiz Cortínez	RC	RC	RC	RC

1957-1967

Año	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967
Política Cultural				Formación del Grupo Vanguardia de los sesenta.					Fundación de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional (IPN).	Creación de la Academia de Artes de la Secretaría de Educación Pública.	
Presidente	RC	López Mateos	LM	LM	LM	LM	LM	Díaz Ordáz	DO	DO	DO

1968-1973

Año	1968	1969	1970	1971	1972
Política Cultural	Creación de la Revista <i>Heterofonía</i> , por el Conservatorio Nacional de Música.	La música es declarada Patrimonio Nacional por medio de la Ley General de Bienes Nacionales.	Se habilita a la SEP, INBA e INAH para encargarse del Patrimonio Cultural de México, a través de la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación.		Se funda la Orquesta Filarmónica de la UNAM (Ofunam) Se crea el Festival Internacional Cervantino. Se crea la Compañía Nacional de Ópera.
Presidente	DO	DO	Luis Echeverría	LE	LE

1973-1976

1973	1974	1975	1976
<p>Se crea el Festival Hispano-mexicano de Música Contemporánea.</p>		<p>La UNAM y su Departamento de Música lanzan el programa de radio “A través de la música”.</p> <p>El Conservatorio Nacional de Música organiza conciertos para alumnos y público en general.</p> <p>Se lleva a cabo el programa “Arte en las delegaciones” coordinado por la UNAM.</p>	<p>Se inaugura la Sala Nezahualcóyotl. La SEP se responsabiliza de la promoción, conservación y difusión cultural, a través de la Ley Orgánica de la Administración Pública.</p> <p>Se fundan la Orquesta y Asociación Filarmónica de las Américas, inicia temporadas estables en el Palacio Nacional de Bellas Artes e inaugura el Festival de Música Pablo Casals.</p> <p>Se funda la Orquesta Yolopatlí (INBA)</p> <p>Se crea la Subsecretaría de Cultura y Recreación (SEP).</p>
LE	LE	LE	López Portillo

1977-1986

Año	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986
Política Cultural		Se funda el CENIDIM. Se funda la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Se funda la Academia de Música de Minería Reaparece la Ópera de Bellas Artes.	Se inaugura el Foro Música Nueva (INBA). La Escuela Nacional de Música inaugura nueva sede en Coyoacán con sus dos auditorios: Huehucóyotl y Xochipilli. Se inaugura el Centro Cultural Universitario y el Espacio Escultórico UNAM Se funda la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento y se fundan su orquesta de cámara y conjuntos de metales y alientos.	Se funda la Orquesta Sinfónica de Minería. El Auditorio Nacional y la Pinacoteca Virreinal son utilizados para conciertos de música Se inaugura la Sala Ollin Yoliztli Se reacondiciona la Sala Ponce (INBA) y la Sala Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música.		Se crea la <i>Revista Pauta</i> de la UAM-Iztapalapa.		Se funda la Orquesta Sinfónica de Coyoacán. Se crea el Programa Nacional de Coros y Orquestas Juveniles de México.		
Presidente	LP	LP	LP	LP	LP	De la Madrid	D la M	D la M	De la M	De la M

1987-1996

Año	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996
Política Cultural		Se crea el CNCA. El INBA coordina la Escuela Superior de Música y el Conservatorio Nacional de Música.	Creación del FONCA Y el SNC	Se funda la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez Se funda el Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México.						
Presidente	D la M	Salinas	S	S	S	S	S	Ernesto Zedillo	EZ	EZ

1997-2006

Año	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Política Cultural		Se crea el Instituto de Cultura del DF Cambia el nombre del CNCA a CONACULTA				Se crea la Secretaría de Cultura del DF	Se crea la Ley de Fomento Cultural del DF		Se lanza la iniciativa de Ley de Fomento y Difusión de la Cultura.	Se aprueba la Ley de Radio y Televisión.
Presidente	EZ	EZ	EZ	Vicente Fox	VF	VF	VF	VF	VF	VF

Anexo 2a																																	
Trayectorias Escolares "Formales"																																	
Edad	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34		
Maria Teresa																																	
Josefina																																	
Luisa																																	
Pilar																																	
Silvia																																	
Teresa																																	
Gina																																	
Bozena																																	
Gabriela D-A																																	
Maria Cristina																																	
Gabriela O																																	
Araceli																																	
Vilka																																	
Odet																																	
Alejandra																																	
Isabella																																	

Anexo 2b																																																											
Trayectorias Escolares Musicales																																																											
Edad	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59			
Maria Teresa																																																											
Josefina																																																											
Luisa																																																											
Pilar																																																											
Silvia																																																											
Teresa																																																											
Gina																																																											
Bozena																																																											
Gabriela D-A																																																											
Maria Cristina																																																											
Gabriela O																																																											
Araceli																																																											
Vilka																																																											
Odet																																																											
Alejandra																																																											
Isabella																																																											

Anexo 2e	
Trayectorias Conyugales	
Edad	18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80
Maria Teresa	
Josefina	
Luisa	
Pilar	
Silvia	
Teresa	
Bozena	
Maria Cristina	
Araceli	
Odet	

Anexo 2f	
Trayectorias Reproductivas	
Edad	20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37
Maria Teresa	
Luisa	
Pilar	
Silvia	
Teresa	
Bozena	
Maria Cristina	
Araceli	
	Refiere a hijas mujeres.
	Refiere a hijos hombres.



María Teresa Rodríguez



Josefina Álvarez



Luisa Durón



Pilar Vidal



Silvia Navarrete



Teresa Rodríguez

Anexo 3f.f.																																																								
Trayectoria de vida de Teresa Rodríguez: 1954																																																								
Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52				
Escolar "Formal"																																																								
Escolar Musical																																																								
Becas y apoyos																																																								
Laboral																																																								
Conyugal																																																								
Reproductiva																																																								
Habitacional																																																								
Turning Points																																																								
Año	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006				
Presidente	Ruiz C	López Mateos			Díaz Ordaz			Echeverría			López Portillo			De la Madrid			Salinas			Zedillo			Fox																																	



Gina Enríquez



Bozena Slawinska

Anexo 3h.h.																																																					
Trayectoria de vida de Bozena Slawinska: 1956																																																					
Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50			
Escolar "Formal"																																																					
Escolar Musical																																																					
Becas y apoyos																																																					
Laboral																																																					
Conyugal																																																					
Reproductiva																																																					
Residencial																																																					
Turning Points																																																					
Año	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006			
Presidente	N	O				A	P	L	I	C	A													LópezP	De la Madrid	Salinas											Zedillo											Fox					



Gabriela Díaz Alatraste

Anexo 3i. i.

Trayectoria de vida de Gabriela Díaz-Alatraste: 1963

Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43							
Escolar "Formal"																																																		
Escolar Musical																																																		
Becas y apoyos																																																		
Laboral																																																		
Habitacional																																																		
Turning Points																																																		
Año	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006							
Presidente	Díaz Ordaz						Echeverría						López Portillo						De la Madrid						Salinas						Zedillo						Fox													



María Cristina Martínez

Anexo 3j.																																										
Trayectoria de vida de María Cristina Martínez: 1965																																										
Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	
Escolar "Formal"																																										
Escolar Musical																																										
Laboral																																										
Conyugal																																										
Reproductiva																																										
Habitacional																																										
Turning Points																																										
Año	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	
Presidente	Díaz Ordáz			Echeverría				López Portillo				De la Madrid				Salinas				Zedillo				Fox																		



Gabriela Orta

Anexo 3 k.k.

Trayectoria de vida de Gabriela Orta: 1969

Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37			
Escolar "Formal"																																								
Escolar Musical																																								
Laboral																																								
Habitacional																																								
Turning Points																																								
Año	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006			
Presidente	Echeverría					López Portillo					De la Madrid					Salinas					Zedillo					Fox														



Araceli Castañeda

Anexo I.I.																																					
Trayectoria de vida de Araceli Castañeda: 1971																																					
Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35		
Escolar "Formal"																																					
Escolar Musical																																					
Laboral																																					
Conyugal																																					
Reproductiva																																					
Habitacional																																					
Turning Point																																					
Año	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006		
Presidente	Echeverría		López Portillo				De la Madrid					Salinas					Zedillo					Fox															



Vilka Castillo

Anexo 3m.m.																																				
Trayectoria de vida de Vilka Castillo: 1972																																				
Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34		
Escolar "Formal"																																				
Escolar Musical																																				
Becas y apoyos																																				
Laboral																																				
Habitacional																																				
Turning Points																																				
Año	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006		
Presidente	Echeverría			López Portillo				De la Madrid					Salinas					Zedillo					Fox													



Odet Martínez

Anexo 3n.n.																																
Trayectoria de vida de Odet Martínez: 1975																																
Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
Escolar "Formal"																																
Escolar Musical																																
Laboral																																
Conyugal																																
Habitacional																																
Turning Points																																
Año	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	
Presidente	Echeverría					De la Madrid							Salinas						Zedillo					Fox								



Alejandra Rosas

Anexo 3ñ.ñ.																														
Trayectoria de vida de Alejandra Rosas: 1976																														
Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Escolar "Formal"																														
Escolar Musical																														
Laboral																														
Habitacional																														
Turning Points																														
Año	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Presidente	López Portillo					De la Madrid						Salinas						Zedillo					Fox							



Isabella Zezati

Anexo 3o.o.																									
Trayectoria de vida de Isabella Zezati:1981																									
Edad	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Escolar "Formal"																									
Escolar Musical																									
Laboral																									
Habitacional																									
Turning Points																									
Año	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Presidente	De la Madrid						Salinas						Zedillo						Fox						

Transcripciones de las entrevistas¹
Mujeres mexicanas en la música de concierto actual.
Un estudio de sus cursos de vida.

¹ En este último anexo se incluyen las dieciséis transcripciones de las entrevistas realizadas por Citlalin Ulloa Pizarro entre los meses de mayo a noviembre del año de 2006. Una transcripción permite convertir las palabras orales en escritas, por lo que en este texto se respetó la expresión oral de las entrevistadas y no se hizo corrección de estilo.

Índice

María Teresa Rodríguez	3
Josefina Álvarez	21
Luisa Durón	33
Pilar Vidal	43
Silvia Navarrete	53
Teresa Rodríguez	71
Gina Enríquez	91
Bozena Slawinska	116
Gabriela Díaz Alatríste	129
María Cristina Martínez	144
Gabriela Orta	154
Araceli Castañeda	163
Vilka Castillo	174
Odet Martínez	183
Alejandra Rosas	194
Isabella Zezati	210

María Teresa Rodríguez
Pianista

Entrevistada el 2 de septiembre de 2006.

Nombre: María Teresa Rodríguez

Edad: 83.

Lugar de Nacimiento: Pachuca, Hidalgo

Año de nacimiento: 1923.

Estado Civil: Viuda.

Número de hijos: Uno.

Escolaridad: Licenciatura.

Carrera Universitaria cursada y años de duración: Concertista y maestra de piano.

-Soy Viuda y curiosamente después cuando tuve que tratar con el notario en relación con la muerte de mi esposo dijeron que yo era soltera, ahora resulta que soy soltera y luego aclararon que por viudez, así que es una nueva versión.

Número de veces que ha estado casada: Una, por fortuna y duré cuarenta y nueve años de casada, de esto hace más de cincuenta porque hubiéramos cumplido ahora cincuenta y un años de casados mi esposo y yo, ni modo.

Solamente tuve un hijo y esa fue una razón muy fuerte en mi vida porque yo a la sazón tenía treinta y un años entonces, ¡la edad no era mala para tener hijos! y además era mi primer hijo, pero mi trabajo estaba en ascendente y yo tenía bastantes conciertos, iba al extranjero, había estudiado en Boston y había hecho dos viajes a Europa, también tocando, por lo tanto, si yo me llenaba de hijos... Como dijo mi esposo: "es como tu quieras, quieres tener tantos, tenlos pero piensa y yo te apoyaré siempre porque yo te lo prometí" –porque eso sí para casarnos me prometió que me apoyaría siempre en mi carrera porque estaba yo, no hecha, pero la estaba haciendo, porque cuando se siente uno que está hecho, que está formado si se pasa uno la vida estudiando, ¡siempre es estudiante!

-¿Usted y su esposo tomaron la decisión de tener a este único hijo?

-Sí por lo pronto uno y naturalmente fue pasando el tiempo y hasta mi hijo, pobrecito, digo pobrecito porque estaba solo y chiquito, pero tenía más de cinco o seis años y me dijo: "mamá tráeme un hermanito, yo quiero un hermanito". Le dije: "¿y me ayudas a cuidarlo? Porque va a estar chiquito". "No, yo quiero uno de mi edad, no a quien cuidar, no chiquito". Entonces en eso yo me afiancé y no tenía yo quién me lo cuidara. Mi suegra me cuidó el primero pero me advirtió: "No te cuido dos". De manera que con uno para mi bastaba. La vida siguió así y el niño único que ahora está grande acaba de cumplir cincuenta años.

-¿Usted fue a la primaria?

-Sí fui a la primaria y a *kinder*, como se usaba cuando yo fui niña en Pachuca y la escuela se llamaba de Don Teodomiro Manzano, fue muy famoso él y la escuela, pero cuando estaba yo en cuarto año, nos trajeron a México a vivir. Mi papá fue uno de los principales cooperativistas de la Cruz Azul, del cemento, por lo tanto prefería vivir en México.

-¿Esto en qué año fue, Maestra?

-En el año 1934, porque iba a cumplir diez años, yo nací en 1923. Aquí en México yo seguí en una escuela que tenía que ser de monjas, porque mi papá era muy católico y no creía en las escuelas mixtas, yo decía: “¿Quién sabe por qué será?”. No me mandó al Conservatorio a estudiar porque ahí había hombres, yo dije: “¡algo deben de tener los muchachos!”, a mí me gustaban mucho, ¡a mí sí! Y jugábamos con las amistades de mis papás ¡ay, me gustaba mucho platicar con ellos!, pero les temía yo, porque mi papá me tenía como asustada en relación a los muchachos.

-¿Y la primera escuela, la de Pachuca, también era sólo de mujeres?

-Sí.

-¿Y el *Kinder* también?

-Sí.

-¿La escuela de Pachuca era privada?

-Sí.

-¿Cuando ustedes se vienen a México, llega toda la familia completa?

-Sí.

-¿Usted siempre vivió con sus padres?

-Siempre, mis papás tuvieron cuatro hijos, yo fui la mayor, después un hermano y luego dos hermanas.

-¿Cuántos años de diferencia se llevan entre hermanos?

- Yo nada más le llevé a mi hermano un año y medio y luego cada dos años tuvieron a las niñas. Que antes se acostumbraba, en las familias usted anotaba en la historia: cada dos años, lo que pasa es que mientras amamantaban, supuestamente, no podían tener otro hijo, dejaba de amamantar y ¡ahí caía el otro hijo! Nunca se habló en ese entonces que yo me acuerde, posteriormente, de control de natalidad, ¡jamás se habló de eso! No, no, no eso según una amiga nuestra –era nuestra ahijada de matrimonio- después que tuvo como seis o siete hijos yo le decía: “¿Oiga usted, por qué no le para, seis o siete hijos?” y me dijo, no, su esposo, siendo médico, y de esto hace mucho menos años, como treinta, “No, el control solamente lo tienen las mujeres de la calle, nosotras casadas tenemos que tener tantos hijos como Dios nos manda.

-¿Entonces tiene usted tres hermanos?

-Tuve, todos se murieron, yo soy la mayor, la más chica murió primero, luego la que seguía, ahora mi hermano y nada más estoy yo aquí, ni modo, en la antesala de la muerte, qué le vamos a hacer.

-¿Sus padres murieron hace mucho?

-Murieron hace muchos años, sí mi papá murió en 1951 y mi mamá en 1962.

-¿Hasta qué edad vivió usted con sus padres, Maestra?

-Hasta los veinte, porque después precisamente la compañía de cemento o la cooperativa a través del gerente me dio una beca de “x” dólares al mes. Fue una beca que me duró tres años escolares, yo sólo venía de vacaciones. Vivía en una casa de asistencia en Boston Massachusetts, para estudiar con Alexander Borovsky, pero naturalmente que mis raíces estaban aquí y siempre quería yo regresar porque además todavía pertenecía a esa creo yo, a esa generación de que las mujeres -no sé los muchachos-, pero las mujeres estábamos mucho más pegadas, siempre, al hogar y a la familia.

-Platíqueme un poquito más, Maestra, de su familia de origen, cuénteme por ejemplo, ¿cómo empieza usted a relacionarse con la música? ¿Si sus padres escuchaban o hacían música o la relacionaron con otras artes?

-Sí, es una pregunta muy interesante porque esto ayuda para una realización dijéramos de un pianista como logré ser yo ¿Por qué? Porque los papás de mi papá fueron músicos, su papá fue director de la banda de su pueblo: Real del Monte, pero tocaba el clarinete y su mamá era cantante de concierto, aunque los conciertos se ejecutaban, prácticamente en privado, en salitas chicas, estoy hablando de los fines del siglo XIX. Luego mi papá jovencito se vino de Real del Monte a Pachuca y no quiso trabajar en la minas, que era lo típico de allá y dijo no yo puedo hacer algo mejor y se volvió por lo pronto escribiente, estudiando con maestros muy buenos, porque tenía una caligrafía preciosa.

-¿Usted conoció a sus abuelos?

-Los abuelos del lado de mi papá, no, habían muerto. Mi mamá, por su lado, tuvo sus papás músicos: compositor mi abuelo, que tampoco conocí, a mi abuela sí la conocí y ellos eran de Tulancingo, entonces la abuela, pianista, nada menos obtuvo su diploma aquí en una escuela de –yo quiero pensar que era de la Universidad en México-, porque está firmada, nada menos que por Porfirio Díaz y Protasio Tagle, que en ese entonces era el equivalente al Secretario de Educación Pública. Ella teniendo que venir hasta México –porque era un venir o por ferrocarril o una carretera muy accidentada- entonces era lejos el Distrito Federal de Pachuca. También oí tocar a mi abuelita unas transcripciones de Lizst. Mi papá era cantante, tocaba el piano, el armonio y el órgano. No pudo hacer una carrera de cantante –le hubiera gustado a él de ópera, de opereta llegó a cantar- pero también porque tenía que mantener a cuatro hijos, se hizo contador, el contador general de la Compañía Real del Monte de Minas, pero en Pachuca y así fue como después entró él a la Cooperativa de Cemento y fue el contador general.

-¿Y su mamá trabajaba?

-Mi mamá pianista en la casa, quiso trabajar en educación pública y metió sus papeles, pero cómo, llegando de Pachuca no teníamos servidumbre -que antes sí se usaba tener una o dos sirvientas-, y mi mamá tampoco tenía un carácter fácil ¿por qué? Porque era perfeccionista, tanto que mi papá le decía: “!si la sirvienta fuera como tú, me hubiera casado con la sirvienta, aguántate!”, pero ella no se aguantaba, por lo tanto se quedaba en la casa cuidando de nosotros cuatro. ¡Si no cabe duda! que cuando la madre se dedica en su totalidad de su tiempo al hogar, sí forma muy buenos hijos y hace un hogar muy feliz, aunque quién sabe si el señor sea feliz del todo, pero eso es a parte, de verdad, porque el hogar, creo yo, es la mujer la que lo hace. La que más lo forja.

-¿Su mamá daba clases de piano en su casa?

-Sí, claro sobre todo ahí en Pachuca que fue mi niñez hasta los nueve años yo eso sí siempre veía que llegaban alumnos, alumnas con ella a estudiar porque daba clases. De soltera también dio clases, era la señorita más famosa, maestra ahí en Pachuca, que daba clases a domicilio también y clases de piano.

-¿Sus hermanos se dedicaron a la música?

-No se dedicaron por flojos y como yo era la primera, yo tuve esa oportunidad de cuando mi papá llegaba de trabajar decía: "Lávate las manitas y ahorita vamos al piano" y esto era diario, entonces yo estudiaba con él no más de una hora, mi mamá seguramente me revisaría el plan que ellos tenían en los estudios. Los estudios de poco a poco, llevando a la niña, pero así comencé jugando a los cuatro años. El resto de mis hermanos, sí estudiaron, sí supieron las notas, pero eran flojos o una de dos: o papá no les pudo poner tanta atención o ellos jugando y demás no se interesaron tanto como yo , pero tuve la ventaja de haber sido la hija mayor, y mi papá vio mi precocidad y desde luego talento para recibir pronto la música y aprendérmela, él se entusiasmo mucho porque me decía: "Tú tienes que ir a Paris y yo hubiera querido hacerlo, pero tú continúas lo que yo hubiera querido hacer".

-Platíqueme, Maestra, cuando ustedes se vienen a vivir aquí a México, ¿la primaria donde usted estudió le quedaba cerca de casa?

-Sí porque era la Colonia San Rafael, me acuerdo que vivíamos en la calle de las Artes, que ahora es Antonio Caso y nos quedaba por Serapio Rendón, también una de monjas, creo que al principio, porque la terminé en una escuela de gobierno, porque también se suscitó la época después de Cárdenas que cerró las escuelas católicas, pero eso me hizo entrar a la escuela que era originaria de las madres del Verbo Encarnado, católica ¡Y mujeres!, nada más mujeres y ahí yo hice mi preparatoria que era más bien secundaria y preparatoria juntas en *High School*, en inglés, porque habiéndome escuchado Ignace Friedman, -un pianista muy famoso en el mundo- les dijo a mis papás que, dado que yo traía la música por dentro, seguramente en el mejor sentido de la palabra, que se ocuparan de mí, que yo estudiara idiomas que porque yo estaba llamada a viajar por el mundo y hacer una vida musical, entonces ellos con tanto entusiasmo, cuando vieron esta *High School* directamente del sexto año, me metieron a aprender inglés, pero ¡a aprender todo en inglés!, entonces que las matemáticas, que todavía era aritmética o álgebra y que historia y que geografía y en inglés, que muchas veces me lo aprendía de perico y no sabía lo que estaba yo diciendo, ¡muy difícil!, pero vamos era un reto que al fin y al cabo, a uno lo mandan a la escuela y más me valía sacar buenas notas.

-¿Usted considera que era buena estudiante?

-En la escuela, yo creo que no fui buena estudiante.

-¿Había materias que le gustaban?

-Sí, me gustaba la historia, me gustaba por cierto el álgebra, me llegó a gustar, pero hubo algo muy simpático, que ahora lo veo simpático, no fue. Como era de monjas no pagaban a algún maestro de música para que acompañara a los coritos de las niñas más chicas y entonces sabiendo que yo tocaba el piano, me sacaban de algún examen "Por favor, María Teresa, ven aquí a tocarnos" y yo les tocaba lo que me pusieran en frente, sin haberlo leído antes. Por supuesto cuando yo llegaba al examen, éste había sido hecho y me sacaba diez.

-¿Entonces usted empezó clases de música con sus papás?

-Sí, desde los cuatro a los siete años, pero cuando mis papás decidieron que yo debía de tener un estudio formal y me llevaron con el maestro Gomezanda.

-¿Y tenía usted siete años?

-Sí.

-¿Y de los siete hasta los cuántos años estuvo estudiando con este maestro?

-Hasta los dieciocho años, que fue cuando vino Borovsky, pero con Gómezanda, me recibí, él tenía una escuela de música bastante avanzada porque también daba materias teóricas .

-¿En esa academia era la única mujer o había más mujeres?

-Sí ahí sí, niñas, niños de todo, pero junto conmigo, esta niña se llama, todavía vive, Josefina Martínez Rendón, que ahora se apellida creo que Josefina LaValle, fue bailarina posteriormente, éramos las más chicas de la Academia.

-¿Las trataban bien?

-Sí, los maestros muy bien, pero cuando el maestro decía: “Niña, toca”, yo tocaba, en público, porque tenía su sala de conciertos. Entonces me decía: “Vamos a tocar” y yo tocaba cada semana, prácticamente o mínimo una vez al mes. Claro, las clases eran semanales y en cada clase yo estudiaba cuatro o cinco autores de obras chicas, de acuerdo a cómo iba yo aprendiendo, pero esas mismas obras, a la semana siguiente se las traía yo de memoria. Él se aprovechaba y me mandaba otras nuevas y así me fui haciendo de un gran repertorio. Me acuerdo en una ocasión que estaba yo con gripa y había un concierto ahí en la academia, mi mamá se quedaba con el resto de los hijos, por alguna causa, mi papá me llevó, pero como yo tenía gripa, yo andaba jugando ahí con mi vestidito de casa, porque mi mamá siempre nos tenía que los vestiditos de percal, para estar en casa y para jugar, los de seda para los domingos, con guantes y sombrero y todo para ir a misa, todos muy elegantes, si llega a su casa, entonces otra vuelta: “Cámbiense sus vestiditos y pónganse para que jueguen, tírense al suelo si quieren, hagan lo que quieran”, entonces a nada más me pusieron un abrigo y mi sombrero, ¡eso sí! ¿Por qué? Porque yo estaba enferma y me enfriaba y dijo mi mamá: “No, nada, tú vete al concierto así” y yo “¡No, mamacita!”, porque yo me fijaba. “No, mamá yo me quiero cambiar”, “No, vete así, te pones tu abriguito con tu sombrero y estás lista” y me fui con mucho abrigo y sombrero y cuando estamos en el concierto y acaba éste con los alumnos del maestro, el maestro empieza a decir: “Por ahí veo entre el público a mi alumna Teresita Rodríguez” -que así me decía- Y yo me empiezo a sumir en el asiento, ¡sabía lo que venía, sabía! Presentí. “Entonces como ella tocó la semana pasada aquí, yo les quiero pedir que ustedes aplaudan para que nos toque” ¡Imagínese usted, tenerme que quitar el sombrero, peinadita siempre con un fleco y el pelo lacio que tenía muy negro, pero ¡enseñar el vestido! Y me tuve que quedar el abrigo y me acuerdo que el vestido iba medio roto del dobladillo y el encaje y sucio. Pero la conciencia mía era que el vestido no era para enseñar ¡a nadie! Todavía me acuerdo y ¡Ay!, pero tuve que tocar así y siempre tocaba bien porque mis papás me enseñaron a leer muy bien, mi papá me ponía un periódico encima de las manos para que yo no viera el teclado. A los catorce años recibí mi diploma, cada año me daban mi diploma, según el año que iba yo adelantando. A los siete años que había yo estado ahí, llegué al último año que era para concertista y maestra de piano, entonces tenía yo esos catorce, tuve que presentar alumnos ¡que eran mis hermanos, justamente!, porque habíamos formado un programa con ellos tres y otros tres amiguitos

nuestros, creo que eran niñas, entonces el único niño era mi hermano que era rebelde conmigo, él era un año menor que yo, un año y medio. Y siempre quería él ser el mayor. Después de todo él era el primero y único hombre ¡y los hombres! él siempre se encargó de cuidarme siempre porque mi papá me encargaba con él también. Los presenté para demostrar que yo sabía enseñar, así fue como obtuve el título de maestra y luego de concertista tocando dos o tres recitales. Sin embargo seguí yo con el maestro Gómezanda, estudiando siempre y llenándome de más repertorio, pero cuando yo cumplí dieciocho vino a México Alexander Borovsky, con la segunda guerra, esa guerra tremenda, trajo a muchos músicos y grandes escritores a México ¡Fue un auge en México!, un auge musical con las gentes que vinieron a enriquecer el ambiente.

-¿Qué año era?

-1942. Llegó Borovsky, él era un ruso y tocaba ¡muy bien, muy limpio, hermoso! Era un especialista en Bach, prácticamente –eso decían de él-, pero se quiso quedar unos meses en México porque o había venido pasando por Estados Unidos, pero México era un oasis. Y con lo que le pagaron de varios conciertos, pidió escuchar a varios muchachos jóvenes, nos escuchó a varios, no al mismo tiempo, pero él escogió solamente a dos jóvenes, una era menos joven que yo, pero yo dieciocho y ella tendría veintidós, veintitrés: Estela Contreras. Ambas fuimos sus alumnas durante todo el tiempo que estuvo, que fueron como de nueve a diez meses ¡muy jugosos! ¡Ay pero me puso en cintura! Porque el maestro Gómezanda era, no solamente consentidor, era muy cariñoso y así apapachador, ¡yo lo quería tanto!, pero no era tan exigente por eso, porque veía que yo leía muy bien y podía tocar, pero este maestro Borovsky venía con ese rigor de los rusos que tiene fama, también de los europeos. Traer esa tradición de ser mucho más exigentes y que mi maestro no lo había sido tanto, él se dio cuenta. Tocaba muy bien yo y me dijo: “Usted es un pajarito que nació cantando, nada más que no le han enseñado a cantar” ¡Ay qué desilusión tan grande! Lloré con mi papá: “¡Toda una vida perdida!”, sí, a los dieciocho era toda una y a cualquier edad es toda una, pero mi papá dijo: “ten paciencia” “Es que me asustó éste maestro y cobra muchos dólares” Y le dijimos al maestro que mi papá tenía cuatro hijos y que no podía. Muy lindo cobró la mitad, también en dólares, pero dijo: “La señorita sí merece mi trabajo, entonces les voy a cobrar la mitad”. Y así comencé a trabajar con él y verdaderamente llegaba yo a llorar a mi casa ¡por lo difícil que fue! Porque entonces me puso en cintura, ¿qué quiere decir? desde enseñarme la palabra que es fraseo que no la había oído nombrar, enseñarme el ritmo, que aunque lo tuviera, no lo había oído como tal, el metrónomo, que aunque veíamos señas de metrónomo, el maestro Gómezanda, nos decía: “Tú no te preocupes de esas señas, tú toca”. ¡Claro el maestro me llevó muy bien, hay que considerar que él me llevó desde niña!, que no es lo mismo que era una señorita que ¡o se forma o se forma! ya los dieciocho años marca una buena edad para trabajar –ahora sí como se dice- como Dios manda. Por lo tanto trabajé con Borovsky y al final, quiso, desde antes se propuso y le propuso a mi papá que yo diera un recital con las obras que íbamos a trabajar en esos meses y lo di, y de memoria y lo mejor tocado posible. Mi papá consiguió el patrocinio y lo di en el Anfiteatro Bolívar que estaba lleno y con un

piano lindo de cola. Y de ahí el maestro se fue a vivir a los Estados Unidos. Él le dijo a mi papá: “El trabajo no está terminado, ojalá que ella pueda ir a Boston donde yo voy a vivir”. Y así fue como del año 42 hasta el año 45, mi papá logrará que la Cooperativa me diera esta beca para yo irme a estudiar con él tres años consecutivos, me venía de vacación, pero me venía siempre formando programas, trabajando como él insistía, estudiando cinco horas diarias –antes yo estudiaba una o dos, porque el maestro Gómezanda decía “No, la niña aprende muy pronto, basta con una hora que estudie”. Y yo decía “Si el maestro dice que es una hora, una hora”, que yo lo asimilaba muy bien, pero de floja ¡no estudiaba más!, pero es que eran órdenes del maestro. En las cinco horas alquilaba yo un piano de un estudio de una ex cantante, mayor y le pagaba yo por cinco horas.

-Maestra, cuando estaba en esta época que se fue a vivir a Boston, la beca que usted recibió ¿era una beca simbólica?

-Fue tan buena que me mandaban trescientos dólares mensuales. Viví muy contenta, muy a gusto, no se pagaba mucho en la casa de asistencia donde yo habitaba que también era de puras mujeres, naturalmente que eso sí me lo procuraron. Más vale porque así la niña de todas maneras iba muy inocente, la señorita de veintiún años. Era muy barata la vida, también Estados Unidos, el autobús, por eso me duró porque era determinada cantidad la que me dieron, pero me duró tres años, inclusive La Cruz Azul auspicio mi presentación en Nueva York, porque había que pagar. Se pagó desde el *manager* -se encargó de alquilar el *Town Hall*, los programas, la publicidad y todo-, entonces tuve mi presentación en el *Town Hall* de Nueva York. Me fue muy bien, pero era nada más una presentación. Cuando yo le escribí a mi papá que yo había dado ese paso y había tocado el piano y seguiría tocando el piano toda mi vida, como carrera yo veía que eso iba a ser muy difícil y como carrera no me interesaba a tal punto.

-¿En ese momento?

-Sí, en esos días escribí esa carta. Por fin, porque tampoco tenía una confianza con los papás, sobre todo con el papá y escribíamos. Me escribía tres cartas por semana, yo le contestaba y mucho cariño y muy lindo y muy todo, pero tener esa confianza que se antoja de los hijos de ahora que sí platican con sus papás, con la mayoría quiero pensar, no era la mismo con mi papá. Mi papá daba una orden, él decía: “Estoy en nombre de Dios para corregir a ustedes, por lo tanto lo que yo diga se hace. ¿Y por qué?, porque lo digo yo”. Así fue que yo le escribí una carta -que no la he encontrado entre los revuelos de mi papá que murió-, pero me acuerdo que contestó: “Hijita, eres mayor de edad, tú haz lo que tú quieras, pero tú sigues ahorita estudiando con Borovsky ” “Ah, sí, papá, naturalmente yo no voy a desechar esta beca, yo sigo trabajando que es lo que más me gusta, me encanta tocar el piano, solamente que me da, no sé, no quiero pensar en el piano como una carrera”. Pasa esto y luego, en el año 51, aquí en México vivía yo y estaba tocando con música de cámara con el Maestro Sandor Roth, húngaro. Él era viola, venía de un cuarteto muy famoso el Lener. Estudiaba yo con él y me dijo: “Usted tiene que irse a Europa, no puede quedarse en México, el campo en México es muy reducido y usted tiene que ver otros campos”. “Uy, maestro, yo no puedo, no tengo con qué ir, todavía vivo con mis papás, no

trabajo, sólo doy una clasecita por ahí o dos -que me daban para comprarme unas medias y mi papá que semanalmente me daba otros centavitos para que yo me moviera como yo quisiera-, pero nada más”. En aquél entonces me presentaron a una señora muy linda Camila Strom, que era esposa del Cónsul general de los Estados Unidos en México, que ella quería estudiar el piano con alguien, y ella era una persona que estaba en sus cuarentas y yo en mis veintes. Me conoció y nos tomamos mucho afecto porque iba a su clase y me pagaba era una buena entrada. Total que el Maestro Roth me dijo: “dígame usted a la señora Camila a ver como ella puede ayudarla para que usted se va a Europa”. Yo le comenté a Camila y me dijo: “¿Qué quiere usted que yo haga?, yo no tengo posibilidades de nada” y le dije: “yo menos y el maestro dice que si usted ve la forma para que yo me lance a Europa, lo pensemos”. La señora Camila, con la esposa del embajador de Estados Unidos, creo que se llamaba Wally Simpson, hablaron y se juntaron con otras damas para ver al presidente Miguel Alemán, a exponerle el caso y decirle que necesitaban una ayuda para una mexicana –¡qué bonito!, las extranjeras fueron las que se preocuparon, porque , yo les expuse a ellas ese deseo, pero creo que nosotros mexicanos a lo mejor no nos hubiéramos atrevido-. Por supuesto a las embajadoras sí se les recibe en seguida. Ellas lograron que el señor presidente me diera el teatro y la orquesta sinfónica con tres ensayos gratis y en cambio las señoras se comprometieron a vender la mayor cantidad de boletos posibles y a mi también me dieron boletaje para que llenáramos el teatro, porque con ese dinero yo me iba a ir a Europa. Esto se logró. se llenó el teatro ¡Fue una maravilla!, pero mi papá –que estaba enfermito, tenía una cirrosis en el hígado, después de unos cálculos en el hígado que no se quiso operar en su momento- y justamente el día de mi presentación se muere en la tarde. Yo llegué a la casa después del ensayo, le cerré los ojos, estuve con él y así me sacaron -¡se puede usted imaginar!- todavía me es fuerte. Me llevaron a casa de unos amigos muy queridos para que así pudiera yo irme al concierto. Siempre estrenaba yo vestidos y ese día con mayor razón. Pero aquélla vez estrené yo un vestido blanco, porque alguien me dijo: “Tú eres como un cirio, está la luz encendida, vístete de blanco” y siendo morena el blanco me quedaba y siendo joven, sobre todo. A los jóvenes les queda cualquier cosa que se pongan.

Lo bonito es que mi vestido era blanco, porque si hubiera sido rojo hubiera sido muy duro. Mi papá tendido en la casa –y antes además los lutos eran negríssimos, ahora se puede tomar de cualquier color-. Ahí fue donde yo reaccioné, después de esa experiencia tan dolorosa y al mismo tiempo tan brava, en el sentido de que me hacía despertar, de que mi papá sí veía más allá, él decía: “Tu te vas a Francia, tú vas a tocar, tú vas a hacer, lo que yo no hice”. En ese momento le hubiera yo dicho a mi papá: “Olvídate de esa carta, yo sí quiero ser pianista, yo sí sé que éste es mi camino”. Encontrarlo es muy importante. Fue por ahí que yo reaccioné y que dije: “adelante María Teresa como la vida se te presente, ese es tu camino” Y aunque sí había tenido oportunidades –no muchas, no porque yo nunca fui una persona atractiva en mi físico- tuve uno que otro pretendiente, pero por algo yo sentía que no me quería casar y mi papá tanto había dicho: “Deja que otras mujeres tengan hijos, tú no”, yo pensé: “ a lo mejor mi papá sabe

que yo tengo algún defecto y no pueda tener hijos”. Hasta ahí, yo no pensaba más, esa etapa de la existencia tal vez si no de todas las gentes, cada uno recibimos educación parecida y la tomamos diferente cada persona. Sin embargo, yo la tomaba completamente como palabra divina. Lo que dijera mi papá y de paso mi mamá era palabra divina, palabra de Dios. Yo dije: “si mi papá dice que no me case, está bien. Yo no pensaba en el matrimonio, para nada, porque yo quería seguir con mi carrera. Y así fue como me fui a Europa, como trabajé y etcétera.

-¿Usted considera que esta fue la primera decisión más importante en su vida?

-Sí como decisión propia, además de que no estaba mi papá, yo me sentí totalmente sola, abandonada allá, pero abandonada a mi suerte, pero mi suerte estaba totalmente auspiciada por todo este dinero que me daban entre los americanos y que nosotros vendimos boletos, entonces era un empuje que no podía ir atrás y además yo sentía mucho entusiasmo y yo sola, desde que me fui a vivir a Estados Unidos, sola después de que hasta la esquina iba yo cuidada o por la sirvienta o por mi hermano. Hasta los veintiún años que me fui a los Estados Unidos, entonces de repente ese choque yo lo había pasado, conocía lo que era –llámele usted libertad- pero yo seguía siendo igual, la misma persona, teniendo los mismos principios y las mismas costumbres, por lo tanto educación moral que mis papás me habían inculcado con tanto trabajo, que eso sí no se le quita a uno jamás.

-¿Las decisiones importantes las tomaba su papá?

-Sí, cuando yo era chica, pero siempre mi mamá anuente a ello, pero fueron decisiones como todo, con los hijos, algunos eran más rebeldes que otros, pero todos hacíamos lo que ellos dijeran. Yo fui menos rebelde porque adoraba a mi papá y me di cuenta de que si yo me portaba bien era mejor, porque a mi hermano sí le daba sus cuerazos, porque era cuestión de quitarse el cinturón y “En nombre de Dios yo te voy a corregir, y el nombre de Dios estaba ahí muy fuerte”, ahora que mi nieta –que tiene cuatro años- ni siquiera un manazo, -que a veces se antoja, porque hace sus cositas- pero no es así.

-Ya que tomó la decisión, ¿a qué parte de Europa se fue?

-Me fui en primer lugar, creo a Ámsterdam, luego a Londres, llegué creo que en segundo viaje a Dinamarca, volví a Ámsterdam, a Londres, pero también toqué en Madrid en la Academia de las Artes, un lugar muy interesante, muy bello.

-¿Usted no fue a tomar clases, fue a presentarse?

-Sí, pero siempre pagando porque el dinero no sólo me mantenía sino que servía para que uno se presentara y las presentaciones de los debutantes, allá son hermosas, en Europa siempre tuve experiencias bellas, por bellas me refiero a flores de personas que nunca me han conocido, pero van porque quieren apoyar a la persona joven que se presenta, por el gusto nada más.

Allá sí llenan salas, chicas, pero las llenan. Acá nos llega algún debutante y como nadie lo conoce decimos: “Quién sabe quién será, mejor yo no voy” y allá tienen la disposición de escuchar, sean debutantes o los que están hechos, pero de todas formas apoyan muchísimo a los debutantes.

-¿Usted cómo le hacía para presentarse en esos lugares?

-Porque tuve contactos aquí en México de un pianista, amigo mío que había estado en Europa y que tenía contactos con *managers*, naturalmente que sin ellos nada se puede hacer y menos en México que nos falta muchísimo tenerlos, aunque sí existieron, la *Casa de conciertos Daniel* que fue estupendo y que gracias a ellos también toqué con la Sinfónica de Moscú y gracias a ellos hice muchas cosas maravillosas en mi propio país. Bellas Artes no lo podía hacer sola, tiene que haber una persona que se dedica a eso y así uno, por anticipado, les escribe, se les manda dinero y se presenta uno. Ahora que recuerdo, me presenté primero en Ginebra en un concurso que fue solamente para mujeres, yo obtuve un penúltimo lugar, pero no llegué a las finales, ni modo. De cualquier manera la niña que ganó –que no era el primer lugar, sino el segundo- era discípula del presidente del jurado, o sea que en Europa se sucedían cosas como aquí en México que nunca había yo ganado un concurso. En Boston sí gané porque fue a través de una estación de radio que convocó a jóvenes –yo no conocí al jurado ni ellos a mí- fue algo muy especial: me dijeron: “Siéntese usted ahí delante del micrófono y tóquenos una hora de programa, como si esto fuera un recital”. Fuimos cien pianistas y yo gané, tuve esa suerte, pero en México nunca gané un concurso. Y ahí fue tocar con Arthur Fiedler, con la Sinfónica de Boston, de manera que fue muy bello. En esa época yo era estudiante de Borovsky.

-¿Qué diferencias ve usted entre México y el extranjero en cuanto a formación?

-Todavía México –y a la fecha- tiene magníficos maestros de piano y, por lo tanto, muy buenos maestros también en las materias teóricas. Lo que pasa es que México sigue siendo un país chiquito en el arte, no tiene esa amplitud de competencia que tiene el extranjero –llámele usted Estados Unidos, no en todas las capitales, por supuesto, porque entre más grande sea la ciudad, más movimiento artístico y musical hay-, por lo tanto Europa siempre nos ha llevado la delantera, porque efectivamente han existido antes que nosotros en las artes, en la comunicación de las artes, porque en México no quiere decir que no haya arte, hay muchísimo: la pintura, la escultura y la música ¡ni qué decir! De los siglos anteriores también ha habido grandes músicos, pero todos ellos también quisieron ir a Europa, no nada más para aprender, tomar cursos y todo. Siempre fue el viejo continente al que nosotros siempre hemos querido ir y esa experiencia sigue estando allá. En México no lo logramos porque es muy disperso, creo yo que todavía para las artes no damos lo suficiente. No es una competencia es de esas fuerzas porque “la competencia hace al campeón”.

-¿Usted también percibe lo mismo en la cuestión laboral musical en México?

-Sí, la diferencia es muy grande porque allá un músico sí puede vivir de la música tocando, yo por ejemplo pude quedarme a vivir allá cuando fui por segunda ocasión a Europa, si no hubiera sido porque además de que me gustaba regresar a México, tenía yo el compromiso de cumplir con una beca que me había dado el Instituto de Bellas Artes, a través de Carlos Chávez. Él me dijo: “Usted regrese a México porque aquí la necesitamos” y yo fielmente y con muchísimo gusto, regresé, pero allá usted va a algún bar de un hotel, a algún restaurante y ve usted –por lo menos en mis tiempos- yo veía personas sentadas ahí tocando con frac un trío o un cuarteto ¡en un bar! Y que

seguramente sí ganan bien para vivir de eso y no estar en las grandes salas de conciertos, por lo tanto de la música si se puede vivir y aquí no. Los músicos aquí en México sí damos clases, sí tenemos sueldo, pero no retribuye todo el trabajo que uno sí presenta. Aún los conciertos, aquí son muy mal pagados porque no hay tampoco esa oferta y esa demanda. La demanda que tendríamos que tener: el famoso *manager*.

-¿Usted siempre tuvo un *manager*?

-Los tuve cuando existió la *Casa de conciertos Daniel* que logré que me tomaran, porque ellos tampoco tomaban a los jóvenes de México, ellos regenteaban a los artistas que venían fuera de México a presentarse aquí. A mi todavía me tocó un poquito. Gracias a ellos pude tocar con la Sinfónica de Moscú aquí.

-¿En qué año fue eso, maestra?

-Estaba yo casada –me casé en el 55- así que era como entre los últimos años del cincuenta o de los primeros de los sesenta.

-¿Usted considera que por el hecho de ser mujer usted tenía más o menos oportunidades en los años que usted platica, tanto en su época de estudiante como en lo laboral?

-Es curioso, fíjese que esta pregunta sí me la habían hecho antes, sobre todo en los setentas que fue la época de la liberación femenina. A mi me preguntaban mucho en Estados Unidos, cuando iba a tocar a California: “¿Y qué piensa usted de la liberación femenina?”. La mujer no estará totalmente liberada por una razón: porque es muy bello que sea madre y está hecha para ser madre y ese hecho le hace no estar del todo liberada, entonces ¡bendita maternidad! Y en mi caso, curiosamente como yo siempre fui niña, siempre fui mujer, no me di cuenta de ninguna discriminación, porque no tuve oportunidad: no estuve en escuelas grandes en que hubiera hombres, sin embargo, aquí en México, en concursos en los que aunque no ganaba yo, yo sentía la preferencia con otros compañeros que eran hombres, entonces brillé solamente porque yo tocaba lo suficientemente bien para aquél entonces, lograba lo que me pedían los maestros, entonces jamás me di cuenta si era por ser mujer, más bien era personal, eso es todo. Y es preferible ver eso así, porque vamos a seguir siendo las mujeres, mujeres y los hombres, hombres, eso ni modo, ¡bendita sea la diferencial!

-¿Cuándo recibe la beca del Instituto de Bellas Artes?

-Fue en el año de 1952, cuando Carlos Chávez iba a dejar la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, que él formó. Contó naturalmente con Miguel Alemán, que él era de los que se plantaban en la sala de un presidente y lograba verlo y lograba lo que él quería. Fue un gran impulsor del arte, de la música. Además él era una gran persona y un gran músico mexicano. Cuando yo conocí a Carlos Chávez fue cuando él me mandó llamar para decirme que él se iba de Bellas Artes, pero que había un remanente de un funcionario y que quería ocuparlo en alguien que lo mereciera y que él sabía de mi existencia –creo yo que tuvo que ver su esposa, quien también era pianista, que me conoció como un año antes o medio año antes de conocer a Chávez, porque ella estuvo en uno de mis conciertos-, luego nos hicimos muy amigos. Chávez me dijo: “¿Qué quiere usted hacer? Yo le voy a dar un cheque, es para ayudarla”, yo le dije:

“Maestro yo quisiera regresar a Europa –hacía dos años que había estado allá-, y quiero tomar cursos, tener más conocimientos, entablar más relaciones con artistas”, también le dije que no podía en ese momento, porque tenía yo un compromiso de unos conciertos en televisión –en canal cuatro- no me acuerdo cuantos domingos eran, creo que treinta, o algo así.

-¿Qué hacía en esos programas?

-Hablaban un poquito del músico del que iba yo a tocar una obra y luego tocaba. Este era un compromiso que tenía yo con unos amigos, comerciantes de unos pianos y que con esto también ellos les hacían propaganda. Carlos Chávez me dijo: “Está bien, pero usted regrese, no se va a quedar allá como Angélica Morales -nacionalizada mexicana-, que se fue becada a Europa y se quedó a vivir allá. Usted regrese, sí la necesitamos en México”. Salgo y cuál será mi sorpresa que la secretaria de Carlos Chávez me da un cheque por tres mil dólares, en el año 52 eso era ¡un dinerall!, viví como diez meses en Europa, lo metí al banco y lo cuidé mucho, yo ahí sí cuidaba cada centavito que gastaba.

-¿Y allá en Europa qué hizo?

-Tomé un curso con Paolo Densa, un italiano, pianista magnífico. El curso lo tomé en Barcelona. También volvía a las capitales en donde yo había estado antes para afirmar mi éxito y sí tuve magníficas críticas, así que sí, yo hubiera podido quedarme a vivir en Europa. Yo me acuerdo que en Ginebra me dijeron: “Yo le consigo trabajo y puede usted ganar mucho dinero, trabajando en un bar, tocando”. A mi entonces eso me escandalizaba: “¡Cómo una señorita decente va ir a tocar a un bar!” ¡Hombre!, no era ningún antro, pero así iba yo, al principio, después fui creciendo en edad y en cabeza. Aunque pude quedarme en Europa, Chávez tenía muchísima razón porque resulta que hay una gran cantidad de valores mexicanos, de diferentes carreras, que se van, pero es que allá encuentran mayores oportunidades de ejercer. Llegan a México y si no hay trabajo ¡Qué van a hacer! O si es un trabajo en el que les pagan tan poquito, ¡también! Este es un desequilibrio muy fuerte en México. Retomando lo que le decía, antes de irme a Europa, pasé a Boston con Borovsky para que me diera una pulidita y de regreso, a los diez meses, también para contarle cómo me había ido. Prácticamente cada dos años iba yo a ver a mi maestro a que me trabajara, hasta el año 66 que murió durante el sueño. La última vez que lo ví fue en 65.

-¿Usted recibió algún título cuando terminó de estudiar con el maestro Borovsky?

-No, nunca por una razón, por una carta que escribió y que estaba dirigida a quien correspondiera y que mencionaba que a la fecha yo había estudiado a tantos autores, que yo estaba en óptima forma, muchas cosas lindas, pero nada institucional. Él daba clases en la Universidad de Boston, pero yo nunca entré a la Universidad. Acá tampoco yo nunca me recibí porque eran diplomas y como no entré al Conservatorio no obtuve un certificado, de manera que yo siempre he ejercido sin título, porque en esa época no era necesario. Bastaba con hacer las cosas bien, ahora en estos tiempos hace falta todo.

-¿Usted considera que debe haber papeles que valen los conocimientos en el área de la música?

-Desgraciadamente ahora es la moda. Tiene usted maestría, doctorado y acaban siendo estudiantes a los sesenta años. Por estudiantes quiero decir que van a un establecimiento, como tal, porque uno es estudiante toda la vida, no puede dejar de estudiar, siendo uno su propio maestro, porque ahora además de la globalización, somos tantos que quieren que el papelito les avale, pero ¿de qué sirven tantos papeles a veces si la persona no es tan brillante como el papel dice? Yo creo que esto es una cuestión difícil de responder. En mis tiempos no hacía falta. No creo yo que el gran Claudio Arrau -que fue el coloso del siglo pasado- o el gran Rubinstein, o tantos otros pianistas de fama mundial, hubieran tenido un título.

-¿Usted actualmente trabaja?

-Sí, soy maestra en la Escuela Superior de Música, ahí pedí que me pasaran del Conservatorio Nacional de Música -que el día siete cumpla cuarenta años de mi ingreso al INBA, como maestra-, por lo tanto sigo trabajando y me da mucho gusto. Ahora enseño más a niños, porque así me ha tocado. Estuve en el Conservatorio, después de veinticinco años me eligieron por votación como la primera directora del Conservatorio en 1988. Me tocó, siendo mujer, ser directora y estuve ahí tres años y medio, sin poder hacer realmente los logros que yo quería porque es muy difícil.

-¿Cómo institución?

-Si, las instituciones y México como país, es muy difícil hacer cambios, no aceptan cambios tan fácilmente. Aunque yo llegué con grandes ideas: "Vamos a hacer cambios en el plan de estudios", no tuve apoyos ni de los mismos maestros. Pude haber hecho eso yo sola, basándome en lo que yo sé y en lo que estaba hecho, se le hubieran hecho algunos arreglos, porque son necesarios. Se estaba enseñando como a principios del siglo antepasado, aunque es magnífico, pero no está actualizado, porque estamos en una etapa en la que más vale ser más práctico que quedarnos atorados, porque las carreras son muy largas.

-¿Usted vivió algún obstáculo por ser mujer, siendo directora del Conservatorio?

-Yo creo que sí, porque tuve problemas constantemente, pero me batía a duelo constantemente, con sindicatos más de maestros que de trabajadores.

-¿Recuerda si estos problemas eran más constantes con hombres o con mujeres?

-No mixto, porque esto fue hace como quince o dieciocho años, entonces estábamos más mezclados hombres y mujeres. Aunque siento que fueron más con los maestros que eran mujeres y entre los sindicatos eran más hombres, que eran los que más se atrevían, pero el que más miedo tenía era mi subdirector que era un muchacho delgadito: "es que estaban empujándome la puerta, me iban a tirar cuando querían entrar con usted" Y yo ahí adentro y él cuidándome, son unas experiencias, importantes, como toda experiencia, y da igual si me arrepienta o no porque sucedió, pero no me arrepiento de haber vivido esa etapa porque fue muy interesante y conocí a los seres humanos como tal, como somos y somos muy difíciles de entender. Tal vez fui yo la que no les comprendía, pero fue bonita la experiencia, sobre todo porque pude hacer algunas buenas limpias en el Conservatorio, no musicales, sino que quité la

marihuana, quité los saloncitos que les servían a las muchachas que servían como cuartos de hotel, entonces logré por lo menos sanear un poco el ambiente. Sin embargo, me quitaron empleados que porque yo no los quería, Bellas Artes no les quitó la plaza, por lo tanto se los llevaban a estar sentados en alguna oficina todo ese tiempo para que no los tuviera yo. Salgo del Conservatorio y al día siguiente les regresaron sus plazas. La limpieza es muy difícil. Los trabajadores, en general, me trataron muy bien. Mi marido me decía: ¿Qué, ahora sí renuncias?” y yo le decía que no. Hasta que el director me dijo: “Por favor, maestra, váyase, porque no aguanto a los maestros que vienen y se plantan hasta aquí pidiéndome que le pida que se vaya”. Y le decía yo: “Es cíclico, esto es porque al rato quieren meter a sus compadritos, esto no es personal, no soy tan importante”. Tuve que dar mi renuncia porque el director no los aguantaba, pero fue forzosa, me faltaba medio año, y dije voy a firmar diciendo que yo me quise ir y no que me corrieron, la verdad es que sí me corrieron, pero fue una experiencia, pero me permito decir que ni yo lo hubiera mejorado pero tampoco los que han seguido como directores lo han mejorado, al contrario, el Conservatorio sigue para abajo.

-¿Usted actualmente recibe un salario?

-Sí.

-¿Tiene usted prestaciones?

-Sí, el ISSSTE. No sé si este año lo están quitando porque he escuchado mucho este año de que las prestaciones no las van a dar, pero no me he querido jubilar porque hay un precio tope: ahora este año eran por trece mil pesos mensuales al jubilado. Trece mil que dice uno: “¡Ah es un bonito número!”, pero no se vive con eso, y desgraciadamente más si uno ha tenido costumbre de vivir a gusto, nada de riquezas ni mucho menos, pero sí tener teléfono, si tener Cablevisión, sí pagar yo taxis, porque no manejo, pero entonces quizá yo gaste más que si tuviera un coche y sí tener un servicio de una sirvienta. Por eso no me he querido jubilar, independientemente de que me gusta mucho trabajar y mientras aguante sigo.

-¿Para usted qué significa el trabajo?

-Es una bendición, es el por qué de vivir, de convidar a los demás de lo que uno ha aprendido, de ser posible, la enseñanza es muy difícil, no siempre tiene un éxito, la enseñanza es muy ingrata, porque yo tengo esta idea que el alumno hace de mi un buen maestro o un mal maestro. No es nada más es de que ellos vienen conmigo y tienen un sello de que la Rodríguez me guió. No es suficiente porque tampoco soy quién para decir eso, pero si el alumno no reacciona, no quiere, no me hace caso, desde como estudie, cómo se siente al teclado, el banco, la altura, no es buen alumno mío, en cambio el que sí sigue todo lo que yo le pido, aunque no fuera un gran talento, es muy buen alumno y si es muy buen alumno, entonces resulta que yo soy muy buena maestra. Son esos retos, pero a mí los retos en la vida siempre me han gustado.

-¿Usted cuantos trabajos ha tenido?

-Nada más el del Conservatorio, éste de la Superior y los conciertos, pero éstos sí han sido muchos, sobre todo antes, cuando en México si había más conciertos, comparando con que éramos pocos pianistas, hasta cuando yo

estaba madurita éramos pocos, ahora hay muchos jóvenes. Los jóvenes también se tienen que repartir el mismo pastel y ¡no alcanza para tantos!

-¿Considera usted que ha habido algunos sexenios o años en los que había buenas ofertas de trabajo y los sueldos para las personas que están dedicadas a la música?

-Precisamente fue Carlos Chávez el que habiendo constituido Bellas Artes como tal, como instituto, también formara la Orquesta Sinfónica Nacional Mexicana que antes se llamó Orquesta del Conservatorio, por fin logra que se les de un sueldo a los músicos, que antes nada más se les pagaba por el día que tocaban y se acababa la temporada y no se sabía, en aquél entonces si iba a haber otra temporada de conciertos y uno se tenía que poner a buscar otra vez patrocinadores para que la Orquesta existiera. Por lo tanto fue un avance muy grande el de Carlos Chávez que los músicos fueran y se sintieran trabajadores de instrumentos. Desde ahí hay sueldos, siguen después los sueldos también de las escuelas de música –que fueron también creadas por Bellas Artes y luego por el Instituto de Bellas Artes–, como el Conservatorio que paga regular, no creo que sean sueldos más altos que los de la Escuela, por la tabulación. En cuanto a sexenios, creo yo que nuestros sueldos nos los siguen dando y también nuestros aguinaldos, hay una ventaja cuando se formó el Consejo para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que esto fue en los ochenta, que fue muy importante y que la pena es que no está constituido ante notario y que pudiera desaparecer, pero esto vino a dar muchos apoyos para becas que se han sucedido, no nada más para estudiantes, para músicos, para pintores, para los artistas. Ha sido una ayuda que antes existía un poquito, pero muy levemente. El FONCA no sé cuánto dé, pero puede hacerse por concurso, aunque los concursos no siempre son muy justos. Pero hay tantas personas pidiendo estos apoyos ¡y para que los den! Justamente un ex alumno mío se fue a Canadá para estudiar como compositor y dice que en el concurso lo calificaron pianistas, no compositores y no dieron una sola beca para compositores, en cambio les dieron a más pianistas. Yo he estado de jurado en el FONCA, durante dos años consecutivos, fue muy interesante pero me mandaban las cajas para ver los proyectos ¡Ay, Dios mío, nada más de acordarme! Y cada quién llevábamos nuestras ideas de quiénes serían los mejores candidatos para ganar una beca, una vez que hacíamos todo, nos decía la secretaria del Consejo, por ejemplo, “Quiero que sepan que toda la petición de ustedes suman tantos miles de pesos al mes, pero el FONCA no tiene ese dinero, hagan el favor de reducirlo a la mitad, a ver a cuáles de los candidatos quitan porque no da para todos” ¿Por qué no desde el principio nos dijeron sólo eligiéramos a tres o cuatro? Era un lío elegir. Pero a fin de cuentas es una institución que está en la libertad de dar o no dar. Desconozco cómo esté ahora, pero cuando yo estuve en el jurado del FONCA me fijé y todo era honrado y si yo hubiera visto que las cosas no estaban rectas y bien, me hubiera ido.

-¿Cuál fue su primer trabajo?

-El del Conservatorio. Yo no quería entrar, pero el maestro me insistió en que entrara.

-¿Para usted qué significa el piano?

-Es mi propio cuerpo, mi comunicación, primero conmigo misma, porque yo le hablo y me contesta y me responde feo, a veces, si no puedo tocar bien, pero cuando me responde bonito, hace que yo goce de los sonidos o una parte de la belleza que yo estoy tratando de tocar bien y luego de que si la llego a tocar mejor viene el placer de que he logrado un trabajo, un reto que gano. También es la comunicación con el público, esa es muy bella, yo tuve mucha práctica con el público pequeño, mediano y de todos los tamaños, porque mis papás me tuvieron desde muy chica tocando en salas grandes, chiquitas, nunca dejé de tocar en público y nunca me ponía nerviosa de chica, pero cuando empecé a tener más uso de razón musical entonces sí me pongo nerviosa. Cuando tengo la música enfrente y estoy trabajando los sonidos de la música es un yo que naturalmente no podría vivir sin él.

-¿Qué quiere expresar?

-No es que yo quiera expresar un mensaje, se expresa uno a sí mismo y saca una cosa de uno mismo que muchas veces no conoce. A lo mejor si viene a ser un psicólogo que le escucha a uno para encontrar las soluciones a sus problemas. Muchas veces me encuentro tocando mi piano y de repente me pierdo y es como mi base musical para que yo llore, si me acuerdo de mi esposo, por ejemplo. O esté contenta o de repente cuando hago técnica, sobre todo cuando vivía mi esposo, me dejo llevar los dedos que sé por dónde deben irse, siempre una hora diaria, mínimo media hora y al mismo tiempo pienso: “¿Qué guisaré hoy, qué comeremos hoy, comimos tal cosa” o “¿Qué vestido me pondré hoy?”, ve que mujeres al fin, de todas maneras sí tenemos ese pendiente, más que los señores, que mi marido desde la víspera sabía qué se iba a poner, al día siguiente yo le decía: “No, pues que depende del clima, depende del humor en que yo amanezca, no puedo saber hoy que me voy a poner mañana” ¡Qué lata!, ¿no? Y de repente reacciono y me pongo a trabajar en el piano, a sacar lo que tenía que sacar.

-¿Usted se ha tenido que cuidar para poder tocar el piano?

-Muchísimo, no hice deportes porque no me dejó mi papá, no me fuera yo a caer y por supuesto siempre me caí sentada o de rodillas pero siempre liberé las manos y tampoco me rompí la nariz. Yo a mis alumnos siempre les recomiendo que hagan natación, algo que no me pusieron mis papás. Hay que cuidarse mucho, por ejemplo a las vísperas de un concierto, hay que acostarse temprano, porque cuando va uno a tocar hay que estar cien por ciento ahí. Hay que sentarse derecha para no cansarse cuando uno toca.

-¿Cómo se cuida las manos?

-Por ejemplo no toco cosas frías o no me las mojo cuando acabo de tocar.

-¿Quiénes han sido sus mayores influencias en la música?

-Fuera de mis papás, mis maestros. Cada maestro que yo tuve me influenció, no sólo en la música sino en la vida, como por ejemplo Borovsky me decía: “María Teresa, ¿por qué no usa usted mangas cuando toca?, ¡tiene usted los brazos muy feos, por qué no se los cubre! En conciertos la ven y los brazos es nada más lo que se está notando todo el tiempo”. Cuando pasaron años y yo iba con Carlos Chávez para grabar un disco me dice: “María Teresa, ¿pero usted no trae un suéter?, que le traiga mi secretaria un suéter para que se cubra los brazos”, y

yo le decía: “Pero maestro yo siempre toco sin mangas, me estorban”, “Pero es que usted sabe que va a estar en una sala con aire acondicionado, se le van a enfriar los brazos y vamos a estar ahí como unas siete u ocho horas” Y entonces descubrí que trabajaban más los músculos.

-¿A quiénes admira usted en su especialidad?

-A Rubinstein a Arrau, Alicia de la Rocha, Rosita Renard, Myra Hess. Ellas de mujeres, que en piano es muy bello porque no tienen la fuerza del hombre, pero en cambio también tienen esa fuerza interna que también hace gozar la música.

-¿Usted considera que haya alguna diferencia cuando una mujer y un hombre tocan piano?

-Forzosamente, a menos que las haya –como decimos, marimachos- que sí las ha habido así muy fuerotas, muy grandotas, y se ponen así en competencia con los hombres. En cambio los hombres tienen los dedos más largos o más gruesos, los músculos, todo, por qué exigir que seamos iguales, es buena la diferencia, pero no por eso vamos a dejar de hacer lo que podemos hacer.

-¿Para usted los hombres tocan más fuerte?

-No necesariamente más fuerte, el hombre en sí toca más fuerte, pero cuando se educa cuando era con Borovsky tenía un sonido que yo soñaba con tenerlo.

-¿Usted ha estado en algún concierto donde dirigiera una mujer?

-Sí, dos mujeres una que se llamó Antonia Brico, que en Estados Unidos me dirigió Tchaikovsky como el mejor señor, perfecto, una muy linda dirección y lo hicimos muy contentas y era muy rígida, porque inclusive vestía como hombre. No usaba pantalones, era falda larga y corbata. La otra era Carmen... no me acuerdo ahorita de su nombre, ella era bajita.

-¿Usted considera que hay alguna diferencia en cómo dirige un hombre a como dirige una mujer?

-No lo noté porque no he tocado con tantas mujeres como con hombres y aún en hombres hay diferencias porque no nada más es llevar el compás o el movimiento de la batuta, lo que pasa es que es la energía que ellos traen adentro. Lo que logren de sus orquestas chicas o grandes. Es fuerza interior.

-¿Qué piensa de la música de concierto?

-Es un complemento formidable de la música. Es maravilloso oír a una buena y potente orquesta.

-Cuando ha estado con orquestas sinfónicas ¿qué puede decir de esa experiencia?

- No nada más se escucha uno a sí mismo, sino que también hay muchos sonidos que te rodean y se te enchina el cuerpo, esa es la expresión que no encuentro otra mejor para decir qué se siente. Le rodea, la envuelve para regalo, en un celofán maravilloso.

-¿Quiere usted agregar algo que ha faltado en esta entrevista y que considere importante mencionar?

-Algo que he opinado y que no es nuevo en mi es que -aunque se le está dando mucho más ayuda, sea de los gobiernos o particulares a la provincia de México- que ha más conciertos, porque la gente va más al cine porque se piensa que es muy caro o que hay que ir muy bien vestidos, como sucede aquí en Bellas Artes, que por favor se vieran más conciertos y para ello se necesita un empujón de los

gobiernos y que luego ellos pusieran un departamento de cultura para que los particulares ayuden con abonos grandes o chicos o con prensa -ese era el plan de Carlos Chávez, pero no pudo lograrlo en tan poco tiempo-. No estamos solos y los músicos muchas veces, el artista en general está solo. Somos una sociedad que debe ayudarse más.
-Muchas gracias.

Josefina Álvarez
Directora de orquesta y coro

Entrevistada el 8 de agosto de 2006.

Nombre: Josefina Leticia Álvarez Ierena.

Edad: 80 años.

Lugar de nacimiento: México Distrito Federal.

Año de nacimiento: 1926

Estado Civil: Viuda.

Número de veces que ha estado casada: Una.

Escolaridad: Doctora en Música.

-¿Usted actualmente trabaja?

-Sí trabajo con el Coro de niños del Colegio Alemán – Primaria Lomas Verdes y con mi coro grande. Yo estudié en el Colegio Alemán y he trabajado toda mi vida para él. Fui condecorada por el gobierno alemán con la más alta condecoración, Domino perfectamente tanto el alemán como el español; estudié música en la Facultad de Música de la UNAM, me recibí de pianista y me mandaron a Alemania a perfeccionarme en lo que quisiera y yo escogí Dirección de Orquesta. Allá tuve maestros muy estrictos y exigentes. Me consideraron una persona que dirigía muy bien, me exigían muchísimo y pude recibirme y hacer el examen de postgrado. Allá dirigí un concierto muy bonito con la orquesta y el coro de la escuela. Luego regresé a México a dirigir el coro de niños del Colegio Alemán e inmediatamente fundé mi coro grande.

-¿Cuál coro es éste?

- Mi coro grande es el Coro del Colegio Alemán; lo fundé hace cuarenta y nueve años, estamos por cumplir cincuenta de trabajo ininterrumpido y actualmente considero que es el mejor coro de México.

-¿Usted recibe un salario?

-Ahora no, pero durante toda mi vida recibí sueldo por parte del Colegio Alemán.

-¿Era un sueldo que usted consideraba justo?

-Sí, de hecho gracias al Colegio Alemán me quedé en México, sino me hubiera regresado a Alemania, porque en México, Bellas Artes, por ejemplo, me cerró las puertas. Un señor que se llama Herrera de la Fuente fue quien me cerró las puertas totalmente. En cuanto me vieron dirigir dijeron “No, esa es peligrosa, que no dirija nada”. Siempre me negaron las orquestas, a pesar de que insistí por medio de la prensa que me prestaran las orquestas para que yo las dirigiera.

-¿Esto en qué año fue?

-Como a principio de los sesentas. Yo me recibí como Directora de Orquesta en 56 y en 57 fundé el Coro del Colegio Alemán.

-Platíqueme un poco más sobre esto.

-Cuando yo llegué de Alemania, mi intención fue llegar a Bellas Artes. Me presenté con el Maestro Herrera de la Fuente, quien me recibió muy amable; le dije que yo quería trabajar con él, dirigir orquestas y que me ofrecía a estudiar sus obras, las que fuera a dirigir, sin importar el pago, que yo le limpiaba las orquestas.

-¿Qué es limpiar, maestra?

-Ensayar con cada uno de los instrumentos para que, por ejemplo todos los violines suenen parejo y que todos los instrumentos toquen bonito. Eso es limpiar. Es como las voces, que tienen que acoplarse todas de manera que todas las sopranos suenen parejas y para eso primero limpias cada voz del coro y hasta que está limpio, lo puedes juntar.

-¿Entonces usted le ofreció limpiarle la orquesta?

-Sí, sin sueldo, yo sólo quería dirigir y él me dijo que sí, que con mucho gusto. Estaba allí mi mamá, ella me acompañó. Cuando me vieron dirigir me cerraron las puertas. Una vez que Herrera de la Fuente me prestó la orquesta me hizo una mulada tremenda. Resulta que me dijo: “¿Josefina, quieres dirigir un concierto?” “Sí cómo no, maestro”, “pero yo te pongo el programa, vas a dirigir la *Sinfonía Número 40* de Mozart, un concierto para piano y orquesta de Franz Lizst y después la *Sinfonía clásica* de Prokofiev.” Eligió un programa muy difícil y entonces le dije “el programa está muy difícil, ¿cuántos ensayos voy a tener?”, me respondió que cuatro, pero no tuve ni uno sólo. Al primer ensayo no llegaron los instrumentos porque venían todos juntos en un camión, el segundo ensayo se fue la luz, había luz en todas partes menos en el lugar del ensayo, en el tercer ensayo me dijo que tenía que hablar un momento con la orquesta, y el ensayo se fue todo en hablar y al cuarto ensayo me dijo: “Vas a ensayar delante de los críticos”. ¿Qué significaba eso? Ponerme en ridículo, ¿no?

-¿Y usted lo sabía bien, no?

-Y se lo dije a los críticos. Les dije todo. “Voy a dirigir a primera vista delante de ustedes, porque el primer ensayo no lo dirigí por esto, el segundo por esto...”

-¿Y qué hicieron los críticos?

-Me apoyaron. ¡Herrera de la Fuente es una mula! Me odia porque sabe que yo soy mejor que él. Él nada más tiene sus caballitos de batalla, esto es cuando tienes cuatro obras y entonces metes en un concierto la uno y la cuatro y en otro la dos y la tres, en otro concierto la uno y la tres y nada más salen tus cuatro caballitos. Cuando los directores de orquesta me hablaban y me decían: “Pina, ¿nos prestas tu coro? Yo les preguntaba quién lo iba a dirigir y contestaban “Yo, naturalmente. Tú preparas el coro y yo lo dirijo” “No, no lo presto”. Ese coro no lo tienen en ninguna otra parte de México, ni en Bellas Artes y se los han dicho los críticos hasta el cansancio. Antes teníamos muy buenos críticos de música, ahora no.

-¿Cómo era su familia de origen?

-Vengo de una familia muy bonita, pero que no tiene que ver nada con la música, o sea amaban la música, eran muy musicales, les gustaba cantar, pero músico no hay ninguno.

-¿Usted vivió con sus padres?

-Sí, siempre viví con ellos y con mi único hermano. Era un hogar muy feliz.

-¿Usted es la mayor o la menor?

-Yo soy la menor. Me dieron clases particulares de piano cuando yo tenía seis años. No era muy buena y no me entendía con el maestro. Cuando le pedía a mi mamá –a los ocho años- que me quitara a ese maestro, empecé a tocar piano solita, yo ponía mis obras, claro, mal puestas, porque no tenía yo tantos conocimientos como para ponerlas bien. Hasta que entré a la escuela de Música

--muy chiquilla, tenía catorce años-- me aceptaron como oyente, porque estaba yo en secundaria y no me podían aceptar como alumna regular. Cuando terminé todos mis estudios en el Colegio me revalidaron las materias y me pude recibir de pianista.

-¿Sus padres a qué se dedicaban?

- Mi papá era comerciante, muy exitoso y mi mami era una mujer muy instruida. Ella leía muchísimo, durante toda su vida leyó una cantidad inmensa de libros por decir algo mil libros; nunca fue al colegio y siempre tuvo maestros particulares en su casa. Fue una intelectual extraordinario, dominaba la historia universal y la de México, la biología, medicina, pintura. Le gustaba mucho la música. Mi papá sí era muy afinado y cantaba muy bien.

-¿Cuántos años vivieron sus padres?

-Mi papá murió a los ochenta y cinco años y mi mamita murió a los noventa y tres.

-Platíqueme de su esposo.

-¡Me casé con un hombre muy lindo!

-¿A qué edad se casó?

-Bastante grande, a los sesenta y tres años. Fui muy feliz y él me llevó, de regalo, a oír a los mejores directores de todo el mundo y siempre en los palcos más cercanos a los escenarios para que pudiera ver perfectamente bien a muchos, como Barenboim, Karajan, a todos los grandes directores y estaba yo clavada fijándome muy bien en todos sus movimientos, a ese grado me quería mi esposo, que se preocupaba por eso. Fuimos al *Metropolitan Opera House* a ver veinte óperas. Un fin de semana íbamos a Cuernavaca y otro a Nueva York, allí tratábamos de llegar a las óperas de viernes a domingo y el lunes nos regresábamos.

-¿Su esposo era mexicano?

-Era alemán, se llamaba Guillermo Weidmann y era el mero, mero de toda la corporación de *Sears*. Estudió conmigo desde chiquito, estuvimos juntos desde los tres años. En esa época sólo éramos compañeros, nos saludábamos como cualquiera hasta que empecé a estudiar música y cuando empecé a dar conciertos, nunca faltaba a mis conciertos. Él se casó y luego se divorció. Yo nunca quise a nadie; novio que tenía, novio que cortaba nadie me gustaba. Cuando él me pidió que nos casáramos, le dije: “¡Pero si no nos conocemos!” y me dijo: “¿Cómo que no nos conocemos?, te amo desde los trece años”, “Sí, pero no nos hemos tratado” “¡Ah! pero vamos a tratarnos.” Eso me lo dijo un miércoles y el sábado me volvió a preguntar: “¿Te quieres casar conmigo?” y le dije que sí.

-¿A qué edad falleció su marido?

-A los sesenta años, de un paro cardíaco.

-¿Dónde estudió usted la primaria?

-Todo lo estudié en el Colegio Alemán, la primaria, la secundaria y la preparatoria.

-¿Le quedaba cerca el Colegio?

-Siempre, si el Colegio se cambiaba, mis papas se cambiaban inmediatamente para estar cerca.

-¿Quién escogió la escuela?

-Mis papas por razones nacionalistas, porque dijeron: “¿Colegio católico? No, son muy cerrados; ¿Colegio francés? No, los franceses nos intervinieron, ¿Americano? No, ellos nos quitaron un pedazo muy grande de terreno; ¿Colegio inglés? No, ellos también nos molestaron. ¿Colegio español? No, fueron muy crueles con los mexicanos; ¿Colegio alemán? Si, los alemanes nunca se han metido con nosotros y por eso eligieron el Colegio Alemán.

-¿Cuántas veces se cambió de casa?

-Varias.

-¿Dónde vivió?

- Primero en las Lomas y para acercarnos al Colegio que estaba en la Piedad, que creo que ahora es Avenida Cuauhtemoc, nos cambiamos a la Colonia Roma en la calle de Mérida y entonces no nos quedaba tan lejos el colegio. Cuando el colegio se fue a Tacuba, nos cambiamos a División del Norte.

-¿Quién la llevaba a la escuela?

-De chiquita me llevaba mi papá, íbamos y regresábamos caminando.

En la secundaria mi bicicleta me transportaba a todos lados, era mi adoración, y mi amiga inseparable. Como te mencioné, desde los catorce años empecé a cantar en la Escuela de Música donde estudiaba yo canto y composición, además de piano, tenía yo muy buena voz. Canté varias veces en Bellas Artes con la Sinfónica Nacional, entonces como era yo estudiante, no me ponían ninguna traba ni nada. Cuando me recibí de pianista empecé a ser profesora de primaria en el Colegio Alemán. Y cuando me preguntaron qué quería estudiar en Alemania dije yo que dirección de orquesta, que ha sido en realidad mi mayor especialidad.

-¿Usted estudiaba música a la par que estudiaba en el Colegio?

-Sí, en la mañana estudiaba la secundaria en el Colegio y en la tarde iba yo a la Escuela de Música y estudiaba piano, canto, solfeo, historia de la música, conjuntos corales, armonía, todas las materias musicales.

-¿Y cuando decide usted irse a Alemania?

- Me había yo recibido de pianista y me fui becada por Alemania.

-¿Recibió usted una beca simbólica o era una buena beca?

-Una beca regular, porque Alemania estaba pobrecita. Acababa de terminar la guerra y todos los becarios recibíamos un sueldo relativamente corto que no nos alcanzaba para mucho, estábamos flaquitos, no podíamos comer muy bien y casi nos moríamos de hambre. Los domingos había una torta riquísima como un pastel de chocolate que costaba un marco y todos los estudiantes esperábamos con ansia ese día y nos íbamos a comer nuestra torta.

-¿Por qué y cómo decide usted irse a Alemania a estudiar dirección de orquesta?

- Es algo muy curioso: mis papás tenían un disco que se llamaba *If i were king*, una obertura del siglo XIX, que a mí me gustaba mucho y siempre la ponían en el *Gramophon*. Resulta que yo desde chiquita, tendría yo unos siete años, no más, me imaginaba dirigiendo con las manitas, sin sentido, porque no sabía yo nada y siempre imagina que estábamos en el colegio y en la clase el profesor decía: “¿Quién puede dirigir esto?” Yo levantaba la mano, pasaba adelante, dirigía, terminaba el disco, todos me aplaudían y yo daba las gracias. No sabía

nada, pero desde entonces me gustaba la dirección. Más tarde, cuando estaba todavía de estudiante en la escuela de música, me llamó el Colegio Alemán, como profesora de música de primaria; yo había terminado la preparatoria y no tenía ningún contacto con el Colegio, pero me llamaron porque Bellas Artes les insistió que formaran un coro de niños para que tomaran parte en un concurso donde iban a participar todos los colegios de México. Formé el coro con las mejores vocecitas y empecé a trabajar a los diecinueve años.

-¿Ese fue su primer trabajo?

-Sí mi primer trabajo fue a los diecinueve años allí en el Colegio Alemán. Mi primero y único. En ese entonces andaba yo de novia con Henryk Szering, un famoso violinista. Yo le decía a Henryk: "Fíjate que los bajos del coro se bajan mucho", y él me dijo: "¿Sabes qué?, estudia y haz los intervalos superiores ascendentes que los hagan cada vez más altos, y las sopranos, si tienen la misma nota, que traten de subir un poquito más, sube todo tu coro". Él me ayudaba mucho con sus consejos. En el concurso me llevé el primer premio y al siguiente año, otra vez y al siguiente, otra vez primer lugar y eso me gustaba mucho. Luego hubo una cosa muy importante en mi vida. Mi hermano es urólogo, muy y habla cinco idiomas. En una ocasión vino Sergio Celibidaque a México y se enfermó de la vejiga. Cayó en manos de mi hermano y se hicieron muy amigos. Un día me dijo mi hermano: "¿Qué vas a hacer esta noche, nena?" "- Voy a salir con un amigo a cenar", "Fíjate que no vas a salir con tu amigo porque viene Sergio Celibidaque a la casa" y entonces dije: "- No voy, yo me quedo". Y en la cena le dije: "Quiero ser directora de orquesta." "¡Estás loca! Eso es para hombres, no es para mujeres, olvídate." Al año siguiente Sergio volvió a México a dirigir, vino a la casa y de él salió preguntarme que si quería yo ser directora de orquesta y yo le volvía a decir que sí. Y él dijo "entonces sí va en serio, te voy a buscar una escuela en Alemania, aquí en México no vas a estudiar dirección de orquesta, aquí no hay nadie, no hay directores de orquesta, yo te ayudo". Al siguiente año vino otra vez y me dijo: "Ya te tengo tu escuela, es en Freiburg." Por él escogí esa escuela que ahora está considerada como la mejor universidad de Alemania.

-¿En qué año llegó usted allá?

-En 1954

-¿Cómo le pareció esta experiencia?

-Ví muy pobre a Alemania. Yo iba muy bien vestida, usaba unos tacones altotes, allá nadie usaba tacones, después me acostumbré a que no se podían usar tacones por las calles empedradas y de ahí hasta ahora siempre ando con zapatos tenis o zapatos cómodos, no con tacón alto. Llevaba yo mi boca muy pintada, el cabello negro largo y la gente se me quedaba mirando en la calle, llamaba yo la atención y la primera vez que salí, ¡me sentía tan mal! Yo viví en una residencia para chicas y la primera vez que entré a la residencia estaban todas comiendo, entré y todas se me quedaron mirando, no me quitaron la vista y ¡yo sentí horrible! Tener que caminar bajo ciento cincuenta pares de ojos mirándome. Después que hice amigas les decía yo qué me molestaba, que me estaban haciendo sufrir al verme así. "-Tienes razón Pina pero nos apantallaste,

es que te veíamos tan bonita con tu pelo negro y tus ojos negros y tus tacones grandotes y una falda corta” –entonces no usaba yo pantalón.

-¿Cuándo empieza usted a usar pantalón?

-Cuando empezó la moda de los pantalones, ahora yo uso muchos más pantalones que falda, faldas tengo contadas, contadísimas, mis vestidos elegantes son largos, pero todos mis conjuntos son de pantalón, porque así se vino la moda y cambiamos todas las mujeres a ser más cómodas, más prácticas.

-Cuando usted llega a Alemania ¿cuántas mujeres estaban estudiando dirección de orquesta?

-Nadie, sólo yo. Cuando llegué a la escuela de música, lo primero que hicieron fue regañarme porque llegaba yo tarde, llegaba yo tres semanas tarde. Era un sábado y el lunes hice mi examen de admisión. Me dijeron “el título de México no nos importa en lo más mínimo, este diploma de la UNAM, para nosotros, no tiene ningún valor. Usted va a hacer un examen de admisión como cualquier estudiante aquí, si lo pasa puede entrar a la escuela, sino se regresa a México”. Me hicieron el examen y fue muy difícil. Primero un dictado a cuatro voces en piano. Yo estaba acostumbrada en la Escuela de Música a que me hicieran un dictado a cuatro voces en harmonio, que es como el órgano y es mucho más fácil; en el piano no, en éste se te va un “Do” y no sirve, es mucho más difícil, pero con todo, el dictado a cuatro voces lo pude perfecto. Me hicieron tocar una obra a primera vista y cantar. Después me dijeron: “¿Por qué no cambia usted a ser cantante y no directora de orquesta?, tiene usted una gran voz, no hay directoras de orquesta, ¿hay directoras de orquesta en México?”. Yo les respondí: “No, pero va a haber una”. “Entonces ¿por qué esa insistencia? “Porque quiero ser directora de orquesta”. En los grupos de direcciones de orquesta éramos veintidós y yo era la única mujer entre puros hombres, ni me volteaban a ver. Hacíamos nuestros ejercicios con un maestro muy lindo, el maestro Éter, y nos hicimos muy amigos él y yo. Como a los dos meses de haber llegado yo a Alemania nos anunciaron que venía de Berlín un director de orquesta para dirigir lo que se llama *Meisterklasse*. Una clase para profesionales extraordinarios, o más bien para directores extraordinarios y que del grupo de veintidós iban a escoger nada más a dos, que los otros iban a seguir con el maestro Üter y esos dos iban a tomar clases con el profesor Froitzheim, que era el que venía de Berlín. Froitzheim era un ogro y yo me dije: “A mí no me van a escoger ni de chiste. Ellos lo hacen mucho mejor que yo” Y cuál sería mi sorpresa que me escogen a mi y a otro muchacho. Me dicen: “Ha tenido usted el alto honor y ojalá lo sepa usted apreciar, de que haber sido escogida, pero tiene usted que trabajar muchísimo.” El profesor Froitzheim me dijo: “Desde ahora me da usted lástima por la forma en la que la voy a tratar.” Yo me asustaba y le escribía todo a mi mami. Le decía: “Mamita ¿qué hago?” Y ella me contestaba: “sabes que los alemanes siempre han sido bastante neuróticos y ahora con la guerra están peores, tú trata de aprender lo más que puedas, aguántate, no le hagas mucho caso, estás acostumbrada a oír gritos desde chiquita en el Colegio Alemán. Obedécelo en todo lo que puedas y vas a ver que va a pasar. Dices que es un maestro muy bueno, entonces aprovecha que tengas un maestro así”. Y de verdad él me enseñó una técnica extraordinaria.

-¿Usted recibió el mismo trato que sus veintiún compañeros?

-Sí, igual.

-¿Recibió usted las mismas oportunidades?

-Sí.

-¿Y con el segundo maestro?

-No, con él no. Él siempre me exigía muchísimo.

-¿Más que a su otro compañero?

-A los dos nos exigía mucho, pero conmigo se encajaba, como que se preocupaba más por mí.

-¿Y su otro compañero de qué país era?

-De Alemania. Vino a México al siguiente año que yo había regresado de Alemania. Igor Markevitch vino a dar un curso de dirección de orquesta y trajo de ayudante a Karl Heinz Stolze, que era el muchacho que se recibió conmigo; por cierto que a los pocos años murió muy joven, como a los treinta y tantos años.

-¿Usted a qué edad terminó su doctorado?

-A los treinta me recibí de directora de orquesta

-¿Y se quedó un tiempo más en Alemania o se regresó inmediatamente a México?

-Me regresé a México, porque me estaban esperando en el Colegio Alemán para fundar el coro. Me quedé como directora general de música por el gobierno alemán. Cuando dirigí en Alemania, tapizaron toda la ciudad con carteles. Diez días antes del examen me manda llamar mi maestro Froitzheim, que siempre había sido muy duro conmigo, y el director, el que me había invitado por primera vez, que me odiaba y me dicen: "No va usted a hacer su examen profesional, no la consideramos bien preparada" Yo tenía un amigo, el mejor profesor de la escuela, un gran compositor en Alemania y fui con él y se lo platicué. Él dijo "Esta cochinidad no la paso yo, ¡ahorita mismo renuncio!" Les dijo: "Si ustedes le hacen esto a la señorita Álvarez aquí tienen mi renuncia". El personal de la escuela me dejó hacer el examen. El examen lo hacía yo frente a los músicos mandados por el gobierno, ellos eran los sinodales, eso quería decir que si yo reprobaba era una vergüenza para la escuela. Muchos años después volví a Freiburg y ví a Froitzheim; nos hicimos amigos, me pidió perdón y me explicó que había sido tan duro conmigo porque sentía que yo podía cada vez más y más y que pensaba: "si yo le exijo más va a dar más". Y que el día del examen pensaron que no iba a poder, al verme rodeada de público. Pero ellos no sabían de mi carácter: yo veo una sala llena y me pongo feliz, yo me entrego al público. En lugar de que me dé miedo, ¡me da una felicidad inmensa! Y aquél concierto fue un éxito, saqué las mejores calificaciones. La escuela quedó de maravilla, todavía varios meses después se hablaba de mi triunfo. Cuando vino el director a tratar de darme un beso en la mano, se la arrebaté, yo estaba muy sentida con ellos. Mi carrera ha sido muy linda, llena de triunfos, de momentos muy felices. No tengo cómo agradecerle a Dios toda su ayuda.

-¿Cómo ha solucionado los momentos difíciles?

-Con fe. Para mí el momento que estamos viviendo en México es un momento muy difícil y aquí recurro a mi fe para pedir por México. esto es una cochinidad, esto se planeo por esta mujer espantosa del PRI, la Gordillo, Salinas de Gortari

y Fox, desde entonces empezaron a sacar a López Obrador. Aquí le están robando a López Obrador. El PAN es un nido de asquerosos, de alimañas.

-¿Qué diferencias notó entre la formación que tuvo en la Escuela de Música de la UNAM y la escuela de Alemania?

-En música Alemania siempre ha estado muy bien, así como en este momento, en que en otros aspectos nosotros superamos a Alemania. Tú no puedes comparar una orquesta mexicana con una alemana. Es mucho mejor la de allá, simplemente por el rigor y por la disciplina tan fuerte.

-¿Y usted también notó esta diferencia como estudiante?

-Sí, lo viví. Lo que hace falta en México son maestros, no tenemos buenos maestros.

-¿Usted no tuvo buenos maestros en México?

-Tuve buenos maestros, pero no, había unos cuantos muy buenos, unos regulares, unos malos.

-Según su percepción ¿qué es lo que les falta a los maestros mexicanos?

-Capacitación, como en el fútbol y como en todo. Yo por ejemplo soy durísima con el coro y a ellos les encanta que yo sea dura, les exijo muchísimo, les grito, me enojo.

-¿Usted recuerda en qué momento surge su inquietud por la música?

-Era yo muy chiquita, al año y medio, no hablaba pero mi mamá decía que yo era muy entonada. En el libro del bebé mi mamá escribió eso y se preguntaba si iba yo a ser músico.

-¿Usted qué busca expresar al manifestarse por medio de la música?

-Depende de la obra y del momento.

-¿En qué consiste la dirección de orquesta?

-En los movimientos, por ejemplo, esta mano (la derecha) lleva todo lo que es la estructura, es decir el ritmo y la izquierda da entrada a la interpretación, cambios de sentimientos, marcas *fortes*, los *pianos*, detalles, todo lo que tu quieras, o sea es un lenguaje con las manos para interpretar lo mismo que está tocando el músico, les vas diciendo a los músicos todo lo que tu quieres a través de estos movimientos.

-¿Qué implica dirigir una orquesta?

-Estudiar muchísimo.

-¿Cuántas horas le dedica?

-Si viene un concierto grande, mínimo cinco horas diarias. Yo soy bajita de estatura -1.64cm-, casi nunca dirijo con tacón, si acaso un taconcito, entonces la gente piensa: ¡cómo una mujer chiquitita le saca esa tremenda fuerza a la orquesta!; Estoy muy orgullosa de mi, no orgullosa, estoy muy satisfecha con lo que soy.

-¿Qué características debe tener una directora de orquesta?

-En primer lugar tener una preparación muy profunda, en segundo lugar tener talento, en tercer lugar tener eso que viene en el individuo, don para dirigir, eso lo traes o no lo traes.

-¿Cómo debe ser el carácter de una directora de orquesta?

-Muy segura de sí misma, muy estudiosa y con un oído estupendo.

-¿Usted tiene que saber tocar varios instrumentos?

-Sí, pero además tengo que saber si la técnicas de los que lo están haciendo está bien o mal y así puedo ayudar.

-¿Usted qué instrumentos toca, además del piano?

-Toco varios instrumentos: guitarra, flauta, violín y un poquito de oboe, lo suficiente para poder ayudar a los músicos.

- ¿Alguna vez ha dirigido orquestas sinfónicas en México?

-Aquí en México sí, pero pagadas por mí, sobre todo dando trabajo adicional a los músicos.

-Platíqueme un poco más sobre esto.

-Para los conciertos que doy con el Coro y que requieren de instrumentos, recurro a amigos que tengo, que nos escogen a los músicos y con ellos formamos una orquesta sinfónica, casi siempre son los mismos músicos y trabajamos en plan de amigos.

-¿Estos músicos son de diferentes orquestas?

-Sí, se selecciona a los mejores.

-¿De qué orquestas son?

-De la Filarmónica de la Ciudad de México, de la Sinfónica Nacional Y músicos independientes. Cuando damos un concierto ponemos los ensayos de tal manera que a ellos les quede bien y no afecte su trabajo.

-¿Cuándo usted ha dirigido las orquestas, los músicos la respetan?

-Muchísimo. Los músicos respetan al director. No porque sea mujer u hombre, respetan a quien dirija bien.

-¿Para usted qué es la música de concierto?

-Es el conjunto instrumental más maravilloso que hay, porque tienes una riqueza de sonidos, cada instrumento te está hablando y tienes todos los instrumentos. Es una mina de sonidos.

-¿En los conciertos usted dirige el coro y a la orquesta, simultáneamente?

-Sí, todo.

-¿Cuántas personas conforman la orquesta y cuántas el coro que usted dirige?

-Son más de ciento cincuenta personas, ochenta de la orquesta, setenta del coro, más los solistas.

-Eso debe ser más complejo todavía ¿verdad?

-Claro, pero para eso estudié. Lograr esa amalgama es algo muy difícil, ha requerido tiempo de estudio y dedicación y todo depende totalmente de mi mano. Con un ligero titubeo que yo tenga se viene abajo todo.

-¿Cuál es el rango de edad que hay en su coro?

-Van de los dieciséis a los cincuenta y cuatro años.

-¿Alguno de ellos ha ido a estudiar música fuera de México?

-Sí, algunos. Actualmente uno es profesor en el Colegio Alemán, otro está estudiando en Alemania y viene cada vez que tengo concierto.

-¿Usted no ha dado clases de dirección de orquesta?

-No. Hay algo que quiero mencionar y es algo muy chistoso. Aquí en México constantemente presentan los periódicos: "La señora o señorita fulana de tal va a dirigir la orquesta, es la primera mujer que dirige una orquesta sinfónica". ¡Andan perdidos! Nuestra ignorancia es muy grande. Yo he viajado mucho con el Coro, hemos ido de gira auspiciados por la Secretaría de Relaciones

Exteriores, bajo el nombre de “Coro Juvenil Mexicano”, hemos estado en Estados Unidos, en la República Mexicana, en Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Perú, Ecuador, Bolivia y creo que es todo de Latinoamérica. De Europa, oriente y occidente. De Asia, hemos estado en China, Hong-Kong, Japón, Tailandia, Indonesia, India. Siempre llevando principalmente la Historia de la Canción mexicana. Ese ha sido mi deseo, llevar al extranjero algo mexicano. Yo tengo una literatura que elaboré en donde expongo la historia de la canción mexicana de la época precortesiana con canciones auténticas y autóctonas de antes de la llegada de los españoles, después la mezcla de cómo se empezaron a combinar las canciones indígenas con las palabras españolas, luego las primeras canciones españolas que se enseñaron en México y música mexicana con absolutamente ninguna influencia española. El pueblo mexicano tiene mucha personalidad, yo adoro el pueblo mexicano, el día que éste mande seremos otra cosa. El pueblo tuvo tal personalidad que hizo su propia música por ejemplo el Jarabe Tapatío, el Huapango; no se comparan con ningún estilo.

-¿Por qué le parece tan importante la voz?

-La voz humana es lo más lindo que existe, es importantísima. Por eso dirijo un coro. La voz es un regalo de Dios, es el instrumento musical más lindo que existe. No hay comparación entre un coro y una orquesta. Por ejemplo, al cantar te tienes que fijar en la actitud que debes de tener como cantante, tienes que estar ofreciendo al público lo que cantas, estar presionando el estómago hacia adentro, aflojando la boca, interpretando lo que estás diciendo, fijándote en la dirección. Ahí tienes a mi Coro que lo mismo te canta una canción mexicana a doce voces que a cuatro. Yo he hecho los arreglos de todas las canciones mexicanas, porque también estudié composición.

-¿Qué significa para usted este coro que ha formado?

-Mi vida.

-¿Para usted qué ha significado el trabajo en su vida?

-Todo, mi prioridad, mi propia vida, no podría estar sin mi trabajo. Me preparo muy bien, me doy el lujo de tocar en el piano obras que no tienen nada que ver con lo del coro, simplemente por darme gusto, es como un platillo que te lo saboreas rico y dices hoy voy a comerme esto porque me gusta mucho. Así me pongo a tocar por horas.

-¿Ha visto mujeres de su generación que han trabajado como instrumentistas o en la música?

-Si conozco a varias, pero hay una mujer, mi concertino, Bárbara Klessa a quien quiero mucho, es una gran violinista, la admiro mucho y es muy profesional. De mi generación ninguna sobresalió.

-¿Y usted que siente al ser la única sobresaliente de su generación?

-Tristeza, en parte me hubiera gustado que otros hubieran sobresalido. Sólo recuerdo a Ermilo Novelo, era muy bueno pero murió muy joven; y por ejemplo Fernando Rizo Martín del Campo, sobresalió pero no la gran cosa al igual que los hermanos Valle.

-Usted como directora, ¿qué relación tiene con su cuerpo?

-Hago una hora de gimnasia todos los días, para siempre tener unas piernas muy fuertes, como las tengo ahora. Ellas me tienen que sostener y tengo que

tomar también muchísima vitamina. Casi no me enfermo, pero hace cinco años estuve muy enferma de parálisis reumática y en mi recuperación me ayuda mucho mi hermano.

-¿Al dirigir son importantes los gestos?

-¡Ah cómo no! Es como cuando hablas, estás más contenta con una persona que te sabe sonreír, que te sabe contar chistes.

-¿Y la da?

-¡Uy, es importantísima! Imagínate a una persona que te está hablando con la mirada hacia abajo.

-¿Usted diría que es lo más importante?

-No, es importante toda tu actitud, tu seguridad, el profesionalismo que tengas. Tú tienes que respetar la música y a ti, al respetarte estás respetando a la música y la obra que estás recibiendo, al compositor que estás interpretando y automáticamente a los músicos, al coro y a todos los que intervienen en la obra; por tu misma actitud de respeto y de humildad. Primero está la obra. Yo tengo que llevar esa obra para que sea un deleite de la música, de todo el público y de los que están tocando. La música es difícilísima y la dirección de orquesta también, todo en la música es muy difícil, nada es sencillo. Es tan incomprensible, así de hermosa como es tiene tantos aspectos en que tienes que fijar, que si el balance, que si el momento de las entradas, que si los tiempos son rápidos o lentos, tantos obstáculos que tienes que superar e ir venciendo. Toda la obra es un conjunto y esa unidad tiene que sonar maravillosamente.

-¿Usted lo ha vivido como algo muy difícil?

-Claro, de hecho lo vivo. Cada ensayo te preparas para afrontar un reto y cada concierto, también. Los discos por ejemplo te ayudan muchísimo para saber si estuviste bien o mal. Es como cuando preparas un guiso, si todos te alaban y a ti misma te gusta mucho estás contenta porque te salió muy bien, porque lo hiciste con gusto, con amor. Es igual con la música.

-¿Por eso a Josefina Álvarez le gustó la música, porque es difícil?

-No, me gusta la música por el hecho de ser música.

-¿Usted tiene alguna influencia en la música?

-En general el conjunto de maestros que tuve. Uno en especial no, no hay ninguno que yo considere extraordinario. Todo me lo debo a mi misma, a mi estudio y mi trabajo.

-¿Hay alguna directora o director de orquesta que usted considere buena/o?

-No conozco a ninguna Directora de orquesta.

-¿Admira usted a alguna persona dedicada a la música?

-Admiro a muchísimos, por ejemplo a Mendelssohn, Beethoven, Bach y contemporáneos a Prokofiev, Stravinski.

-¿Usted considera que la forma en la que dirige una mujer es distinta a la de un hombre?

-No, cada director tiene su forma personal de dirigir.

-¿No importa que sea hombre o mujer?

-No. Lo que importa es la calidad y la interpretación personal de determinada obra.

-¿Usted piensa que en México se le da importancia y reconocimiento a la música?

-Muy poco. Nuestro nivel musical es muy bajo. Nos faltan maestros y falta mucho más apoyo. Desgraciadamente tenemos muy poco apoyo del gobierno, sólo lo hace de una manera raquítica, chiquita y además no apoya lo que es bueno, sólo a sus amigos. Desgraciadamente las empresas privadas apoyan muy poco la vida musical de México.

-¿Usted considera que ha aumentado el número de mujeres en el ámbito musical?

-No, en la orquesta que yo dirijo es igual. No son muchas, pero son muy buenas. Cuando veo una orquesta en televisión si noto que hay más mujeres que antes, pero debería de haber muchas más mujeres.

-¿Por qué?

-Porque pienso que la mujer se debe de meter más en todos los terrenos. Tener más presencia en todos los espacios de la vida social, económica y cultural de México.

-¿Quiere usted comentar algo más que usted considere importante y que no está incluido en esta entrevista?

-Que México necesita cultura, necesita que ha gente responsable en el gobierno. Yo he sentido con tanta tristeza que el gobierno actual ha quitado varias materias del programa educativo que había antes. Necesitamos gente preparada. México está muy atrasado, no estábamos tan atrás íbamos bastante bien, con todo y el PRI, y eso que yo no soy priista. Fox nos atrasó totalmente, le importaba sólo su Martita y su imagen; como presidente fue una nulidad. Necesitamos educación en todo.

-¿Por qué es importante?

-Es importante que los niños aprendan música porque es cultura, porque te ayuda al espíritu de todo ser humano, es importantísima.

-Maestra ¿usted qué les diría a las mujeres que vienen detrás de usted que se están formando como directoras de orquesta y las que ya son?

-Que se preparen, que den conciertos, graben discos y que se den a conocer. Se van a enfrentar a muchas dificultades, porque ni la iniciativa privada ni el gobierno apoyan a la música. Es muy difícil. Por ejemplo el Coro del Colegio Alemán es conocidísimo, pero Josefina Álvarez no. A eso se van a enfrentar.

-Muchas gracias.

Luisa Durón
Clavecinista

Entrevistada el 23 de agosto de 2006

Nombre: Luisa Durón Crespo

Edad: 66

Lugar de Nacimiento: México, DF.

Año de nacimiento: 1939

Estado Civil: Casada

Número de veces que ha estado casada: tres

Número de hijos: cinco

Escolaridad: Doctorado en Clavecín y música antigua

Carrera Universitaria cursada y años de duración: Dieciséis años, Piano.

-Yo empecé a estudiar piano cuando tenía cinco años de edad con mis padres que eran músicos. Con mi madre, específicamente que era pianista. Cuando tuve unos siete u ocho años me metieron al Conservatorio. Iba yo haciendo al mismo tiempo la primaria y luego la secundaria, en otra escuela a parte. En el Conservatorio estudié solfeo, armonía, piano también, en fin, todo lo que se estudia desde que era yo muy chiquita. Cuando terminé la preparatoria, había yo terminado prácticamente la carrera de pianista aquí en México. Tenía yo dieciséis años, casi diecisiete en ese momento. Me fui con becas a estudiar a Europa a los diecisiete años. Allá estudié en París tres años en el Conservatorio Nacional Superior de Música. Aquí obtuve la licenciatura. Después en París una maestría y obtuve el Primer Premio del Conservatorio en el último año de mis estudios. Eso es un gran logro y difícil de obtener. De ahí me fui a Holanda, Ámsterdam y estuve otros tres años estudiando el Doctorado y el clavecín específicamente con Gustav Leonhardt, entonces regresé a México en el 63, a los veintitrés años. Me casé allá en Europa por primera vez, mi hija mayor nació en Holanda.

-¿Y su primer marido era...?

-Martín Seidel era el constructor de los clavecines. Él murió de un infarto.

-¿Sus esposos siempre han sido músicos?

-No. Mi segundo marido fue un pintor aquí en México: Jorge Mánuell que también murió en un accidente automovilístico. Me casé por tercera vez con un doctor psiquiatra, Eugenio Barberá, con el cual sigo casada. Tengo cinco hijos; que todos vivieron con nosotros o con mi último marido porque estaban chiquitos los niños cuando murieron sus papás.

-¿Qué escolaridades tenían sus esposos?

-Mi primer marido estudió hasta la licenciatura, el segundo hasta la prepa, porque él era pintor, y mi marido actual tiene doctorado.

-¿Y son cuántas mujeres y cuántos hombres?

-Son tres mujeres y dos hombres. Todos son artistas. La mayor es bailarina, vive en Xalapa, Veracruz. Andrea Seidel, se llama. El que sigue es Juan Sebastián Barberá, es pintor. Bastante conocido. Después sigue Rodrigo Barberá que es músico, pianista y tiene un estudio de grabación "Prado Sur Audio" en las Lomas, después Mariana Barberá, es actriz de teatro y ahora está viviendo en Inglaterra

porque se casó con un muchacho inglés y está haciendo allá una maestría en letras inglesas. Y la última de mis hijas, la más chica, es restauradora, vive aquí en México.

-¿Y ninguno de sus hijos vive aquí con usted?

-No, eso sí no, todos están casados.

-¿Cuántos años tienen sus hijas/os?

-La mayor tiene cuarenta y cinco, luego cuarenta y dos, treinta y ocho, treinta y tres, y la más joven treinta y uno.

-¿Qué escolaridades tienen ellas/os?

-Todos tienen licenciatura.

-¿Usted trabaja actualmente?

-Sí, muy intensamente. Soy maestra de tiempo completo en la UNAM, en la Escuela Nacional de Música. Ahí doy clase principalmente de clavecín, luego música de cámara, conjuntos instrumentales, conjuntos orquestales y prácticas pedagógicas

-¿Cuántas horas trabaja a la semana?

-Supuestamente trabajamos doce, pero trabajo más porque tengo muchos alumnos. Lo hago con gusto.

-¿Tiene usted prestaciones?

-Sí.

-¿A partir de los cuántos años empezó a trabajar usted?

-Desde que regresé a México, a los veinticinco años

-¿En la música?

-Siempre en la música

-¿Qué hacía en su primer trabajo?

-Siempre dar clases y conciertos

-¿Y gana más dando clases que dando conciertos?

-Por supuesto, dando clases en la UNAM, específicamente, gano un sueldo muy decoroso que me permite vivir bien, en un departamento decente, comemos bien, nos vestimos bien, los hijos pudieron ir bien a la escuela, claro con la ayuda de mi marido, en fin no me quejo para nada. Los conciertos... sí me quejo porque los da uno más bien por el gusto de tocar, pero yo llevo cincuenta años dando conciertos y nunca he ganado realmente bien por un concierto.

-¿Y este dinero de los conciertos quién lo da?

-La Institución que contrata, puede ser Bellas Artes, Hacienda, la misma UNAM o el Consejo Nacional para las Artes (CNA)

-¿Pueden ser privados?

-Pueden ser privados, pero pagan mal. A los músicos mexicanos por muy buenos y virtuosos que seamos nos pagan muy mal. Si viene un extranjero le pagan ciento veinte mil pesos por un concierto, pero a un mexicano le dan cinco mil o menos, hasta setecientos.

-¿Aún habiendo salido del país, aún habiendo obtenido estudios en el extranjero?

-Aún así. Yo tengo muchos discos grabados, aún eso no me hace que me paguen más. Los discos igual, nada de regalías, nunca, los grabo por el gusto de grabarlos y que quede ahí un testimonio de mi trabajo, pero se venden cinco o seis discos en un mes y dos el otro mes y así. Y no me llegan regalías nunca.

O sea más bien los regalo. Pero de las clases sí hay una ganancia moderada, pero suficiente y fija.

-¿Este trabajo de la UNAM siempre lo ha tenido desde los veinticinco años?

-Sí, llevo treinta y nueve años en la UNAM, y no me pienso jubilar, hasta que materialmente no pueda.

-Platíqueme sobre su familia de origen, ¿cómo era?

-Mi papá, mexicano, pianista. Jesús Durón. Era además de pianista director de coros y fue durante muchos años el director del departamento de música del INBA, esto fue en los años cincuenta. Mi mamá era cubana de nacimiento y también pianista. Entonces ellos me iniciaron en la música. Yo oía música buena todo el tiempo desde que nací, siempre me gustó, no me obligaron a estudiarla. Realmente nunca me cuestioné si quería hacer otra cosa. Cuando estaba en preparatoria tenía yo ganas de estudiar astronomía porque me llamaba mucho la atención el cosmos y el universo. Hasta la fecha me sigue llamando la atención. Decidí seguir por la música y mi acercamiento al universo y al cosmos fue de otra manera, más bien por vías místicas y ahí estoy.

-¿Y usted tuvo hermanos, hermanas?

-Mis papás se separaron cuando yo era muy pequeña, mi padre se volvió a casar y tuvo dos hijos, o sea tengo dos medios hermanos que quiero mucho y me llevo muy bien con ellos.

-¿Son dos hermanos hombres?

-No es una mujer y un hombre.

-¿Qué escolaridad tienen ellos?

-Ambos tienen licenciatura.

-¿Entonces usted es la mayor?

-Yo soy la mayor. Mis hermanos no son músicos.

-¿Sus padres viven?

-No, ninguno.

-¿A qué edad fallecieron?

-Mi madre murió a los noventa años y mi padre a los ochenta.

-¿Usted vivió siempre con su madre después de la separación?

-Sí, siempre con mi madre. Vivíamos también con mis abuelos. Mi abuelo Jorge Juan Crespo de la Serna, fue un crítico de artes plásticas muy famoso y muy querido aquí en México, murió en 1980 más o menos.

-¿Qué escolaridad tuvo su padre?

-Licenciatura.

-¿Qué escolaridad tuvo su madre?

-No terminó la primaria.

-¿Y para su madre no fue complicado mantenerla a usted, al separarse de su padre?

-Sí, por supuesto, siempre es complicado. Ella tenía que trabajar mucho, daba clases de piano a domicilio.

-¿Ella tuvo varios trabajos?

-Sí.

-Mientras sus padres vivieron juntos ¿usted notó quién tomaba las decisiones en su casa?

-No recuerdo porque era yo muy chica.

-¿Sus estudios de primaria dónde los realizó?

-En el Instituto Luis Vives, allí hice primaria secundaria y preparatoria.

-¿Esta escuela quedaba cerca de su casa?

-Al principio sí porque vivía yo en la colonia Santa María la Rivera y el Vives estaba en Gómez Farías, en aquella época. Después se mudó a Tacuba, pero como yo me fui con mi madre a vivir a la colonia Cuauhtemoc, en casa de mis abuelos, no me quedaba lejos, tampoco.

-¿En qué se transportaba?

-En aquella época México era una maravilla, era mucho más pequeño, todo lo que hoy ves con edificios enormes y construcciones modernas, eran terrenos baldíos, llenos de girasoles. Me podía yo ir a pie o en tranvía, por la Avenida Chapultepec y Tacuba, costaba diez centavos el tranvía, era muy seguro, no había peligro de que te raptaran, de que te secuestraran ni de nada, era otra ciudad.

-¿Quién la llevaba a la escuela?

-Mi mamá me llevó hasta que entré a secundaria.

-¿Ella tenía auto?

-No, nos íbamos a pie.

-¿Usted considera que, tanto en la primaria, secundaria como en la preparatoria fue buena o mala alumna?

-Muy buena, me gustaba mucho estudiar.

-¿Qué materias le gustaban?

-Las de humanidades. Me gustaba mucho la literatura, la lengua española, la gramática, el latín, el griego, la historia, la geografía, la filosofía especialmente y, la lógica y la ética, un poco. Todo lo que era ciencia me gustaba, pero como que me costaba más trabajo: las matemáticas, la física, la química. La biología me gustaba.

-¿Cómo fue el trato que recibió usted en esta Institución?

-Esa escuela fue maravillosa. Fundada por refugiados españoles de la guerra civil. Era un grupo de gente selecta, todos eran literatos, historiadores, escritores, poetas, gente maravillosa, estupenda, todos de izquierda. Yo sigo siendo de izquierda, hasta la fecha. Esa escuela era un poco como serían ahora las escuelas activas o Montessori, muy humana, libre pero con líneas de disciplina justas que uno acataba con mucho gusto porque todo era en base a la amistad y al humanismo. Si uno tenía un pequeño conflicto personal o familiar –que siempre los tienes, siendo un ser humano- podías ir con el director, con maestros y les contabas todo. Te oían, te aconsejaban, te apapachaban, jamás una rigidez, un tono duro o un desdén, de veras era maravillosa esa escuela.

-¿Y en esa escuela las oportunidades eran iguales para hombres y mujeres?

-Sí porque era una escuela mixta, es, todavía existe.

-¿En qué momento empieza usted a hacer estudios de música?

-Desde que tenía cinco años, siempre junto con mi primaria, secundaria y prepa estuve estudiando todas las materias que se requieren, más el instrumento. De manera que cuando me fui a Europa yo tocaba mucho. Mi primer recital lo di a los doce años en Bellas Artes. Me fui a Europa pensando en dejar el piano y

estudiar clavecín. Aquí en México no había nadie que diera clases de clavecín. Entonces allá me dediqué al clavecín y cuando regresé fui la primera en la historia de México que tocó clavecín, Aquí empecé a dar conciertos. Los jóvenes músicos empezaron a querer estudiar clavecín, comencé a tener alumnos, me contrataron en el Conservatorio, luego en la UNAM y desde entonces ahí estoy. Abrí la brecha, digamos, no sólo del clavecín sino de la música antigua, porque nadie tocaba música antigua aquí.

-¿Por qué eligió el clavecín?

-Porque me gustaba mucho la música de esa época. Juan Sebastián Bach, Doménico Scarlatti, Jean Philippe Rameau, Couperin, Haendel, Vivaldi, Corelli, etcétera. Es lo que más me gusta y hasta Mozart que todavía se puede tocar en clavecín.

-¿Antes de irse fuera de México, en algún momento tuvo usted que tomar alguna decisión difícil?

-La decisión fue irme o no. Implicaba irme sola, con una beca, claro no tan a la deriva porque los becarios eran recibidos en Francia desde el aeropuerto por un comité y te llevaban a una casa o albergue de estudiantes, muy seguro, bien cuidado y ahí había comedor y todo. Dejar la familia de un día para otro es un poco difícil. Digamos que esa pudiera ser la primera decisión difícil que tuve que tomar, pero tenía tantas ganas de estudiar lo que quería que no me lo cuestioné mucho.

-¿Y qué resultados obtuvo de esta decisión?

-Me encantó irme. Estuve siete años en Europa y me sentí muy bien.

-Al haber tenido la oportunidad de salir del país, ¿qué diferencias nota usted en cuanto a la formación musical?

-Diferencias enormes, abismales, porque allá el nivel es altísimo. Aquí es bajísimo.

-¿El nivel en qué sentido o aspectos?

-En el aspecto académico, el desarrollo y en cuanto a la perfección de lograr algo muy bien hecho. Aquí es muy bajo, en Europa es muy alto. En Europa la disciplina es fuertísima. Aquí los estudiantes son muy flojos, trabajan muy poco, no hacen los trabajos, faltan a clase, llegan tarde y eso ayuda a que su rendimiento sea muy bajo. En Europa no puedes llegar un minuto tarde a una clase porque te cierran la puerta, ya sea particular o en la Universidad o en el Conservatorio. Si te cierran la puerta pierdes la clase, si pierdes la clase una o dos veces te corren de la escuela, aquí no pasa eso. Nos hacían exámenes cada dos o tres meses. Si no habías avanzado en lo que estaba estipulado en el programa te corrían de la escuela. Tenías que estar trabajando y trabajando. Nada de fiestas, nada de perder el tiempo, trabajando sábados y domingos, inclusive para mantener el nivel que te pudiera dejar permanecer en la escuela hasta terminar. Por eso en Europa salen músicos muy bien preparados. En México hay mucho talento, igual que allá, pero aquí no trabajan, allá sí. Entonces, digamos que yo aprendí eso y aquí me desespero un poco. Yo, como maestra, soy muy disciplinada, nunca faltó a las clases y veo un montón de colegas que no van a dar clase, que llegan tres horas tarde o que llegan, firman y se van.

-Cuando le dieron la beca ¿qué institución se la otorgó?
-El Instituto Francés de la América Latina (IFAL) y el gobierno de México, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)
-¿En qué año?
-En 1957.
-¿Usted supo si en este año hubo muchas personas que tuvieron la misma oportunidad que usted de recibir una beca?
-Yo sé que desde muchos años atrás y muchos después de mi, cada año el IFAL otorgaba muchas becas en todos los terrenos del arte y de la ciencia. Como cincuenta becas para todo; hacían concursos de los aspirantes y el que mejor preparado estaba, obtenía la beca. Entonces había una beca para música, otra para teatro, otra para danza, otra para cine, otra para literatura, en el terreno de las artes. Otra para física, matemáticas, etcétera, en el terreno de las ciencias.
-¿Esta beca era buena?
-Era poco, pero suficiente, alcanzaba para pagar el lugar donde vivías, la comida de los comedores universitarios, no los de la calle de París que son mucho más caros. Me alcanzaba incluso para comprar libros que yo necesitaba. No me alcanzaba obviamente para comprarme ropa, y a veces ni para ir al cine. Pero ahorrando te podías dar el lujo de ir a una película o concierto (hacían descuento para estudiantes).
-¿Estos siete años en Europa fueron los que le otorgaron la mayor formación?
-Definitivamente, porque estudié con los mejores maestros. En París, tuve a mi primer maestro de clavecín, era muy reconocido Robert Veyron Lacroix. Tocaba siempre con Jean Pierre Rampal –el flautista-; Nadia Boulanger que es muy conocida. Ella fue maestra de armonía y composición. Marcel Dufourcq, maestro de historia de la música. Tiene muchos libros publicados y Olivier Messiaen daba clases de composición, básicamente. En Holanda nada menos que Gustav Leonhardt que es el mejor clavecinista que hay en el planeta. Es muy viejo ahora, ha sido el maestro de todos los grandes clavecinistas que hay hoy en día, en todos los países del mundo.
-¿Usted era la única mexicana que estudiaba para especializarse en clavecín?
-La única. En esa época sí.
-¿Tuvo compañeras/os mexicanas/os o de Latinoamérica?
-En el Conservatorio de París había un peruano, pero no estudiaba clavecín, sino piano.
-¿Era la única mujer en su grupo?
-No, muchas francesas, holandesas, alemanas.
-¿Cómo fue el trato que recibió siendo mexicana?
-Me ayudó mucho para esto hablar francés.
-¿Qué idiomas habla?
-Inglés, Italiano, Francés, Holandés.
-¿Tuvo usted las mismas oportunidades de formación y beneficios que sus compañeras/os?
-Sí.
-Cuénteme un poco sobre el Premio que obtuvo en Francia ¿cómo entró a este concurso y cómo lo ganó?

-Entrar al Conservatorio Nacional Superior de Paris es muy difícil. Es el mejor Conservatorio que hay en Francia y es uno de los mejores que hay en Europa. Cuando yo llegué becada, yo tocaba el piano. Para entrar al Conservatorio tenías que hacer una solicitud, poner un repertorio específico. Nos daban un mes para ponerlo. Yo me lo aprendí, estudié como loca, diez horas diarias. Mi amiga holandesa Marion van Harreveld, también. Había ciento cincuenta aspirantes a la clase de clavecín y nada más tres plazas y nos aceptaron a las dos y a otro muchacho. La mayoría de las materias que incluyen la carrera las tenía, de alguna forma Acreditadas. Volví a cursar algunas, la principal era el instrumento.

-¿Cuántas horas practicaba en esa época?

-Entre ocho y diez diarias sobre el instrumento.

-¿Y en el doctorado?

-Entre seis y ocho. Lo que pasa es que cuando estudias mucho, haces una técnica tan sólida que después puedes mantenerla practicando diario una hora o dos, sin tener que estudiar ocho.

-¿Se dedica usted a otras manifestaciones artísticas?

-He pintado mucho durante mi vida, me gusta mucho. Nunca estudié pintura, no sé dibujar bien, no me importa. Ahora no estoy pintando. He hecho exposiciones, ¡lo he vendido todo!

-¿Desde hace cuánto pinta?

-Desde que estaba en Europa empecé a pintar. Lo hago por gusto.

-¿Y no escribe?

-No, nunca me ha dado por escribir.

-¿Después de recibir el premio en París qué pasó?

-Me fui a Holanda para hacer el doctorado y allá empecé a dar varios conciertos.

-¿Por qué Holanda?

-Porque allá vivía Leonhardt, el mejor maestro que pude haber escogido.

-¿Cómo supo que él estaba allá?

-Lo descubrí a través de una grabación.

-¿Y en Holanda tampoco estudió composición?

-No, sólo el clavecín.

-Y allá tuvo compañeras/os que estudiaban clavecín, además de Marion?

-Sí, fuimos alumnos de Leonhardt: Koopman, Bob van Asperen y Anneke Uitenbosch, ellos son mis contemporáneos.

-En las instituciones donde se formó ¿usted veía que el trato para mujeres y para hombres era igual?

-Absolutamente igual.

-¿Por qué decidió regresar a México después del doctorado?

-Tenía que regresar a mi país, me daban ganas de quedarme, pero me había casado y tenía una bebita.

-Cuando regresa a México ¿encontró o le ofrecieron trabajo inmediatamente?

-Sí, me ofrecieron conciertos.

-¿Qué instituciones la acogieron?

-El INBA, la UNAM, Hacienda, los gobiernos de toda la República. Di muchos conciertos por todos los estados, los pueblitos. Al comenzar di clases particulares, más tarde me llamó el Conservatorio Nacional y después la UNAM.

-¿Después sólo se quedó con la UNAM?

-Sí, dejé el Conservatorio porque me quedaba muy lejos, llegaba a mi casa a las once de la noche, tenía cinco hijos. No podía con tanto. Tuve que dejar lo de la tarde.

-¿Cómo logró relacionar a sus dos o tres trabajos con sus cinco hijos?

-Mis hijos nunca me molestaron, nunca me dieron trabajo. Siempre tenía un bebé en brazos, me lo ponía ahí en el bambineto junto al clavecín. Me iba a dar clases con el bebé cargado en un cangurito, los alumnos lo cargaban, le daban la mamila, le cambiaban, los pañales mientras yo daba las clases. Muy simpático. Los demás en la escuela, iba yo por ellos al medio día. Si me iba de gira me los llevaba a todos. Tenía yo una "combi", metía mi clavecín atrás, los niños encima, mi marido manejaba y ¡vámonos a todos lados! A la hora del concierto, generalmente me acompañaban todos, bajábamos el clavecín, lo poníamos en el escenario y sabían que tenían que estar calladitos atrás del escenario. Se sentaban todos, cuidaban al bebé, me veían tocar, luego nos íbamos a echar relajo, a cenar, a pasear. Nunca me molestó el asunto, ¡para nada! Cuando me dicen ahora mis propias hijas "¿Cómo le hiciste?, ¡yo con una no puedo!" "No lo sé, tenía cinco y nunca me molestaron ustedes, nunca".

-¿Nunca le quitó tiempo para practicar?

-Nunca dejé de trabajar, ni de dar clases ni de dar conciertos. Puedo decir que lo más maravilloso que me ha pasado en la vida es tener a mis cinco hijos.

-¿A los cuántos años se casó la primera vez?

-A los diecinueve.

-¿A qué edad tuvo a su primera hija?

-A los veinte.

-¿Cuántos años tenía cuando se casó por segunda vez?

-Veintisiete.

-¿Y la tercera vez?

-Treinta y cuatro.

-¿A los cuántos años tuvo a sus demás hijas/os?

-A los veinticinco, veintinueve, treinta y tres y la última a los treinta y cinco.

-Cuando empezó a trabajar, ¿tuvo usted alguna dificultad con alguna institución en particular?

-No, nunca.

-¿Nunca le pusieron ninguna traba, sí la apoyaron?

-Sí, bastante, no me puedo quejar.

-¿Y usted sólo toca el clavecín y el piano?

-Sí, sólo esos instrumentos, nada más. El piano no lo toco.

-¿Qué implica tocar el clavecín en relación con su cuerpo?

-Hay una relación evidente porque está uno sentado frente a un instrumento al cual uno va a sacarle sonido con sus manos. Cuando presionas las teclas con la técnica adecuada tienes que sentir, al presionar la tecla, el momento en que la uña rasga la cuerda, entonces puedes controlar eso.

-¿Cuál es la parte de su cuerpo que más utiliza para tocar este instrumento?
-Las manos, todo el brazo, los hombros, la espalda, cómo está uno sentado y de lo que se trata es que el peso del cuerpo, el tórax, cuello y cabeza se puedan proyectar al teclado. Si uno está erguido derecho, se tiene mucha amplitud.
-¿Lleva a cabo usted algún cuidado especial con su cuerpo?
-Hay que estar muy relajado. Sirve mucho hacer Yoga, si alguien está tenso.
-¿Y para usted qué significa el clavecín?
-De alguna manera es mi vida, mi trabajo, lo que yo escogí para desarrollar. Una de mis maneras de expresión, quizá la más importante. Uno expresa amor con todo lo que hace. Debe, en todo caso, hacerlo con amor. Inclusive cocinar y cortar un pepino y hacer un *sándwich*, todo.
-¿Para usted qué significa el trabajo?
-Me gusta mucho trabajar. Soy muy activa, me pongo metas, me gusta lograrlas, conmigo, con los alumnos, con mi familia. Yo creo que todos tenemos una misión en este cuerpo, en esta vida, en este planeta y hay que llevarla a cabo.
-¿Piensa usted que en México se le da importancia a la música?
-Para ser un país tercermundista se le da bastante importancia y, para ser un país con muchos problemas políticos, el nivel está bastante alto en comparación con otros países latinoamericanos.
-¿Usted piensa que en México se le da reconocimiento a las mujeres dedicadas a la música?
-Sí.
-¿En todos los sexenios o ha notado que en algún sexenio en particular?
-Este sexenio ha sido nefasto para la cultura, pero ha sido nefasto para todo.
-¿En qué lo nota?
-Que no les importa nada más que estar robando.
-¿En cuanto a salarios u otras oportunidades?
-Ha habido muchas menos oportunidades en este sexenio.
-¿Ha habido eventos o sucesos que considere lo suficientemente fuertes o significativos como para cambiar el rumbo de su vida?
-Sí, te puedo decir de uno: cuando conocí al maestro Sri Sath Sai Baba, en la India, hace treinta y cinco años, en los ochenta.
-¿Por qué lo considera así?
-Porque cambió mi visión de mi misma, de la gente, del mundo, de todo. Fue muy importante.
-¿Cómo le hace usted para difundir su trabajo, le ayuda alguna institución o lo hace usted a parte?
-Yo no hago nada para difundir mi trabajo.
-¿Considera que la música que componen, dirigen o instrumentan las mujeres es diferente a la de los hombres?
-No, es igual.
-¿En qué sentido?
-Porque las mujeres compositoras que hay, saben composición, al igual que los hombres. Cada persona tiene su personalidad.
-¿Y en cuanto a la dirección de orquestas han notado diferencias?
-Conozco muy pocas mujeres directoras. La verdad no pudo opinar.

-¿En cuanto a los instrumentistas?

-Igual.

-¿No distinguiría por sexos?

-No, para nada.

-¿A quién o quiénes considera usted como sus principales influencias musicales?

-A Gustav Leonhardt.

-¿Hay alguna mujer u hombre en la música o las artes a quien usted admira?

-Admiro mucho a Bozena Slawinska, a Clara Meierovich la admiro muchísimo, también, Margo Glantz, que estábamos juntas en París estudiando. Margit Frenk, Ana Lara, Marcela Rodríguez, Victoria Horti, Joaquín Gutiérrez Heras, Gerardo Tamez, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Arnaldo Cohen y Manuel Felguerez. Admiro a muchos colegas músicos, escritores, pintores.

-Detrás de usted vienen mujeres que van a tocar el clavecín ¿qué les recomienda?

-Lo que recomiendo, dependerá de cada una de las personas que estén estudiando. Básicamente deben pensar si realmente es la pasión de su vida lo que están estudiando o no. Si es la pasión de su vida que se dediquen al cien por ciento a eso, poniéndole todo el trabajo que eso implica y el empeño y las horas de estudio, de aprendizaje, de picar piedra. Si no es la pasión de su vida que lo detecten lo más temprano posible u que encuentren cuál es la pasión de su vida, hay miles de profesiones, todas son maravillosas. El chiste es ser feliz en la vida y divertirse con lo que uno hace". A las mujeres en especial yo les recomiendo, eso sí, que junto con la pasión de su vida en cuanto a trabajo y profesión, no se pierdan la experiencia de ser madres porque es también algo absolutamente maravilloso y no solamente ser madres sino que ojalá que no sean madres solteras porque eso sí es triste y duro hay que tener una buena relación con un compañero, hacer una familia y eso es lindísimo.

-¿Quiere usted agregar algo que ha faltado en esta entrevista y que considere importante mencionar?

-Decir que estoy muy orgullosa hoy en día porque he formado jóvenes clavecinistas que son extraordinarios como Santiago Álvarez, Raúl Moncada, Miguel Cicero, Maho Osawa, Dheli Llano, Águeda González, Rafael Cárdenas, Eunice Padilla, Claudine Gómez, Norma González, mis contemporáneas que fueron mis alumnas también: Lucero Enríquez, la Maestra Emma Gómez y José Antonio Guzmán. Todos los clavecinistas de este país han sido mis alumnos.

-Muchas gracias.

Pilar Vidal
Directora de orquesta

Entrevistada el 14 de agosto de 2006

Nombre: María Pilar Vidal Álvarez.

Edad: 59.

Lugar de Nacimiento: Valencia, España.

Año de nacimiento: 1945.

Estado Civil: Viuda.

Número de veces que ha estado casada: Una.

Número de hijos: Dos.

-¿Maestra, cuál es su escolaridad y la carrera universitaria que cursó?

-Primero estuve el bachillerato en ciencias y humanidades, lo hice en la Universidad Femenina de México. Al mismo tiempo que iba estudiando el bachillerato empecé la carrera de piano, en la Escuela Nacional de Música, de donde soy maestra. Empecé muy pequeña, desde antes de los once años-. Empezaba primero de bachillerato en la femenina en la mañana y primero de piano, llegué a quinto y me encontraba con que terminaba el bachillerato al mismo tiempo en que estaba en quinto año de la carrera de piano, no tenía ni dieciocho años cuando terminé. En aquél entonces eran ocho años de estudios completos: siete de carrera y uno de maestría. Tengo una maestría en música y otra en artes plásticas, la de música la estudié en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y la otra maestría la tengo desde 1998. Después del paro universitario me recibí en el 2000, en artes plásticas. Ahora estoy por terminar un Doctorado en Ciencia Cultura y Tecnología.

-¿Usted además pinta o escribe?

-No escribo, pinto y esculpo y además inventé un aparato precisamente de mi tesis de maestría en artes plásticas: el *Sonoter*. En este aparato, amalgamé la escultura, la pintura, la música y la mecánica eléctrica para un fin terapéutico. Incluye ciencia, tecnología, porque toca solo, lo conectas, y ayuda a bajar el estrés, la angustia y la depresión.

-¿Y este aparato en qué año lo inventó?

-Creo que fue en 1999 cuando lo terminé.

-¿Usted trabaja actualmente?

-¡Claro!

-¿Trabaja en varios lugares o en uno?

-Trabajo en la Escuela Nacional de Música y desde el año pasado, estoy cursando el Doctorado en la Universidad de Xalapa.

-¿Usted siempre ha recibido un salario y prestaciones en los lugares en los que ha trabajado?

-Por supuesto, algunas veces yo he querido regalar mi trabajo, pero eso es otra cosa.

-¿A partir de los cuántos años empezó usted a trabajar?

-A los quince años.

-¿Era un trabajo relacionado con la música?

-Sí, toda mi vida he trabajado en la música. Iba a dar clases en escuelas primarias, me acuerdo que no me dejaban ir sola, me llevaba mi mamá.

-¿En qué trabajaba?

-Dando clases de coros, de música, en las escuelas de primaria.

-¿Siempre ha sido docente?

-Sí, además de que llevo como veintitantos años como directora de orquesta.

-¿En ese primer trabajo le ofrecieron un sueldo?

-Sí.

-¿Usted considera que el sueldo que percibe ha ido en aumento a partir de los conocimientos que ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo?

-No, está muy mal pagado.

-¿Considera entonces que no es justo el sueldo?

-No, y menos durante estos seis años, la música se ha ido verdaderamente para abajo, ha sido caótico.

-¿Usted recuerda algún periodo en el que ha recibido un buen sueldo?

-La época del rector Casanova fue una buena temporada, cuando empezó a bajar bastante el sueldo de los universitarios fue a partir de Salinas.

-¿Trabaja entonces desde los quince años hasta ahora?

-Mi primer trabajo no era realmente un trabajo de diario, iba yo dos o tres veces a la semana. Realmente no trabajaba por necesidad, mis padres me dieron todo. Tuve oportunidad de hacer lo que quise, porque siempre tuve su apoyo para hacer lo que me gustaba, mi madre era pianista recibida en España, mi abuela, por el otro lado, cantaba y el ser músico no es nada extraño en mi familia, es normal.

-¿Usted tiene hijos?

-Sí dos y uno es un excelente compositor.

-¿Los dos son varones?

-No, tengo una mujer, que es la mayor, que es muy brillante. Ella es nahuatlata, de las pocas que hay en México. Ella es doctora y ha escrito muchos libros, es su especialidad, es parte de la Academia de Nahuatlato.

-¿Y su hijo se dedica a la música?

-Mi hijo toca piano, se recibió conmigo en la Escuela Nacional de Música. Toca precioso el cello y además terminó la carrera de compositor con Carlos Jiménez Mabarak.

-¿Ellos viven con usted?

-No, están casados, yo soy abuela.

-Platíqueme un poco de su familia de origen, sobre su niñez, adolescencia, si vivía usted con sus padres o con algún otro familiar.

-Siempre viví con mis padres, hasta que me casé a los dieciocho años.

-¿Usted se casó en España o aquí?

-Aquí. Yo vine de España muy pequeña, al año ocho meses y entonces lo primero que hicieron mis padres al llegar a México, fue hacerse mexicanos. Me metieron dentro de la carta de naturalización de ellos.

-¿Y cuántos hermanos/as tiene?

-Nada más un hombre.

-¿Y usted es la mayor o la menor?

-Yo soy la mayor. Mi hermano nació aquí en México.

-¿Usted considera que sus padres le dieron las mismas oportunidades a usted que a su hermano?

-Mi hermano quería ser músico y no lo dejaron porque “eso era para las mujeres”. Qué ayudadota me dieron ¿verdad? Lo que no se imaginaban es que después me iban a traer en charola de plata con la oportunidad de estudiar dirección de orquesta porque a mi ni se me había ocurrido, sí él siempre había querido ser director de orquesta, pobrecito y resultó que la directora de orquesta fui yo.

-¿Y sus padres se dedicaban a la música?

-No, sólo mi madre, ella sí daba clases, pobrecita, trabajaba mucho.

-¿De piano, verdad?

-Daba clases de piano, tocaba la música española maravillosamente y me ayudaba mucho en la escuela de música.

-¿Y su padre?

-Mi padre es un tipazo. Todavía vive, tiene noventa y seis años, va para los noventa y siete.

-¿Su madre también vive?

-No, mi madre murió hace cuatro años.

-¿Y su padre a qué se dedicaba, maestra?

-Él hizo parte de la Reforma Agraria, fue oficial mayor del Ministerio de Agricultura en España, pero además es poeta. Mi niñez fue preciosa, no había dinero, pero había cultura. Ahora, en México, es al revés: es más importante el dinero y la cultura en segundo. Mi papá fue además uno de los discípulos preferidos de Don Jacinto Benavente y por primera vez, ahora el día ocho de octubre, en el Teatro Ciudadela, se estrena una de las obras de teatro escritas por él. Papá dejó la política, porque nos tenía que dar de comer a mi mamá y a mi y se dedicó a los negocios, sí daba clases a veces en la Universidad Obrera, porque él es abogado. Y mi mamá siempre con sus clases de piano. Yo me pasaba la tarde pegando la oreja a donde está la tabla vertical del piano, porque me encantaba.

-¿Usted cuántas veces se ha cambiado de casa?

-Me he cambiado muchas veces: al llegar a México, a causa de la guerra civil española, nos instalaron en un hotel de paso, por las calles de Mina, luego nos cambiamos a Reforma. De ahí a las calles de la Roma, a Polanco.

-¿Y de Polanco a dónde se fue?

-Después me casé y me fui a vivir a Ciudad Juárez, mi esposo era abogado, filósofo y administrador, hizo tres carreras. Él me llevaba bastantes años. Tuve a mi hija, la primera, luego a los tres años tuve a mi hijo.

-¿Usted tuvo alguna dificultad, cuando decidió ser madre?

-Nada, a mi marido le fascinaba la música. Nos conocimos en la Escuela de Música porque él cantaba. Así que desde que nos casamos, si yo quería dar clases o ir al Fronterizo a tocar, me dejaba. Incluso yo empecé a tocar bastante como solista cuando nos cambiamos a México, allá estuvimos como un poquito más de año para encargar a mi hija, como tres años, luego nos vinimos para acá.

-¿A qué parte de la Ciudad llegaron?

-Primero llegamos a Polanco, a vivir a casa de mis padres porque con todo el relajo, con la niña de ocho meses y todo, buscar casa se hacía complicado. Después estuvimos en la Colonia del Valle y después nos cambiamos al Estado de México. Allá compramos casa en Chimalpa, porque yo traía el segundo bebé y necesitábamos jardín. Mi segundo bebé se crió debajo del piano, sentado en una cobija con su sonaja y con sus juguetes. Yo no he tenido problemas, al revés. Algunas personas dicen que no se puede y yo creo que sí, lo que pasa es que, a veces, no te ayudan las circunstancias, pero si uno quiere acomodar las cosas. Yo creo que, sobre todo, es cuestión de organizarse. Yo hago muchas cosas todavía, a estas alturas, atiando a mi padre junto con la enfermera. Ella y yo estamos mañana, tarde y noche, todos los días.

-De estos cambios de casa ¿le han gustado los que ha hecho?

-Sí, el único no me gustó fue cuando nos cambiamos a la Colonia Extremadura, era más chico, y hubo problemas. Entonces nos cambiamos a Mixcoac.

-¿En qué primaria estudió usted?

-En la Academia Hispano-Mexicana.

-¿Y le quedaba cerca de su casa?

-No.

-¿Por qué escogieron esa escuela?

-Porque era de españoles, supongo que fue por eso. Yo no quería entrar a la escuela: a mi me criaron precioso, porque mi mamá tocaba el piano todo el día, daba clases. Mi papá trabajaba el pobre muchísimo, pero él me dormía con los versos de Gustavo Adolfo Bécquer, de Rubén Darío, de Antonio Machado, de todos los grandes. En la casa se reunía mi padre con Luis Suárez, el periodista y con un grupo de gente de la época en que habíamos venido en el barco de España para acá. Se juntaban todos a hablar de política. Mi mamá tocaba y fulano cantaba y el otro recitaba y yo estaba ahí sentada. Me encantaba, entonces cuando entré a la Academia Hispano-Mexicana, traía una idea de la vida, totalmente adulta.

-¿Quién la llevaba a la escuela?

-Iba el camión escolar por mí.

-¿La secundaria también la hizo en esta escuela?

-No, yo hice bachillerato y secundaria en la Femenina.

-¿Y esa Universidad le quedaba cerca de su casa?

-No, tampoco. Nosotros entonces vivíamos en Polanco y la Femenina sigue estando ahí en Constituyentes.

-¿Y esa la escogió usted?

-No, a mí me escogían todo, no es como ahora que los padres les dan a escoger a los hijos.

-¿Y quién tomaba las decisiones definitivas en su casa?

-Los dos, fue un matrimonio precioso.

-¿Esta escuela la eligieron ambos?

-Sí, fue precioso, aprendí muchísimo con Doña Adela Formoso de Obregón.

-¿Tampoco sabe maestra por qué la metieron estudiar a la Femenina?

-No, a mí no me preguntaban.

-¿Y también pasaba por usted el autobús escolar?

-No, ahí mi papá tenía coche y había un chofer, porque mi papá, inició un negocio que después se los regaló a los empleados, porque así es de idealista. Es una fábrica de cerámica. El chofer servía para todo: para las cosas de la fábrica, pero también me llevaba y me traía. Yo me acuerdo que salía a las dos y media o algo así y tenía clases en la Escuela de Música a las tres y media, en el transcurso me llevaba mi mamá una torta y un jugo o un refresco y así hice hasta el quinto año de la carrera. Me preguntaron si quería seguir estudiando, porque papá quiso que yo hiciera el bachillerato: “si ella quiere hacer otra cosa, ella tiene su preparatoria”.

-¿Cómo empieza usted a estudiar música de manera formal?

-Yo entré primero en el Conservatorio, antes de la Escuela Nacional de Música, fui parte del coro de niños del Conservatorio, canté en Bellas Artes y tenía como nueve o diez años.

-¿Entonces empezó usted con canto?

-No, yo hice un año de piano y ahí había canto, había coros. Igual que en la Escuela de Música, había solfeo, coros y piano. Yo estudiaba con la Maestra Olga Viveros, que la estimo muchísimo y el que dirigía los coros era el Maestro Jesús Durón. Una vez salimos en *Hansel y Gretel*, me caí en pleno estreno, fue maravilloso, teníamos que dar una vuelta, tenía que brincar y llevaba alpargatas, pero no me había puesto brea y me fui contra el apuntador y mi papá aplaudía y gritaba emocionado: “¡Bravo, bravo!”.

-¿En el Conservatorio tenía usted más compañeros que compañeras o era igual?

-No me acuerdo, había niños y niñas, eso sí. Estaba Pepita Gomíz que tomaba clases de piano y Carmen S., que es mi amiga de toda la vida. Ambas empezamos a estudiar con mamá y luego nos metieron a las dos al Conservatorio, después nos enviaron a la Escuela de Música.

-¿Y qué estudió en la Escuela de Música?

-Piano.

-¿Toca sólo el piano?

-No, raspo un poco el cello y toco un poco la flauta. Sé lo fundamental como directora.

-Platíqueme un poco más de sus estudios.

-Me hice mamá y fui a dar clases y en esa época. Mis hijos estaban un poquito más grandes fue cuando me dio por pintar. Entonces iba yo a la Esmeralda, pero de manera libre. Pintaba para descansar. Tuve una temporada, pero no me acababa de llenar, lo que me ha llenado siempre ha sido la dirección de orquesta, a la que, por cierto, me llevaron a la fuerza. Rogelio Barba, el pianista, me dijo que iba a venir el maestro René Defossés, en la época en que estaba el presidente Echeverría, que hizo muchas cosas, entre ellas el Consejo Nacional para la Música, ¡formidable! Rogelio me alentó mucho a que empezara mi carrera de dirección. Nos trajeron al mejor maestro por todo un año, cuatro horas diarias de clases. Eso no pasa todos los días. En total pusimos ciento cuatro obras con él. La más difícil fue la *Historia de un soldado* y *Muerte y transfiguración* de Ricardo Strauss. Tuvimos la oportunidad de acercarnos a muchas orquestas.

-¿Cuál fue la primera orquesta que dirigió?

-La del Politécnico, fue la cosa más maravillosa para mí, dije: “ya encontré, ahora sí”, porque fue una impresión que yo lloraba. Dirigí el segundo movimiento de la *Sinfonía 1* de Beethoven.

-¿Y en el Politécnico recibió algún salario?

-No, nada, porque fuimos todos estudiantes, nos prestaron la orquesta y después de ahí nos fuimos con la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, ahí dirigí Wagner.

-¿Usted fue la primera mujer que dirigió la Orquesta del Politécnico y la de Guanajuato?

-Éramos dos Pilares: Pilar Fernández, cellista del Conservatorio y yo.

-¿Eran las dos únicas mujeres que habían estudiado para dirección de orquesta en ese grupo?

-Fuimos las dos únicas, pero un año, los demás eran hombres. Acabamos sólo cinco.

-¿Usted siente que este profesor que les dio clases les dio las mismas oportunidades a ustedes dos que a sus compañeros hombres?

-Igual.

-¿También tuvo las mismas oportunidades cuando estudió en el Conservatorio y en la Escuela Nacional?

-Sí, tuve las mismas oportunidades, cuando no las he tenido es después.

-¿Y esto cómo lo vive, cómo lo ve? Platíqueme.

-Yo siento que mis compañeros músicos: hombres y mujeres, y en general hombres, me aceptan muy bien. A mí me gusta tener libertad, por eso la doy.

-¿Por qué no tiene usted oportunidades de dirigir una orquesta?

-Sí me han dado. Claro, en estos seis años, nada.

-¿Por qué no, maestra?

-Yo quisiera saber por qué. Nada más hice dos conciertos con la Orquesta del Politécnico, que me fue maravillosamente bien, llené hasta los topes. Yo creo que cuando le va a uno bien, es peor. Yo hice mis orquestas. No solamente dirigimos la Orquesta Sinfónica de Guanajuato –los cuatro o cinco que íbamos, y después dirigimos cada quien una parte de *El pájaro de fuego*, de Stravinsky con la Orquesta Sinfónica de Ópera. Eran obras muy difíciles, pero tuvimos un maestrado, porque René Defossés, había sido director, durante treinta años, de una Orquesta Sinfónica de Ópera en Bélgica. Era un extraordinario compositor, un musicazo. Soy la única discípula de Eduardo Mata. Cuando tenía la Orquesta Sinfónica de la Magdalena Contreras, él me hizo favor de invitarme para revisarme la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Me dio todo, estuve dos meses como reina. Yo no me puedo quejar, para nada.

-¿Formó entonces alguna orquesta?

-Yo llevo cuatro formadas.

-¿Cuáles son esas orquestas, maestra?

-La primera fue la Orquesta Sinfónica de la Magdalena Contreras. Me llamó el maestro Quintanar.

-¿En ese trabajo recibía un sueldo?

-Sí, todo. Yo conseguí todo –así como Gina Enríquez con la Orquesta Sinfónica de las Mujeres-: dinero, partituras, atriles, lugar. Esa fue una primera orquesta,

dimos ciento sesenta y cinco conciertos, tuvimos muchísimo apoyo del que era delegado: Francisco López Cámara, que era universitario también. Estuve casi tres años con esa orquesta, me apoyaron mucho, en especial el profesor Hank González.

-¿Qué época era?

-Fue en 1979.

-¿En qué la apoyaban?

-En todo, nos pagaban todo, teníamos un lugar para trabajar, hicieron hasta un teatro que todavía existe, ahí en la Magdalena Contreras.

-¿Y tenían Seguro Social y otras prestaciones?

-No. Se pagaba mensualmente, teníamos un contrato mensual que se iba renovando, nada más. Y era una orquesta de setenta elementos, eso estaba bastante bien, trabajé mucho. Fui hasta las prisiones y las de mujeres, yo soy así, me gusta parejo. Porque la verdad del asunto es que todos somos iguales. Recuerdo que pasaban a los ensayos las señoras con sus bebés y se sentaban en el piso, porque no cabían y se instalaban con su itacate. Yo les decía: "Por favor no coman, todo lo que quieran pero no coman y calladitos". Es que tenemos que educar, pero las mujeres estamos dispuestas a educar, los hombres no. El hombre director piensa más en sí mismo, a las mujeres nos gusta dar.

-¿Por qué piensa que pase esto?

-Por condición, la mujer da la vida, estamos acostumbradas a dar, es una condición humana, de diferencia.

-¿Y después de la Orquesta de Magdalena Contreras, cuál orquesta siguió?

-Tuve otra, la Camerata Tlapitzalli, porque entró un delegado que no le gustaba la música de concierto, le gustaba el mariachi. Trabajé con Zezati. El caso es que me mandaron a Socicultur, que ya no existe, e hice esta camerata, éramos como treinta y cinco y duró como seis o siete meses. Después vino el licenciado De la Madrid, con la señora Quena Moreno sabe que existo y me ponen otra vez a dirigir banda. He dirigido banda montones de veces y me encanta. La banda pesa muchísimo, si quiere uno adelgazar mucho, adelgazas. Dirigí la Banda de La Marina, mucho tiempo cuando estaba el Almirante Miguel Ángel Guerrero Calderón.

-¿Él le dio facilidades?

-Sí, no sé por qué les caí bien. Antes tenía más facilidades que ahora, yo no sé, será que ahora me ven muy segura.

Después organicé la Orquesta de Cámara de la Benito Juárez, ahí con puros solistas, chiquita, de quince elementos, pero ¡qué quince elementos! Entre ellos Antonio Medrano Cádiz, quien se formó conmigo.

-¿Un director o directora de orquesta ganan más que un atrilista?

-Yo no gané más.

-¿Pero generalmente ganan más?

-Sí, ganan más, sobre todo últimamente. En Estados Unidos he ganado más, bastante más.

-¿Se dobla o triplica?

-Empecé ganando muy poco y últimamente sí me pagaron cinco mil dólares.

-¿Por concierto?

-Por tres conciertos, que se repetían.

-¿Pagan mejor en Estados Unidos que aquí?

-Aquí no me pagan nada, en estos seis años ha sido terrible. La verdad del asunto es que ha sido horrible para todos los artistas y CONACULTA no funcionó.

-¿Usted prefiere dirigir a mujeres que a hombres o le da lo mismo?

-A mí me da igual, porque la música no tiene sexo, el arte no tiene sexo.

-¿Y usted que piensa de esto que dicen que una mujer que dirige es distinta a un hombre?

-Yo nunca he sentido la diferencia, la diferencia es si estudias bien, si te preparas bien, si te sabes la partitura y además otra cosa: si hay una buena relación con tus compañeros, sale todo, por eso yo soy muy directa con ellos.

-¿Esas fueron todas las orquestas que formó o hubo alguna otra?

-Hay otra más: la cuarta que como vino el paro, se me vino todo abajo: *The Internacional Music*. Me dieron quince conciertos que hice para los funcionarios, y los empleados y fue muy agradable. Íbamos muy bien pero se nos ocurrió dejar las partituras, los atriles y algunos instrumentos en la Escuela y estuvo diez meses cerrada la UNAM, tuve que regresar el dinero y se acabó la orquesta. Simultáneamente iba con la Orquesta de Cámara de la Delegación Benito Juárez, estuve seis años y dimos muchos conciertos, al menos uno por semana. Fue cuando me invitan de Estados Unidos a Maine a dirigir la *Arcady Symphony* y, allá voy con los músicos que eran de la *American Symphony*, de la Orquesta de Nueva York.

-¿Cuántos años dirigió esta orquesta?

-Como siete.

-¿Cada verano?

-Cada año, hasta que empezaron a tener problemas de dinero, no les estaban pagando a los músicos, pero hacíamos unas giras bárbaras.

-¿Y cómo es que la contactan a usted?

-Porque resulta que yo invité a una pianista a tocar con nosotros, precisamente en Bellas Artes. Me invitó y yo fui. También he estado en Cuba.

-¿Entonces en Cuba dirigió alguna orquesta?

-Sí, la de Matanzas, dos veces.

-¿También la invitan por medio de alguien?

-De aquí me mandaron representando a México.

-¿Quién la recomendó, alguna institución?

-Me mandó la Embajada de México, me pidieron de allá, no me acuerdo quién estaba entonces, fue en 1992. No me acuerdo tampoco cómo estuvo, lo que pasa es que luego uno invita a solistas y esos solistas me recomiendan en sus países.

-¿En Europa usted no ha dirigido?

-No.

-Usted que ha estado dirigiendo en varios lugares, ¿ve alguna diferencia entre las orquestas extranjeras y las mexicanas?

-Sí, por desgracia en México, a veces, -no siempre- no nos presentamos con el tiempo adecuado. Yo soy muy exacta para mis horarios y no somos exactos para eso aquí, a veces no nos presentamos bien, no nos sabemos bien los pasajes, no estudiamos. Yo encontré una diferencia con Estados Unidos y Cuba en cuanto a un mayor compromiso, no quiere decir que todos, a mí no me gusta generalizar porque en todas partes hay de todo. Prefiero a los mexicanos porque yo nada más les hago así y me siguen luego, luego. Soy muy latosa: repito cincuenta veces lo mismo. Mi responsabilidad es que las cosas salgan bien y la comparto con quienes trabajo, de todos depende un buen trabajo.

-¿Cuáles son las características que debe tener una directora de orquesta?

-Tienes que ser líder y estudiar como loca, porque te van a exigir más que a cualquier hombre, yo he visto a veces ensayos de otros, que no voy a decir quiénes, y dices: “¿y , qué me falta a mi, si lo hago igual o hasta a veces mejor?

-¿No se cansa de que le exijan más por ser mujer?

-No, pero yo me exijo, a mí. Yo no quiero que ellos me exijan, yo quiero estar bien, para sentirme bien y poder decirlo después.

-¿Qué relación tiene usted con su cuerpo al ser directora de orquesta? ¿Lo tiene que cuidar?

-Sí, me gusta, siempre he sido delgada.

-¿Tiene que tener buena condición física?

-Sí, yo, por ejemplo soy vegetariana desde hace treinta y cinco años y soy *Yogui*, todo eso me ayuda al control de la respiración.

-¿Qué parte de su cuerpo utiliza más al dirigir una orquesta?

-Los brazo, yo no uso batuta, estudié la técnica que se trae ahora: las manos, que es más difícil.

-¿Y es importante la da?

-Sí.

-¿En qué sentido?

-Te ayuda a comunicarte con los músicos para que todos vayan a tiempo y no puedes estar parando para decirles, la mirada es más rápida para que no se te queden los músicos atrás.

-¿Qué es para usted la música de concierto?

-Es una maravilla, es lo que más me gusta a mí.

-¿Por qué?

-Están todos los colores de la orquesta, es como una paleta, tu juegas con todos los colores, por eso necesitas saberte bien las partituras y estudiar mucho.

-¿Usted cómo ve el ámbito musical en México?

-Muy pobre.

-¿En qué sentido?

-En todos.

-¿Hay alguna particularidad que ha notado al haberlo vivido?

-Lo veo, yo siento que en primer lugar la música no está actualizada, la enseñanza de la música está bastante atrasada.

-¿Cómo cuántos años atrás?

-Muchos, yo no enseñé así. Yo enseñé el piano con la fenomenología de la técnica pianística. He tenido mucha suerte con los maestros. Se batalla un poco

ahora, por el tiempo que estamos viviendo, que es harto difícil, políticamente. Eso por un lado y por otro: ojalá y los caballeros cambien de forma de pensar respecto a la mujer.

-¿En qué sentido, maestra?

- En que nos dejen el *podium*, ¿por qué no se lo dejan a Gina Enríquez, por qué no la invitan?

-¿Usted cómo se ha ido abriendo paso?

-Con trabajo, dirigiendo desde grupos muy pequeños hasta bandas y sinfónicas con doscientos elementos.

-¿Considera que a las mujeres directoras de orquesta en México les es más complicado tener una plaza?

-En Estados Unidos, también es difícil.

-¿Qué les remendaría usted a las mujeres que vienen detrás de usted que van a estudiar o se están formando para ser directoras de orquesta?

-Lo que me dijo el Maestro Defossés: Siempre te van a decir no, tú di sí. Y llegas, con mucho trabajo, con mucho estudio, pero llegas.

-¿Quiere usted comentar algo que considere importante mencionar y que no se ha mencionado en esta entrevista?

-Sí, que recomiendo a todas las madres de México que les pongan a escuchar a sus hijos música clásica porque ayuda mucho al desarrollo integral del ser humano, a su desarrollo. Si no tienen música clásica en sus casas, pongan *Radio Universidad* o la *Opus 94*. En San José California, un grupo de psicólogos hizo un estudio sobre los estudiantes de las *High School*. En este estudio relataron que habían hecho dos grupos: uno de niños que estudiaban con Mozart y otro de niños que estudiaban sin nada de música. Los niños que habían estudiado con música clásica, habían tenido un desarrollo enorme, no eran niños con problemas y los otros sí. A partir de entonces empecé yo también a hacer unas investigaciones relacionadas con los efectos que tiene la música en el aprendizaje humano. La música es tan equilibrada que ¡claro que a los niños les ayuda a desarrollarse! Además, en México necesitamos más cultura, ¡la necesitamos a gritos!

-Muchas gracias.

Silvia Navarrete

Pianista

Entrevistada el 22 de junio de 2006

Nombre: Silvia Margarita Navarrete González.

Edad: 52.

Lugar de Nacimiento: Ciudad de México.

Fecha de nacimiento: 1953

Estado Civil: Casada.

Número de veces que ha estado casada: 2.

Número de hijas/os: 2 hijos.

Escolaridad: Maestría.

Carrera Universitaria cursada: Piano.

-¿Usted trabaja actualmente?

-Sí.

-¿Qué hace en su trabajo?

-Tengo dos líneas: la primera como maestra del Conservatorio. Ahí, mucho dinero no se gana pero es algo seguro; la segunda como concertista, doy recitales tanto como solista como de música de cámara, en México, en diferentes estados de la República, en otros países, también con el tenor Fernando de la Mora he tenido muchas presentaciones.

-¿Le pagan por el trabajo de concertista?

-Sí, claro.

-¿Y usted considera que este sueldo es justo?

-Es que es muy aleatorio, según el sapo es la pedrada, normalmente y cada vez, están más chiquitas las piedras, ¡están tremendas! De acuerdo a lo que yo he estudiado, sí considero que debería de ganar más, pero normalmente no hay recursos, porque son cuestiones subsidiadas, no son comerciales, se trata de hacer más cantidad que calidad, para llenar los expedientes. No está bien pagado, hay ocasiones en las que uno se encuentra con organizadores de la iniciativa privada para un evento especial, que cuentan con más dinero y es cuando pagan más justamente, de acuerdo a lo que uno considera que deben de pagar.

-¿En qué lugar trabaja usted?

-Como maestra, en el Conservatorio Nacional de Música y como concertista, recibo invitaciones de diferentes orquestas, como recitalista en diversos teatros, en los principales de México y en universidades, auditorios de música de universidades o teatros de música.

-¿También fuera de México?

-También, me he presentado en muchos lugares, he estado en Europa en diferentes países, en Italia ahora en Mayo, he estado varias veces en Madrid, en Francia, en París y en otras ciudades. En China estuve el año pasado como solista de la Orquesta Nacional de China, de ese lado, he estado en Singapur, en Indonesia en Tailandia. Estuve también el año pasado en Canadá, en diferentes universidades en Ottawa y en Québec, en Montreal también he tocado. Estados Unidos no mucho, no me cae muy bien.

-¿Pero, sí la invitan?

-A veces sí, ahora tengo una invitación a Detroit.

En Latinoamérica también me he presentado, en El Caribe, Santo Domingo... en diferentes países, Perú, Ecuador, Paraguay, Argentina.

-¿Y su trabajo de maestra lo hace por gusto o lo hace porque necesita tener un extra de salario?

-No me cae mal el dinero que me pagan que no es mucho, pero realmente lo hago porque me gusta enseñar, acabo de empezar de nuevo a dar clases, porque me dediqué al concertismo muchos años, también porque mis hijos eran chicos pero ahora que estoy sola, digamos lo hago por gusto y por algo muy personal: primero porque aprendo mucho a través de los alumnos, segundo porque es una retroalimentación muy sabrosa, muy rica y tercero porque el panorama de los recitales y los conciertos es cada vez más pobre y más en este momento que hay cambio de gobierno y no sabemos ni quién va a quedar y normalmente se tienen programadas cosas para el año siguiente, pero ahora nada, porque hay incertidumbre. También lo hago por protección, es una cuestión psicológica, porque cada vez que terminaba de tocar un concierto y no tenía nada programado después, me tiraba a unas depresiones espantosas y ahora, por lo menos tengo un trabajo estable, que me permite estar dando y recibiendo, es más que nada por eso.

-¿Y Usted ha notado cambios en cuanto a la disminución de conciertos?

-Sí.

-¿Podría usted decirme cuándo empezó esto?

-Yo creo que sí tiene que ver el sexenio, ahora con el PAN es una cosa espantosa, empezaron no solamente a escasear, primero se tardaron dos años en ver de qué se trataba la cultura y quiénes eran los que estábamos ahí y después que se empezaron a enterar y aprender, los recursos los usaron en otras cosas, en el caso de CONACULTA en la Biblioteca Vasconcelos, y realmente lo que teníamos antes -que no era maravilloso- era mejor, en cuanto a que había mucho más solistas invitados extranjeros, de mejor calidad y los mismo nacionales... como que tenían un lugar -si no maravilloso- era más respetuoso. A mí sí me ha costado trabajo en este sexenio, primero, informar quién es uno y casi rogar que te contraten, tiene un ingrediente denigrante, es la palabra, porque se tiene que ir a rogar o a pedir.

-¿Siente que su trabajo no ha sido reconocido en este sexenio?

-No, reconocido sí, porque a pesar de todo esto yo sigo tocando, a veces apoda por las mismas instituciones, como el caso del INBA, que más o menos apoya, pero no es suficiente. Quiero decir, sí soy reconocida, sí tengo un lugar que me ha costado toda la vida, pero no hay un respeto y un conocimiento de lo que se trata y no sé si solo es culpa del partido en el poder, más que culpa, es una situación que se está dando en la cultura, se está volviendo cada vez más ligera, los valores están cambiando a la cultura *light*, la comunicación virtual todo ese tipo de cosas, impide tener contacto directo o tener necesidad de tener un contacto directo con el artista. Sí son tiempos difíciles, al ratito seremos piezas de museo, ¡pero eso sí, muy contentos, muy satisfechos!

-¿Tiene hijos, me decía?

-Sí.
-¿Cuántos hijos tiene?
-Dos.
-¿Qué edades tienen?
-Veintiocho y veinticinco.
-¿Y ellos no viven con usted?
-No, el chico está ahora por aquí, pero está estudiando en el extranjero una maestría.
-¿Usted vive con su esposo?
-Sí.
-¿Cuántas veces ha estado unida o casada?
-He estado dos veces casada.
-¿A que edad empezó a trabajar?
-Cuando terminé, ha de haber sido a los quince o dieciséis años.
-¿En qué consistía su primer trabajo?
-Maestra en el sistema de enseñanza musical *Yamaha*.
-¿Piano?
-No, es un sistema de enseñanza para niños en grupo, en edad preescolar y cuando inició el programa era muy parecido al sistema japonés. Era realmente muy interesante, ahora es un poco más *light*, como todo, pero sí era un programa muy interesante cuando vinieron a México y... aprendí mucho.
-¿Con quiénes vivía en su niñez y en su adolescencia?
-Con mis padres y mis hermanos, mis padres tuvieron una situación de separación y divorcio, con altas y bajas. Lo que me marcó mucho, fue la convivencia con la abuela, cuando me iba a quedar con la madre de mi mamá.
-¿Por qué?
-Porque era a todo dar: gorda, cariñosa y porque ella había venido a menos después de la Revolución, era de esas señoritas del XIX muy prendidita y de las cosas que tenía en su casa, que le habían quedado, eran tres pianos, dos no servían pero estaban muy bonitos y uno sí, así que ahí fue realmente donde yo empecé con este cariño de abuela en mi contacto con el instrumento.
-¿Ella tocaba?
-Sí tocaba, todas las señoritas del XIX tocaban el piano, pero no tocaba muy bien, no tocaba mucho. Lo que hacía era cantar. Me cantaba canciones y yo se las acompañaba.
-¿Tomó clases cuando usted era niña o tocaba de oído?
-No, todo era de oído, empecé sí, muy chiquita. También a mi papá -cuando yo tenía cuatro años- le pagaron parte de una deuda con un piano. Ahí empezó el asunto, cuando llegó ese regalote a mi casa.
-¿Qué lugar ocupa usted entre sus hermanos?
-Soy la más chica.
-¿Usted siente que en su familia le dieron las mismas oportunidades que a sus hermanos?
-Ah no, la educación no, era diferente totalmente.
-¿En qué sentido?

-En el sentido de que las mujeres siempre tienen más responsabilidades, en cuanto a la casa, en cuanto a deberes y una serie de situaciones, esta herencia que tenemos de que el macho es más importante de alguna forma y se le sirve de comer antes ¡y se le sirve, digo! Afortunadamente yo fui la última, la más chica y me zafé de todo eso.

-¿Y la única mujer?

-No, dos hermanas más, ellas fueron las que recibieron el golpe.

-¿Sus padres trabajaban?

-Sí, mi madre no trabajaba fuera, estaba en la casa, pero también hacía cosas para ganar dinero, de repente cosía ropa o hacía mantelitos o algo, y después, tuvo una salchichonería. Vivíamos en División del Norte y ahí estaba.

-¿Y la abuela?

-No, no, ¡Uy la abuela no! Ella trabajaba en la casa.

-¿Ellos nunca trabajaron en nada relacionado con la música?

-No.

-¿En su casa quién tomaba las decisiones más importantes, las definitivas?

-El problema es que a veces estaba mi padre y a veces no, cuando estaba mi padre él imponía, pero cuando no estaba, era mi madre, lógicamente, que hacía la función de los dos.

-¿Usted estaba más a gusto con las decisiones que tomaba su madre o las de su padre?

-La verdad es que las decisiones del padre eran horribles cuando yo era adolescente, no me dejaba salir a ningún lado, eran mucho mejores las de la madre, mucho más liberal, pero eso yo creo que es en todos lados, al mismo tiempo como era una familia disfuncional y yo era la última no me hacían mucho caso, afortunadamente, así que viví con bastante libertad.

-¿Y en su casa escuchaban música?

-Escuchaban música popular, no escuchaban música clásica, me acuerdo.... Sarita Montiel, Agustín Lara, Los Panchos, y Cri-Cri, afortunadamente.

-¿La llevaban a eventos culturales o artísticos?

-No, una vez fui a oír a Amparo Montes, con mi papá, eso sí me acuerdo, pero no era un evento cultural, era más bien la bohemia, aunque sí era artístico.

-¿Y fomentaban la lectura?

-Lectura sí, mi padre era un lector asiduo y le gustaba mucho no sólo leer, sino comentar los libros que leía. Era uno de los temas de conversación y eso era muy rico.

-Cuándo usted era niña ¿Vivió siempre en el mismo lugar o se cambió?

-Me cambié tres veces.

-¿En qué lugares vivió?

-Primero, nací en la Colonia Escandón, después me fui a la Colonia del Valle, en División del Norte y después cuando se separaron mis papás definitivamente, me fui a vivir a Linda Vista, porque ahí estaban los hermanos de mi mamá.

-¿Por qué sus padres se cambiaron de casa tres veces?

-Ellos no eran propietarios de las casas, rentaban un lugar, a lo mejor por tener una mejor opción.

-Cuando se cambiaron de casa, ¿usted supo quién había tomado la decisión de hacerlo?

-Cuando era muy niña, no. La última nada más, que fue decisión de mi madre.

-¿Qué efectos tuvo en usted esos tres cambios?

-De niña no recuerdo mucho, un poco mayor sí me acuerdo del cambio, porque estaba la salchichonería que era el centro de reunión de todos los niños del rumbo, así que había un bonito ambiente, aunque yo no participé mucho, era más de mis hermanos grandes, pero era un buen ambiente.

-¿Cuando fue la primera vez que usted tomó una decisión para elegir algo para usted?

-Yo creo que muy chica.

-¿Fue difícil tomar esta decisión?

-No, afortunadamente para mí. La música siempre ha sido una tabla de salvación y ha sido un camino, así que por ahí empezó todo. A mi abuela le gustaba ver un programa que se llamaba *Estrellas infantiles* era un concurso infantil. A raíz de ese concurso, yo empecé a trabajar a los ocho años haciendo comerciales de televisión, después de ganar el concurso, empecé a entrar en contacto con la gente de televisión y la primera decisión fuerte fue dedicarme a la música. Cuando me fui a inscribir al Conservatorio, fui por mi propio pié, tomé tres camiones y me inscribí, yo tenía doce años.

-¿Qué la hizo tomar esa decisión?

-El amor a la música y la necesidad de seguir estudiando.

-¿Y fue en contra de alguien o de algo?

-No.

-¿Recuerda usted de qué se valió para tomar esa decisión?

-Lo que pasa es que yo pedía clases de piano. Muy chica me tenían con la monja de la escuela, pero la viejita se quedaba dormida, tenía el pelo blanco, blanco... después, vivía a la vuelta de mi casa una maestra: Felicidad González, hermana de Irma González, una cantante mexicana famosa y a su vez, alumna de Manuel M. Ponce, esto sí fue maravilloso porque yo nada más cruzaba la calle y tenía mi clase.

Al principio, me daba mis clases particulares pagándolas, después no me cobraba y me volví como su hija, pero llegó un momento en el que yo quería más. Mi madre me metió a la Escuela Nacional de Música, estaba en Mascarones, pero me llevó sólo medio año porque era muy conflictivo llevarme y traerme todos los días en la tarde y eso fue una probadita de una escuela formal. Fue cuando me sacó...yo tenía diez años, esto fue cuando nos cambiamos de casa a Linda Vista, ahí no había maestro ni había nada, yo estaba desesperada, cada vez que pedía que me inscribieran al Conservatorio, me decían que era muy chica, que todavía no, cuando debieron de haberlo hecho antes, porque no tenían conocimientos, no tenían información, y dije: no, esto no puede ser y fue cuando me lancé.

-¿Y qué edad tenía?

-Doce.

-¿Qué resultados obtuvo de esta decisión?

-Estaba yo feliz estudiando, música, descubriendo un mundo que me hacía falta.

-¿Después que sucedió?

-Después, cuando empecé a estudiar, me di cuenta de qué se trataba la carrera, yo de hecho no pensaba ser pianista, sí tocaba el piano, pero me gustaban otros instrumentos, me gustaba la composición, nada más que en ese momento, era difícil estudiar composición porque era una época muy experimental. Empezaban los sintetizadores que eran unos monstruos: el *Moog*, famoso y toda esta música abstracta locochona, que estuve estudiando un año en el taller de composición, pero me asusté porque dije: “esto no es lo que quiero, no me puedo expresar así” y al mismo tiempo empecé a avanzar en el piano y alguien me dijo que sí podía tocar y seguí estudiando.

-¿Cuáles eran los instrumentos que le gustaban?

-Yo debería haber sido violinista por la mano, pero cuando entré al Conservatorio, era muy grande para estudiar violín.

-¿Por qué la mano?

-Para el piano sería ideal tener manos un poco más grandes y para el violín no.

-¿A usted le gusta el violín tanto como el piano?

-A mí el violín me chifla, me encanta, pero estaba muy grande para estudiarlo, es un instrumento que hay que empezar a estudiar, por lo menos a los ocho o nueve.

-¿Por eso eligió el piano?

-Sí, el piano me eligió a mí.

-¿Al mismo tiempo hizo estudios de primaria?

-Sí de primaria y secundaria, de preparatoria, no hice y no lo exigían en ese momento en el Conservatorio y al mismo tiempo empecé a trabajar.

-¿En cuál primaria estudió?

-Creo que se llamaba Lacordaire, en la Escandón, era una escuela de monjas, luego me cambié al Instituto Rafael Rossi, en la Colonia del Valle. Cuando me cambié a Linda Vista fui feliz porque me inscribieron en una escuela de gobierno. Era una de esas escuelas pilotos, se llamaba Emiliano Zapata, ahí estaban mis primos y de repente, me di cuenta que sí iba a la escuela a aprender, no a rezar, ni a hacer bordaditos, ahí me fue muy bien, después me volvieron a meter a la secundaria con monjas.

-¿Y la llevaba y la traía su mamá a la escuela?

-Sí, hasta que me metieron a la de gobierno, a la que iba con mi tía, porque ahí estaban sus hijos.

-¿Quién eligió esa escuela para usted?

-El cambio de casa y mi madre. Ella se cambia porque se divorcia y para quedar cerca de sus hermanos, que de alguna forma la ayudan y una de las ayudas era que me llevaran a la escuela, porque mi tía tenía cinco hijos. Uno más, no importaba y nos íbamos todos juntos y sí, era una maravilla esa escuela.

-¿La escuela le quedaba cerca de su casa?

-No, no mucho, pero mi tía tenía coche.

-¿Después de trabajar cinco años en *Yamaha*, qué pasó?

-Yo empiezo a avanzar en el Conservatorio, fui una alumna destacada y en algún momento me fui a estudiar una serie de cursos a Suiza, era una beca interesante porque daban alojamiento y comidas y los maestros daban *Master*

Classes, era la crema y nata de los profesores europeos y estadounidenses y fui a estudiar ahí, como tres trimestres; ahí conocí a un maestro extraordinario que daba clases en la Escuela Superior de Viena, me moría yo de ganas de estudiar con él, yo me acordaba que aquí en México había un concurso para obtener una beca para estudiar en Viena, el concurso de Sala Chopin que había logrado constituir el Director de Fomento Cultural de aquél entonces, Antonio de la Borbolla.

-¿Qué año era?

-Fue en 1974, vine de Suiza y no me pregunté si podía ganar el concurso, yo venía a ganarlo, me metí a estudiar el programa, que ni conocía ni nada, pero estudié mucho y lo gané, obviamente, porque no había de otra y me fui a estudiar a Viena, con éste profesor, Dieter Weber. Él estaba medio loco pero un poco misógino y neurótico, como buen maestro europeo.

-¿Y cuánto tiempo estuvo en Viena?

-Estuve dos años y medio hasta que se murió de un paro cardíaco, el pobre. Era joven y después, me desencanté, anduve detrás de un Guru, anduve por ahí. Me fui a Londres y después regrese aquí a México estuve estudiando un tiempo con Guadalupe Parrondo, me ayudó.

-¿En Londres no hizo nada relacionado con la música?

-Intenté entrar a alguna escuela pero me salí de la escuela en Viena a medio año, no era fácil. Nada más seguí estudiando mi material, me prestaban un piano en una casa del Opus Dei, muy bonita y muy buen piano, había que aprovechar. Y después, me vine para acá de nuevo. Me casé con el padre de mis hijos -que no es mi marido actual- y con él, me fui a hacer un postgrado a París, allí estude básicamente repertorio francés estuvimos dos años y pico también y después empecé a tocar aquí poco a poco, de forma profesional y abriéndome camino.

-¿En estos lugares donde estuvo estudiando, recuerda haber tenido compañeras mujeres en su misma especialidad?

-Sí, muchas.

-¿La mayoría eran mujeres?

-No yo creo que eran cincuenta mujeres y cincuenta hombres, en Europa, sobre todo.

-¿Aquí no?

-Aquí no sé qué porcentaje sería. Lo que pasa es que para una mujer está bien -entre comillas- que estudie música, o estaba, en aquel tiempo y para un hombre, no tanto.

-¿Por qué?

-Porque se suponía que -y no estaban tan mal- uno no podía sobrevivir de este asunto y mantener una familia. Los hombres que permanecían en la carrera, eran muy talentosos, o eran los que tenían una herencia o antecedentes musicales.

-¿Cuando estuvo en Suiza, en París o Viena usted sabía de dónde venían sus compañeras o eran originarias de esos países?

-Por ejemplo en mi clase en Viena, con el maestro Weber, éramos cuarenta aproximadamente, por eso se murió, porque trabajaba muchísimo, pero de los

cuarenta había dos austriacas, había brasileños, escoceses, irlandeses, hindúes, jamaicanos, japoneses, rusos, canadienses, gringos, de todos lados, era Babel aquello.

-¿Y en París igual?

-Sí, de todo.

-¿Y qué significó para usted estar en relación con otras culturas?

-Muy enriquecedor, uno aprende siempre de sus compañeros, de su cultura, pero lo que ahí nos unía, era la música, su estudio y debo confesar, que en estas escuelas había una gran competencia, no siempre muy sana, ahí había que ser el mejor para poder tener un lugar. Sí era un poco presionante, un poco duro.

-¿Vivía constantemente bajo presión?

-Sí, constantemente porque estaba uno viendo a ver quién gana el lugar, el concurso, ver quién pasó.... a quién sí quiere el maestro.

-¿Y usted qué hacía para aguantar la presión?

-Lloraba a veces, pero normalmente estudiaba mucho.

-¿Cuántas horas estudiaba?

-Fue la época de estudio duro, ahora no tanto, pero llegaba a estudiar hasta diez horas, a veces. No podía pensar, cuando terminaba de estudiar.

-¿Qué diferencias notó entre las escuelas de Europa y de México?

-Básicamente es el nivel, por ejemplo, cuando yo salí, era de las mejores estudiantes del Conservatorio, cuando llegué allá, todos eran los mejores estudiantes de sus escuelas de origen. Sí había una depuración grande, no era tanto que la escuela fuera excelente, sino que los alumnos estaban escogidos y todos de muy alto nivel. Para llegar ahí sí se necesitaba tener un nivel alto, todos eran talentosos, todos tenían ganas de destacar y eso se volvía feroz, aquí, no existía esa competencia, ni ese nivel tan alto.

-¿Y en cuanto a maestras/os?

-Yo me fui a la cuna de la música, obviamente la tradición es de siglos en la enseñanza de la música, han cambiado los instrumentos, pero son las mismas escuelas, siguen existiendo y con tradición de siglos tienen programas de estudio muy probados, muy depurados, digamos, a prueba de error. Ellos saben qué enseñar y cómo enseñar, en cambio aquí todavía se está experimentando.

-¿Usted trajo consigo elementos o métodos para formar a sus alumnos en México?

-Sí, tengo varios látigos, no es cierto. Obviamente que todo lo que uno aprende después lo aplica, era un aprendizaje muy consciente, pero no tanto desde el punto de vista didáctico, yo sabía cómo estudiar, pero no cómo enseñar a estudiar, realmente lo que me ha dado la cuestión pedagógica es la práctica del instrumento, es decir, ser concertista y tener que sobreponerme a cualquier problema, resolverlo... ¿Cómo lo tuve que resolver? Tuve que estudiarlo mucho, verlo desde diferentes puntos de vista. Es más bien autodidacta en un sentido: en el pedagógico, porque me costó mucho trabajo. Sé cómo estudiar y cómo enseñar. Cuando llegué, todavía no. Además de las clases que tuve en las instituciones, tomé muchas clases magistrales, en diferentes lugares, en Francia, sobre todo y en España y uno aprende a través de los grandes maestros. En el

caso de la música, no es tanto una cuestión intelectual o académica, es una cuestión práctica. Uno se deja llevar por el oído, uno va escuchando y va viendo cómo lograr esto, desde el punto de vista técnico, y se aprende del mismo maestro, el cual tiene una gran experiencia, y puede enseñar cómo resolver los problemas técnicos.

-¿Usted siempre fue muy buena estudiante?

-Sí, sobresalí siempre, pero no siempre era muy buena estudiante.

-¿En qué aspecto sobresalió más?

-Cuando tocaba, la gente decía que era musical, les gustaba y había un elemento de expresividad que me ha caracterizado y que la gente recibe.

-¿Y usted se percibe así?

-Sí, sí, también tengo muchas lagunas, pero básicamente es esta cuestión expresiva y de sonoridad que les hace sentir bien.

-¿Y a usted también la hace sentir bien?

-Es un todo, la música es un lenguaje, es como decir un poema, lo puede uno decir sin sentido o puede uno hacer llorar a la gente.

-¿El trato que le daban sus maestros era igual al que le daban sus maestras?

-Sí, como siempre, yo no creo que sea una cuestión de género, depende, cada mujer y cada hombre tiene unas coincidencias con ellos, en el caso de las mujeres, puede haber competencia, rivalidad, es difícil encontrar generosidad pero sí existe, hay profesoras muy generosas y hay otras que no, que establecen rivalidad y no permiten que el alumno la sobrepase jamás. No dan todos los elementos...también los hombres, pero sí, con las mujeres se siente la rivalidad.

-¿Y con las compañeras igual?

-Yo fui muy inconsciente. No me daba cuenta. Yo sabía que yo les caía gorda a algunas compañeras, pero tenía muy buenas amigas.

-¿Les caía gorda por esto que dice de la competencia?

-Por sobresalir.

-¿Cuántas veces ha recibido apoyos o becas?

-Casi todo el tiempo, porque de otra forma no lo hubiera podido hacer.

-¿Qué instituciones se las otorgaron?

-La primera en Suiza, junté para mi boleto, ahí no tenía problema y además era la única latina y los meseros también latinos, así que me daban de comer muy bien, mejor que a los otros.

-¿La recibió del gobierno de Suiza?

-No, era una institución privada fundada por un italo-americano que tenía un "negocito de basura" y deducía sus impuestos de ahí, pero después, recibí beca del Gobierno Austriaco, también tuve apoyo de la SEP. No era una beca muy grande, pero sí ayudaba. Tuve beca del gobierno francés y después he tenido becas por parte de FONCA, para hacer discos y siempre he tenido apoyos del gobierno, como cuando viajo, me paga el boleto Relaciones Exteriores o el INBA o CONACULTA, ahora que estuve en Italia, sí tuve que tomar de mi bolsillo, digo, cada vez está más flaco el asunto.

-¿No le regresa nadie lo que haya puesto?

-No, tienen un presupuesto ya.

- ¿Le impusieron alguna condición cuando le dieron las becas?
- Más bien era al revés: como yo había obtenido algún reconocimiento, me daban las becas o los apoyos, por ejemplo: me fui una vez a hacer un concurso en Francia y lo gané. Para ese viaje me dieron nada más parte del boleto, pero cuando regresé, para el año siguiente, me dieron para pagar mi boleto completo, porque había obtenido el premio.
- ¿Estas becas eran simbólicas o completas?
- Servían para sobrevivir.
- ¿Después de Paris, por qué decidió regresar usted a México a vivir?
- Cuando vine de Paris, estaba casada y había cambio de gobierno, no tenía yo beca ni mi marido en aquél momento. Había que regresar, aunque me hubiera podido quedar. Tenía a mis dos hijos, también regresé fue por una cuestión de identidad, para que mis hijos tuvieran una identidad nacional mexicana.
- ¿A qué edad decide usted ser concertista?
- Dedicarme así de lleno, a los trece, cuando oí a la Orquesta Filarmónica de Leningrado.
- ¿Qué pasó después de que usted tomó esta decisión de ser concertista?
- Cuando decido dedicarme a la música tengo trece y cuando decido dedicarme al piano fue en Suiza, cuando conocí a mi maestro de Viena y me dijo sí puedes, de veras puedo, si puedes, ahí voy.
- ¿Qué edad tenía?
- Dieciocho.
- ¿Por qué se dedica a la música?
- Por amor al arte, pero genuino.
- ¿Qué quiere expresar al manifestarse por medio de la música?
- Es un lenguaje directo, con las palabras podemos decir unas palabras y expresar otras, aquí no hay engaño como intérprete. Los compositores dejan lo mejor de sí mismos en sus obras, es, desde un viaje en el tiempo, la música, es recrear diferentes épocas, en mi caso -en los últimos años- me he dedicado a recuperar el repertorio mexicano y latinoamericano del siglo XIX y parte del XX. Para mí, es recuperar la identidad musical que hasta hace muy poco no conocíamos, cuando vino la Revolución, ésta música del siglo XIX -como no había auditorios ni grandes salas de concierto- se tocaba en los salones, en el Castillo de Chapultepec, era música para bailar o música de la clase alta. Cuando viene la Revolución, se vino a tierra, aunque los músicos no fueran de clase alta, aunque los músicos de eso vivieron, lo tildan de música de “rotos” o no nacionalista y es falso, realmente hay identidad nacional en el siglo XIX, en el caso del piano y en el caso de la música instrumental un poco antes.
- ¿Cuáles son las satisfacciones que le ha dado dedicarse a esto?
- Muchas, es un privilegio realmente poderse dedicar a algo tan bello, que está tan en contacto con la expresión de los sentimientos, de las emociones, de lo más íntimo y divino del ser humano, es un gran privilegio. Se da simplemente con el estudio diario me hace sentir bien, estudiar es rico. A veces es un reto, pero es alimentarse, conocer. Tocar es la retroalimentación y si le pagan a uno, es todavía mejor.
- ¿En su carrera usted ha tenido obstáculos?

-Siempre hay una lucha, casi de rogar por que le den a uno espacios, es eso, hay a pesar de todo, competencia, sí he tenido obstáculos en ocasiones, por ejemplo he concursado en Bellas Artes para obtener la plaza de solista y en alguna ocasión yo sentí que había tocado tan bien o mejor que un hombre y se la dieron al hombre porque sí, así fue. A veces sí hay esto de que: a ti te mantiene tu marido o cuestiones que se malinterpretan o en las cuales hay una denigración o falta de valoración de lo que uno hace y en general, la gente no tiene ninguna idea de qué se trata. No hay una valoración no saben muy bien de qué estamos hablando.

-¿Alguna vez ha vivido alguna exclusión por género?

-Exclusión por género no, pero sí he tenido –cuando era más joven- esta situación de: te doy siempre y cuando... ¿Cómo se llama? *Sexual harassment* (hostigamiento sexual), eso sí, te doy un concierto pero te invito a cenar también. Eso sí, lo otro no tanto. Y también como uno es figura pública. La gente cae en eso de que además de que se ve bien, toca bien. Es un adorno.

-¿Y eso cómo la hace sentir a usted?

-Muy mal. Sí en varias ocasiones no faltaba el: “¿también tocas?”. Y no solamente en México, eh, en todos lados, es general.

- ¿Dónde lleva a cabo su práctica?

-Aquí, en casa.

-¿Generalmente así ha sido siempre?

-Sí, o en algún estudio, si no tengo piano en la casa, después vienen los ensayos, si es con la orquesta, directamente con la orquesta en los teatros.

-¿Cuántas horas practica actualmente?

-Ahora depende de la cantidad de conciertos, si tengo concierto... todo el tiempo que tengo libre. Si no hay concierto, preparo nuevo material, pero me doy el chance de hasta leer o de hacer otras cosas o andar en el coche unas horas, entretenida en el Periférico.

-¿Tiene usted algún otro interés artístico?

-No, no me da tiempo, me gusta la pintura, la literatura, me gusta nadar, me gustan otras cosas, pero no me da tiempo de hacerlo, porque esto de la música exige muchas horas. Me rodeo de amigos que hacen otras cosas, los que escriben, los que pintan, los que hacen teatro.

-¿Quién ha sido su principal influencia en la música?

-La música misma, pero influencia, los grandes intérpretes, son muchos. Como pianista mujer, por ejemplo Martha Argerich, aunque hay otras.

-¿Con quiénes se identifica usted como pianista?

-Me identifico con todos los solistas, digamos, con todos en general porque hacemos lo mismo.

-¿Con mujeres y hombres, por igual?

-Sí, mujeres y hombres.

-¿Usted considera que la música que instrumentan, dirigen o componen las mujeres es diferente a la que hacen los hombres?

-No, no es una cuestión de género, es una cuestión técnica

-¿Usted considera que hay diferencias entre una mujer y un hombre al tocar el piano?

-Sí puede haber, por ejemplo en cuanto a fuerza física, pero si uno tiene una buena técnica pueden lograr hacer exactamente lo mismo. Ahora sí puede haber en cuanto a interpretación viril, se puede decir viril o femenina sí, yo podría decir que sí hay cierta diferencia pero como hay un canon de cómo debe interpretarse la música, esa diferencia es mínima. Algunas veces sí podríamos decir: el que está tocando es un hombre, pero nos podemos encontrar con la sorpresa de que es una mujer o viceversa.

-¿Usted busca expresar algún aspecto de la experiencia femenina en la forma en la que usted se manifiesta artísticamente?

-Lo que hago es tratar de rescatar lo más posible a las compositoras mexicanas para dar a conocer su obra, no de la actualidad, no contemporáneas, yo me he dedicado más bien a rescate del siglo XIX, XX. He rescatado a una compositora del siglo XIX, mexicana, que perteneció a una sociedad filarmónica, a la misma que perteneció Liszt y... ahí andaba y eso ha sido inaudito, componía y bien.

-¿Y por qué le interesa hacer este trabajo de rescate?

-Porque si no lo hago yo... ¿quién? están ahí las pobres enterradas, por solidaridad y ahí sí, por identificación.

-¿Piensa que en México se le da importancia y reconocimiento a la música?

-¿A cuál música?

-A la que usted hace.

-Es solamente un sector el que la conoce.

-¿Y le gustaría que fuera más reconocida?

-No en cuanto a mi trabajo. Claro que me gustaría que fuera más reconocida, pero yo creo que, más bien, el objetivo sería que la música culta llegara a las masas, digamos, o a las escuelas, más que nada porque ayuda al aprendizaje, a la buena concentración, incluso a la conexión de conductos neuronales. Está demostrado que si uno escucha música clásica -hablando de la época- Mozart, Haydn, Bach, sobre todo Mozart y Bach, se han hecho muchos estudios, sí sube el nivel de capacidad de aprendizaje de los que lo están escuchando. En ese sentido me gustaría que sí se generalizara.

-¿Usted qué hace para difundir su trabajo?

-Grabo, tengo algunos discos. Ahora acabo de sacar un disco que es una selección de discos que hice, ahí me esta apoyando la iniciativa privada, muy específicamente *Sanborns* y *Mix-Up* están distribuyendo los discos. Es un gran apoyo.

-¿Siempre ha encontrado quien le distribuya su trabajo?

-Lo busco, más que encontrarlo.

-¿Es difícil esa búsqueda?

-Sí.

-¿Con qué tipo de obstáculos se ha encontrado?

-Primero tener el hígado para estar pidiendo citas aguantando "nos" o "al ratito" se requiere de un hígado grande para estar buscando apoyos, pero a veces no es por lo que uno propone, sino por insistencia... y los dan. Es estar buscando los apoyos y tratar de difundir a través de los medios, también, conseguir entrevistas en radio, en los periódicos, en las secciones culturales

-que no cuestan- las entrevistas, o en la radio cultural, de enviar los discos, de hacer entrevistas, de difundirlo de esa forma.

-¿Actualmente está usted siendo apoda por compañeras de su trabajo en cuanto a animarla de que siga con la difusión de su trabajo o simplemente de sentir apoyo?

-Tengo grupos de amigas que no se dedican a la música, pero son todas ellas profesionales y de una forma u otra todas nos apoyamos, es un grupo heterogéneo. De repente una u otra me consigue conciertos, yo también trato difundir lo que hacen, de alguna forma es una red de apoyo, son dos grupos de amigas.

-Me gustaría que platicáramos ahora de su experiencia como madre y pianista, como logró combinar para no dejar su trabajo de pianista.

-Siempre es difícil porque cuando uno es madre uno es joven e inexperta y a mi, lo que más me pesó, o me dolió durante toda la época de crecimiento de mis hijos fue la culpa, porque cuando yo estaba estudiando el piano, quería yo estar con mis hijos y cuando estaba yo con mis hijos quería yo estar estudiando el piano o dando conciertos o trabajando, también estuve trabajando en el gobierno, organizando, fui directora de música en el Estado de Morelos, por ejemplo.

Sí se siente uno absolutamente dividido, había ocasiones en las que si mi hijo estaba enfermo y yo tenía que ir a trabajar, o a dar un concierto, o estar presente para algo que yo había estado organizando, a veces ganaba mi hijo y a veces ganaba el concierto. Es duro, es duro también poner los límites con los hijos. Ahora estoy trabajando y tienes que respetarlo... más bien, son jornadas largas, me acuerdo que yo empezaba a estudiar cuando los dormía, eran como las nueve de la noche, a las siete los bañaba, a las ocho a merendar y vámonos. Tomaba aire, a las nueve empezaba a estudiar y sí, a veces estaba un poco cansada porque terminaba a la una o dos de la mañana. Es pesado, los hijos no entienden muchas veces tampoco que uno no esté con ellos todo el tiempo, pero es parte de la formación y al mismo tiempo que decían: “yo quiero estar con mi mamá”, les daba mucho orgullo que su mamá fuera una figura pública. Se compensaba un poco. Afortunadamente la época que estamos viviendo, la que me tocó a mi vivir no es la misma que vivieron mis hermanas, en aquél entonces era un poco menos extraño que las mujeres trabajaran, era menos extraño que las mujeres tuvieran una ocupación y no todos los compañeritos de mis hijos decían “es que mi mamá está todo el día conmigo”. Era un poco más fácil. Sí me costó trabajo. Mucho, porque me divorcié cuando eran más o menos pequeños y sí me costó estar con ellos y... hacer todas las funciones, pero es algo que llevamos las mujeres: somos capaces de tocar el piano con una mano, estar meciendo la cuna con la otra y tejiendo con los pies, así le hace uno.

-¿Le costó trabajo adaptarse, pero a fin de cuentas se adaptó?

-Si, hay una cosa que quisiera mencionar, por ejemplo muchas de mis compañeras ahí en Paris -que la mujer francesa sí es diferente en ese sentido de que no tiene el legado maternal que tenemos las mexicanas-, decían “yo no voy a tener hijos, es más, no voy a tener pareja porque me quita tiempo para mi profesión”, pero al cabo de veinte años, yo me encuentro a mis compañeras francesas o que vivían en Francia, sin pareja, sin hijos y sin profesión.

Realmente no creo que sea un obstáculo, más bien creo que dedicarse tan arduamente a algo no necesariamente lleva al éxito sobre todo en una profesión en la que están tan ligados los sentimientos y el equilibrio emocional, es muy importante contar con afectos y si uno no los tiene, se nota.

-¿Y cuando usted se vuelve a casar otra vez, su compañero la apoya con sus hijos?

-Sí, mis hijos eran más grandecitos y no requerían tanto apoyo.

-¿Usted casi los educó sola?

-No, porque fueron cuatro años que estuve sola, fueron pocos años. Pero mi marido, sí ha sido una figura, más que nada una figura, una presencia y un ejemplo.

-¿Él no se dedica a la música?

-No, afortunadamente, ¡con uno en la familia basta! y aquí, en realidad somos dos porque mi hijo menor se dedica a la música. Los “Eguitos” con patas, no, no se puede. Él sí ha sido muy apoyador y me ha ayudado definitivamente.

-¿Eso aligeró?

-Sí, fue un cambio definitivo.

-¿Cómo ve la cuestión laboral en México como pianista?

-La cuestión laboral desde el punto de vista de un solista es pesada porque hay algunos centros en donde uno puede presentarse pero al mismo tiempo no se puede presentar tan seguido, por ejemplo con una orquesta, como solista uno se presenta como una vez cada dos años, más o menos, porque ellos van cambiando la programación y van teniendo solistas diversos. No hay mucho campo. Va uno puebleando de un lado a otro, tratando de conseguir invitaciones en diferentes orquestas del país o de fuera, pero no, no siempre es fácil. Lo mismo con las instituciones, hay básicamente tres instituciones que son Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México y en general todas las casas de cultura de los Estados y Universidades de otros lugares, pero aquí en México el INBA, la UNAM y el Gobierno del Distrito Federal, son las tres. Depende de cuánto les han dejado, porque normalmente el presupuesto se va a otras cosas y al final dan un poco para cultura y, en el caso del INBA, también están las cuestiones de salarios que son muy pesadas de burocracia y los sindicatos. Queda muy poco dinero para los solistas y pocos espacios. Va uno brinco y brinco. A veces hay mucho trabajo, a veces no hay.

-¿Qué hace cuando no hay trabajo?

-Cuando no hay, agarro el pan Bimbo y me corto las venas, sí, ¿qué hago? me pongo a llorar, pero si estoy positiva me pongo a estudiar, aunque no tenga trabajo. Y a preparar más cosas, a hacer trabajo de investigación, pero no hay entradas de dinero.

-¿Por ejemplo, el trabajo que hace sobre las mujeres del siglo XIX, es una de sus opciones?

-Sí, exacto, o de la música en general, por ejemplo el año que entra viene un centenario luctuoso de Ricardo Castro, compositor mexicano y pensé qué voy a hacer el año que entra: rescatar lo más que pueda y grabar su música, casi no se conoce, se conocen muy pocas obras sus y es basta su obra, y muy buena, de muy buena calidad. Cada año voy escogiendo un proyecto diferente, este año

se celebró Mozart y Schumann y estaba haciendo presentaciones con ellos y con lo que siempre hago, que es música mexicana y latinoamericana, también. Pero como que cada año voy escogiendo un tema.

-¿Y considera que esta situación que usted vive es igual para hombres que para mujeres o hay alguna diferencia?

-Depende de quién dé el trabajo. A veces sí hay favoritismo, como en todo, pequeñas mafias. Hay que lidiar con todo eso.

-¿Pero no por género?

-No, realmente no, no en la música no es tanto. Es: o se toca bien o se toca mal, o se paga por tocar, también.

-¿Usted ha vivido o visto en su medio que se condicione el trabajo por embarazo para obtener un puesto laboral o un plaza?

-Sí, a mí me ocurrió, yo entré a dar clases en el Conservatorio cuando regrese de París, tenía a mis dos hijos y entré a dar clases por concurso de oposición, con una plaza. Tardaron varios meses en pagar, de repente me dice uno de mis compañeros, de los que entramos al mismo tiempo, “están pagando” fui a recoger mi chequezote y me dijeron: “No, es que tiene que entregar un certificado médico en donde diga que no está embarazada” dije: “Oiga, pero si mi compañero no entregó ninguno”. Sí armé gran escándalo, dije que era anticonstitucional, que eso no podía ser, me fui a todos lados a gritar, “ahí le ofrecemos más horas, pero cállese” y yo dije: “No”... dije: “oiga, qué problema si yo tengo media hora de embarazo o si yo tengo más ¿qué tiene que ver con ustedes? Yo no dejo de dar clases ni de tocar ni nada por mi embarazo” Y ahí sí me molesté mucho y sí hice mucho escándalo. Esto fue en el año de 85, más o menos.

-¿Sabe si esto sigue así ahora?

-No sé ahora, porque, directamente sé que ésta ley supuestamente no existe, “supuestamente”, pero siempre están viendo qué edad tienen las mujeres.

-¿Y en cuanto a prestaciones o bonos por embarazo?

-No, al contrario, también cuando me fui a París, yo estaba embarazada de mi segundo hijo y pedí una beca a lo que en aquél entonces se llamaba FONAPAS, -que después fue el FONCA- y me la negaron por estar embarazada ahí sí, yo nunca me expliqué por que.

-¿Y así le dijeron, directo?

-Si, sí me dijeron: “No se la damos porque usted está embarazada”, así de claro, no va usted a estudiar va usted a parir. No se puede.

-¿Y ahora las orquestas donde ha estado trabajando ha visto algún cambio respecto a esto?

-Sí, porque las prestaciones, los que están sindicalizados imagino que tienen prestaciones, normales, las de gobierno.

-¿Usted nunca ha estado sindicalizada?

-Ahora que estoy en el Conservatorio de nuevo, sí tengo los beneficios de dar clases. Tengo ISSSTE y todo esto.

-¿Y antes?

-No, todo el tiempo estuve independiente. Trabajé eventualmente en gobierno y en aquél entonces sí tenía.

-¿Los salarios que reciben los hombres en el ámbito musical son iguales a los de las mujeres?

-Sí.

-¿Varía de acuerdo a su especialidad?

-Sí.

-¿Y cuál sería la especialidad que más se cotiza?

-Supuestamente el solista, pero si tuviéramos trabajo todos los días, nada más que ganamos menos que los de fila porque no tenemos tanto trabajo.

-¿Y el de menos?

-Yo creo que los maestros.

-¿Y usted considera que los salarios en el ámbito musical son justos?

-No, son muy bajos.

-¿Desde siempre o ha habido algún cambio?

-Ha habido personas que han logrado subirlos un poco, incluso el músico estaba considerado así como en la lotería, ¿te acuerdas? La guitarra, El músico y El borracho. Por ahí estaba el asunto, eran como técnicos o como artesanos y sí, en algún momento ha habido algunos movimientos que han hecho que suba un poco este nivel. Hay una persona muy polémica que es Enrique Bátiz, unos lo odian y otros también, pero fue el primero que -cuando fundó la Orquesta del Estado de México- subió definitivamente los salarios para los músicos y gracias a que él los subió, los demás empezaron a subirlos, y sí, él es polémico y todo, pero jamás va a despedir a una mujer porque está embarazada, lo que a él le interesa es si toca bien o no.

-¿Esto en qué año fue?

-Como a inicios de los ochentas.

-¿Usted ha tenido que tomar alguna decisión difícil en su trabajo?

-Sí, en varias ocasiones, he tenido proyectos que no se han realizado bien, es muy difícil en estas cuestiones trabajar en equipo. Música de cámara eso sí se logra, pero trabajo en equipo en donde ha digamos diferentes profesiones o que sea interdisciplinaria es bastante difícil llevarla a buen término.

-¿Cómo ha logrado usted superar este tipo de dificultades?

-Ante la falta de trabajo de equipo, casi siempre me repliego.

-¿Y usted ahora percibe algún cambio en las mujeres que se dedican a la música en México?

-Sí ha cambiado bastante. Por ejemplo que no es esta figura justamente decimonónica de la señorita que toca el piano, es considerado más una profesión, no hay tanta exclusión para las mujeres directoras de orquesta, por ejemplo. Ahí sí había muchísima exclusión. Yo quise estudiar dirección y no hubo forma, además, no había maestro, era realmente difícil.

-¿En qué año pensó estudiar dirección?

-Antes de irme a Viena y no hubiera sido mala, pero sí había comentarios sexistas.

-¿En los setenta?

-Sí a principios de los setenta. Y reconocer un líder femenino en una orquesta de hombres, sí era bastante difícil.

-¿Como qué tipo de comentarios llegó usted a escuchar?

-El que me acuerdo es: “Vamos a saber cuándo entramos, o sea, uno levanta la batuta, cuando se levanta el vestido” y trabajar con esos orangutanes ¡ni local!

-¿Y ahora no escucha eso?

-No, todavía siguen cuestionando, pero cada vez menos y cada vez más, en los ensambles orquestales, hay tantas mujeres como hombres y a veces hay más mujeres.

-¿Sin embargo sigue habiendo muy pocas directoras de orquesta, no cree?

-Ah no, directoras sí, aquí en México eh, en otros países no pasa eso.

-¿Por qué considera que esto sucede así, aquí?

-Aquí en México porque no hay escuela de dirección, tampoco hay hombres directores, no nos vamos a ir más lejos, hay muy pocos. No hay una escuela de dirección, realmente. Y, sí hay ciertas características de liderazgo que normalmente se han pensado como viriles, o sea, para controlar a cien orangutanes, así se ven en las caricaturas ¿no? Se necesita tener un liderazgo bien planteado y no es precisamente una característica femenina, cada vez más, cada vez se quita más este mandato ancestral que tenemos de que la mujer es modosita y no líder, pero es una cuestión progresiva, yo creo que con el tiempo esto va a igualarse.

-¿En qué consiste su trabajo?

-En estudiar muchas horas las obras, descubrirlas e interpretarlas e ir a las salas de concierto, prepararse y presentarse. Morirse de nervios y tocar lo mejor posible. Es un trabajo de investigación, de lo que uno interpreta. Es un trabajo en el que no nada más se estudia en el teclado la música, sino que se estudia el entorno histórico del compositor para enriquecer la interpretación. Es parecido al trabajo de un actor. Uno estudia la obra, la entiende, ve el contexto y ve de qué forma la puede interpretar y después se presenta uno.

-¿En esto tiene que ver el cuerpo?

-Sí, mucho, todo.

-¿Cómo vive usted su cuerpo cuando está en relación con el instrumento?

-Es una profesión muy tensionante, ¿por qué? Porque si uno toca mal se nota inmediatamente. Uno se tensa y, a veces, si uno no tiene una buena técnica o una buena postura uno se contractura y cuando hay contractura de músculos, al principio no, pero al cabo de algunos años de hacerlo todos los días- vienen escoliosis, vienen desviaciones de la columna, vienen problemas físicos diversos. O si alguien saca el nervio, no por la contractura, sino por la contractura del estómago, al rato tiene una úlcera, ¿no? Sí es una cuestión de manejo de la tensión lo que es la presencia ante el público, de equilibrio, de buscar cuestiones alternativas que pueden ayudarle a uno a equilibrar y llegar a tocar bien un instrumento, habla de un individuo que ha superado muchas cosas... o de un talentazo, también hay, pero no se dan tan fácilmente, siempre hay mucho trabajo detrás.

-¿Usted se considera un modelo para las nuevas generaciones de pianistas?

-Sí me gustaría ser un modelo, no sé... yo creo que el modelo, es la superación de uno mismo. No hay que ver tanto afuera modelos, sino en uno mismo, qué es lo que hace falta. Sí me gustaría porque sería muy *chic*, acá, pero no, yo creo que el modelo es la superación de uno mismo.

-¿Qué les puede transmitir a las nuevas generaciones de mujeres que se están formando en su misma especialidad?

-Nada más decirles, como lo dije hace un rato, es un privilegio poder dedicarse a algo tan bello y que hace tanto bien a las personas. Yo creo que la música no solamente es una cuestión como de profesión de interpretación, sino el camino que lleva a una buena interpretación lo lleva a uno a superar una serie de problemas intrínsecos de la personalidad. Uno se vuelve mejor individuo a través de la música. O sea, en cuanto a uno mismo, no mejor que los otros, sino que uno va superando y desarrollando una serie de cualidades que se requieren para poder interpretar bien la obra. Por ejemplo si alguien es tímido y se requiere de tocar algo con mucha seguridad no va a ser fácil, va a tener que vencer o trabajar toda la cuestión de timidez para tocar algo muy asertivamente. Sí se van superando problemas de uno mismo, pueden ser de muchas cosas. Alguien que es muy agresivo no va a poder tocar algo dulce, va a tener que aprender a llegar a expresar otro tipo de sentimiento y cuando uno llega a ese momento, uno también es capaz de ser dulce cuando se era agresivo. También es una forma de superación, de uno mismo.

-¿Hay algo que a usted le gustaría agregar en esta entrevista?

-Que si no se dedican a la música que oigan mucha música, que van a los conciertos, que la conozcan, que se acerquen a ella.

-Muchas gracias.

Teresa Rodríguez
Co-repetidora- Coach de ópera

Entrevistada el 12 de junio de 2006.

Nombre: Teresa Rodríguez García
Edad: 52.
Año de nacimiento: 1954.
Lugar de Nacimiento: Saltillo, Coahuila
Estado Civil: Separada.
Número de veces que ha estado casada: Una.
Número de hijas/os: Dos.
Escolaridad: Licenciatura.

-Acabé prepa en la educación formal, en el Conservatorio hice la licenciatura, después me fui a la Ollin Yoliztli un año a la escuela de perfeccionamiento, y a Francia tres años, a la escuela Normal y a tomar clases particulares de dirección de orquesta.

-¿Cuáles han sido sus especialidades?

-Yo empecé a estudiar en el Conservatorio la carrera de piano y también de dirección de orquesta por azares del destino. En la Ollin Yoliztli en dirección de orquesta y piano. En Francia fue exactamente igual y cuando regresé me especialicé -en la práctica-, en lo que llamamos *coach* de ópera, tengo veinticinco años trabajando con cantantes de ópera. Trabajé con gente de Nueva York, del *Metropolitan Opera House* de Nueva York (MET).

-¿Por qué escogió estudiar piano y especializarse en *coach* de ópera?

-Creo que la música me escogió a mí, no yo a ella, porque, en primer lugar viví en un rancho, yo insisto mucho que soy llanera, yo andaba descalza, no había en mi casa un tocadiscos, una familia que yo dijera oíamos ópera a los dos años... No, esas historias no las puedo contar. Mis abuelas, tocaban el piano de oído, también un par de tíos y mis padres, que tocaban la guitarra. Cantábamos, pero lo que pasa normalmente -creo que es muy común-. Yo nací en un rancho muy bonito que se llama *Rancho El Morillo*, en Saltillo y en mi casa no había ni toca discos. En casa de mi abuela paterna que vivía en frente -de ella era el rancho-, había un piano y una hermana de mi papá tocaba de oído. En la casa de mi abuela materna que se llamaba Carmen, -mi abuelo le cantaba la ópera de *Carmen*-. Mi mamá, no sé si porque pensó que teníamos que ser artistas o porque éramos ocho y quería deshacerse de nosotros, y sobre todo las seis mujeres, nos metió a clases extras, mil clases para no estar con ella, que estaba embarazada todo el tiempo, antes de morir su ilusión era que yo le volviera a dar clases de piano y no le pude dar.

-¿Por qué su madre decidió que sus hijas mujeres estudiaran piano?

-Era una cuestión de tradición, los hombres tocaban el tambor y la trompeta y las mujeres el piano. Ella nos metió a clases de piano al Colegio Saltillense, se llamaba entonces, de las monjas del Verbo Encarnado, ahí empecé, desde los cuatro años no he podido soltar a la música. En mi primera clase de piano me colgaban los pies de la silla, tocaba los changuitos, evidentemente de oído y la

monja, mi maestra Sor Estela, llegó y me dijo: “¿y sabes tocar el piano?” y por supuesto que yo le dije: “Claro que sé tocar el piano”. Y de ahí mi posición de mano nunca me la cambiaron. Sor Celia María me llamó, creo que ella era maestra, y que ellas tenían acuerdo. Nos eligieron a dos alumnas y así empezamos con las clases de piano. Nos encerrábamos horas de la tarde a estudiar con ella.

-¿Cuántas horas?

-Bastante, a mi me gustaba mucho sentarme a tocar el piano, entonces te puedo hablar de que yo tocaba mucho, no sé qué tanto estudiaría ni como.

-¿Cuántos años tenía?

-Cinco años. Me gustaba mucho y también me gustaba mucho y también el voleibol. Después me fui a Monterrey porque era tradición ir al Colegio del Sagrado Corazón. Mi mamá me metió también a tomar clases de piano. En esa escuela reprobé, porque era aburridísima la clase de música, pero tomaba mis clases y tocaba. Vino la época de los *hippies* que evidentemente me pegó, lo que hacía era la música. Tocar el piano, Janis Joplin, Carole King, Joan Baez.

-¿Cuando usted se fue a Monterrey qué edad tenía?

-Trece.

-¿Se fue usted sola?

-Nos fuimos al internado mis hermanas y yo, se llamaba Instituto Mater. Casualmente el colegio de antes era donde estaba el Conservatorio de Música de Monterrey. También igual, mi mamá habló y dijo: “Necesitamos una maestra de piano para ella” entonces buscaron a una maestra de piano de Monterrey y ahí sí me acuerdo que me dio un poco de tristeza porque un día la maestra me dijo: “Te voy a poner una pieza muy difícil” y cuando me la enseñó le dije: “Es que esa me la enseñaron hace como dos años”. Por eso insisto sobre la responsabilidad que tenemos los maestros para desarrollar bien a nuestros alumnos.

-¿Cuántos años estudió con esa maestra?

-Cuatro años, ella iba al internado a darme las clases.

-¿Y de Monterrey a dónde se fue?

-Me fui a Tulsa, Oklahoma a los quince años, me mandaron a estudiar inglés un año y pasó igual: fui al colegio y pedí un maestro de piano -se llamaba William Arbuckle-, vivía en la esquina y con él tomé clases de piano. Un día me dijo: “Vete a algún lado a Nueva York: a *Juliard* o estudia música, en serio”.

-¿Cuántos años estuvo con este maestro?

-Un año. A los diez y seis llegué al Conservatorio. Tocaba mucho el piano, aunque no sabía solfeo ni armonía. Me pusieron en quinto año, pero iba desfasada. Me ayudaron y me fue bien. Ahí me entró la locura de ver al piano como un instrumento más orquestal. Me metí con el Maestro Savín a sus clases de dirección, a los dos meses me dijo: “No, te quedas aquí y te pones a hacerla de mi asistente”. Me quedé en dirección cinco años y de ahí me llevó a la Ollin Yoliztli, -recién abierta-. Hice los exámenes y yo quedé entre los becarios. El primer año de mi estancia vino un maestro de París: el Maestro Barzin. Yo tenía miedo de entrar porque era un maestro de un nivel muy alto. Él habló conmigo y me invitó a irme a París a estudiar con él. Me fui a París tres años y después me

regresé a trabajar a *Bellas Artes* donde estuve cinco años. Me volvía a mover a Nueva York, por dos años, -iba y venía-. Me fui con el que fue mi esposo, él canta todavía. Nos fuimos y tuve contacto con los maestros de Nueva York que están enfocados en la ópera. Después me invitaron a trabajar a Carolina del Norte y nos fuimos juntos, él tomaba el curso y yo trabajaba como pianista. También nos fuimos a Israel, al *Israeli Vocal Arts Institute (IVAI)* por tres semanas. Tuve mucho contacto con toda la gente de ópera, en todos lados, con gente de *La Scala*, con gente del *MET*, a estos últimos son a los que más veo. Creo que uno se pone donde le va a tocar y luego se va dando. De niña me gustaba andar en la sierra y el monte, me encantaba andar por las piedras descalza, tocar el piano y jugar voleibol -fui selección del DF juvenil-. Después me di cuenta que o jugaba seis horas o tocaba seis horas; no se pudo, tuve que dejar el *voleibol*. No me equivoqué en mis decisiones.

-¿Ha migrado varias veces, por lo que estoy escuchando?

-Sí.

-¿Cuáles han sido las razones?

-Las necesidades. Vas llegando a tus límites, necesitas buscar otro espacio, otro lugar en el que te ayuden a desarrollarte mejor. Creo que el intercambio de cultura, de medios y de música es importantísimo. Ver qué pasa adentro, qué pasa afuera y compares los niveles.

-¿Notó usted diferencias en cuanto a formación musical?

-Sí. Nuestra educación primaria musical aquí, está muy mal, tardamos mucho en entender las cosas, nos llevan mucha ventaja en la cuestión pedagógica. Siento eso que la preparación básica allá es muy rápida, muy bien llevada y fundamentada. Aquí son años y años. La competencia es durísima, los músicos son muy jóvenes y entonces tu vas a *Juliard* y son cuatro años, con todo y que traigas una buena preparación de aquí, pero son cuatro años allá y aquí son diez años. Se nos van muchos años en el aprendizaje.

-¿Usted tuvo hermanos?

-Dos hombres, el mayor y el menor, yo soy la cuarta.

-¿Sintió usted alguna diferencia en cuanto a la manera en que los formaron y a las oportunidades que les dieron?

-En mi caso no. En mi casa no hubo diferencias. Mi papá no marcó ninguna diferencia y tan no la marcó que nos vinimos a México a estudiar. Yo a los dieciséis años a vivir sola, cosa extraña en provincia. Él nunca nos dijo: "Nunca hagas esto". A mí en ningún momento me dijo: "¿No quieres estudiar otra cosa, porque la música no te va a dejar para que sobrevivas".

-¿Entonces usted tuvo padres que la apoyaron en las decisiones que tomara?

-En mi caso sí, yo no te puedo hablar de una diferencia, la diferencia era viceversa, yo era la fuerte, muy fuerte físicamente. Manejé en carretera a los doce años, manejaba con mi papá trocas y camiones.

-¿Cree que eso le ayudó a que tomara decisiones posteriormente de entrar y especializarse en estudios que hasta la fecha se consideran masculinos?

-Supongo que eso me ayudó a no tener miedo de estar en un salón donde estaban puros hombres y yo.

-¿Dónde fue eso?

-Por ejemplo en dirección de orquesta éramos dos en el Conservatorio: Evelín Grossman y yo.

-¿Y Evelín de dónde era?

-De aquí, del Distrito Federal. Yo no tenía miedo a competir, a estar en una clase y que fueran hombres y mujeres. En un principio me costó trabajo estar en un salón de hombres y mujeres porque yo venía de escuelas de monjas.

-¿Cuando usted estaba estudiando en ese salón con una mayoría de hombres, sus maestros no hicieron diferencias?

-Yo nunca sentí esa diferencia de género.

-¿Y en las Instituciones donde usted trabajaba, tampoco?

-En Bellas Artes fue al contrario: era la protegida porque era la más chica y la única mujer, eran seis hombres y yo. En un principio me veían muy chiquilla, yo creo que tenía veinticuatro o veinticinco años y me veían como la chiquita, por eso me dicen la *Beba*, antes me decían la *Bebita*. No sé si la maestra Alicia Urreta había trabajado en Bellas Artes, pero de base creo que fui de las primeras, sino es que la primera mujer -aunque puedo estar equivocada- en la Compañía Nacional de Ópera, como co-repetidor con base y dirigiendo las bandas internas. Sustituí a un maestro que acaba de morir que es el Maestro Jesús Ochoa.

-¿Qué año era?

-Entré en 1983.

-¿Entonces se sintió usted apoda?

-Siempre.

-¿En todas las instituciones donde usted ha estado se ha sentido apoda o ha habido alguna donde no ha sido así?

-Yo me he sentido apoda en todas, lo que sí resiento es esa práctica de orquesta que muchos de mis compañeros sí tuvieron, que era más fácil de alguna manera que fuera un hombre el que se parara a dirigir, que una mujer. ¿Por qué razón? no lo sé. No sé si por género o porque consideraban que no estábamos listas o qué. En Bellas Artes, las bandas internas las hacía todas yo, alguna vez me dijeron que no tocara yo la parte de *Carmina Burana* porque iban a ser dos hombres lo que lo harían que por el sonido. Uno se enfermó y toqué yo. A partir de ahí nunca más volvió a tocar alguien que o fuera yo. Fue la época del Maestro Mata.

-¿Cuándo fue la primera vez que empezó a trabajar?

-Trabajé desde muy chica con mi papá, para que aprendiéramos a trabajar. Vendía cosas que sembrábamos en el Rancho y me ganaba mi dinerito, pero en música, empecé cuando estaba en la Ollin y el Conservatorio, en una academia de Danza: *Academia Atlama*. Ahí yo tocaba el piano y empecé a trabajar para ganar dinero, no me acuerdo si estuve ahí tres o cuatro años.

-¿Cuántos años tenía?

-Diecisiete.

-¿Cuál fue la razón por la que usted empezó a trabajar?

-Necesitaba realmente sentir por dónde andaba musicalmente y qué iba a hacer con mi profesión.

-¿En cuanto a qué?

-Yo no estaba muy segura de que iba a tocar de solista en las orquestas, me gustaba pero no lloraba por ello. No me veía así en el escenario. En cambio cuando empecé a dirigir, sí me veía parada dirigiendo orquestas.

-¿Qué es lo que la hizo tomar la decisión?

-Ver a muchos maestros bastante malos y compararme.

-¿Y a esa edad empezó usted a dirigir?

-A esa edad había yo dirigido, había estado en las escuelas y entré a Bellas Artes a la ópera y ahí empecé, como sabían que yo había estudiado dirección de orquesta me dejaban hacer todas las bandas, la ópera, no sé si conoces que lleva, muchas óperas tienen una banda interna que alguien tiene que estar dirigiendo al mismo tiempo que el director, por ejemplo en *Turandot*, hay muchas bandas internas, en *Aída* en *Lucía*.

-¿Esta es una orquesta a parte de la principal?

-Sí, está en el foso.

-¿Digamos que es como una orquesta secundaria?

-Se llaman bandas internas.

-¿Y usted ha dirigido la principal?

-Dirigí la orquesta de Bellas Artes en una protesta que hicimos en el pórtico y como nadie podía dirigir, los maestros dijeron: "Usted maestra párese", como hacía yo la banda, me paré a dirigir un par de veces, dirigí una gala, dirigí un concurso. Dirigí hace poco la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta Juvenil de México, la Orquesta de Pachuca, la Juvenil de Toluca, seis meses fui titular, fui subdirectora. He hecho un par de óperas, como cuatro óperas, yo organicé todo, con una Asociación que se llama *Arte Escénica* que yo dirijo, he dirigido la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, dos veces estrenos de música contemporánea. Fui a Tijuana a hacer la ópera *Romeo y Julieta*, fui a Puebla a hacer *Pasos*, hice *Amhal* y *los visitantes nocturnos*, ahora.

-¿Cómo se ha sentido en su desarrollo como *coach* aquí en México?

-A mi me hubiera gustado y me gustaría tener una orquesta, aunque sea, no aunque, una orquesta. Por ejemplo cuando estuve con la juvenil, me encantó porque a parte soy maestra, tengo, de verdad una gran pasión por la pedagogía, me gusta enseñar, me gusta mucho, entonces con la Juvenil se formó un equipo padre porque Román Revueltas, era el titular que res un gran músico y yo era subdirectora y teníamos visiones muy diferentes porque él había sido concertino de orquesta, entonces visiones muy diferentes: él muy de concertino yo muy de pedagogía de "No, tienen que poder hacerlo solos y tienen que afinar". Entonces se balanceó bonito el grupo. Él, yo y la orquesta funcionó bien, pero él se tuvo que ir a Aguascalientes y yo junto con él, yo salí.

-¿Por qué?

-Yo era su asistente.

-¿Eso en qué año fue?

-En 2005.

-¿Considera que no se les da difusión a las mujeres directoras de orquesta?

-Primero, Gina Enríquez es la única que ha tenido una orquesta, creo, si tengo mal la información de algunas otras, puedo estar equivocada, pero creo que Gina hizo su propia Orquesta y ahí estás, pero es ella la que estuvo tratando de

promover y presentar y todo esto, creo que hubo una mujer en la Nacional que estuvo también de subdirectora o algo ¿por qué? Porque no son titulares, porque nadie hemos sido titular de una orquesta, entonces ¿qué pasa? Que nadie a sido titular de la Chávez, de la de Cámara entonces no te da tiempo.

-¿Por qué cree usted que las mujeres no sean titulares?

-Puedo decir no lo sé, supongo que los hombres consideran que no tenemos su nivel, no lo sé. Me preguntaron una vez esto y dije: “pregúntenle a los hombres, pregunten por qué no, ellos podrán responder”. Yo te puedo asegurar que muchas de nosotros si hemos tenido una orquesta titular o una más pequeña, porque muchos de ellos empiezan con la Chávez o empezaron con el Conservatorio o acá y allá y te vas fogueando, no hay otra manera de hacerte directora que haciéndolo, yo no creo que nadie se levante en el día y diga “soy director o directora”, sino hay que estar ahí con un grupo de cámara, con un grupo más grande. Cuando yo estaba en el Conservatorio el titular era el Maestro Savín y nos parábamos ahí a tratar de dirigir y cuando fui a la Ollin ahí estábamos todo el día haciéndolo, cuando me fui a París ahí no había orquesta entonces había que tomar la clase, prácticamente sin orquesta, en cambio los que han tenido siempre un grupo, de alguna manera van avanzando. Yo que me dediqué a la ópera es todavía más difícil porque hay una sola compañía de ópera. Antes que yo habían dejado oportunidad a otros como que de ahí aprendieran. A partir de mí, la orquesta empezó a decir que no, digo no conmigo personalmente, pero en general que querían directores hechos, entonces ¿dónde me hago? ¿Dónde aprendo sino hay otra orquesta de ópera en este país?

-¿Por qué cree usted que sólo ha una compañía de ópera en la Ciudad de México?

-Yo creo que principalmente por los costos, es muy caro.

-¿Cuántos *coaches* había además de usted?

-Eran, si mal no recuerdo y si no me acuerdo, que me disculpen, creo que eran nueve hombres y yo.

-Cuando usted ha dirigido, ¿ha usted experimentado alguna situación de discriminación?

-Algunos de los músicos siempre te ven... ahora menos o será que ahora yo me siento más segura y me da igual lo que piensen o no piensen, cuando era yo más joven sí sentía un poco como te tantean, te ponen como más a prueba, a ver si puedes, a ver si es cierto que ella puede ¿no?

-Cuando usted les demuestra que sí puede, ¿qué pasa?

-Se te acercan y te dicen: “Ay me sorprendió, no sabía que lo podía hacer tan bien”. Entonces es normal, te vuelves músico común y corriente como ellos. Pero sí siento que a veces tenemos que demostrar mucho más, o sea yo decía: “ si hay ocho alumnos de dirección y somos una o dos a lo mejor de cien va a salir un muy y de dos no te puedo asegurar, pero si fuéramos cien y cien igual en las clases de nosotros los mejores éramos mujeres eh, en las clases de solfeo y en las clases de armonía ahí nos andábamos, no había más hombres que mujeres ni mejores, al contrario, las mujeres teníamos como mucha más facilidad para ciertas cosas.

-¿Cómo qué tipo de cosas?

-Yo me acuerdo, por ejemplo, de solfeo, las mujeres éramos muy buenas, éramos buenísimas y había un par de hombres, un compositor Jorge Córdoba, que es muy bueno, David Ábrego, que es un trombonista. Pero en general las mujeres éramos como un grupo mucho más fuerte de calificación, por ejemplo. En mi clase de piano, yo creo que yo era una de las alumnas destacadas.

-¿Usted considera que la dirección es una especialidad que se considera masculina en el ámbito musical?

-No.

-¿A partir de cuándo considera usted que ha habido cambios?

-Hace diez años cambió la percepción sobre las mujeres directoras.

-¿Considera que haber sido destacada como estudiante, ha sido una razón por la que la han llamado para ir a estudiar fuera de México?

-Yo supongo que algo tenía, puedo suponer que iba a acabar siendo músico y soy músico.

-¿Siempre fue buena estudiante?

-Sí, fui muy seria. Era del grupo de los aplicados, espero que mis compañeros digan que sí. De los que hicimos cosas. Te puedo decir que lo que yo hago en este país, sin temor a equivocarme, soy la única que es ser *coach* de ópera en el nivel que lo hago. Hay algunos acompañantes, buenísimos acompañantes, pero lo que llamamos ser un *coach* de ópera soy la única, espero que vengan más porque es bien difícil con tanto talento trabajar dos o tres. Pero como mujer soy la única.

-¿Qué siente de ser la única?

-Qué pena que no hay más porque tenemos tanto talento en lo que yo hago, sí se puede desarrollar a nivel mundial, y que no tengo más horas en el día, qué más quisiera yo que alguien más se dedique a hacer esto, como mujer, porque sí hay varios hombres, pero somos bien limitados, el grupo de los *coaches* somos contaditos.

-¿Pero le gustaría que en ese grupo hubiera más presencia de mujeres, entonces?

-Por supuesto.

-¿Por qué?

-Para que se equilibre. No he sentido que me han rechazado o que me han alejado, te puedo decir que mis amigas *coaches* en Nueva York son todas mujeres y que ahora que el curso que llevo a Saltillo digo somos puras mujeres, yo buscaba así como un hombre para que se balanceara, somos puras mujeres y una mejor que la otra. Ahora la característica de todas ellas, de las que yo conozco, casi ninguna está... creo que ninguna está casada y ninguna tiene hijos, que eso sí lo noté yo. Yo tengo dos hijos y hay un tiempo en el que tu, mientras estás cuidando hijos y checando, los hombres están estudie y estudie, entonces son diez años que yo no he podido hacer muchas cosas.

-¿Por qué en Estados Unidos son todas mujeres las *coaches* y aquí no?

-Porque ellos empezaron en 1900 y en México no existe esta especialidad.

-¿A usted no le gustaría formar a personas en esta especialidad en alguna institución musical?

-Sí, de hecho he ido a varias y a nadie le ha interesado, no me llamaron con todo que les expliqué de qué se trataba. Pero de todas maneras formo a mucha gente aquí en mi casa.

-¿Usted cuánto cobra por sus clases?

-Lo que cada quien tenga, pueda.

-¿Usted decidió ser madre?

-Sí.

-¿Qué edad tenía la primera vez que se embarazó?

-Treinta y cinco.

-Cuando tomó la decisión de ser madre, ¿siente que se le complicaron las cosas?

-Sí.

-¿En cuanto a qué?

-En cuanto al tiempo.

-Sí, o sea mientras un pianista estudia ocho horas, si tu te levantas a las seis de la mañana para checar que tu hijo esté bien y después estás en la mañana, se va a la escuela, llega la una de la tarde y tienes que checar que si la tarea, y estar con ellos con muchísimo placer para ese entonces las pianistas amigas mías o los pianistas que no tienen hijos estudiaron seis, siete horas o pueden fácilmente ir. A mi me tocó ir a Pachuca a dirigir, llevaba a la escuela a mis hijos, me iba corriendo hasta Pachuca, dirigía, me venía aquí, mientras los directores se podían quedar a dormir allá, yo me venía en la noche, después del ensayo, dormía con mis hijos, checaba las tareas y al día siguiente otra vez me iba a las seis. Sí lo aguantas, pero entonces tu te das cuenta que el tiempo de ellos -lo hablaba con una de mis hermanas- mientras ellos son doctores a los veinticinco o veintiséis años, tu te vuelves un doctor a los cuarenta y tantos porque el hijo tiene quince, dieciséis años, está en la carrera, entonces puedes decir “ estudio mi doctorado”.

-¿Alguien le ayudó con sus hijos?

-Siempre he tenido muchachas, pero cuando yo me separé cuando mis hijos tenían tres y cinco años, mi familia vive toda en Saltillo ¿Quién me ayudaba? Digo, tengo muchachas aquí, pero yo tuve un buen rato que doy muchas clases, entonces voy a mis clases, pero tratando de mantenerme aquí cerca o ir a lugares donde iba y venía, iba y venía. A Puebla, a Toluca, cuando estuve ahí iba en la mañana y regresaba, iba y regresaba.

-¿En qué año se separó?

-En 1997.

-¿En los trabajos en los que usted estuvo le dieron facilidades de guarderías?

-Sabes que yo creo que yo fui la que decidí más que de guarderías tenerlos yo.

-¿Fue una decisión suya?

-Sí personal, pero si siento que de alguna manera te hace una desventaja.

-¿Pero sí existe esta opción en los trabajos donde usted ha estado?

-Yo cuando trabajé en Bellas Artes no tenía hijos, tenía todas las prestaciones, en el momento que me salí de Bellas Artes soy *Free Lance*, tengo cero prestaciones, si yo no trabajo hoy, no tengo seguro, no tengo nada. Hay cero apoyo. Eso sí por favor, señores políticos apóyenos a todos los que somos free lance. Yo me tuve que retirar de un trabajo que tenía y ahí sí pensé: “no tengo ni

jubilación, ni seguro médico, ni seguro de trabajo”, o sea si ahorita mañana no consigo quién vega a dar clases conmigo, no tengo nada, ninguna pensión, cero. Y volver a Bellas Artes no, yo la verdad una vez que dejo algo no regreso.

-¿Por qué no?

-No quise hace diez años, porque había estado el periodo que necesitaba de eso, de pronto se puede volver un poco estático y te quedas ahí y no avanzas. Yo me salí de ahí precisamente por eso, porque sentía que había entendido lo que estaba ahí y no tenía para dónde crecer, entonces decidí moverme. Tenía un puesto padre, una plaza a todo dar, pensión todo, estaría jubilada ahorita, pero no era mi interés, no lo cambiaría por lo que he hecho ahorita, por las amistades, por mis compañeros, por mis colegas músicos que jamás cambiaría a los colegas que tengo ahorita, por haber tenido mi jubilación.

-¿En la época que fue usted madre, tuvo que dejar de hacer mucho de lo que antes hacía?

-No busqué muchas cosas fuera, porque tu también tienes que buscar, no buscaba irme mucho, trataba de no moverme, de estar aquí cerca, de si me ofrecían algo que fuera aquí, que vinieran a mi casa, que fuera en un lugar que yo pudiera estar cerca. Yo no tenía así como mi mamá que se los llevara: “ahí te los encargo y ahorita vengo” a mi hermana, no. No lo tenía, no lo tuve.

-¿Usted siente que eso la limitó?

-Siento que de alguna manera me quitó un poco de tiempo, pero no me arrepiento, estoy encantada. Me encantan mis hijos y me encanta lo que estoy haciendo y estoy haciendo lo que puedo con el tiempo que yo he querido darle, digo de mis compañeras, mis colegas de Nueva York del MET, yo las veo, vienen aquí a la casa, hablamos mucho, pero todo el día están en su negocio para ser lo que son: las mejores del mundo, pero están ahí veinticuatro horas, yo estoy diez horas, cinco horas y las demás estoy con mis hijos y me gusta y me siento contenta con lo que hago.

-¿Cómo le hace usted para mantenerse y mantener a su familia?

-El papá de mis hijos me ayuda con mis hijos, afortunadamente tenemos una buena relación, entonces me echa una mano, yo trabajo muchísimo.

-¿Cuántas horas trabaja?

-Cuando estoy presionada, todo el día, desde las siete de la mañana empiezo hasta las diez, once de la noche.

-¿Y da clase, principalmente?

-Sí.

-¿Y qué más hace?

-Y dirijo, cuando dirijo, soy directora de la *Asociación Arte Escénica A.C.* que ganó *México en Escena*, el premio: que hacemos ópera por todo el país si podemos, ahora hice en diciembre una ópera para niños y llevamos once mil personas que nunca habían oído ópera, que nunca habían visto una orquesta y menos a una mujer dirigiendo, eso es más divertido porque hacen “Y, es mujer”, es más divertido oírlo, hago un encuentro que se llama Encuentro Operístico de Verano en Saltillo, es el quinto año que lo hacemos, van quince a dieciocho maestros nacionales y extranjeros, se reúnen treinta y cinco cantantes o directores de escena o pianistas que quieren dedicarse a hacer ópera. Me dicen

“Usted es como hombre”, soy muy resistente, tengo mucha resistencia, hasta ahora, espero seguir. Sí creo que soy una mujer fuerte, físicamente.

-¿Sólo físicamente?

-No, también de lo otro, esta es una frase muy bonita de mi papá. Estaba ensayando con un cantante la ópera *Tosca* y llegó y le puse una regañada porque interrumpió mi clase, entonces con quien yo estaba se asustó de cómo yo regañaba a mi papá y mi papá se bajó muerto de risa y se bajo y se fue riendo. Mi alumno se asustó y me empezó a decir que cómo era posible que yo le hablara así a mi papá y bajo yo muy enojada detrás de él y me dice: “¿qué estaban estudiando?” y entonces voltea la persona con la que estaba trabajando y dice: “*Tosca*, señor”. “¿*Tosca*?, *Tosca* mi hija” y se empezó a reír. “¿Ves por qué lo tengo que regañar? Porque no me hace caso”. Así me crió él.

-¿Y hablando de esto, usted considera que la directoras de orquesta tengan que ser personas muy fuertes o qué características tiene una directora de orquesta?

-Yo creo que las mismas que un director.

-¿Cuáles son?

-Uno: estar bien preparado, saber muy bien lo que vas a hacer, pero principalmente estar muy bien preparado y tener talento para hacerlo porque la verdad es que unos tienen muchos y otros tienen poquito, unos medio, pero hay que tener un poquito de talento o de saber hacerlo, pero prepararte muy bien, porque es competir contra todo mundo, entonces no creo en que tienes que ser más masculino o más femenino, yo creo que tienes que ser como cada quien somos y no creo en el director de espejo de que te practiques mucho, hacer bonito y que se vea. Conozco a muchos directores de espejo que de atrás los ves y se ven preciosos, pero creo más bien en que la gente se tiene que preparar y preparar lo mejor posible, y también creo que es importante tener las oportunidades, o sea tu puedes estar muy bien preparado y si no te toca estar ahí ¿cómo lo aprendes? Yo siempre he dicho: “es que un director se hace arriba, en el *podium*, no te haces en la casa estudie y estudie y estudie” Aprendes a oír ahí cómo he aprendido yo a trabajar con los mejores cantantes del mundo - porque aquí están los mejores del mundo- trabajando con ellos, con un poquito de talento mínimo, con mucha disciplina y con mucho trabajo y estar ahí, ahí, recibiendo información de los mejores, también de que oyes a un gran maestro y que dices: a ver ahí me siento y escucho qué hace, cómo lo hace. Eso es lo que creo que tenemos que competir a la par.

-¿Qué es lo que busca con el trabajo en Arte Escénica?

-Difundir y formar en ópera, tanto a la gente joven como a los públicos, sobre todo en lugares donde hay menos posibilidades de acercarse a la ópera.

-¿Usted considera que ha tenido que ganar algún espacio hasta ahora?

-Afortunadamente a lo que yo me dediqué no había, y no lo hice premeditado, de hecho a mi me hablaron dos maestros míos y me dijeron: “Vente a trabajar a Bellas Artes, no hay nadie que haga esto, vente con nosotros, necesitamos que estés con nosotros”. Tenía veintitrés o veinticuatro años y me jalaban ellos. yo ahora he trabajado con tres pianistas y les digo: “Quédense aquí, hay mucho trabajo y no tenemos quién lo haga, mucho trabajo para los poquitos que somos”.

Tenemos a los mejores. En lo que yo hago son los mejores del mundo, yo conozco a los mejores maestros, no hay más para arriba.

-¿Entonces usted es pionera en esto aquí en México?

- Creo que sí, o de las primeras.

-¿Y qué siente?

-Más que nada, me encanta ir al MET y saber que fui parte de ellos, que en algún momento estuvimos juntos, que trabajamos. Eso es lo que a mi me encanta o que te hablan tanto de lo que hacemos, ¡es padre! Los maestros co-repetidores, *coachs* que había en Bellas Artes eran, me vieron así: “Qué padre que venga una chava”, entonces me adoptaron, me llevé muy bien con ellos siempre. Cuando me hablan para buscarme, la Filarmónica, por ejemplo, me dicen: “¿Y usted por qué cree que no las invitan?” “Pregúntele a los hombres”, a mi no me lo pregunten. Yo invito a hombres, yo tengo muchos alumnos hombres, muchos pianistas co-repetidores.

-¿Usted le da oportunidades a hombres y mujeres por igual?

-Por supuesto, al parejo al que tenga talento y lo pueda hacer bien, por ejemplo estuve con un muchacho de Coahuila, casualmente ahí se han dado muchos *coachs* o pianistas co-repetidores. Yo he formado a algunos y después se van fuera de México. Yo no estoy en contra de que se vayan, a mi me gustaría que aquí hubiera más espacios y se va uno porque decide irse, como se van los americanos a Europa o como se van los alemanes a Estados Unidos o los alemanes o los españoles a otro lugar o los argentinos para acá, ese es un proceso natural en la música, lo que no creo que esté bien es que Gaby se vaya porque aquí no tiene dónde dirigir.

-¿Qué Gaby?

-Gabriela Díaz Alatríste. Ella debería de tener una orquesta. Eso es lo que yo no creo que deba de pasar.

-¿Por qué cree usted que esto pase?

-En un principio, hace veinte años sí, al principio era: yo traía una minifalda para ver si así les gustaba, aunque sea por ahí hay que atacarlos ¿verdad?, una falda cortita, creo que por ahí empezó. Éramos muy poquitas mujeres y muchos hombres, había, por cada alumna de nosotros, había diez hombres y antes no había nadie, no había. Cuéntalas cuántas somos ahorita, aun que somos más ¿cuántas somos?

-¿No considera que con la formación y práctica que ha obtenido, no tiene un espacio en donde sea más reconocida?

-Yo lo he escogido, también, yo podría estar en Bellas Artes, en la Compañía, hay un taller importante de jóvenes talentos que a mi me apasiona y que yo lo dirijo, nada más que estamos guardados, estamos trabaje y trabaje. Ciertamente tenemos que hacer mucha más publicidad y más promoción, sí es muy importante, ahora yo me he dado cuenta con lo de Arte Escénica que todo mudo me lo dice: “Es que cacaréalo y cacaréalo” Yo soy poco, soy inexperta, me gusta que la gente venga a mi casa, yo soy poco de salir, de estar en medio. Entre la excusa de mis hijos, que yo sola me la invento y entre ese rollo, soy poco de andar en la publicidad, debería de hacerlo, sí es muy importante y yo debería de manejar esa imagen de salir y decir: “Aquí nada más estoy yo y somos dos

mujeres”, a lo mejor me ha fallado a mi. De alguna manera he escogido y me gusta lo que hago y quizás sí ahora si tengo ganas ahora, por primera vez en estos dos años dije: “Después de haber estado en la Juvenil, alguien me dijo: ¿Verdad que sí te gustó? Y yo dije: “Sí, me encantó haber estado en la Juvenil y me encantaría tener una orquesta juvenil”. Yo trabajo mucho con gente joven.

-¿Por qué juvenil?

-Tengo veinte años trabajando con jóvenes, creo que tengo la capacidad de formar a muy buenos músicos, creo que tengo la capacidad de hacer algo de buenas bases para que cuando los toman la gente, tiene pasos y tú tomas de alguien. A mi me llegan cantantes. Me gusta enseñar y creo que en este país deberíamos de replantearnos nuestras bases educativas, pero a nivel altísimo. Pero desde los maestros, todos tenemos que aprender.

-¿En lo de difusión no le ayudan las Instituciones de música?

-De lo mío, ahora me empiezan a ayudar, después de que gané *México en escena*, sí tengo mejor respuesta.

-¿Antes de que ganara, no?

-Tuve que picar piedra.

-¿Qué es *México en escena*?

-Es un premio que se dio a varios grupos de arte: danza, teatro, música, ópera y multimedia. Se apoyó con dos millones de pesos. Un concurso del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y quedamos treinta y tres grupos, quedó *Tambuco*, quedó *Los Latinoamericanos*, *Arte Escénica* que es la fundación que yo manejo y quedaron, de teatro, *Línea de sombra*, el de danza quedó Claudia Lavista, creo que es *Delfos*, hubo muchos, *Mezquite* que es danza contemporánea.

-¿Este premio se lo dio CONACULTA?

-Sí, con iniciativa privada. Yo busco mucho apoyo de iniciativa, esta gira que hice la hice con Pepsi-Cola, dirigí once funciones en seis lugares diferentes, con once mil personas de público. ¡No es tan fácil!

-¿Cuánto dinero le dan de apoyo?

-Nos dieron dos millones, uno por año.

-¿Qué es lo que debes hacer para poder lograr lo que hace?

-Creo en las mujeres, ahora he visto más mujeres dirigiendo, he visto más invitadas en la ópera, ahora ví a Lucy Arner, una compañera mía, en la UNAM veo como que hay más mujeres, no veo a mexicanas porque además creo que somos un poco malinchistas, traemos a las de fuera probaditas, pero yo no estoy en contra, yo digo que tenemos que buscarlo ¿verdad? tendremos a alguna que salga de mexicana, que sea wow y que todo el mundo la quiera apoyar porque lo están buscando las orquestas, yo siento que en este momento las orquestas están buscando como ser vanguardistas, entonces presentar a una mujer directora guapa, bonita, siento que están empezando a buscarlo y a abrirlo, pero tuvimos que picar piedra algunas, y más la maestra del Colegio Alemán, ella más, tuvo que buscarle más talachearle más y nosotros para echarle para los que vengan.

-¿Considera, entonces que la presencia de mujeres en el ámbito de la música es cada vez mayor?

-Pienso que las mujeres que estamos en la música somos de las mejores, entonces pienso que Gaby –no puedo decir que es la mejor, porque no es competencia, entonces no es la competencia de los cien metros a ver quién llega primero-, como esta Gaby, nuestra deliciosa timbalera que ella es maravillosa, pero también hay compositoras maravillosas, esta niña Georgina Derbéz que dirige una obra que estuvo padre, igual de pianistas está Guadalupe Parrondo, está Eva María Zuk, Ana María Tradatti, sí hay, y además las mujeres que estamos somos buenas y digo somos porque me incluyo, que lo que hacemos lo hacemos muy bien.

-¿Usted considera que hay alguna diferencia en la forma en la que dirigen, componen o tocan las mujeres con los hombres?

-Dirigí dos obras: una de *Enrico Chapella* y una de Georgina Derbéz y sí eran bien diferentes, pero no estoy segura de que sean por el género, sino por tu concepción musical, por todo lo que te ha rodeado, como te has manejado, yo creo que el compositor específicamente, estoy perdiendo de vista a las compositoras mujeres- está Gaby Ortiz, Marcela Rodríguez, Gaby Ortiz ha tenido un exitazo como compositora también.

-¿Usted no compone?

-No.

-Yo quiero saber ¿qué piensa usted de eso que dicen que la música que es tocada, dirigida o compuesta por una mujer es más delicada?

-Creo que no es mi caso, el mío no yo no sé pero o fue así, yo por ejemplo hace poco estaba tocando y llegó un pianista y me dijo “No es que tu tienes la técnica rusa, el sonido grande” Yo me reí: “No, no tengo la técnica rusa, no es cierto”, digo no sé si has escuchado tocar a Guadalupe Parrondo, yo te invito a que la escuches un día y que luego escuches a un pianista hombres. A Martha Argerich, la gran pianista, digo el sonido de ella tu la oyes tocar y evidentemente su sonido es mucho más grande, mucho más fuerte que la gente que toca con ella y se ve así eh. No creo. Yo creo que es un cliché, digo para empezar yo no puedo salir a dirigir con tacón alto y no porque no me guste, me gustaría por molestar, porque ¡ah, sí quieren a la mujer con tacón! Es que te caes, a mi me encanta, digo hay que salir así, sí vamos a salir con vestidos abiertos. Ahora vas cambiando por comodidad, pero vamos a provocar las mujeres, vamos a provocar con faldas, yo digo saldré con una minifalda cuando estaba joven, con una súper minifalda.

-¿Qué relación tiene usted con su cuerpo al momento de estar dirigiendo, cómo lo vive?

-Yo lo pienso, de verdad no lo pienso en mí, no soy directora de espejo, cuando hablo de espejo pienso en alguien que se ha visto en el espejo y se ve bonita o te ves bonito, porque hay muchos hombres que de plano los ves dirigir y dices “Este se la pasó ensayando y viendo qué movimientos se ven bonitos y qué movimientos no”, yo creo que uno tiene que ser claro, estar preparado y cada quien desarrollar su técnica de acuerdo a cómo se estudió con sus maestros, pero yo pienso en que hay que ser muy claros y si me han dicho que yo no dirijo para atrás, creo que tu me ves por atrás y no se ve mucho lo que yo hago.

-¿Qué parte del cuerpo usa usted más al dirigir?

-Toda la espalda y todo el brazo, tengo yendo a terapia hace tres semanas porque estaba toda contracturada.

-¿Considera usted que la da es importante?

-A mi me parece que es importantísima, a mi no me gusta la gente que no me ve a los ojos, a mi cuando veo a algún músico que me esquiva empiezo a buscarlos, sí para mí sí es importantísimo.

-¿Y cuando está dirigiendo?

-Sí me gusta mucho, sí me gusta verlos. A cada músico le veo la cara, verlos a los ojos, saber que estamos ahí todos.

-¿Considera que es una manera de comunicarse con los músicos?

-Yo creo que sí, sí a mi me parece importantísimo, porque el que te está retando, por lo menos que te rete a los ojos y el que te está haciendo caras de que qué flojera que estés tú ahí, también y el que le gusta ¿de qué otra forma te lo dice? Yo sí creo mucho en los ojos. Yo creo que se puede transmitir mucho, una da muerta no te dice nada, para mí eh, yo si me voy mucho, yo cuando he tocado en orquestas como pianista al director si requiero un contacto visual siempre. Cuando tocaba con Martha Argerich en la *Carmina Burana* era padre porque siempre me volteaba a ver: Cómo estás lista sí aquí estoy, todo en orden, todo en orden, luego ni la veo porque sé que ahí está.

-¿Y las manos?

-Yo creo que es más importante yo ver las manos de ellos y ellos ver mis manos claras importantísimo que entiendan tu lenguaje corporal, que sea claro, que se vea, que transmita porque una vez en un concierto no puedes estar diciendo haz o deshaz, todo tiene que ser con movimientos corporales, ellos tienen que sentir dónde estás buscando ciertas cosas.

-¿Por qué considera usted que no ha mujeres concertinos en México?

-Sí hay, no, dos rusas, claro a mi me ha tocado trabajar con muchas concertinos, en la Juvenil creo que hay una concertino, me acaban de decir mis alumnos, pero es bien complicada mujer, luego ¿sabes qué nos pasa? Creo que a veces pecamos de que querer, tenemos que demostrar entonces nos vamos al extremo de demostrar que somos más fuertes o más duras o mejores, nos vamos al otro lado, creo yo. Pero a mi me ha tocado en la Filarmónica concertinos, en las orquestas que he dirigido jóvenes concertinos en la Juvenil eran Carmen y Diego, era una mujer y un hombre, con los dos yo me entendía bien, en los cellos era una mujer y un hombre, la viola no, eran dos hombres, segundos violines era un hombre, la trombonista, había una trombonista, cornistas eran cuatro mujeres cornistas, me encantaba verlas. Sí hay y también, vuelvo a lo mismo, tenemos que empezar a competir, no podemos sentirnos como que pobrecita de mí, no me dejan, no creo en la autolástima en el autopobre, es que yo no fui directora, no, yo voy a hacer todo lo que pueda por hacerlo, que es lo que yo transmito con mis alumnos, tu haces todo lo que está de tu parte si por alguna cuestión -que si existe un poco de estima- no se te da, no se te dio, pero tienes que estar tú ahí en el momento adecuado con las cosas adecuadas, preparada y todo. Yo creo que se empieza a ver cada vez más mujeres y más mujeres y más mujeres, normalmente cuando una mujer destaca,

destaca por mucho, no por poquito, pero por gran diferencia. Cuando llega una mujer destacada son muy por encima de cualquier género.

-¿Por qué cree que pase eso?

-Puede ser porque teníamos, porque no lo veo tanto, esa consiga de que estamos haciendo cosas que eran de hombres y que tenemos que llegar a hacerlo muchísimo mejor, entonces te preparas. Porque a lo mejor a un hombre con un ocho le dicen que está bien, tú con un ciento veinte y con el tiempo te vas demostrando, no hay de otra. En la música tienes que ser buena, tienes que demostrar que lo puedes hacer bien.

-¿Este demostrar que estás segura y mostrar tu *background* ayuda?

-Exactamente, traes un *background* sólido y fuerte, yo creo que los hombres también entran igual eh, yo he visto los directores varones cuando están empezado y entran también, digo dirigir, pararte tu con ochenta que te están viendo, a ver, cuando eres chiquito a ver donde te equivocas, o a ver qué haces mal o a ver donde ellos son mejores que tú, digo varía pero sí en un momento es como “Y por qué está el o ella parados allá arriba si yo lo puedo hacer mejor y yo estoy acá bien cómodo, digo yo toqué en orquestas y de veras lo piensas. Yo lo sentí, yo lo viví, yo toqué en Bellas Artes con la Orquesta para muchas cosas y a veces yo veía a un director y decía ¿qué está haciendo? Y seguramente cuando yo me paro habrá unos cuantos que digan qué está haciendo, cuando llega, insisto, un director, hasta ahorita estuvo la maestra Nadia Boulanger que creo que no dirigía mucho pero creo que ella le dio clases a Igor Stravinski a Aaron Copland a Leonard Bernstein, ella fue la maestra de dirección, creo que era buena, no sé si separó mucho en las orquestas, sé que todo mundo hablaba de ella en Francia como la gran maestra de dirección, la directora, pero creo que ahora se van parando mujeres y todavía no tenemos una especie de Claudio Abbado o Carlos Kleiber, por ejemplo que yo lo ví dirigir y yo dije: es que esto es el sueño, poder dirigir como ese señor, es que cuando se paró yo dije ahí está ese es el secreto de la dirección de orquesta, hacer lo que hace este señor, todo lo hacía con las manos y yo decía: ¡Qué bárbaro! Pero yo creo que al rato empezaremos para la mercadotecnia les va a hacer bien que ha mujeres. Intentaron con Simonne Young, en el MET y en todas las casas de ópera llevarla a ella y la movieron por todas las compañías de ópera y no sé en qué momento no cuajó pero la dejaron hacer todo, porque a parte de hacerlo, tú tienes que demostrar, como los hombres, o sea, no es una cuestión de mujer demostrar, un director tiene que demostrar que es director, y todos se paran, al principio, a decirles a ochenta cómo tienen que hacer la vida.

-¿Tiene algún modelo de mujer que ha seguido?

-Desafortunadamente no me tocó ver en vivo, por ejemplo, a alguna directora, ví a una peruana que vino aquí, una vez.

-¿Cuándo la vio?

-En setenta y tantos, era la directora de la Orquesta de Perú.

-¿Le impresionó verla?

-No me impresionó tanto, pero no porque fuera mujer o porque hombre, sino como director, me acuerdo cuando fui al Conservatorio de París a una clase magistral que dio el maestro Ferrara, que eran puros hombres y una directora y

ella además era contrabajista y lo mismo que ellos dirigían y la más fuerte, la más precisa era ella, por mucho era la más clara, la mejor presencia, la mejor directora, la mejor técnica, para mí. Pero había tan poco qué ver en mujeres, no había por dónde ver ejemplos, al contrario digo cuando ví ensayar a Abbado, dije “Híjole, qué padre poder dirigir como él dirige”, me tocó ver dirigir a Abbado muy cerca y decían que Mutis eran el diablo y el ángel, él era como mucho más a base de tensión y de presión y yo decía: “A mí no me gusta eso, a mí me gusta más Álvaro que es mucho más relajado y que como que la responsabilidad es de todos de hacer música, yo eso lo manejo mucho cuando hago algo les digo: “La responsabilidad es de todos” Yo no me paro y saco el látigo y digo ah, no yo creo que todos tenemos que ser responsables de lo que hacemos, ahora hay gente que le encanta hacer del tirano o la tirana, yo no he visto amuchas mujeres dirigir, entonces no te puedo hablar... hablaban del mito de Nadia Boulanger, decían que era tremenda, tremenda, pero a mí no me tocó vivirlo. Cuando quise ir a Nueva York con la Alberta Masiello que también era tremenda, ella hizo a *Levain*, hizo a los grandes de la ópera de Nueva York y todo mundo te habla de ella como la diosa pero atrás, abajo, guardada atrás de ellos diciéndoles cómo, murió al poquito tiempo que yo llegué, no me tocó trabajar con ella. Me ha tocado trabajar con la Dorneman, con Denisse, con mujeres bien fuertes y que son buenísimas en lo que hacen, son todas directoras *coaches*.

-¿Usted nota algún cambio o diferencia al trabajar con maestras mujeres que al trabajar con maestros hombres?

- Las mujeres son bien duras, más duras que los maestros, he tenido maestras mucho más duras de exigencia, que hombres, tuve al maestro Barzin, esta es una anécdota muy divertida, estuve con él tres años y al final dirigí un concierto en París en la UNESCO y fue y yo le había dicho que no fuera porque sabía que me iba a poner como la chancla, nunca me paraba en la orquesta, me va a matar pero yo tengo que hacerlo y fue y llegando a su casa me dijo muy serio: “Los primeros tres acordes fueron perfectos, a partir de ahí hiciste pura mierda”. Así me dijo, entonces yo volteeé muy enojada y le dije:” yo no sé por qué fue si yo no lo invité, así que mejor ahórrese sus comentarios. ¿Mierda?, no hice mierda” Entonces empecé a llorar, no pude resistir, le contesté durísimo, pero no pude. Entonces llegué a mi casa muy deprimida y dije por eso nos van a decir: “Por eso las mujeres no dirigen, porque si se te pone alguien en la orquesta bronco, no te vas a poner a llorar”. Entonces yo cogí el látigo y empecé a pegarme: “No, no sirvo soy un desastre, cómo fui a llorar, no tenía que haber llorado y podía haberme aguantado luego llegar a mi casa”. Entonces me fui con mis compañeros, eran puros hombres, yo era la única mujer. Entonces todos se rieron y me dijeron: “¿Lloraste?” les dije “Sí”, “Fuiste la última”. Todos habían llorado, todos habían salido llorando por lo que les dijo el maestro. Pero yo llegué azotadísima, pensé que me iba a decir: “Ves, ves por qué no se pueden parar en el *podium*?, no debes de llorar”. Entonces he tenido maestros de los dos lados fuertes. Tuve una compañera de trabajo durísima, no he visto a alguien más cruel y más duro pero que hace crecer a la gente, la maestra Parrondo es muy dura, el maestro Brazin también y he tenido también del otro lado, gente que es mucho más tranquila, muy duros en exigencia, pero más

amables, menos “tienes que hacerlo”. Yo soy mediada eh, no soy tan dura como maestra, pero logro sacar lo que yo quiero, lo hago el noventa por ciento de las veces. Entonces eso es lo que yo pienso y bravo por hacer un libro de mujeres y bravo por las mujeres, arriba las mujeres. Sí creo que hay que trabajar a la par. Si veo a una mujer cantante o a un hombre cantante no digo “Ay no, no” Iguales. -Cuando ha tenido que tomar decisiones, ¿en qué se fija o qué toma en cuenta para tomarla?

-Primero el proyecto tiene que ser muy interesante, tiene que ser algo que me guste, me apasione, porque yo no sirvo si no llevo pasión, eso fue lo que me pasó en Bellas Artes, en el último año que yo trabajé, se me estaba muriendo la pasión, entonces estaba tocando descuidado, no estaba poniendo atención, no venía a estudiar y ahí me di cuenta que yo tenía que salirme de ahí, porque yo estaba flojeando, no importaba, había logrado, había entendido cómo era y “Ah total toco la mitad” Y en ese momento renuncié y me fui, dije no, no me puedo quedar, muchas de mis decisiones han sido así, digo “, esta parte tengo que volver a trabajar acá” Y en proyectos, en muchos de ellos he metido las patas, porque no me han pagado, he trabajado mucho. Normalmente son cosas que me apasionan. Cuando dejé de trabajar, un día me levanté y dije no tengo trabajo y aunque mis hijos me echan la mano, con ellos un poco, yo mantengo mi casa y mantengo mis cosas y entonces fui con todos mis cuates, que luego soy muy difícil para contratar, tengo fama de que no tengo tiempo y entonces les dije: “ me puse en cartera, estoy desempleada y necesito trabajo, estoy en oferta y ofrezcan lo que sea” Y me empezaron a invitar todo mundo, en cosas baratas y luego me dicen “Oye, pero es que nada más hay tanto” y dije “No me importa, estoy en venta, necesito trabajo”. Mis amigos me refiero a los directores de orquesta, por ejemplo hablé con Javier García Vigil, de Oaxaca, hablé con Fernando Lozano, fui a Bellas Artes a hablar con los que están en Bellas Artes, a todos mis amigos músicos les dije: “Estoy desempleada, necesito trabajo”, evidentemente la voz se corrió, los alumnos, sobre todo del Conservatorio de lugares, donde no está el taller que yo hago, que saben que es muy difícil para mí, porque tengo todo un grupo establecido, me empezaron a hablar y entonces estaba todo el día trabajando, fui a la Ollin, fui a pedir trabajo ahí, me dieron trabajo, fui a pedir trabajo a las escuelas y les dije “ ando buscando trabajo, estoy desempleada”, pero después sí hay momentos que escojo proyecto. Hay proyectos padres, el proyecto educativo me parece padrísimo, estuve en China, en Shanghai con una amiga mía del MET, que fueron a dar un curso de música francesa y me pareció padre ir a un Conservatorio en Shanghai a trabajar lo mismo que aquí pero me fui dos semanas, voy a Puerto Rico a trabajar en un taller de ópera, precisamente, a dar clases con gente de Nueva York.

-¿Por qué eligió la Ópera?

-Cuando yo entre a estudiar dirección de orquesta siempre ha habido maestros que me han escogido y me han dicho vete por aquí vete por allá, el maestro Alfredo Zamora me decía: No todo mundo puede tener la lectura que tu tienes, la preparación de dirección y en la opera es justo lo que se requiere, leer muy bien a primera vista, poder dirigir porque tu tienes que estar listo en caso de que pase algo con el director para cualquiera de los correpetidores se tienen que poder

para y marcar y saber hacerlo en los ensayos nosotros dirigíamos me decían es que tienes las características como que las reúnes, ese tipo de músicos se requiere para la ópera yo soy así como sin ningún destino fijo, dijo de hecho los cantantes me parecían aberrantes. Cuando me fui a París el maestro de dirección de orquesta me dijo tráete la ópera de *Las bodas de Fígaro*, para estudiarla y como era más barato comprar toda la obra, compre toda la obra y empecé con la ópera y dijo sigue, sigue qué sigue con toda la ópera le dije porque tienes el libro con toda la ópera y además tocas el piano, diriges orquesta a las mujeres ahorita no las quieren mucho en el foso nadie va a ver el pelo, nadie te va a ver como mujer y ahí lo puedes hacer muy bien, vamos a ver pura ópera tu y yo y empecé a estudiar pura ópera no tienes ahí de que te pares y de que es mujer y que nadie te ve en el foso nadie lo ve a los directores nadie los ve porque están ahí guardados y puedes ser correpetidor, que es lo que hacen muchos directores de ópera, son correpetidores, aprenden y luego pasan al foso algunos de ellos, Mutis fue, muchos ha trabajado así en la ópera y me dijo mi maestro, yo creo que funcionaría muy bien y conseguir trabajo empezando como pianista y yo nunca dije que no, además claro que la ópera me agarró al tercer día.

-¿Por qué usted no dirige en la orquesta principal?

-Porque no te invitan, si no te invitan cómo diriges, ni modo que va yo y les diga; "O me invitan o me invitan".

-¿Nunca la han invitado?

-No, pero en Bellas Artes dirigí un concurso, uno de los concursos con la Orquesta en grande, dirigí en el pódium en un par de protestas que hicimos.

-¿Y no le gustaría estar en la principal?

-Sí me gustaría dirigir ahí, pero como dirijo, yo hice la ópera ahora *Amahl* y también hice el *Pasos* en Puebla, en Tijuana *Romeo y Julieta*.

-¿Pero la gente no la ve o sí?

-Ahora te ven, porque ven al director, en *Amahl* sí me vieron todas, las once mil personas me vieron. Dirigí la Filarmónica el año pasado, ahí arriba, ahí sí no hay foso ni nada. La Juvenil la dirigía arriba, la de Pachuca no dirigí, pero dirigí Sinfónica.

-¿Le gusta más estar arriba o abajo?

-Lo que pasa es que a mí me gusta la ópera y esta es en el foso, es así como se hace. Me refiero al foso para que el sonido no se oiga tan grande. En Monterrey dirigí zarzuela, dirigí también ópera, en Saltillo dirigí un par de conciertos con Eugenia León, con la *Cametara de Coahuila*.

-¿Usted cree que al público le gusta que la directora sea una mujer?

-Yo creo que sí, a mí lo primero que me gusta es que sales y oyes ¡Ah!

-¿Si se escucha?

-Sí, y aquí en México no, porque han venido más mujeres, pero ahora que me fui a la gira, es bien divertido porque sales y los niños: "Ah, es una mujer!" se oye todo el relajado de todo lo que dicen porque es una mujer dirigiendo y claro que se te acercan las mujeres y te dicen: "Qué padre ver a una mujer y es un orgullo y luego los hombres también te dicen "Qué maravilla, nunca había visto a una mujer". Sí entonces es como de variedad, todavía somos como el pasito del

circo, pero yo no puedo quejar de mi carrera, de lo que he hecho, en este momento de mi vida, si me gustaría mucho –será porque me gustó la Juvenil de Toluca- poder tener una buena orquesta juvenil, pero seis años, un contrato de seis años, no de uno para poder hacer el trabajo que a mi me gusta hacer y el fruto se da en cuatro o cinco años, pero ahí empieza realmente. Cuando empiezas con un músico, por ahí del cuarto año se empieza a sentir que van fuertes, el primer año, no todavía estás viendo qué pasa con ellos.

-Y en cuanto a salarios, ¿qué opina cómo los ve en el ámbito musical?

-En las escuelas te dan ganas de llorar, son de llanto. Estamos todos tratando de que sear para sobrevivir, todo lo que puedes. Los mismos chavos, yo tengo alumnos y alumnas que tienen que andar hueseando en lugar de estar concentrándose en lo suyo. Salarios, prestaciones, las escuelas de buen nivel que de veras el alumno se dedique a estudiar. Becas de estudio con mucha calidad, no se las puedes dar a cualquiera ni repartirlas como cuatachos para que votes por mí. ¡No puede ser!

-¿Y en las orquestas?

-No sé si hay tabuladores, yo he sido bastante mala como empresaria, digo hasta me han robado, he trabajado como loca, es más dirigí muchas óperas en el Teatro de la Ciudad y nunca me pagaron.

-¿Son iguales los salarios para hombres y para mujeres?

-Es que en general no comentamos, yo creo que no. En mi caso a mi me pagan menos, creo pero por ejemplo cuando yo dirigí, yo creo que el director titular cobró mucho más que yo. Insisto, no lo he dicho pero lo quiero empezar a decir, ¿se llama robo, verdad?, no me pagaron nunca, con las excusas de lo que sea. Pero en el mundo hay tabuladores, es lo que llaman el *Top Fee* y les paga a todo el mundo lo mismo. Aquí en México no sé cómo funcione, realmente sí hay más o menos. No creo que a Lucy Arner que acaba de dirigir en Bellas Artes, le han pagado menos que al director que dirigió antes. Yo creo que tienen un tabulador más bien de director, más que sea hombre o mujer, entonces yo creo que si diriges la Orquesta de Cámara tiene tabuladores, igual que la Sinfónica a menos creo que seas por ejemplo Bernstein o Abbado, ellos ponen su precio. Yo acabo de dirigir el coro de Madrigalistas, que estuvo bien divertido, un programa francés y me dijeron son tabuladores, esto es lo que se paga.

-¿Desea usted agregar algo en esta entrevista?

-Nada más yo lo único que quiero es que sí, si alguno de los hombres o si alguna de las instituciones han considerado que las mujeres no podemos hacer las cosas, yo considero que están totalmente equivocados, que las mujeres tenemos un nivel de concentración maravilloso, somos bien tesoneras, somos muy disciplinadas y a veces somos –no sé si por el hecho de que podemos ser mamá- te haces en ocho, entonces te das tiempo para ser profesionista, para ser mamá, para lavar, no sé, se te hace el tiempo enorme y ahí sí te puedo decir: yo he tenido muchos compañeros trabajadores hombres que hay un punto que me dicen: “Por favor ¿podemos descansar?, danos tiempo” Ahí sí te puedo decir que conmigo sí es mucha energía, ¿se nota no?. Los que han pensado que no, están muy equivocados, los que no han contratado a una mujer, están más equivocados. A lo mejor el día que una mujer presida este país vamos a salir

adelante, que espero que lleguen prontito, prontito para que nos pongan en orden, de veras yo pienso que una mujer sería mucho más fácil, las mujeres somos mucho más fáciles para decidir, somos más claras, por lo menos en mi caso soy mucho más clara, yo lo veo con mis compañeros. Me dicen: “Es que tú eres muy derecha, no eres política” “no el rojo, es rojo y el verde es verde y no hay que andarse ahí buscando”. El día que una mujer gobierne este país seguramente estaremos bien. Pero ahí vienen mujeres fuertes, mujeres bien preparadas. Digo por lo menos esta mujer Patricia Mercado está demostrando que viene una generación yo creo que no muy lejano habrá por ahí un par de titulares mujeres en las orquesta, no sé cómo estén las escuelas pero de pronto vea el gobierno de Amalia García todo el mundo lo felicita y el de la chilena, la inglesa, tremenda la Tacher, por eso cuando una mujer es fuerte es bien fuerte, no sé porque podemos ser mamás y te da una especie de fuerza y yo a mis alumnos les digo “Nadie merece mi odio y mi amor más que mis hijos, ustedes no” y no lo quieren y como les digo “No me quieran sacar el diablo”, no me quieren ver enojada.

-Muchas gracias.

Gina Enríquez
Directora de Orquesta

Entrevistada el 8 de agosto de 2006.

Nombre: María Eugenia Enríquez Morán

Nombre artístico: Gina Enríquez

Edad: 52

Lugar de Nacimiento: Ciudad de México

Año de nacimiento: 1954

Estado Civil: Soltera

Escolaridad: Maestría

Carrera Universitaria cursada: Composición Musical y Dirección de Orquesta.

Años de duración: diez años.

-Yo terminé mi maestría en Londres en 1988.

-¿Cómo se llama la maestría?

-En composición y dirección de orquesta

-¿Trabaja actualmente?

-Sí. Trabajo por mi cuenta. Organizo conciertos privados con la Orquesta de Cámara Santa Cecilia (conformada por mujeres), y hago arreglos que me encargan en diferentes orquestas del país. A veces tengo invitaciones a dirigir otras orquestas del país.

-¿Cuántas horas trabaja a la semana?

- Aproximadamente treinta horas. Dependiendo de la carga de trabajo que tenga.

-¿Usted gana algún sueldo, tiene alguna forma de ganar dinero?

-Sí tengo. Gano según la cantidad de conciertos que dirijo y los arreglos, o a veces comisiones (encargos de obras originales) que me encargan.

-¿A partir de que edad empezó a trabajar?

Empecé regresando de Londres, tenía yo treinta y cuatro años. Antes, entre que terminé la licenciatura y la maestría estuve aquí en México más bien trabajaba dando clases particulares de música. También, mientras fui estudiante, trabajé dando clases a alumnos de nivel básico en Londres me dediqué nada más a estudiar cien por ciento y cuando me incorporé a la vida laboral, de lleno fue regresando de Londres, a los treinta y cuatro años.

-¿En qué trabajaba?

- Entré con el Maestro Fernando Lozano a "Orquestas y Coros Juveniles de México", fue hasta el 89 que me incorporé y ahí duré hasta que lo cambiaron, pusieron a otro director, en 1996, y salimos todos, un grupo grande de colaboradores y de ahí me dediqué a trabajar por mi cuenta como directora y compositora independiente. A partir del 96 he estado trabajando como arreglista sinfónica para varias agrupaciones, haciendo arreglos para la Filarmónica de Acapulco, la de la Ciudad de México, la Sinfónica de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, le he hecho arreglos a Tania Libertad, también le hice dos arreglos a Plácido Domingo, básicamente ha sido para las orquestas que me han contratado como arreglista. He tenido también algunas obras que me han comisionado, que me han encargado, originales y he sido invitada también a dirigir al Politécnico, a la de Pachuca, varias veces fui ahí, también a la

Filarmónica de Acapulco he ido a dirigir varias veces y en 2003 fundé la Orquesta Sinfónica de Mujeres del Nuevo Milenio, con la que estuve trabajando hasta diciembre del año pasado -el 2005-, dimos seis conciertos en los tres años, muy poco, pero a eso me he dedicado, a partir del 96 para acá he estado trabajando por mi cuenta.

-¿Cuántos años tenía cuando trabajaba dando clases particulares?

-Veintitrés años, pero también hice trabajo de transcripciones, fui copista y daba clases tanto de piano como de teoría de la música y solfeo.

-¿Cómo consiguió ese primer trabajo?

-Mis maestros de la Escuela Nacional de Música me recomendaban.

-¿Usted siente que su salario ha ido mejorando a partir de su formación?

-Aquí más bien hablamos de honorarios por los trabajos que he hecho, los conciertos que he dado, más bien ha empeorado, ha bajado, cada vez te ofrecen menos.

-¿Qué tanto menos?

-Yo hago los trabajos porque me gusta trabajar y digo “aunque sea un poquito que gane”, pero sí digo por ejemplo del año 97 que me podían ofrecer hasta diez mil pesos por un arreglo, ahora me ofrecen cuatro mil o cinco mil, pesos, casi la mitad.

-¿Considera que entre 95 a 97 fue una época muy buena para la música en México?

-Estaba mejor, pagaban muy bien, ahorita están ofreciendo menos. Menos Plácido Domingo él sí me pagó bien, porque paga en dólares. Me encargó dos canciones a finales del 2003, me pagó mil doscientos dólares, por cada canción.

-¿Tiene prestaciones?

-No, ni tuve cuando estuve en “Orquestas y Coros Juveniles” no tuve prestaciones, de ningún tipo, estuve por honorarios precisamente porque como era una asociación civil (Orquesta Juvenil Mexicana A. C.) querían evitar que hubiera una relación laboral, querían evitar sindicatos y todo el rollo, es algo que le da miedo a mucha gente, entonces nunca he tenido prestaciones

-¿Y esto como lo ve usted, cree que haga falta en el área de la música?

- , sí lo hay, las orquestas sí tienen prestaciones, las escuelas de música también, es decir todos los músicos tienen prestaciones siempre y cuando estén por nómina, sea en escuelas o en orquestas.

-¿Me podría usted platicar con quién vivía usted en su infancia, en su adolescencia?

-Con mis papás viví, mi papá murió cuando yo tenía ocho años, mi mamá, yo viví con ella desde siempre he vivido con ella, menos los años que me fui a estudiar y en mi infancia y adolescencia fue muy padre, realmente tengo muy s recuerdos mi mamá siempre me apoyó, digo al principio puso resistencia, claro, es muy raro que a alguien le guste que su hijo sea músico. Sí hay a quien le gusta digo, yo tuve alumnos que sí, sus papas estaban muy contentos de que tocaran violín, y decía yo, “¡ay, que maravilla, le gusta que su hijo toque!”. Me refiero a los que se dedicaron a la música, recibieron todo el apoyo, yo estaba fascinada, y en mi caso no fue así, mi mamá sí me puso trabas al principio nada más, pero que iba en serio dijo: bueno” y me dio la bendición.

- ¿A su mamá le gustaba la música?
-Sí, siempre le ha gustado la música a mi mamá.
-¿Qué tipo de música?
-De toda, de hecho ella cantaba y tenía muy buena voz, incluso cantó música clásica, tomó clases de canto. Mi papa él sí melomanísimo.
-¿Y de que tipo de música escuchaba su papá?
-De música clásica, él ponía sus discos esos pesadísimos que eran de mi abuelo, los ponía, eran unas grabaciones históricas, ahí las tengo, de Arturo Toscanini, haciendo toda la obra de Beethoven las sinfonías, los conciertos, le gustaba mucho Beethoven a mi papá y fíjate que se ponía a dirigir. Digo yo no sé qué tan musical era, porque se murió cuando era yo muy chica, lo único que sí me acuerdo es que a veces se ponía a cantar canciones mexicanas populares y me tapaba yo los oídos le decía: “Cállate papá”, le decía yo, porque para mí desafinaba: “Cállate papá, cantas muy feo” eso sí me acuerdo, pero de que era melómano, era melómano.
-¿En qué trabajaba su papá?
-Él era contador público y tuvo un buen puesto en el Seguro Social.
-¿Qué escolaridad tenía su padre?
-Licenciatura en contaduría.
-¿Cuántos años tenía su padre cuando falleció?
-Cincuenta y ocho.
-¿Y su mamá qué escolaridad tiene?
-Ella estudió hasta la secundaria, en esas carreras técnicas que eran de comercio.
-¿Y su mamá, trabajaba en la casa?
-Sí, cuando se casó ella se dedicó a trabajar en la casa, pero antes ella fue secretaria, ella trabajó por varios años en una compañía que se llamó *H. Steel y Cía.*
-¿Cuántos años tiene su madre?
-Ochenta y tres.
-¿Tiene usted hermanos?
-Una hermana.
-¿Mayor o menor?
-Hermana mayor, un año mayor que yo también, con una voz privilegiada
-¿Y se dedicó a la música?
-No, ella es economista, pero llegó a cantar a buen nivel, incluso cantó en el Teatro Degollado de Guanajuato, una ópera, entonces llegó a cantar a buen nivel mi hermana, pero cuando estaba estudiando su carrera y tomaba sus clase de canto y todo, su maestro de canto le dijo “estas loca, cómo te vas a dedicar a la economía con esa voz” y mi hermana dijo “no, no, como *hobbie* está bien”.
-¿Ella que escolaridad tiene?
-Doctorado.
-¿Tuvieron las mismas oportunidades usted y su hermana en casa?

-¡Ah, claro! todo fue parejito, mi mama siempre nos apoyó en todo, a mi me apoyó, o sea, una vez que yo dije: “voy a ser músico” dijo: “órale hija, lo que necesites”.

-¿Y su hermana también la apoyó?

-¡Uy! me apoyó y me apoya en todo. Ella, por ejemplo en Londres, cuando yo formé una orquesta en Londres, una orquesta de cámara...

-¿Cómo se llamaba?

-Orquesta de Cámara Anglo-Mexicana. Hicimos varios conciertos y la misión era tocar música mexicana e inglesa, estuvo bien, estuvo bonito el proyecto.

-¿De cuántas personas estaba conformada la Orquesta?

- La orquesta de cámara es muy variable, según las obras, entonces a veces estaba más chica, a veces más grande, así, pero yo por ejemplo di mucho a conocer a Silvestre Revueltas en Londres, no se conocía Silvestre Revueltas, para mí que es el compositor más grande que ha dado este país, esa es mi opinión, otras gentes dirán algo diferente pero para mí es el genio musical más grande que ha tenido este país es Silvestre Revueltas. Yo lo di a conocer, o sea no lo conocían, mis maestros, todo mundo conocía nada más a Carlos Chávez, porque ahí está lo interesante, que es lo que hay que comentar en este tipo de proyectos: Chávez tenía los contactos, las amistades, siendo un compositor, -perdón, a ver si no ofendo- de menos calibre fue el que llegó a las grandes alturas, por su habilidad política y Revueltas lo único que le gustaba era... ¿sabes dónde componía? en las pulquerías, un geniázo, tu sabes lo que es una persona que en ese tiempo –principios del siglo XX- se llevaba un papel pautado y escribía esas genialidades de su cabeza al papel pautado, sin tener que usar un piano, ni nada. Como nosotros los simples mortales que necesitamos estar ahí en el piano: “A ver, a ver cómo suena, sí, sí suena, sí suena”. Él no, se sentaba “órale, sírvame mi pulque” y escribía y le salían esas genialidades!. Entonces en Londres no se conocía, yo en la clase de etnomusicología era presentar un proyecto etnomusicológico, qué mejor que Revueltas que entró en la música autóctona usó el huehuatl, el teponaztli, los caracoles, usó todos los instrumentos autóctonos en su obra. Entonces presenté *La noche de los mayas*, el gran poema sinfónico.

-¿Los instrumentos los tenían allá o qué hizo?

-No, presenté en la clase de etnomusicología, no, no, no hubiera podido tocar allá, dirigir *La noche de los mas*, porque ¿de dónde saco los instrumentos? Hubiera sido muy costoso alquilarlos o mandar traerlos de aquí o hacerlos, ahora sí que “con qué ojos divina tuerta”. No, presenté en la clase el análisis el estudio de la obra, y como sale de las raíces de la música mexicana hablé de los elementos de la música autóctona mexicana todo, todo, todo y no, puse un disco, todavía era un LP, puse un disco y ahí había un tornamesa en el salón, que voy poniendo la obra, mis compañeros estaban absoluta y totalmente hipnotizados con lo que estaban oyendo hijole y uno de ellos, un muchacho griego, me hizo una pregunta que por poco lo cacheteo, me dio un coraje, me dice: ¡Qué música tan maravillosa! A ver, Gina, ¿le escribieron la música, se la orquestó alguien?” y le dije: “A ver Néstor, ¿a ti alguien te escribe la música y te la orquesta?” y me dijo: “No, yo lo hago”, “ ¿qué te hace pensar que a él se la escribían y se la

orquestaban?” “!Ay no, no te enojés!”. “Entiéndeme que este hombre fue contemporáneo de Chávez, por favor!

-Volviendo a su familia de origen, ¿Quién tomaba las decisiones importantes en su casa antes y después de la muerte de su padre?

-Antes de que mi papá muriera, él tomaba las decisiones, luego mi mamá sí tomó decisiones, pero como que más mi hermana. Tomó más delantera en eso. Claro, mi mamá era la cabeza, pero luego, sobre todo como mi hermana estudió una carrera aceptada, entonces no, empezó a ganar dinero y ganaba más dinero, entonces sus decisiones eran más importantes, entonces sí claro, hay discriminación a veces por género y por profesión. “Ay no es artista, ella qué va a saber!”

-¿Usted siempre ha vivido en las Lomas?

-Sí, siempre.

-¿Nunca se cambió de casa?

-Sí, cuando estuve estudiando la maestría, luego estuve tres años viviendo yo acá en Mixcoac y luego me regresé.

-¿Por qué se fue a Mixcoac a vivir sola?

-Estaba como que saturada de tanta gente y quería vivir sola un tiempo.

-¿Cuánto tiempo vivió sola?

-Tres años y medio.

-¿Y por qué decidió regresar a casa de su mamá?

-La renta estaba muy cara y a mi no me alcanzaba.

-¿Tiene casa o departamento propio?

-Tengo casa.

-¿En qué año la compró?

-La compró mi papá en 1952.

-¿Tuvo su papá facilidades para comprarla?

-No.

-¿Con quiénes vive en esta casa?

-Con mi mamá, mi hermana y mi perra.

-¿Dónde hizo la primaria?

-La hice aquí en México, en la Escuela Moderna Americana. Allí hice kinder, primaria, secundaria y prepa.

-¿Esta escuela es mixta y laica?

-Mixta y laica.

-¿Quién eligió la escuela?

-Mi mamá.

-¿Y sabe por qué?

-Por el inglés y porque se la recomendaron. Es muy buena escuela.

-¿Cómo se iba a la escuela?

-Me llevaba mi mamá.

-¿En auto?

-Sí.

-¿Hasta qué edad la llevó su mamá?

-Siempre, hasta terminar, hasta que aprendí a manejar, cumplí la mayoría de edad, o sea terminando prepa aprendí a manejar, me dieron mi licencia e iba yo a la Escuela Nacional de Música.

-¿Le quedaba lejos la Escuela Moderna Americana?

-No, en esa época se sentía lejos, pero ahorita no, con las distancias.

-¿Cómo cuánto tiempo hacía?

-Era realmente era muy rápido, llegaba mi mamá como en veinte minutos.

-¿A donde vivía?

-Aquí en la Lomas y la escuela estaba en la del Valle, ahorita la cambiaron.

-¿Y luego a qué edad entra a la Escuela Nacional de Música?

-Entré a los diecinueve años.

-¿Usted tomó esa decisión?

-Sí.

-¿Cómo la tomó, cómo fue ese proceso?

-La toma de decisión fue muy interesante, realmente interesantísima, yo siempre, desde los seis años, tome clases de piano, pero cuando murió mi papá, como que nos agüitamos mucho y dejé de tomar clases de piano, como durante dos años, pero luego era mucho el anhelo que tenía yo de la música y me dijo mi mamá: “, ¿qué instrumento te gusta? Piensa. “Ay, una guitarra ¿no?” Y entonces empecé a tomar clases de guitarra.

-¿A los cuántos años?

-A los diez y en un ratito estaba yo tocando, imagínate: niña y con un talento musical...rápido. Y luego, luego a componer música y todo, entonces empecé a formar mis grupos, me compró mi mamá... me apoyó mucho, no había yo decidido todavía estudiar la carrera pero sí mi mamá veía que me encantaba y decía: “A ver, ¿qué quieres tocar?” Y ví una guitarra eléctrica y me encantó y fui a ver a los *Baby's*, un grupo, que no sé si todavía exista, y nos hicimos amigas de ellos y le dijo uno de ellos a mi mamá: -que me oyeron tocar la guitarra- “No esta niña le tupe re bien y le encantan los instrumentos, ¿no quiere? Porque yo tengo muchos instrumentos”. “Sí, sí, claro, lo que quiera mi hija, ustedes échenle la mano, porque está encantada con ustedes”. Entonces me llevan una guitarra, un bajo y una batería y se ponían a tocar conmigo, era verdaderamente para mí el *sumum* de la felicidad estar tocando con los *Baby's*.

-¿Cuántos años tenía usted?

-Tenía como once o doce años. Y luego en la Escuela la maestra de música me oyó tocar porque un día llevé mi guitarra porque la maestra nos dijo: “A ver, que cada quien hagan algo que le guste”. Unos recitaban otros cantaban, yo llevé mi guitarra.

-¿Estaba usted en su fase de rockanrolera?

-De rockanrolera, sí. Y entonces llevé mi guitarra y estaba yo ahí con canciones de los Beatles, estaban de súper moda, en ese tiempo en el 66, 67 ¡Uy, estaban de súper moda! Y que me ve la maestra de música y que se queda con el ojo cuadrado.

-¿Recuerda cómo se llamaba su maestra?

-¡Ay, amada adorada! Como una segunda madre: Irma Morales de Calderón. Murió y fue verdaderamente un duelo durísimo. Irma vio todo esto y a Teresa

Frenk, una pianista maravillosa, estuvimos juntas en la escuela y en la orquestita con Irma, nada más que ella tocaba flauta dulce, yo tocaba guitarra, entonces Irma me agarra de guitarrista principal y de todo y hasta le hacía un poco ahí al arreglo y le decía: "Irma, ese acorde está mal, es que no, pon sí bemol y vas a ver como va a sonar mejor". Irma se quedaba: "Ay canija escuincla de veras que suena mejor". Le decía yo "No, cambia eso y mejor pon eso" así que Irma con el ojo cuadrado del oído mío. Empezó una época padrísima porque empezamos a poner musicales ahí en la escuela cosas grandes, como por ejemplo *Porgy and Bess* de George Gershwin, un obrón, es una opereta. La opereta mezcla diálogos hablados y cantado, la opera es todo cantado entonces empezó una época maravillosa, luego mi hermana se hace novia de un médico, -estamos hablando de... tenía yo quince- se hizo novia de un muchacho médico que le llevaba bastantes años y él era tenor, era cantante también, entonces le descubrió la voz a mi hermana y Víctor así como "Qué voz tienes!", mi hermana y yo cantábamos a dueto, yo tenía por mi lado, -teníamos un conjunto musical con un amigo, un muchacho de la escuela Ricky Amper, que tocaba órgano muy bien y yo con el bajo, mi batería y mi guitarra. Le enseñé a tocar a otro muchacho el bajo y a otro le enseñé batería sin haber tomado yo clases ni de bajo ni de batería, solita. Y nada más de ver a Emilio, el de los *Baby's*, que agarro y que me siento y el de los *Baby's* se quedó: "¿quién te enseñó?", "Nadie me enseñó, nada más me fijé".

-¿Qué sentía usted al ver esta facilidad que tenía con la música?

-Para mí era todo, era la felicidad máxima, la expansión máxima, la felicidad total.

-¿Y a la fecha sigue siendo igual?

-Ah claro, sigue siendo igual. En aquél entonces mi hermana se hace novia de este doctor, le cantábamos. Yo a los quince años tocaba, pero formidable, estaba empezando a leer música, le dije a mi mamá: "Oye, es que como que yo necesito como que leer música", me puso un maestro muy bueno, que de todo tocaba, se especializaba en Bossa Nova, él tocaba Bach, tocaba música clásica y todo, me empezó a enseñar a dar nota algo de solfeo así y me volví su fascinación de ese maestro. Mi hermana y yo hacíamos dueto y cuando nos oyó Víctor se desmayaba de felicidad, entonces llevó a mi hermana a tomar clase de canto con un a maestro que le empezó a sacar una voz lindísima y luego me empezó el a regalar discos de guitarra clásica, me regaló el concierto de Vivaldi, el de *Aranjuez*, el *Concierto del Sur* de Manuel M. Ponce. Así Víctor me empezó a cultivar mucho musicalmente y como por ahí de los diecisiete años, soñé un concierto para guitarra que era una belleza. Me desperté y dije: "¡Ay!, ¿cómo le hago para retener eso?" Y se me borró y le dije yo a Víctor: "Oye, ¿cómo le hago para recordar esto?" "No te apures, ahorita te hipnotizo, ¿me dejas?" "Sí, sí, sí me tienes que ayudar a recordarlo". Entonces que me pone y que me siento y que me cierra los ojos y que respira hondo y sabes, ¿no? Y me lleva al sueño y lo que me dejó pasmada del sueño -nunca me volvió a venir la música, la música no la puede recordar-, pero lo que me dejó pasmada era que yo estaba dirigiendo la orquesta y un guitarrista estaba tocando y le dije a Víctor: "Oye, no entiendo nada Víctor, es que estoy dirigiendo la orquesta, ¿de qué se trató esto?, debería estar tocando la guitarra". Y me dice: "Gina, a lo mejor vas a ser

directora de orquesta”. -¡Fíjate nada más!- “Y a lo mejor algún día vas a estar dirigiendo tu propia música en los escenarios”. Y fue cierto. Entonces este sueño, esa experiencia catapultó. Me dijo: “Gina no, éstas son palabras mayores, te me metes a la escuela rapidito”. Y yo le dije: “No, es que la escuela está re dura” - Estaba yo en segundo de prepa-, “Mejor acá”. Entonces él mismo me consiguió un maestro de armonía maravilloso que fue co-participe con Agustín Lara, tocaba con él a dos pianos. Entonces me enseñó el profesor muchísimo y claro ahí fue donde le dije: “Oye sí, Víctor, me tengo que dedicar a la música. No, no, no es que vas a ser maravillosa, es que te tienes que dedicar, nada más la música que compones”. Entonces le dije a mi mamá: “Oye fíjate que me voy a dedicar a esto”. “Ah, Víctor te metió eso en la cabeza”. “No, mami no me lo metió en la cabeza, me ayudó a descubrir que éste es mi camino”. Pero no nada más fue él, también Irma me enseñaba muchísimo, con Irma yo aprendí. Realmente yo llegué a la escuela sabiendo muchísimo, y no, realmente tuve que hacer un trabajo más asiduo en lo que fue solfeo pero yo adelanté semestres porque las cosas las agarraba yo rapidísimo y me adelantaron. El Profesor Ávila, que de veras fue un gran maestro, una influencia muy positiva para mí, me dice: “Gina, prepárate esto, esto y esto así, así y así y presentas examen a título y así lo hice, entonces realmente hice el propedéutico muy rápido, luego entré a la licenciatura.

-¿Usted considera que este sueño es un *turning point* en su vida?

-Sí.

-¿Hay algún otro *turning point*?

-Sí haber conocido a mi maestro George Monseur.

-¿Por qué los considera usted así?

-Porque a partir de ellos yo decidí ser directora de orquesta, me animaron a empezar y continuar con ser lo que hoy soy.

-¿Qué eligió como licenciatura?

-Composición.

-¿Y había muchas mujeres estudiando composición en esa época?

-No.

-¿Se acuerda cuántas mujeres había?

-En mi generación yo era la única. Sí, me acuerdo perfecto porque eran puros hombres. En las comunes sí había otras mujeres, las que iban para piano, para violín, para canto sí había muchas, pero en composición yo era la única.

-¿Esto en qué año fue?

-En el 73.

-¿Sus maestros la trataban a usted igual que a sus compañeros varones, es decir, recibió el mismo trato y tuvo las mismas oportunidades?

-Como estudiante no, incluso es que como que yo impactaba mucho a los maestros con las cosas que yo componía, se quedaban así: “Qué bonito”, decían. El maestro Rosado, que Dios lo tenga en su gloria, no, él ¡que bárbaro!...

-¿Estaba fascinado?

-Sí, le llevaba yo mis composiciones, las tocaba, se emocionaba cada vez que iba yo para ver qué llevaba. “¡Qué bonito!”. Encantado de la vida y él...

-¿Él también fue maestro suyo?

-Sí, de composición en la Nacional.

-¿Cuántos años estuvo en la Nacional?

-Estuve en una escuela que se llamaba Liturgia Música y Arte, una escuela muy buena, nada más que se especializa en música sacra, pero te dan una formación buenísima, el padre Javier, que todavía anda por ahí, estaba muy joven en esa época, pero ahorita no sé, debe tener sesenta o setenta años. Por ahí anda el padre. Y luego entré a la Nacional de Música, a principios del 74.

-Entonces, de alguna forma cuando usted le contó a su mamá que quería música ella tenía idea de...

-Primero ¡Ah, no quería!, luego ya.

-¿Qué hizo usted?

-¡Uy, rompí una guitarra, hice un berrinche tal! -nos estábamos peleando mi mamá y yo- Y agarré y aventé la guitarra del coraje y mi mamá se quedó... mi mamá y mi hermana porque... Me estaba diciendo: "No, que te vas a morir de hambre". Y, me dio tal coraje que agarro la guitarra, la aviento por ahí y se rompe. Que dijeron: "Está bien, está bien, no te enojés". Y a partir de ahí dijeron: "No, lo que necesites hija". No, de ahí todo lo que se necesitara. En esa época iba yo solita a mis clases, pero sí, los maestros siempre fueron muy buenos conmigo, muy entregados como maestros todos mis maestros de piano, el de coro. Sí había algún maestro muy machista, que le decía cada cosa a las mujeres, ahí delante de todos: "Hijita, ¿por qué no mejor te dedicas a corte y confección?", en frente de todos. ¡A mi me daba un coraje! Yo decía: "Maldito viejo".

-¿A usted nunca le dijeron nada?

-No, al contrario fíjate que la primera vez que me vieron dirigir orquesta, hubo un curso en el 82, un curso que dio el maestro Lozano allá en la Escuela Vida y Movimiento y Jorge Medina que fue mi maestro de solfeo y de coro, un extraordinario formador de músicos, él se encargó de las obras corales porque tuvimos: -ay, no me acuerdo...- tuvimos la cantata *Alexander Nevsky*, de Prokofiev y él se encargó de enseñarnos la parte coral. Jorge, cuando me vio dirigir, estaba como papá pariendo y, en el concierto, cuando salí del escenario, -dirigí el *Tercer concierto para piano* de Beethoven con una pianista japonesa- y cuando salí del escenario Jorge vino y me ha dado un abrazo! pero apretado, apretado, tenía lágrimas en los ojos de la emoción que él tenía. Estaba fascinado. En ese sentido yo como estudiante nunca me topé con discriminación, ni nada.

-¿Y cuando usted terminó, fue de las pocas tituladas o se titularon muchos compañeros suyos?

-No, yo no me titulé aquí, me titulé en Boston, había muchas huelgas en la UNAM, entonces yo me empecé a hartar.

-¿Qué año era?

-1974- 75. Cuando empezaron las broncas fue en 75 ó 76.

-¿Usted había terminado sus materias?

-No, estaba... había entrado, sí estaba yo en licenciatura y luego mi hermana vio, en 76, teníamos que ir a una academia de música a seguir tomando clases con los mismos maestros porque cerraban la escuela, los Porros se quedaban ahí y

no dejaban entrar a nadie, entonces había una... estaba en la Colonia San Rafael, en Rivera de San Cosme, y ahí en una calle que se llamaba Cedro había una academia de música donde daba clase uno de los maestros y el conseguía esa escuela para ir, había pizarrones pautados, había armonio, todo y entonces nos íbamos ahí para seguir tomando clases. Cuando vio eso mi hermana, -ella estaba trabajando en el gobierno, con López Portillo y la esposa de él que era pianista, la Señora Carmen Romano, todo lo que fue música, formó Fondo Nacional Para las Artes (FONAPAS) y me dijo mi hermana: "Tienes que ir a estudiar fuera, hay mucho dinero ahorita están dando unas becotototas", porque veía que yo sufría mucho de que paraban las clases a cada rato, que no podíamos seguir y, entonces ella me consiguió una beca de FONAPAS, me dijo: "Escoge la escuela". Escogí en Boston: *Berklee College of Music* y me fui para allá a estudiar la licenciatura.

-¿Fue fácil para usted que le dieran la beca?

-Sí.

-¿Y fue una beca buena o simbólica?

-Buena, me alcanzaba para pagar mis colegiaturas, mi mamá también me ayudaba económicamente, pero ¡híjole comparar las colegiaturas! Eran muy buenas becas, muy buenas y sobre todo ser becada para licenciatura. Ahorita es casi imposible, becan para postgrado. ¡Pero en ese tiempo había tanto dinero! Y gracias a Doña Carmen Romano se le metió muchísimo dinero a todas las artes. Entonces me fui a Boston en el 78, no, 79. Sí, porque me gradué el en 83, son cuatro años.

-¿Y ahí, cuánto tiempo estuvo? Platíqueme cuál fue su experiencia, las diferencias que usted percibió.

- Me fui a composición y la diferencia fue el nivel de estudios, en las instalaciones, las facilidades, la biblioteca, los instrumentos ¡híjole!, la organización perfecta de todo, era una diferencia abismal.

-¿Y las compañeras y compañeros?, ¿Tenía compañeras?

-Mujeres, sí.

-¿Era igual en número de hombres y mujeres?

-Más o menos parejo.

-¿Y de dónde venían ellas?

-Había algunas de México, porque de hecho esa escuela me la recomendó un amigo de aquí de México, él se fue a estudiar y había varios mexicanos, había de mujeres: una cantante Milli Bermejo, hermana de Margie, bastantes mexicanas porque es una escuela de jazz, pero la formación es completa, o sea clásica, contemporánea, o sea, una formación muy amplia. Está más especializada en jazz pero si te dan una formación clásica también. Teníamos un maestro de piano, que ¡me dejó unas bases! , el maestro Ed Bedner, a quien llegué a querer muchísimo, mi maestro de piano. ¡Tocaba! Incluso lo llegué a ir a ver tocando con la Orquesta de Boston como solista, o sea tienen maestros extraordinarios, excelentes, tanto en el clásico como en el jazz. Todos mis maestros de composición, de todas las materias también muy buenos y muy dedicados. Yo tuve muy buena suerte de encontrar maestros muy devotos a sus alumnos, de repente me llegué a encontrar gente medio amargadona, pero sí,

porque siempre hay gente amargada ¿no? Como que enseñando por obligación eso siempre te lo encuentras, pero la gente que yo escogí de maestros tenían verdadera vocación pedagógica. En ese sentido fui muy afortunada.

-¿De Boston se fue a Londres?

-Sí ahí en Boston conocí a mi maestro de dirección de orquesta, un director de orquesta, en el plan de estudios está la clase de dirección de orquesta, porque el compositor se encuentra con una situación en la que tiene que dirigir su propia música, entonces mi maestro George Monseur empezó a darme clase y me vio madera de directora me dice: “Oye, tú tienes madera, ¿qué tanto te interesa?”, “No, me interesa mucho”. Porque sí, siempre había tenido el gusanito de la dirección. Entonces me empezó a dar clases privadas y ahí fue donde se me abrió el mundo. George me vio madera y me dijo: “¿No te gustaría entrarle a ver cómo te sientes?” “Ay sí”. Y entonces me empezó a dar clases. Se me metió en el mundo de la dirección de orquesta. Él me sugirió -de hecho con insistencia-, que me fuera a estudiar a Paris con el maestro León Barzin. Yo me gradué en el 83, y resulta que el maestro iba a dar un *Master Class* en Paris, entonces George le habló por teléfono y le dijo: “Maestro, le voy a mandar una alumna muy buena”. Me fui para allá y empecé a ver con él un poco de las obras y George me preparó y fui como a hacer una especie de audición con él. En la audición él contrata un pianista que toca lo de la orquesta, lo toca reducido al piano y me puse ahí, y ese maestro es, fue más... yo creo que se murió, nació en 1900, no creo que tenga ciento seis años ¿verdad? Ese maestro si fue mas duro, de hecho fue muy duro -al estilo Nazi-, ¡híjole, ahí sí sentí! porque fue un contraste muy fuerte entre George y el maestro Barzin, porque George muy paternal, muy protector, muy dulce, un hombre amoroso, simpático, me divertía muchísimo en la clase con él. Barzin, en cambio era un Nazi. Si me lo advirtió George me dijo: “No es nada fácil el viejito”, me contaba las anécdotas de cuando estaba dando sus *Master Class*, porque George tomó varios con él en Nueva York, porque el maestro Barzin fue realmente una leyenda, él fue concertino de la orquesta NBC de Nueva York, que dirigía Arturo Toscanini. Muchos años estuvo bajo su batuta, y luego que murió Toscanini, quedó otro director, pero el maestro le aprendió todo a Toscanini: desarrolló toda una técnica de dirección, daba sus *Master Class* en Nueva York y una de las integrantes de la sección de violas se tenía que parar para devolver el estómago de la tensión que le provocaba el maestro porque le metía unas regañadas a la Orquesta, pero así, ofensivas de decirles ¡idiotas! Era ofensivo el maestro, pero yo sentí como que Brazin se quedó como traumadamente fijo en Toscanini, quería ser igual que él y Toscanini así era. Un día casi le saca un ojo a una cellista de la Orquesta, porque se enojó tanto que aventó la batuta y le pegó a una cellista bien cerquita del ojo, lo demandó, , era terrible y como que el maestro Barzin se quedó así como que atrapado, porque eso era así con los alumnos. Con él si te puedo decir que sufrí.

-¿Con él tomó clases en alguna institución?

-Eran clases particulares, en el 83 tomé el *Master Class*, en Paris con una orquesta juvenil, no fue un curso de verano, fue más bien de otoño; duró quince días y vimos de todo: vimos ópera, de todo. Y luego yo dije: “híjole, mano, tengo

que seguir con él". En 84 regresé y me dijo Barzin: "Tienes que seguir trabajando, vas muy bien". Tuve muy buen desempeño, incluso fuimos diez directores activos, porque hay dos categorías: los activos y los oyentes.

-¿Y cuál es esa diferencia?

-Los activos pasan a dirigir la orquesta y los oyentes nada más están ahí observando y aprendiendo nada más de ver y oír.

-¿El ser oyente va a ser siempre o, en algún momento se pasa de oyente a activo?

-Algunos oyentes pueden pasar a dirigir algo y la diferencia es en el nivel que quieren, estriba en ellos, los oyentes están como más principiantes.

-¿Usted fue oyente primero?

-No activa. Cuando haces la audición ahí te clasifican oyente o activa, en la audición me clasificaron dentro de los activos.

-¿Siempre tuvo facilidades musicales desde un inicio y fue una buena estudiante?

-Muy buena, sí.

-¿Fue de las alumnas sobresalientes?

-Sobresaliente sí y los maestros me querían muchísimo.

-¿Le ocurrió lo mismo en la educación formal?

-No, fue todo lo contrario, ahí era malísima, sobre todo en matemáticas, física química, siempre fue de panzazo, pasé de panzazo, realmente tuve muy bajas calificaciones en la escuela.

Entonces, el maestro me puso dentro de los activos y quedamos como diez.

-¿También había mujeres?

-Sí había una, era una gringuita ella, estaba en los oyentes.

-¿Entonces usted era la única mujer dentro de los activos?

-Sí, la única.

-¿En esa época usted oía hablar de mujeres directoras de orquesta?

-Sí.

-¿Las había visto dirigir?

-Sí.

-¿A quienes?

-En Boston a Sara Caldwell.

-¿Y qué le pareció?

-Maravillosa. Sí ella estuvo años y años. Terminé yo en Boston y luego me fui a Paris y ella seguía ahí en la Opera de Boston, ella fue titular de la Opera de Boston.

-¿Usted considera que haber visto mujeres dirigiendo orquestas la animó a seguir la carrera de dirección?

-No, fue George el que me empujó: "Tú sirves para esto, así que llégale" Y sí me sentía yo rarísima: "¡Qué voy a hacer, estoy loca, no seguro estoy loca, para variar otra de mis locuras!". Si me sentía rara.

-¿Por qué se sentía rara?

-Porque George me dijo: "hacer esto es de locos porque realmente conseguir una posición como director es difícilísimo". O sea George no me ocultó nada, fue completamente abierto, directo, franco, sincero y me dijo: "te lo advierto, tiene que ver con tus conexiones políticas, puedes ser el peor director sobre la tierra,

tienes contactos te ponen, y puedes ser el bodrio de director y puedes ser el mejor director y estar arrumbado ahí nomás porque no tienes contactos”.

-¿Y esto es en cualquier parte del mundo?

-En todas partes, por lo menos en la dirección, yo no sé en otras cosas, supongo que ha de ser igual para un concertista de piano.

-¿Y en París cuánto tiempo se quedó a estudiar ahí?

-Estuve el 84... como seis meses. No aguanté al maestro, no. Es más le exploté en medio de una clase.

-¿Como el día de la guitarra?

-Sí. Aventé la batuta, la rompí así, la aventé al suelo. Porque es que se metía conmigo, porque cuando se empiezan a meter en tu vida privada y cosas así, ¡ay, oye no! Me cayó mal, cuando es imprudente, era imprudente el maestro y que se burle de ti cuando estás en la clase: “¡Qué fea te ves!”, cosas así. A mí me tocó en una de las clases grupal, en el curso en el *Master Class* se hacía lo que es la clase de interpretación a piano, igual el piano se toca lo que está tocando la orquesta y alguien está dirigiendo y el maestro está dando como un pre-ensayo para llegar a la orquesta y aplicar todo esto y no tener a la orquesta esperando. El maestro ofendió seriamente a uno de mis compañeros, metiéndose en su vida matrimonial. Entonces en una de mis clases privadas, fue así como que la gotita que derramó el vaso. ¡Cualquier babosada! La cara de aburrido que ponía. Porque me tenía yo que reprimir, digo llega un momento en que no, y rompí la batuta, la aventé: “Ahí se ve señor”, agarré mis partituras y me fui. Y me fui y ahí va corriendo atrás de mí: “No, no te vas, no te vas”, “No, no señor, yo no tengo por qué aguantar esto, usted no es el único maestro de dirección sobre la tierra, hay otros y yo vengo de estudiar con su alumno, que es un hombre respetuoso y cariñoso y no tengo por qué aguantarlo”. Se lo dije así en su cara y se quedó el otro así, pero pasmado porque creo que nadie le había hecho eso, nadie. Y agarré y me fui, y todavía estuve ahí unos meses en París. Mi hermana estaba en Londres, le hablé por teléfono y le dije: “pasó esto y esto y esto”. “Era hora que lo mandarás a volar, -me dijo- te quiero ayudar a cambiarte, ¿me puedes esperar?” –Porque iba a terminar su semestre- Le dije: “sí, tengo contrato de mi renta del departamento y puedo estar ahí”, “Sí, sigue ahí en tus clases de francés, vete a pasear, sí, sí no te apures”. Y entonces se vino y me dice: “Sería que te fueras a despedir correctamente del maestro”. “No, no quiero volverle a ver la cara”. “, yo voy entonces”. Fuimos a verlo a su casa y primero quiso hablar en privado con mi hermana y luego habló conmigo. “Dice el maestro que te da seis meses en regresar, que no quiere ver talentos desperdiciados”. Yo dije: “¡éste se cree dios!, o sea si no estudio con él entonces se me acabó el talento, ¡qué soberbia de cuate!, si no estudio con él, no me hice directora, ¿qué le pasa?”. Él le dio clase a gente importante pero no a todos los magníficos directores. Le dio clase a Daniel Barenboim, a Seiji Osawa, Enrique Bátiz de aquí de México a Eduardo Díaz Muñoz. A dos directores importantes mexicanos y a tres, cuatro internacionales, pero a ver Esa Peka Salonen no estudió con Barzin y es un muchacho -tiene como cuarenta y tres años y desde hace varios años dirige la Orquesta Sinfónica de los Ángeles, es un gran director

joven y no estudió con él, entonces él se ponía en un plan de: “Si no estudias conmigo, no te lograste”.

-¿Este maestro trataba a hombres y mujeres así?

-Parejo.

-¿Entonces él buscaba hacer menos a la gente, aunque era bueno, es decir era rígido, pero era buen maestro, o no lo considera usted?

-Era bueno en ciertos aspectos en técnica de batuta en interpretación, pero yo por ejemplo, le decía, es que “Maestro por más que usted me diga que yo le haga la batuta de acá para allá, desde la partitura no entiendo lo que está pasando dígame cómo aprenderme la partitura”.

-¿Qué implica ser directora de orquesta?

-Es muy complejo, tienes que saber armonía al teclado, que es poder leer simultáneamente varios instrumentos, pero que además son transpositores, quiere decir, un instrumento transpositor vamos a decir: están escritas notas en el pentagrama pero lo que está sonando es otra cosa, o sea está como que en otro tono, entonces la sección de cuerdas está tocando en un tono, o sea toda la orquesta está tocando el mismo tono, pero a los instrumentos transpositores hay que escribirles en otro tono, entonces tienes que estar leyendo tres o cuatro tonalidades diferentes y tienes que estarlas transportando, o sea llevándolas al tono de la obra, entonces es extremadamente complejo, tienes que leer en siete claves diferentes, es complejísimo, y ahí es donde yo le decía a Barzin: “Es que ¿cómo le hago para leer la partitura?”. Nunca me lo pudo decir porque él ni sabía cómo, es que yo no sé si por eso él me trataba así, porque lo hacía sentirse ignorante, pero eran preguntas válidas, o sea yo hacía la pregunta de una alumna. El era mas bien un maestro de perfeccionamiento que de formación básica. La dirección implica eso: conocer a fondo los instrumentos de la orquesta, en qué tono tocan, qué hace cada uno. Implica tocar un instrumento de aliento, uno de cuerda, el piano, eso sí es para todos: el piano. Tener formación completa sea como ejecutante y/o compositor. De preferencia haber tocado en una orquesta. Manejar el análisis musical a fondo. Muy importante es poder manejar a una masa de personas. Tener buen liderazgo. No dejarse manipular, saber administrar, ser buen político, ser buen diplomático, ser carismático, ganarse el respeto y sobretodo el cariño de los músicos. Entonces realmente sí tiene muchos requerimientos artísticos y humanos la profesión.

-¿Y luego de Paris qué pasa, después de que usted y su hermana hablaron con él?

-Me ayuda a quitar el departamento.

-¿En ese momento no llegó a sentir que estaba usted fallando como músico?

-Si llegaba yo a pensar que estaba yo fallando, me pegó en mi autoestima, pero salí rápido.

-¿Cómo lo logró, de qué se valió para salir de ahí?

-Con mucha fe, yo siempre he sido devota, con mucha oración, con mucha meditación y claro, la ayuda de mi familia: mi hermana, también mi mama, quien se fue para allá a apoyarme y me decía: “No es que eso no tiene nada que ver con tu capacidad, simplemente necesitas tener mas formación”.

-¿Y usted como veía eso?

-Bien, pensaba que sí era así, que era cierto, claro, yo salí muy rápido, me dice mi hermana: “Oye ¿por qué no te vienes?, vamos a ver las escuelas de aquí, métete a la maestría”. Y entonces así le hice, “Órale vámonos”. Y me fui a Londres y otro mundo.

Entré a un *part time*, entré con dos maestros en *Guildhall School of Music* y me dijeron: “Lo que pasa es que necesitas un entrenamiento en *keyboard harmony*”, -en armonía al teclado- y entré a eso y fue, pero, así rapidísimo que me puse a nivel. Me aconsejó uno de ellos audicionar para la maestría en composición, le enseñé cosas que había yo compuesto y me dijo “Esto está muy bueno, esto está muy bien, audiciona”. Entonces presenté mi portafolio, metí mi solicitud y todo. ¡Uy, entré a la maestría en composición y realmente fue otra cosa! ¡Londres es una ciudad, un mundo de arte maravilloso! Los ingleses siendo tan metódicos y tan organizados, su pedagogía es fantástica, la pedagogía de las escuelas inglesas es increíble, por eso se va tanta, tanta gente a estudiar los postgrados allá. Quedan muy bien preparados.

-¿Esa maestría la ayudó a pagársela su hermana?

-El Consejo Británico.

-¿Qué tanto aportó?

-Bastante, nos ayudaron muchísimo, por eso tuve que rápido meterme al tiempo completo, porque en tiempo parcial no te dan beca y tiene que ser tiempo completo en una escuela bien reconocida y si el *Guildhall School* es uno de los mejores del mundo y de repente me encontré con que estaba en uno de los mejores Conservatorios del mundo, ¡Ay no me la creía! y entonces hice mi solicitud para la beca allá mismo, porque ¿para que me venía acá? Allá está el Consejo que se encarga de atender a todos los becarios del mudo, acá hay una representación y sí llegamos a tener muy buena amistad con los representantes del Consejo. En Londres, son realmente personas muy finas, están al pendiente de los estudiantes, si sientes que estás teniendo problemas, realmente lo analizan. ¡Es un mundo muy, muy diferente! Yo diría es más humano, mucho más humano. No me gusta hablar malinchistamente pero allá, digo en algunas cosas sí hay mucha burocracia -en los bancos-, pero las instituciones como el Consejo Británico, las mismas escuelas ¡Es otro mundo!

-¿Y en la maestría sí tenía compañeras mujeres?

-En Dirección ví a dos inglesas muy buenas.

-¿Eran de su misma edad?

-Sí, más o menos y dirigían muy bien y también conocí a Jane Glover una directora inglesa, platicué con ella. Ella fundó *London Mozart Players*, una orquesta Mozartiana. Hacen básicamente música clásica, preclásica, barroca también, muy buena directora.

-¿Cómo la conoció?

-Fui a buscarla, a conocerla, a platicar con ella y sí me dijo que, en general, era más difícil para las mujeres obtener puestos y luego conocí a una cubana, naturalizada inglesa: Odaline de la Martínez, nos hicimos muy amigas, como latinas. Ella formó el grupo *Lontano* que también es un grupo de música de cámara y fue muy enriquecedor conocerla y lo breve que platicué con Jane Glover, pero sí es más difícil incluso en Europa y en Estados Unidos, aunque

allá si ves mujeres directoras en puestos en las orquestas, por ejemplo, la de Houston, tuvo a una Colombiana, Giselle Ben-Dor, de origen israelita, pero le dieron un puesto de asociada. Ella se formó con Zubin Metha.

-¿Cuando usted estaba en Londres qué sabía de las oportunidades para las directoras mexicanas?

-Yo decía no, mi idea era que se podía abrir brecha, que siendo mujer, -aún cuando Odaline y Jane Glover, me dijeron es durísimo para una mujer-. Yo dije: "No, en México sí vamos a poder porque allá todo esta virgen". Yo sabía de Pilar Vidal, de la Maestra Pina, (*Josefina Álvarez*), y decía yo "Sí se va a poder" y no luego aquí me doy cuenta que efectivamente es más difícil.

-¿En qué sentido?

-Por el machismo, en ese sentido ninguna mujer ha tenido acceso a las orquestas importantes, en orquestas de menor nivel sí, pero en las importantes no.

-¿Cómo cuáles son las de menor nivel?

-Por ejemplo la de Coyoacán, la dirigió Pilar Vidal, una orquesta delegacional es de menor nivel.

-¿Y como huéspedes, verdad?

-Y a veces ni como huéspedes, yo no he visto a ninguna mexicana, una directora programada en la OFUNAM (Orquesta Filarmónica de la UNAM), por ejemplo, la maestra Pina sí ha dirigido la Orquesta Sinfónica Nacional cuando ha hecho obras corales, la novena de Beethoven, Carmina Burana y todas estas, que yo recuerde.

-¿Usted tampoco ha dirigido en estas orquestas importantes?

-No, yo he dirigido en la del Politécnico, la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, la Filarmónica de Acapulco y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Hidalgo. Hablando de orquestas profesionales establecidas.

-¿Y cómo le fue?

-Muy bien, muy bien, a mí siempre me ha ido muy bien con las orquestas, porque los pongo a trabajar. Lo importante es demostrar un buen nivel de competitividad y profesionalismo. Más que nada demostrar una gran musicalidad y buen oído. En mi caso, casi siempre incluyo en el programa alguna de mis obras. Esto los impresiona mucho. Yo no he visto aquí en México una compositora que dirija sus propias piezas sinfónicas y que también sea buena directora. Como que eso hace que las orquestas sientan respeto por una mujer en el *podium*. Yo he dirigido más la de Acapulco y la de Hidalgo cuando estaba el maestro Lozano, ahorita no sé, creo que quedó una orquesta de cámara en Hidalgo porque no la pudieron sostener, es carísimo, después de dirigir la de Acapulco que mantiene un nivel muy alto que tiene en su mayoría músicos de Ucrania y entonces hay mucha disciplina, orden y respeto a la música. Son verdaderos apóstoles de la música.

-¿En Londres el grupo que formó era una orquesta de cámara?

-Sí.

-¿Por qué le surgió la idea de formarla?

-Mi maestro me lo sugirió: "Parte de tu formación es que tu llegues a formar una orquesta".

-¿El de Londres?

-Sí. Cuando estaba yo en clase, -porque ahí también los compositores tienen que tomar clase de dirección-, así como que me veía y a mí me gustó mucho su pedagogía y le dije: “oye quiero que me des clases privadas” y me dice: “De ninguna manera”, “-¿Cómo que no, estás muy saturado o qué o no sirvo?”, “No, ¿sabes qué? sí sirves pero no voy a perder mi tiempo”. : “¿Por qué?” “Porque no vas a llegar a ningún lado” “¿Y por qué no voy a llegar a ningún lado?” “Porque eres mujer”. “Pierdes tu tiempo, me haces perder a mí el mío”. Y le dije: “a ver, desde el punto de vista exclusivamente artístico, nos quitamos la sociología, lo artístico nada más, ¿perderías tu tiempo enseñándome como músico, como director?” “No, no, realmente sí tienes capacidad”. “Entonces dejémoslo ahí ¿qué te parece?, porque vida, solo tengo una y vengo a hacer lo que me gusta” Y se quedó así. “Ah, bueno”. Yo creo que estaba probando mi determinación, y entonces me empezó a dar clase y que empiezo a subir y subir mi nivel. Me gustó mucho porque afinó muchos detalles de mi técnica, la volvió más precisa.

-¿Cómo se llamaba su maestro?

-Alan Hazeldine, ¡maravilloso maestro, así maravilloso!

-¿Cuánto tiempo estudió con él?

-El tiempo que estuve estudiando ahí en Londres que fueron dos años. Y me dice: “A parte de tu formación, como tu vas a saber si la haces como directora, fórmame una orquesta.

-¿Él le cobraba?

-Sí.

-¿Era caro?

-No, me cobraba catorce libras esterlinas. En aquél entonces eran como ciento cuarenta pesos.

-¿Usted lo pagaba?

-Sí. Entonces me dijo: “Tienes que formar una orquesta para probarte, tienes que conseguir la lana y todo”. “Sí, vamos a hacerlo”, y entonces que me voy con mis amigos de la Sociedad México-Británica para ver que tan factible era organizar un concierto y recabar fondos y sí, “Claro que sí” ellos promovían la relación entre México e Inglaterra, “nosotros te lo organizamos”. Que empiezo a hacer mi listita a ver a quién vamos a poner y puros alumnos de ahí de la escuela, me vio Alan “A ver, ¿qué te parece este y este?”. Iba yo a los ensayos de la Orquesta a los de conjuntos de cámara para ver cómo tocaban y que empiezo duro y dale hasta que la formo, y Alan se quedó así de: “!Hija de tu madre!” : “Y qué lugares hay para ensayar?”. Me pongo a organizar, a buscar lugares y me vio que me estaba saliendo todo y me dice: “, yo trabajo en una escuela, ahí te puedo conseguir un espacio sin que te cueste”. Llegamos al momento, conseguí una Iglesia la *Saint James Picadilly Church*, allá se usan mucho las iglesias para conciertos -incluso esta tenía atriles de música- porque como se hacían tantos, la iglesia compró atriles y tenía sillas muy bonitas tenía como treinta sillas, treinta atriles o cuarenta para la orquesta de cámara y me arreglé con el párroco de la iglesia... que le iba a tocar tanto de las entradas, y empecé con toda la negociación y todo y que empiezan los ensayos y Alan estaba con el ojo cuadrado y luego un día llegué yo a la clase – estábamos en

ensayos- y traía la cara hasta el piso, estaba de un humor negro y me quedé así: “¿Qué te pasa? Te veo raro ¿Qué te hicieron?” “Es que me hicieron una ofensa muy grande”. : ¿Qué te hicieron, qué te dijeron? “Uno de tus músicos” “¿Uno de mis músicos? ¿Qué te dijo?” “Me dijo que hacía mucho que no los organizaban tan bien, me sentí muy ofendido, me dijeron que yo no era tan buen organizador”. Imagínate, estaba furibundo, se le pasó, seguimos con los ensayos y todo, estaba la publicidad, me regalaron publicidad. Mi hermana que también es muy buena para estas cosas me ayudó “No, vamos a hablar aquí y acá, vamos hacerle así y así”. Entre las dos ahí estábamos. De la publicidad que ponen en el metro, los mismos de la sociedad México Británica mandaron faxes, -porque en esa época todavía no se usaba el correo electrónico- empezaron a mandar faxes a la comunidad mexicana, pusieron el anuncio del concierto en su boletín, hicieron varias cosas. En la embajada de México estaba el embajador Jorge Eduardo Navarrete, estaba muy emocionado, era muy culto, fijate cosa rara, un embajador mexicano culto, llevábamos mucha amistad con él y su esposa Ángeles -Angie-. Me acuerdo perfectamente. Hicieron un cóctel para después del concierto, pusieron los bocadillos. De la misma publicidad que me dio la Ciudad de Londres -que te la da gratuita si tu haces una petición y una cosa especial- te la dan gratuita o muy barata, unos *posters* en blanco y negro, nada más con una parejita azul, Yo le di a la Sociedad México-Británica, la pegaron en su edificio. Se estaba acercando el día del concierto y me dice Alan, mi maestro, “Ay, ya va a ser, llegó la hora, no creí que llegaras tan lejos, pero sí llegaste, ahora, Gina, en esto realmente hay que tener una gran perseverancia y mucho espíritu y aguantar porque a veces vas a tocar en lugares vacíos, no va ir nadie”. “!Ah no, a este tienen que ir! porque si no ¿de dónde pago?”. “Es un riesgo que llevas, empiezas a sacar de tu bolsa... no sé”. A la iglesia le caben doscientas cincuenta personas sentadas abajo y arriba, las iglesias anglicanas tienen también asientos arriba. “, Si llegan cincuenta te va a ir muy bien”. “La sociedad mandó hacer boletos, se van a vender ahí en la entrada, ni modo, si nada más llegan cincuenta, ni modo”. Que llega el día del concierto gente parada, fueron como trescientas personas, había como cincuenta personas paradas, abajo y arriba. ¡Alan estaba... de plano!

-¿Cómo se sintió?

-Verdaderamente realizadísima, fue mi primer gran logro y Alan me dijo: “No, sí tienes lo que se necesita. Eso es ser director de orquesta”.

-¿Qué es lo que experimenta cuando está dirigiendo?

-Es igual que tocar o cantar, se siente realmente una conexión con todo, se siente... Yo me siento conectada con el universo, sobre todo me siento conectada con Dios, yo siento la presencia de Dios.

-¿Qué es lo que quiere expresar o transmitir cuando dirige una orquesta o compone una pieza, piensa en algo o en la gente que la está acompañando?

-No, yo no pienso en la gente. Cuando me nace componer algo, simplemente lo compongo y hasta y de hecho la música se compone sola. Esto es algo que me ayudó a fluir mucho, precisamente me lo enseñó mi maestro de composición en Londres, yo todavía con mucha arrogancia, soberbia y todo. Y una de las características de mi maestro de composición -George Nicholson- es la humildad

y me decía cuando yo estaba tocando mi composición y yo le decía: “Es que no sé qué va a pasar con esto, me siento atorada, no sé para donde moverme” Y me decía: “, tú no te vas a mover a ningún lado, la pieza se va a mover sola. Y me le quedo viendo y él a mí: “¿O qué crees que tú compones la música?” “¡ Sí!” “¡Quítate eso de la cabeza! La música se compone sola, tu déjala fluir”. Me cambio la vida, que he tenido muy buenos maestros, y me cambió la vida, no me preocupaba si le meto esta nota y la otra, simplemente me suelto y dejo que la música fluya aquí en la mente y solita realmente ella sí se compone, surge solita en la cabeza, lo que hay que hacer es no pensar y solita empieza a salir, pensar estorba, parece mentira. Igual si yo dirijo igual yo no sé lo que va a pasar, yo agarro mi partitura, me la aprendo, tengo un concepto de ella, me dice algo a mi, y yo digo: “Esta música me dice esto”, yo me paro y dirijo de acuerdo a lo que me hace sentir la pieza y lo hecho afuera, pero a la hora que estoy en un concierto puede cambiar mucho el sentimiento de la música, los músicos pueden estar conectados de otra manera con el director. La misión del director es hacer que la orquesta completa esté sintonizada con una forma de sentir la música, tu se lo transmites a la orquesta, la obra te produce una serie de sentimientos y tu le das el sentimiento que ella te inspira y este sentimiento se traduce entero, el tempo de la música es la velocidad de la música, se traduce en expresión, en la forma de hacer, todo eso se lo pides a la orquesta en los ensayos, en el momento del concierto a veces es muy mágico porque tu puedes sentirte de una manera muy diferente y, a veces, tu puedes transmitir una cosa muy diferente en el concierto y eso es lo que se traduce en la magia; por eso no te puedo decir exactamente “yo quiero transmitir esto” depende de la obra, de muchas veces como estés el día del concierto, es más bien lo que cada obra le inspira al director y al músico.

-¿Le da lo mismo dirigir a hombres que a mujeres o hay alguna diferencia?

-No, sí hay diferencia.

-¿En que radica la diferencia?

-Yo creo –sin decir que las mujeres seamos muy fáciles de tratar, porque yo creo que no somos siempre muy fáciles de tratar- pero sí hay diferencia en el sentido de cómo las mujeres sentimos la música, yo sí lo he notado.

-¿Cómo se da cuenta de esto?

-No sé es difícil explicarlo, pero no es lo mismo como se enoja un hombre a como se enoja una mujer, o sea los sentimientos que expresamos los seres humanos tienen una tonalidad diferente, incluso dentro del mismo género, hay gente que cuando se enoja se siente que tiembla la tierra y hay otras personas que se enojan y parece que no se están enojando. Están así como muy serias, muy trabadas y tu dices: “¡Ay, se me hace que está enojada!”. Como que no se nota, pero entre hombres y mujeres hay una diferencia al expresar furia, entre un hombre y una mujer hay diferentes tonalidades, puede ser una gran intensidad, pero la tonalidad es diferente y lo mismo cuando se expresa, por decir ternura, dulzura, también es diferente entonces dirigir a mujeres, es diferente el ambiente, porque el ambiente está muy tranquilo cuando son mujeres.

-¿En qué sentido tranquilo?

-Tranquilo, tranquilo en las orquesta que yo he dirigido mixtas a veces se siente un poco turbio y se va tranquilizando, pero la tendencia a enturbiarse es mayor en las orquestas mixtas, la tendencia a, tal vez empezar con luchas de poder, entre los músicos y hacia el director, yo he tenido que ser muy firme con las orquestas mixtas, ponerme hasta cierto punto marcial, militar para ganar el respeto. Yo opto por llevar el ensayo muy rápido, muy ágil, ágil, interesante con una batuta clarísima, eso tiene que ser en general, tiene que haber una enorme convicción del director, eso es para todos porque la orquesta te puede hacer pinole si no estás totalmente convencido de lo que haces, pero si tuve que optar, en las orquestas, cuando puede empezar a haber risitas, burlitas o se ponen a hablar a hacer comentarios.

-¿Pero no dice usted nada?

-No digo nada.

-¿Qué hace entonces?

-Ensayo, ensayo, ensayo, no parar. Si se empieza a enturbiar y empiezan las burlitas y todas esas cosas, llevo el ensayo más rápido más ágil, no les doy tiempo. Aunque me ha pasado que, sobre todo en el primer ensayo o segundo, alguno de los varones empieza con caritas o algo así y me dedico a picarlo para que se alinee. Un día se cuadraron tan bien allá en Hidalgo, paré para dar una indicación: “Quiero esto con los violines” y el concertino me dijo: “¡Sí señor!”, pero lo dijo de corazón, no de burla y entonces levanté la batuta y estaba así de soslayo y se me quedó viendo: “La regué” y entonces me boté de la risa y nos botamos todos de la risa: “Perdón, sí señora”. Como ves, si tienes mando, no notan que eres mujer.

-¿A usted no le cansa tener que estar demostrando que es capaz, que usted puede?

-No, te acostumbras, es normal y eso no ha pasado con la Sinfónica de Mujeres, es muy *light* el ambiente, los ensayos. De repente ha llegado gente...por ejemplo he tenido que suplir a alguien que no pudo llegar a ese concierto, he tenido que hablar a no sé quién, a alguien, y se me ha querido poner difícil. Me pasó con una cellista, pero nada más.

-¿Por qué se regresó de Londres?

-Porque terminé.

-¿Tenía ganas de regresar a México?

-Sí tenía ganas.

-Cuénteme, ¿al terminar sus estudios se cumplieron las expectativas que se había hecho al empezar los estudios de música?

-Es que uno se hace a la idea de ciertas cosas, que cuando te metes al mundo real no son como tú creías. Por ejemplo, yo creía que iba a poder hacer muchas cosas en México, te agarra así como el Quijotismo y luego dices: “No, no está tan fácil”. Incluso llegue a pensar: “Híjole, ¿por qué no me quedé allá? Yo tenía un novio en Londres -él era un pintor y claro era pobre, pobre, pobre y fíjate que tocaba muy bien la guitarra, tocaba guitarra clásica-, no era así wow la relación, porque si no, me hubiera quedado y le dije: “Me voy a México, se me va a acabar la visa”. Yo no veía que él quisiera sentar cabeza, y uno se desprende, “Si no quiere sentar cabeza que se va al cuerno”. Me dice: “Ah, ¿de plano te

vas?” “Sí, ¿tu crees que me van a dejar quedar en tu país *per secula seculorum*?” La oficina de migración vigila mucho que realmente la gente tenga su visa de estudiante y estaba yo terminando. Me dice: “¿Y no te gustaría quedarte porque qué vas a hacer en México?” –Estamos hablando del año 88- “No, allá hay mucho que hacer, se pueden formar orquestas” Y me dice: “piénsalo y a lo mejor te conviene estar aquí en Inglaterra, si lo decides y me das mil libras me caso contigo” “¿Qué te crees? ¡Qué bárbaro, hombre!”. Hice un azote. Le dije a mi hermana: “¿Tu crees lo que me dijo?” -Roger se llamaba- “¡Cómo es posible que me diga esto, me está vendiendo su nombre!”. Lo mandé a volar y me vine, pero cuando la veía yo tan negra para lograr cosas dije: “Híjole, debí de haber sido mas práctica y le debí de haber tomado la palabra al cuate”, porque mi hermana sí me llegó a decir: “Fíjate que ha habido mujeres que se han casado así para quedarse y les ha ido bien, piénsalo”. Pero yo tenía el ejemplo de unas amigas mías mexicanas de la escuela, estaban allá y yo le decía a mi hermana: “¡ cómo les fue, no, y menos así!

-¿Usted ha notado, -en la trayectoria que lleva- si las mujeres solteras y sin hijos que se dedican a la música han sobresalido más que las casadas y/o con hijos, considera que eso tiene que ver con tener más éxito?

-No, no tiene nada qué ver.

-¿Cree que se puede combinar ser esposa y/o madre con la música?

-Sí, en mi caso es porque, yo supongo que es porque siempre he sido muy libre le he sacateado a tener ataduras, como que disfruto mucho estar sola, así. Todo tiene un precio, o sea, el no tener hijos puedes sentirte muy sola en la vejez, ese es el precio que se paga en la vejez. Pero respecto a lo que me preguntas, no tiene nada que ver, tanto las solteras como las casadas llegan a tener muy buenas oportunidades, por ejemplo Silvia Navarrete, mi amiga concertista de piano, casada, madre de dos muchachos. Ella ha tenido reconocimientos, ha grabado discos, todo, una carrera muy brillante.

-¿Recién llegó a México sintió que debió haberse quedado en Inglaterra?

-No, cuando estaba yo trabajando con el Maestro Lozano, ahí sí fui presa de ataques machistas, ahí sí, de los directores de las otras orquestas juveniles, ahí sí me tiraban grilla.

-¿Por ser mujer?

-Por ser mujer y tener preparación y ser profesional en la carrera de directora.

-¿Se lo decían a usted directamente?

-No, pero es muy evidente porque uno de ellos, me pidió que lo conectara yo con mis maestros, con mi escuela, o sea quería seguir mis pasos, ¿eso cómo lo interpretas no? Sí les daba mucho coraje que me sonara tan bien la orquesta, que respondieran los muchachos a mi batuta, que pudiera yo dar indicaciones tan musicales y tan inteligentes, les daba mucho coraje y se bebían todo en mis ensayos, se notaba que me estaban aprendiendo cosas y la rispidez y la forma en la que me trataban y eso, ¿qué denota? Cuando alguien le está aventando tierra a una persona es porque le tiene envidia, cuando alguien le está haciendo grillas, moviéndole el tapete, le tiene envidia, necesariamente. Esa sí fue una época muy difícil y ahí fue cuando dije: ¡Cómo no me quedé en Londres! Paradójicamente también fue una época muy feliz por todo lo que sembramos

en el proyecto. Formé a muchos jóvenes músicos que ahora tocan en orquestas profesionales. Eso da mucha satisfacción.

-¿Casi luego, luego que llegó a México tuvo oportunidades de trabajar?

-Sí.

-¿Cómo fue que encontró trabajo?

-Porque, tuve que esperar un poco porque estaba recién arrancado el proyecto, yo he tenido una amistad de muchísimos años con Fernando Lozano, le hablé, le enseñé los videos de mi orquesta y le dije: “lo que hice en Londres” Él estuvo viendo los videos y me dijo: “Oye, está muy bien, yo estoy empezando con este proyecto, y sí me gustaría mucho que colaboraras conmigo, déjame ver cómo te coloco en una de las orquestas.

- ¿En este trabajo tuvo salario y prestaciones?

-Sí, tuve un salario por honorarios, pero sin prestaciones. Ese fue el único empleo que tuve.

-¿Más o menos cuánto ganaba?

-Del 89 al 96, como cinco mil quinientos pesos. Sí, ahorita esos sueldos andan en ocho o nueve mil pesos, los de los directores de las orquestas juveniles.

-¿Qué significa el trabajo para usted?

-Tiene mucho significado, para mí trabajar implica sembrar algo creativo, positivo en mi país, significa transmitir lo que sé, trabajar en una orquesta, por ejemplo implica transmitir mis conocimientos, mi experiencia musical. Trabajar como compositora implica contribuir al acervo cultural de mi país, generarle belleza a este país que tanto la necesita y comunicarle belleza a las personas en este país, porque las personas de este país necesitan contacto con la belleza, es muy importante, no hay suficiente contacto con la belleza, no se valora el arte en este país, no se consideran importantes las bellas artes, a los gobiernos no les importa, porque dicen que para qué queremos arte si la gente está muerta de hambre, pero no se puede desequilibrar de esa manera el desarrollo humano. Hay muchas personas que no están muertas de hambre física, pero si espiritual y emocionalmente. El arte nutre el cuerpo emocional del ser humano, es decir, la oración y el contacto con Dios es lo que nutre el espíritu, pero el arte alimenta a las emociones y sentimientos del ser humano. Los embellece, por eso sí creo que ha en otros países más consideración más justicia, porque las personas están más ricas desde el punto de vista emocional por su contacto con la belleza, con el arte y eso es algo que no se valora en México.

-¿Cuál es la razón por la que en 1996 se va de Orquestas y Coros Juveniles?

-Surgió una desavenencia entre el Maestro Lozano y el presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y le pidió que dejara el programa. El subsidio del CONACULTA era enorme, era setenta por ciento del presupuesto y treinta por ciento era de la iniciativa privada, ese es el problema en este país: que la iniciativa privada no invierte en arte, es con lo que yo me topé, por lo que no consideré sano seguir con el proyecto de la Orquesta Sinfónica de Mujeres, porque dije: “, si la voy a tener que meter al gobierno, va a ser el mismo bodrio de mezquindad y de mediocridad ¿para qué?”. Con la Orquesta Sinfónica de Mujeres no pude convencer a la iniciativa privada que la patrocinaran, y tampoco tiene la mentalidad de “Estoy invirtiendo en arte”, no lo

consideran una inversión, no les interesa. En ese entonces Fernando Lozano y las Orquestas teníamos el setenta por ciento del presupuesto que era subsidio de CONACULTA, y ésta le dijo: “Ah no vas a hacer las cosas a mi manera ahí te ves, te quitas del proyecto o te lo quito o le cierro al dinero y se acabó” Y dijo Fernando: “No, me quito”.

-¿Y usted también se quitó?

-Le dijeron a Lozano: “te sales” y pusieron a un nuevo director y le dieron instrucciones: “El que esté de incondicional de Lozano para afuera”, y yo ví que por ahí iba la tirada y dije: “No voy a renunciar, porque si no, no me liquidan y éstos le van a dar en la torre a mi trabajo, entonces que me paguen por salirme”. No me aliné con el nuevo director porque cuando llegó traía la espada desenvainada, traía toda la idea y la intención de sacar a la gente impunemente, arbitrariamente, eso fue lo que hizo, empezó a cortar cabezas y yo demandé por despido injustificado. Me ofrecieron un buen arreglo y lo tomé, digo tenía que vivir de algo mientras. Otras personas no, Eduardo Álvarez, -el director de la Orquesta de Acapulco- demandó, se tardó tres años y ganó la demanda. A la mexicana, sabes: la decapitación y lo más triste fue como mis compañeros directores se cebaron en mí, eso fue lo más triste y duro. Total que tenía algo de dinero para volver a trabajar. Pero no fue tan difícil, Fernando quedó en la Filarmónica de la Ciudad de México, luego, luego me empezó a encargar arreglos, me empezó a dar chamba. Formó la Orquesta de Pachuca, al poquito tiempo me invitó a dirigir allá, o sea, no fue tan grave el asunto. Estuve así trabajando de *Free Lance* hasta el 2002, hasta que dije: “Voy a formar una orquesta yo” Y empecé a trabajar en el proyecto de la Orquesta de Mujeres.

-¿Por qué una orquesta de mujeres?

-Porque era una propuesta diferente, yo por un lado decía: “, sí hay instrumentos donde limitan a las mujeres: en los clarinetes, en los cornos, en las trompetas, en los trombones, esta orquesta le va dar oportunidad a esas mujeres de desarrollarse” Y lo platicué con mi hermana, con amigas y pensamos: “No, es que si es una orquesta diferente, si no formo una orquesta, otra orquesta, es una orquesta más y de por sí son vacas sagradas las orquestas porque la gente casi no va. Si vas a al Orquesta Sinfónica Nacional, a veces te encuentras con el Palacio de Bellas Artes vacío, casi no hay gente, y fíjate que no sé hay un problema de cultivar a la gente, porque yo por ejemplo con mi Orquesta, la juvenil de Miguel Hidalgo, con la Moncayo y también con la Sinfónica Carlos Chávez, dimos conciertos didácticos para la Secretaría de Educación Pública (SEP), en el Conservatorio, yo fui a muchas escuelas, en la delegación a dar conciertos didácticos para que la gente le tomara gusto, pero no como que es un poco alérgica nuestra gente a la buena música y es una lástima porque realmente la música clásica, desde el punto de vista terapéutico, es muy benéfica, por ejemplo la música de Vivaldi, de Mozart de Haydn, es música que te ayuda a conservar la salud física, mental y emocional. Si la oyes continuamente, te ayuda a mantener el equilibrio, es terapéutica, entonces sí es un problema, no ha sido fácil para las orquestas desarrollarle un gusto a la gente de música clásica y que pena, porque hay muy s músicos, excelentes, o sea todas las Orquestas tienen músicos de primer nivel. La Orquesta de Mujeres no

tuvo una buena acogida entre las empresas. Los públicos le dieron una acogida maravillosa, la crítica: el crítico más duro de la crítica musical que es Lázaro Azar me dice Silvia Navarrete: “Hay ármate de valor, porque quién sabe que va a decir”. Lázaro la puso hasta arriba, le hizo una crítica buenísima y el que sí la destruyó fue Juan Arturo Brennan, él sí en un nivel de misoginia total, imagínate decir un disparate como éste: “Programaron un *Tango* de Gina Enríquez, cuando pudieron haber programado obras de compositoras conocidas como Gabriela Ortiz y Georgina Derbez”. ¿Para qué es la orquesta? ¡Para eso, para sacar de la oscuridad a las no conocidas! ¡Cómo dice una cosa así! No todas tenemos padrinos o madrinas influyentes y/o somos inmensamente ricas. Vamos ganando terreno con nuestro talento y empeño y nada más.

-¿Usted cree que la Orquesta no pudo continuar por causa del sexismo o porque no se valora el arte en el país?

-Yo creo que es porque la iniciativa privada no valora la inversión de dinero en arte, yo de veras no creo que ha sido por sexismo, sinceramente no lo creo así, fuera de esa crítica de mi querido Arturo Brennan -que la puso por los suelos- yo indirectamente me sentí alagada, te voy a decir por qué: No me destruyó ni como directora ni como compositora, es más no hizo ningún comentario sobre mí como músico. ¿Sabes por qué? Porque no tuvo por dónde, se hubiera visto ridículo destruyéndome artísticamente, entonces indirectamente me hizo un gran halago. Yo dije: “La verdad ¿Por qué no me criticaste artísticamente?”. No creo que ha sido discriminación, el concierto que dimos para la Secretaría de Desarrollo Social que nos pidió Josefina Vázquez Mota, fue un exitazo, en fin realmente tuvo mucha aceptación y muy buena acogida la Orquesta, a nivel del público, pero simple y sencillamente no hubo interés o el gobierno no la pudo o no la quiso subsidiar más de lo que la subsidió.

La iniciativa privada no le quiso invertir, va, creo que tanto el gobierno como la iniciativa privada consideran que el dinero se tiene que donar o se le tiene que meter -ellos dicen la educación- ¿Y qué es la música? ¿No es educación? Es parte de la formación del ser humano, no lo ven así, las empresas consideran que ellos, si le meten dinero al cáncer, eso es lo que vale, a la enfermedad, y a la gente con discapacidad, a la pobre, hasta ahí, pero no consideran importante desarrollar el arte. Cosa que me parece una aberración.

-¿Quiere usted resaltar algo en especial de su experiencia con la Orquesta Sinfónica de Mujeres?

-Yo creo que fue una experiencia bellísima, yo no he descartado al cien por ciento seguir o reanudar el proyecto, no lo he descartado decidí ponerlo en pausa por un rato, a ver que pasa con el país. Lo que veo es que no queda de otra más que meterla al gobierno, porque la iniciativa privada no le mete dinero a esas cosas. No me gusta a la idea de meterla al gobierno porque adquiere la fealdad, la mediocridad, los golpes bajos, que igual me dejan a mí estar al frente de la Orquesta, cuatro años o un sexenio y me avientan, me botan y me ponen a un hombre a dirigirla, porque así de disparatada tienen la cabeza. Los directores de orquesta no conciben, fíjate, es muy difícil concebir a una mujer frente a una orquesta en este país, es terrible porque incluso en Sudamérica ha habido titulares mujeres en orquestas, por ejemplo, la orquesta de Quito, Ecuador, tuvo

a una mujer años y años, duró muchísimos años dirigiendo la Orquesta de Quito, Una orquesta tan importante como la Sinfónica Nacional de Brasil, tiene de directora a Ligia Amadio. ¿Cómo es posible que aquí, en México, no puedan hacer lo mismo? En ese medio sí el nivel de machismo en México es terrible. Vino aquí a México mi amiga la cubana, Odaline se quedó en mi casa. Vino a conocer: “Oye es que quiero ver qué oportunidades hay allá” Y le dije: “Ah, sirve que yo también veo” y se fue a entrevistar con Enrique Barrios y con varios y no le abrieron la puerta y se quedó Odaline: “¡No es posible que en Sudamérica me abran la puerta y aquí no, no lo puedo creer yo consideraba que México era uno de los países más avanzados de América Latina!”. México, es un país hipermacho en el ambiente de las Orquestas Sinfónicas.

-¿Qué les sugiere a las mujeres que vienen detrás de usted que se están formando como directoras de orquesta y/o como compositoras?

-Que sigan, tiene que haber un momento en el que la equidad de género crezca a base de estar chaz chaz chaz. Igual a Alondra de la Parra con todo el dinero y el poder que tiene, a lo mejor la ponen a dirigir alguna de las Orquestas principales de México, será la primera y ¡qué bueno, ojalá!, pero yo creo que sí hay que insistir porque así es como se logra el desarrollo de un país, a base de estar insistiendo y creando conciencia.

-Muchas gracias.

Bozena Slawinska

Cellista

Entrevistada el 15 de agosto de 2006.

Nombre: Bozena Slawinska Pietruszko

Nacionalidad: Mexicana (desde 1996).

Edad: 50 años.

Lugar de Nacimiento: Elblag, Polonia.

Estado Civil: Todavía casada, pero sin marido, eso es muy complicado de explicar pero bastante común en México. Significa que cuando el hombre todavía no ha encontrado, sigue buscando.

Número de veces que ha estado unida o casada: Unida, sí, qué que usas esta palabra, porque una vez fue así. Sin novios, nada más con maridos.

Escolaridad: Maestría

Carrera Universitaria cursada y años de duración: Maestría en Artes con especialidad en Violonchelo. En Varsovia, en la Academia Federico Chopin. Terminé en 1979, en 1980 aparecí en México a los 24 años.

Número de hijas/os: dos hijas.

-¿Cuántos años tienen sus hijas?

-La mayor veintisiete y la menor diecinueve.

-¿A qué se dedican?

-La mayor hace teatro y la menor va a ser chef.

-¿Viven con usted?

-No, sólo la menor, la mayor vive con un poeta maravilloso.

-¿Y por qué llegó a México?

- Fue por una situación familiar. Tuve una hija y no era tan fácil darle de comer, por lo que busqué en otros lados, hice tres exámenes, uno de ellos para la Sinfónica Nacional de México, dirigida por Sergio Cárdenas, para tocar de solista.

-¿Trabaja actualmente?

-Sí, en Concertistas de Bellas Artes, hace quince años, porque quince años atrás me metí al concurso y lo gané. Tocando recitales, conciertos, donde nos manden. Así funciona este trabajo y funciona de maravilla, es el más hermoso que conozco de todo el mundo, no existe, según mis conocimientos otra organización más maravillosa que Concertistas de Bellas Artes.

-¿Y éste es el único trabajo que tiene ahora?

-Es el único de base, porque tengo sueldo del gobierno, prestaciones completas, todo eso que una mujer y un hombre necesitan, pero no es la única cosa que hago porque de esto toda mi familia logra sobrevivir.

-¿Qué otros trabajos realiza?

- Estoy constantemente buscando, o nos buscan, porque el músico tiene la suerte de ser necesario para que suene algo, entonces grabamos canciones populares, para algunos teatros, también tocamos en vivo cuando hay estrenos o inicios de temporada, damos clases. Decidí no dar clases en las instituciones, no me sentí muy cómoda y entonces los alumnos llegan a mi casa.

-¿Estas clases sí se las pagan?

-Sí, son particulares

-¿Y además hace trabajo de *freelance*?

-Sí

-Entonces, tiene como tres trabajos simultáneos.

-Tengo cinco, lo que es duro, pero me siento privilegiada porque siempre puedo tocar cello.

-¿A partir de los cuántos años empezó a trabajar?

-Siempre trabajé en la música, por supuesto, como mujer en la casa que es un trabajo que no termina jamás, todo eso que es trabajo diario lo hago como persona, pero como profesionista siempre he trabajado por dinero, aunque a veces no me paguen. Recuerdo la Banda famosísima de Tlayacapan que tiene una historia como de ochenta años, una vez me llamaron para que les enseñara cómo era el cello, fui ahí volando feliz. Esas cosas no se pagan, pero te invitan a comer y quieren aprender a escuchar, quieren comparar que los niños que tocan corno y ves pirinolitas de ocho años que tocan corno francés que no es tan fácil sacar el sonido. Ellos te observan cómo tocas el cello y dicen: “Yo también podría si tuviera ese instrumento”. Sólo que un cello para esta banda sería un poquito quieto, no sería sonoramente para lo que ellos necesitan, sin embargo tenían esta inquietud y querían, entonces les di un curso de tres días con tacos de frijoles y estuvimos felices todos, es maravilloso. Por eso a veces no son trabajos que logras dinero, logras amor entre personas y que eso te provoca más riqueza que el dinero. Por supuesto que mi familia lo necesita porque yo me siento apoderada del espacio y más bien necesaria porque soy la que trae el dinero a la casa. Pero el apoyo de mis hijas cuando ocurren estos eventos en mi vida. Y me dicen “no importa”. Creo que cada mujer tiene eso, solidarizarse.

-¿Desde qué edad empezó a trabajar?

-En mi profesión se puede decir que estudiar es trabajar. Cuando estás estudiando es un trabajo, porque trabajas para ti, para lograr el dominio de tu instrumento. A los siete años empecé con el cello y trabajo como tal, ayudando a los alumnos menores que yo. Cuando tenía quince años, no se permitía trabajar en el sistema escolar en Polonia porque cuando te cachaban que estabas “hueseando”, te corrían de la escuela y no podías volver. En esa escuela se respetaba el aprender como trabajo. Ese era el enfoque y considero que es el mejor del mundo: el de la educación social-demócrata.

-¿A los quince años recibía un sueldo por el trabajo que hacía?

-No, me daban regalos que me hacían muy feliz, por ejemplo unas medias o me daban una camisa o un pedazo de carne. Lo llevaba a la casa de mi madre, ella se ponía feliz, era mucho mejor la materia que el dinero en aquella época y circunstancias.

-¿Me puede platicar sobre aquella época y circunstancias, para ubicar el contexto en el que usted vivió?

- Se tendría que abrir el ciclo socialista polaco: nací en 1956, soy niña de posguerra y en realidad lo más importante era juntar un país en sus fronteras y a la gente que sin rebeldía tenía que sobrevivir el levantamiento después de la guerra. Eso no era fácil. Era la sobrevivencia, uno decía “me junté con tal persona” a lo mejor “me latió el corazón”, los hijos tengo los que manda Dios y estamos en circunstancias que aparecen, por eso mi padre que era taxista, era

lo único que sabía hacer, manejar un coche, nos mantenía y murió joven precisamente por el desgaste físico porque era fatal.

-¿A qué edad falleció su padre?

- A los cincuenta y un años. Él quiso ser violinista, yo retomé algún deseo de él en la música. Pero a él le tocó la desgracia de la guerra cuando él empezaba su primera clase de violín con un alemán. Con esa desgracia mi padre se quedó con el violín del maestro y ahora lo tiene mi hermano.

Mi padre aprendía libros de memoria y a todas las personas que tomaban el taxi les contaba libros o les recitaba poesías que él leía. Era un taxista culto. Cuando yo insistía que quería estudiar cello, fue una desgracia porque él me daba el violín. En un pueblo como en el que yo nací Elblag, se logró tener un maestro: Jozef Karpinski, un organizador fantástico. Organizó la escuela de música y conciertos con chiquitos, teníamos veinte conciertos al año, formamos cada año una ópera infantil, cantando y tocando de solistas, ofreciendo al pueblo muchísimos conciertos. En esa escuela nos enseñaron a tener una concentración absoluta en lo que hacíamos, como si fuera lo más importante de la vida. La primaria de música donde yo estudié tiene todas las materias que tiene cualquier otra primaria y a parte las materias musicales, luego me fui al liceo y del liceo a la Academia, toda la escolaridad de estas instituciones incluye el estudio de todas las materias: química, física, música, orquesta, cuartetos, canto, solfeo, armonía, todo estaba junto. Esta organización escolar es invaluable e incosteable en todas las partes del mundo.

-¿En su infancia y adolescencia vivió siempre con sus padres?

-Siempre, cuando me separé fue a los catorce años, me fui a un internado en Gdansk, muy organizado, que incluía alimentación y todo.

-¿Este internado era de mujeres o mixto?

-Era mixto. Juntaba tres academias: la de baile, música y fotografía; compartíamos un cuarto de dos metros por dos con seis chicas, era apretado, pero maravilloso.

-Platíqueme, ¿tiene hermanos?

-Sí, dos, Adán y Eva.

-¿Y es usted la mayor o la menor?

-La menor, a la que le permitieron hacer lo que quiso.

-¿Es la única que se dedicó a la música?

-Sí.

-¿Y a otra manifestación artística?

-Antes me gustaba escribir poesía, pero ahora sólo la leo, pero la sigo disfrutando mucho.

-¿Y su mamá tenía alguna relación con las artes?

-No.

-¿Cuántos años tiene su madre?

-En este momento tiene setenta y siete años.

-¿Sus padres eran polacos?

-Sí mi madre nació en Stoloviche, en Rusia, en esa época era Polonia, todavía y al ajustar las fronteras tuvo que trasladarse a los doce años. Mi padre estaba en Polonia central, era chofer de un militar y en ese entonces se conocieron.

-¿La mayor relación que tuvo con la música o con las artes fue a través de su padre, entonces?

-Digamos que sí, yo siempre pude hacer lo que quise que fue estar en la música. La decisión fue mía, muy apoda por muchas personas, entre ellos por Karpinski, porque cuando yo quise estudiar cello, no había personas que me lo enseñaran en mi pueblo. Empecé a los seis años. Escuché en el televisor de mis vecinos, - porque nosotros no tuvimos televisor por mucho tiempo- a un cellista tocando Bach. Antes escuchaba siempre la única estación de la radio que transmitía canciones de niños junto con bailes y me encantaba, era para mí una hora sagrada y sin eso no me imaginaba la vida. Escuché a este violonchelista y le comenté a mi papá, él no me hizo mucho caso pero se dio la casualidad que mi abuela, mamá de mi papá, habitó en nuestro departamento bastantes meses, ella me platicaba muchas historias, mismas que se relacionaban con la música, entre ellas yo supe la historia de mi papá con el violín.

Mi abuela enseguida investigó y supo que existía una escuela de música en mi pueblo y como de paseo me llevó por ahí, escuché cantar a los niños, me senté en la banquetta y dije “Yo aquí quiero estar” y ella contenta porque me llevaba a los cursos de preparación.

Los cursos de capacitación duraron tres meses y yo estuve encantada. Después de los preparativos para este curso, mi madre estaba muy feliz porque los pasé de maravilla y yo decidí que quería tocar cello, todos se quedaron callados, incluido el director de la escuela. En la escuela no había maestra, no había cello. El sonido me encantó, me entró y me bañó por dentro. Esa vez que escuché a ese señor tocar el cello, todo lo memoricé, tal como lo hacía mi papá con sus libros y en ese momento mi decisión fue muy importante, porque todavía ellos quisieron inclinarme por el violín, entonces les dije: “No, porque me pica” ¿“y por qué el cello?” “porque me gusta”, en ese momento el director cerró todas las preguntas, fue a buscar el violonchelo a Alemania, encontró un instrumento, el más chico que era tres cuartos y lo trajo, posteriormente encontró a una maestra, y ella me dio once años de clases en esta escuela.

-¿Ella fue su primera maestra de cello?

-El primero, fue un zapatero que tocaba el contrabajo, tomé clases con él sólo dos semanas, recién me habían traído el instrumento. El director encontró a este contrabajista, que por cierto siempre estaba ebrio. Este señor zapatero, de veras adorable fue cambiado por mi maestra Jadwiga Ewald, recién salida de la Academia de Gdansk.

Yo recuerdo que me puse muy feliz cuando la ví y ella ahora me cuenta que recuerda haberme visto suspirar de tener al fin a alguien que me iba a enseñar y la primera pregunta que le hice fue: “Cuándo voy a poder tocar Bach?”

-¿Cuánto tiempo estuvo en el internado?

-Estuve cinco años, era un edificio en forma de herradura, en un ala estaba el internado y en la otra la escuela. Era fácil vivir allá, todo estaba cerca, esta etapa de adolescencia cuando estás bien entrada en la rebeldía. Una de estas rebeldías era exponerse como cantante y compositora en un ensamble de rock en la iglesia Santa Brígida que, por cierto al sacerdote Henryk Jankowski -el jefe de esta iglesia- le ayudamos mucho en reconstruir la iglesia porque recibíamos

donativos bastante fuertes, era como una obra de música rock y se llenaba bastante para esa causa.

-¿Cuál es la razón por la que llegó al internado?

-No había de otra, porque aquí el internado suena como algún castigo, allá es un lujo. Conseguir lugar en un internado era un privilegio, tenías que tener calificaciones altísimas y un comportamiento escolar máximo.

-¿Y usted entró por buenas calificaciones?

-Sí, digamos, no era campeona en calificaciones si se trataba de química y matemáticas, pero en las otras sí. Se manejaba lo de las becas, que nunca era dinero, te daban zapatos y algún abrigo caliente para invierno; para verano te daban algún vestido de un color que nunca te gustaba, pero lo usabas porque no había de otra.

-¿Cuántos alumnos eran en el internado?

-Era un privilegio, porque empezábamos cuarenta y cuatro y terminábamos veinte o dieciséis personas.

-¿Había más mujeres que hombres o parejo?

-Casi parejo. Yo no sentí el gran desprecio por ser mujer, pero sí cuando estaba adulta y no entendía yo por qué, aquí entendí que el machismo es muy subrayado, podría decirse que mayor que en México.

-¿Era la única mujer que tocaba cello en el Liceo?

-No, éramos tres: dos mujeres y un hombre.

-¿Terminó el liceo en el mismo lugar?

-Sí, terminé todo, me enamoré del papá de mi hija mayor en el último año, pero eso no impidió que pudiera concluir mis estudios. Al terminar me casé y me fui a vivir con él a Wrzeszcz, cerca de Varsovia y como yo había acabado el liceo, cuando cumplí dieciocho años me fui a la Academia en Varsovia con Andrej Orkisz que es uno de los técnicos más duros y bien preparados de Polonia, con él experimenté totalmente otra índole de enseñanza, mucho más cruel, pero eso necesitaba.

-¿Cómo fue su vida de casada?

-Los primeros estudios eran normales pero la demanda del marido era “debes estar en casa”. Es la parte machista y de demanda del hombre que es bastante natural, considero. “Plánchame las camisas”. Todo eso hice, sin embargo sí entendía que eso no era mi vida, que alguien podía hacer eso por mí. Y ahí no había ayuda. Tuve que hacerlo sola. Decidí terminar la Maestría en las artes y nada más me quedaban prácticas orquestales, cuartetos, siempre son niveles muy altos y el violonchelo para dos años que seguía. En este momento aparezco embarazada, tuve conflicto con la escuela, con el marido por varias causas y arreglé con los maestros un permiso especial del ministerio de la cultura –que no son tan fáciles, porque las leyes en Polonia sí son estrictas. Pude tener a mi hija, concursar y ser reconocida, de alguna forma en Polonia, sin embargo lo haces a parte, con todo y mi pequeña bebé, logré el permiso para terminar los estudios, viajando desde mi ciudad, no estando presente diario en los cursos, sólo dos veces a la semana. También salí como Sargento de la Defensa Militar de Polonia porque era obligatorio, no por un gusto personal.

-¿Cómo pudo conciliar todas estas cosas?

-No sé, es la necesidad la que forma la capacidad y creo que es la capacidad de la mujer, porque hay pocos hombres que lo pueden hacer: tener cinco trabajos a la vez, pasa menos o conectar, organizar. Puedes tener un hijo aquí bailando, aquí tú estas estudiando, una estaba durmiendo abajo del piano... de alguna forma lo organizas porque los polos del cerebro de la mujer se abren mucho más que del hombre, como que no sólo opera un canal, operamos varios al mismo tiempo.

-¿Qué significó para usted el embarazo?

-No es extenderme yo, es como... un agradecimiento muy ampliado de lo que puedo ver, captar, oler, es como una creación que ni siquiera depende de mí. Es lo más sagrado que pude sentir en mi vida y me ha tocado dos veces.

-¿De parte de tu marido no tenía apoyo para las tareas domésticas?

-No, yo estudiaba, trabajaba, atendía a mi hija y entrenaba en conciertos como una profesional del cello, aunque no me pagaran.

-¿Qué ocurrió después?

-Me vine a México.

-¿Y salió de Polonia con su maestría terminada?

-Sí.

-¿Y cuánto tiempo duró la maestría?

-Duró cinco años.

-¿Cuándo salió de Polonia se vino con toda su familia?

-No, ese es el mayor motivo de mi dolor y de equivocación que existió, pero tuvo que haber algún sacrificio y le tocó a mi primera hija; se quedó con mi madre durante casi siete meses y yo aquí trabajando, por supuesto con el sistema mexicano muy desconocido por mí. Cuando llegué traía diez dólares, además de mi abrigo y mi maleta de partituras, eso era todo.

-¿En dónde trabajó?

-En Bellas Artes, entré a la Sinfónica Nacional.

-¿Y a que colonia llegó a vivir?

-Me plantearon, desde el aeropuerto a la calle Uruguay, a un hotel que ahorita puedo nombrarlo de paso, yo no podía pagarlo y diario me exigían dinero. Tenía yo una semana, cuando se apareció una señora que me ofreció un cuarto en la Colonia San Miguel Chapultepec, ahí llegó mi hija.

-¿Cómo llegó su hija a México con usted?

-Mi madre la trajo.

-¿Y su madre se quedó aquí en México?

-Sí doce años, posteriormente se regresó a Polonia, vive en mi pueblo natal.

-¿Sus hermanos se quedaron a vivir en su pueblo natal?

-Mi hermano sí, pero mi hermana vive en Szczecin, que está en la frontera con Alemania.

-¿De la San Miguel Chapultepec se volvió a cambiar otra vez?

-Sí, conseguí un cuarto en la calle de Parras, en la Colonia Roma esto fue en el año 81, y allá me tocó el primer temblor, que yo no sabía qué estaba pasando, todo se hizo de goma, pero curiosamente no nos mudamos inmediatamente; después de Parras un señor llamado Benjamín Valdés, que nos conseguía “los huesos”, organizaba conciertos de cámara en los hoteles que era tocar para la

cena. Esos pagos eran s en la época de López Portillo, después se vino una época difícil. Benjamín también me ayudó a cambiarme a un sitio en Río Tigris, eran departamentos a la manera de hotel que están amueblados, era un lugar mucho más cómodo para vivir con mi familia.

-¿Estaba usted sola educando a su hija y además trabajando?

-Mi madre me ayudó durante doce años.

-¿Desde qué época empezó a trabajar en varios lugares?

-Desde los ochenta, ahora estoy bajando, me estoy enfocando en otro tipo de inversión, estoy grabando lo que deseo, con amigos y lo que yo pueda financiar. También perdiendo confianza, no tanto amistosa o de instituciones, porque no son rentables y no pueden funcionar así. Vendo cuando yo quiero, por lo menos colaboro con las portadas, puedo escoger el papel, tengo más contacto con otros artistas que lo hacen, por ejemplo ahora que voy a sacar la *Suite* de Bach con la ayuda del FONCA, pero claro, me cuesta a mi también, los amigos que me sacaron las fotos, es una reconocida artista, ella me regala su trabajo, en Bellas Artes también vemos qué podemos juntar.

-¿Cómo difunde su trabajo?

-Toco conciertos todavía, y si no vendo mis discos por Internet. Prefiero así, por varias razones: están mis discos en Sala Margolín y en la tienda de Bellas Artes, no quiero que estén en tiendas más grandes porque me parece que son supermercados, es fatal. Mejor yo digo en dónde se venden o lo vendo aquí, no me interesa mayor distribución, nunca veo si voy a tener recuperación de costos en un año como se debe hacer, pero puedo invertir en mí, en mi fantasía y en lo que yo quiero hacer, sin que otro me diga “No vendí nada”.

-¿Y esto que usted hace también lo hacen varios compañeros músicos?

-Lo hacen, sí, no soy la primera. Por ejemplo de los cantantes populares: Cecilia Toussaint, es una mujer increíble, hace esto mismo, ella de hecho me dio *tips* de otras mujeres que me pueden ayudar en otras cosas. Esta sensibilidad y solidaridad entre mujeres es increíble, es un mundo a parte. Pueden no conocerse, y ahí están. Eso es solidaridad.

-¿Y esto que hace de los discos, lo hace en parte porque a los músicos no los ayudan las instituciones de música con la difusión o por otras razones?

- Sí ayudan, pero no en la forma en la que está acostumbrada la mayoría de la gente. La difusión, no tanto la necesita un músico, sino el público en general, para enterarse. Entre más difusión se da, más personas se aparecen. Hay una parte muy específica del público que sabe dónde buscar la información, pero la mayoría la buscan en canales televisivos o la radio que son para “estrellitas”, allí hay difusión porque se repiten las cosas hasta que se queda grabada la información y ahí nosotros no aparecemos, lo hacemos en canales muy especiales como el once, porque el veintidós casi no nos ayuda en nada, aparecemos en las radios de *Opus 94*, en *Radio Universidad*, ahí leen las carteleras, una vez al día. Por eso en los canales de las “estrellitas” hay bombardeo de propaganda y la gente espera con flojera de no buscar, sólo ser bombardeado y esa propaganda no la tenemos.

-¿Y de Río Tíber a dónde se fue?

-Ahí empecé a conocer al papá de mi hija menor, que es un gran percusionista. En aquél entonces hubo el ofrecimiento de rentar una casa de un familiar suyo, pero en una colonia bastante rara, que era de Los Panchitos, por Santa Lucía, la Calle Diez. Después de algunos años, caminando por aquí, encontramos este terreno, a penas se estaban construyendo las primeras casas y llevo viviendo veintidós años.

-¿El gobierno o las instituciones le han dado becas o apoyos económicos?

-Las becas polacas siempre eran en especie, y era la mejor solución, claro el zapato te quedaba grande, pero funcionaba. La cosa es que aquí también existe eso, por ejemplo, por medio del Sindicato, hasta la fecha recibimos bonos para vestimenta, no se equivocan con las cellistas que tenemos que abrir las piernas para hacer faldas amplias, zapatos, de vez en cuando recibimos cosas materiales muy útiles. Los apoyos o becas nacionales tenemos que lograrlas por medio de concursos que organiza el FONCA, porque comúnmente abren para todo el mundo, pero la selección es enorme y la comisión, que nunca sabes quién está en el jurado- decide qué persona lo merece. Y tiene que ser suficientemente competitivo el proyecto para que te puedan donar este tipo de beca, que es un apoyo mensual en este momento son como mil pesos mensuales que ayuda a que termines correctamente tu plan de trabajo. Yo siempre he tos mis sueños en los proyectos y nunca me los han negado. Esto puede provocar envidias porque otra persona pudo haber metido un proyecto con características mexicanas y sí como que lo merecen de antemano, pero probablemente no tiene suficiente capacidad para dar ese proyecto a su nivel.

-¿Cuántas veces ha metido proyectos al FONCA?

-Tres veces y las tres me han dado el apoyo.

-¿Seguidas?

-No, muy separadas, una vez como con ocho años otra como con dos años de diferencia.

-¿Se acuerda de los años en que los recibió?

-Ahora en el 2006, para grabar discos; otro en 2004, para una obra de orquesta de cámara de Gabriela Rodríguez y, en 1996, recibí el primer apoyo.

-¿Para usted qué significa el trabajo?

-Yo siempre estoy de vacaciones, de repente elaboro un juego y lo llevo a cabo. Eso es trabajo para mí. Sí es duro, porque cansa.

-¿Cómo ha conseguido los trabajos en los que ha estado?

-Es una cadena de apoyos y conocimientos, cuando tú aprendes y cuando lo quieres compartir, empiezas a tener más mundo en este juego, hay más compañeros, hay unos que te pueden contratar por necesidad, otros por amor, otros por aprender de ti, se conecta esto en forma de rompecabezas, como un juego de mesa.

-¿En algún momento o época ha sentido que en México ha habido mayor posibilidad de tener un buen sueldo, un buen trabajo?

-Sí, pero en ninguna época en especial. Desde el momento que estoy en México hasta ahora agosto de 2006, puede que yo no ha captado todos los manejos políticos presidenciales. No participo activamente, pero sí estoy

tratando de conocer como manejan el país, considero al Presidente Fox como lo mejor que ha tenido el país, no me importa de qué partido sea.

-¿Para el ámbito musical también considera que Fox es lo mejor que ha tenido el país?

-Sí, porque levantó, según yo, el medio económico, amplió el criterio artístico a través del famoso changarro. Es el mejor consejo, porque dijo: "piensa tú en lo que quieres hacer en esta vida y vas a salir de esta pobreza". Me importa la enseñanza que nos dejó.

-¿Y sus compañeros tuvieron más posibilidades y oportunidades en este sexenio?

-Están contentos. No les podemos llamar oportunidades porque no hubo nada nuevo. Yo, por ejemplo, sí pensé en poner mi changarro, sin ganancias, pero tomé mi otra imagen, que son los discos. Y otros pensaron en tener una casa a través de sus prestaciones y antigüedad y tienen dos casas, pero eso depende de cada uno.

-¿Considera que entre más conocimientos ha adquirido, puede obtener mejores salarios y trabajos?

-Sí, a partir del momento que cada persona con la que estoy platicando puedo aprender de ella.

-¿En todos los trabajos en los que ha estado ha tenido las mismas oportunidades que sus compañeros hombres?

-Sí, hasta más, no niego que la mujer está por debajo del hombre, por supuesto que existe, pero en mi caso lo niego profundamente. Sí me han atacado los machos, por ser hembra, por ser demasiado joven, por ser jefa de la sección, pero he tenido que aprender duramente y les agradezco porque salí de ahí más fortalecida.

-¿Podría contarme con más detalle a qué se refieres con esto?

-Por ejemplo todo lo que tiene que ver con derechos humanos, en especial el acoso.

-¿Acoso sexual?

-Sí, a cada momento. Yo creo que, en realidad tal cosa no existe, porque o te dejas o no, también depende y es muy duro que yo lo diga como mujer. Yo no me dejé jamás, sí me tocó duro, pero eso era para mí crecer. Yo no puedo acusar a alguien, de tantos acosos que he recibido y pudiera hacerlo, porque estaría en mi derecho, las leyes todavía no comprenden, porque la mujer en realidad sí puede salir de esto. Si tiene la fuerza y preparación si le falta, entonces va a hacer demandas de este tipo y lo que sí es que yo abriría un departamento de informes para la mujer en lugar de reclamar que fue acosada sexualmente. Le explicaría por qué y cómo puede no llegar al punto o tener valor de renunciar y estar mejor.

-¿Qué tipo de consecuencias tuvo?

-De trato y devaluación lo que represento. A mí me importa lo que profesionalmente soy.

-¿Se refiere a su reputación?

-Sí, como profesionista y no lo han logrado y lo han intentado y los que supuestamente piensan que lo han logrado ganando menos reconocimiento que yo.

-¿Generalmente esto le ha pasado con compañeros que están en su mismo nivel o son compañeros que están en niveles más altos que usted?

- No, no tienen más poder, son más o menos del mismo nivel, sin embargo inventan que tienen más poder, esos mismos compañeros tiene que chiflar, cantar que ellos son alguien, pero no pueden representar que son alguien tocando o siendo, porque siempre fueron menos, aunque tuvieron un poder temporal, pudieron hacer cosas que me devaluaban, sin embargo nunca pudieron hacer nada. Eso que me pasó, en su momento era imperdonable, pero pude dominarlos de alguna forma.

-¿Cómo los dominó?

-A través de la preparación, para continuar, claro que todos los baños y todos los rincones tenían mis lágrimas, y ahora también pasan cosas, aunque mis hijas están grandes. Lo que sí es que en cualquier institución debería de haber en el departamento de recursos humanos preparar y dar a conocer a las mujeres sobre estos temas. Porque ahora es palabra de moda “las mujeres”, le llamo de moda porque aparece una mañana que la mujer está perjudicada por el hombre, claro que eso existe, existió y va a existir, sin embargo para que la mujer tome fuerza tiene que saber de sí misma: qué conocimientos tiene, cómo puede operar este momento para salir adelante, eso es lo que yo haría.

-Ha tendido que tomar muchas decisiones en toda su vida, ¿cuál considera tu que ha sido la más difícil?

-Dejar a mi hija chiquitita y venir aquí para tener dinero para mantenerla.

-¿Y cómo lo solucionó?

-Tomé la decisión de quedarme con ella o tomar el riesgo de dejarla por un tiempo que no sabía cuánto iba a ser y la dejé y se me acortó a siete meses que fue un premio para mí.

-¿Qué relación tiene con el cello?

-De amor.

-¿Qué significa para usted?

-Es mi vida, si un día no lo toco está mi alma vacía. Ese sonido puede decirse que es como una droga interna, me hace vivir. El cello es un instrumento único que se abraza con los pies, se apoya en el centro de tu cuerpo se abraza, se frota, se acaricia, se ama y te tiembla el cuerpo. Estás vibrando con él. Para mí es algo inexplicable y el sonido perfora tanto por dentro como por fuera, se apoya en tu corazón, está cerca del alma y yo no sé qué es primero porque los sonidos internos y externos se unen. Es una relación totalmente íntima, me alimenta, no me paga, me agradece y yo a él, es una vuelta de puro bien y si sale algo mal, se repara y depende de los dos.

-¿Debe cuidar su cuerpo para estar en condición de tocar el cello?

-Sí, los dos cuerpos necesitan atención, el cello por ejemplo necesita atención, limpiezas, cambios de cuerdas, atención con un especialista para ver si no está rajado, ponerle goma cuando es época de secas, toda la atención para que esté en buenas condiciones. Lo mismo necesito yo, estirar el cuerpo, no tanto la gimnasia física, porque perjudica tener músculos de más. Tener buena técnica no es tener una postura muy normal porque nos moldeamos alrededor de él, se hacen unas curvaturas en la columna vertebral, por lo que necesito atenderme

cada cinco o siete años con el quiropráctico. Cuando hay trabajo de más pueden salir bolitas en los tendones. A veces me inyectaba vitamina B12 para las tensiones musculares, misma que era necesaria para soportar el concierto. Llevo un buen nivel de régimen alimenticio y hago yoga por las noches.

-¿Qué quiere expresar cuando toca el cello?

-Mil cosas, pero puedo sentir lo bello, porque siento que lo que es mi obligación es sacar lo bonito del sonido del interior. Me siento como transmisor del instrumento que se me ha dado, me adapto a lo que me inspira el instrumento y todo lo mejor de éste, tengo que sacárselo porque yo también quiero recibir el bien, así compartir y la búsqueda que yo tengo es el sonido más bello.

-¿Usted considera que los hombres y las mujeres tocan distinto?

-No, eso no, descarto completamente eso, los sexos no importan en la música. Para mí un hombre y una mujer son lo mismo. Es diferente en el momento cuando el que el egocentrismo –que tiene una parte que no es mala tampoco–, más bien el poder que busca una mujer o un hombre se quiere exponer, ahí es donde se nota la diferencia porque eso se zafa de lo bonito y no tiene porque luchar el hombre con la mujer porque es la misma masa, sólo que cortada a la mitad.

-¿Cuáles han sido sus mayores influencias musicales?

-Las emociones sonoras.

-¿Estas emociones las recibe de algún compositor/a en específico?

-Sí me lo provoca Johannes Brahms, que me da una amplitud de amor, por su fraseo, su armonía, porque usa acordes cerrados a la Bach. Bach lo logra también en muchas ocasiones y Beethoven también. De los compositores contemporáneos mejor no me preguntes hay unos que sí me provocan cosas bellas, otros que me dan mucha angustia, una que yo no necesito vivir, sin embargo si los toco, pero no los necesito para mi vida ni para aprender.

Chostakovitch me gusta por sus movimientos lentos, era brillante para esos movimientos. Gubaidulina es como la transmisora de una corazónada hermosa, intensa y bellísima que sólo los rusos tienen.

-¿Admira alguna mujer u hombre cellista?

-Como este trabajo es sobre mujeres mi admiración está puesta en Jacqueline Du Pré. Ella hacía sus las obras que interpretaba, no sólo tocaba. De hombres a Rostropovitch por sus conocimientos.

-¿Qué significa para usted la música de concierto?

- Entre a la Sinfónica Nacional porque adoro la música con orquestas, la orquestación es lo más colorido posible, porque tienes toda índole de instrumentos, parición rítmica, maderas, metales, cuerdas, todo lo más colorido que puedas tejer, los compositores pueden inventar mucho y es maravilloso. Lo único honesto es que cada persona detrás de su instrumento es otra persona, eso es el conflicto de los grupos grandes, en lo personal yo no me siento muy cómoda en la música sinfónica, pero me encanta oírla, precisamente por el colorido y la facultad del compositor: cómo lo está mezclando, manejando, la aparición de solistas, de instrumentos. Yo como persona no encajo en grupos grandes, no soporto ciertas cosas y sí estudio y participo, también lo he hecho con la Sinfónica de Minería.

-¿Ha participado en varias orquestas, además de Bellas Artes y la Sinfónica de Minería?

-Sí, en la Sinfónica Nacional, esas son todas las orquestas en las que he estado.

-¿Cómo le pagaban en la de Minería?

-Por honorarios, dos veces al año y eran sueldos muy altos, realmente superiores, doblaban el sueldo de Bellas Artes, este año creo que no es así porque oigo que los músicos se quejan, pero eso no me consta.

También estoy en un Ensamble hace ocho años, el Ensamble Cello Academia, fue por casualidad y solidaridad de las músicas, porque se me ocurrió y lo hacemos. Si a alguien se le hubiera ocurrido yo lo hubiera hecho con ellas. Somos ocho mujeres de diferentes edades, algunas alumnas mías, otras compañeras de cello.

-¿Y cada cuánto tocan?

-Muy pocas veces porque a todos les parece un ensamble costoso y tenemos pocas oportunidades para tocar, pero sí hacemos conciertos o tocamos para cenas.

-¿Por qué se le ocurrió formar este ensamble?

-Por el sonido del cello, no me bastaba con uno.

-¿Pero por qué con mujeres?

-No se me ocurrió, no tengo idea, nació así. En un hospital necesitaban una obra de Villalobos con una cantante, un pianista y me invitaron a mí y yo dije: “con un solo cello no se va a oír bien”, entonces formamos el grupo, para formarlo hice llamadas a más de cien cellistas que yo conozco, eran hombres y mujeres todos los hombres, como si se pusieran de acuerdo, dijeron: “¿y cuánto pagan?, ¿cuántos ensayos? Ah, no me conviene” y las mujeres “¿cuál es la fecha?, vamos” No me hacían ninguna pregunta de paga -y sí se pagaba- y les daba igual, se hicieron los ensayos y hasta la fecha continuamos sin que se paguen los ensayos y en los conciertos no se paga mucho, sin embargo lo hacemos, porque queremos.

-¿Dónde han tocado?

-Hemos tocado en Festivales como el Cervantino, de la Ciudad de México, de Valle de Bravo, en salas como la Carlos Chávez, en la Ponce, en la Blas Galindo, ahí presentamos nuestros dos discos. Nos buscan, pero no muy seguido porque creen que cobramos mucho y sí parece una suma enorme porque somos ocho, pero no es tanto.

Recibimos un premio por la labor de calidad de trabajo este año, el Modigliani. Este premio no sólo es para mujeres, también lo reciben guaruras, médicos y difusores de televisión, entre otras personas.

-¿Ha tenido algún obstáculo por ser mujer en el ámbito musical?

- No sé si considerarlo como un obstáculo, pero por ejemplo me ha dicho: “muévete tantito, te vas a ver más bonita”. Y eso a mí no me importa. Lo importante es cómo me escucho. El mejor consejo que he recibido es de un gran músico de México: Jorge Federico Osorno que cuando un día tuve mucho miedo de salir, mucha lucha de memoria, preparación, dificultad, y él me vio muy angustiada me dijo: “voltéate a la pared, estate contigo”. Fue lo mejor que oí en

mi vida. Por eso no puedo decir algo en contra de los hombres o que la mujer es mejor, no, es el interior, los sexos no existen para mí.

-Detrás de usted vienen mujeres que están tocando el cello o que van a aprender a tocarlo ¿qué les diría a estas mujeres?

-Les diría que se entreguen por completo, que no les importen sus defectos, si han aceptado la dificultad de hacer música, han aceptado el reto de combatir, que lo logren hasta las últimas consecuencias, porque el cello es más celoso que un compañero, y sí te acepta como eres pero te exige una búsqueda constante, no hay que renunciar a esta búsqueda, deben hacerlo hasta lo máximo, hasta la última gota de vida.

-Muchas gracias.

Gabriela Díaz Alatraste
Directora de orquesta

Entrevistada el 10 de agosto de 2006.

Edad: 43

Lugar de Nacimiento: México, DF.

Año de nacimiento: 1963.

Estado Civil: Soltera.

Ciudad y país en la que radica: Minnesota, Estados Unidos

Escolaridad: Doctorado en Artes Musicales (2003 University of Minnesota), Maestría en Música (1996, University of North Texas) Bachellor of Music (1993 University of North Texas), Bachillerato (1981, Preparatoria No. 6 Universidad Nacional Autónoma de México) Piano, "Carrera de Ejecutante" (1983 Conservatorio Nacional de Música).

Carrera Universitaria cursada y años de duración: Empecé a hacer la carrera de Letras Hispánicas (U.N.A.M.), pero rápidamente decidí dedicarme solamente a la carrera de Música, había acabado mis estudios de piano y quería comenzar con los estudios de Dirección de Orquesta.

-¿Trabaja actualmente?

-Sí.

-¿Qué hace en ese trabajo?

-Soy director titular de la First Unitarian Society Orchestra, que es una orquesta de Cámara con alientos y percusión. Asimismo soy Directora Asociada del Departamento de Música del mismo lugar y como tal, en ocasiones toco el piano o ensayo el coro. Dirijo todos los conciertos de Coro y Orquesta.

Como *free lance*, soy invitada frecuentemente como Directora Huésped de diferentes orquestas o como asistente de diversos proyectos.

-¿Siempre relacionados con la música?

-Sí, siempre. A veces también tocando piano, enseñando piano, *coacheando* músicos o cantantes.

-¿Qué es *coachear*?

-Un *coach* es la persona que da consejo sea individual o en grupo para la preparación de un proyecto musical.

-¿Cuántos trabajos tiene al mismo tiempo?

-Por la naturaleza de mi trabajo suelo estar trabajando en varios proyectos a la vez.

-¿Cómo cuántos trabajos puede juntar en un mismo momento?

-Todas esas actividades que son distintas: dirección de orquesta, piano, clases de piano y, en cuanto a conciertos, estoy a veces dirigiendo a mas de un grupo y preparando diferentes conciertos a la vez.

-¿Alrededor de cuántas horas trabaja a la semana?

-Es difícil decir. El trabajo administrativo me quita como diez horas a la semana. El preparar conciertos siempre te llevara muchas horas a la semana entre estudio y preparación. Pero es muy diverso, porque por ejemplo en algún proyecto donde estuve haciendo dos óperas en el verano, tenía ensayos nueve

horas diarias. Las dos óperas y los ensayos: ¡una locura! Muchísimo más de lo que puede ser generalmente.

-¿Cuánto gana, aproximadamente?

-Existe un tabulador para los Directores de Orquesta, pero esto depende de la Orquesta y el Teatro.

-¿Gana más un director que un instrumentista?

-Siempre un Director ganara más que un "atrilista".

-¿Un doble o triple?

-Sí.

-¿En qué trabajo gana usted más, en el de *free lance* o dirigiendo orquestas?

-El termino *free lance* se refiere a que no estas en una nómina y que te contratan independientemente.

- ¿A usted la mandan llamar de orquestas de México, Estados Unidos y de otras partes del mundo?

-De Estados Unidos y México. Las diferentes Orquestas u organizaciones que he dirigido hasta ahora, me han contactado e invitado a trabajar con ellos.

-¿Cómo hace este contacto? ¿Cómo saben de usted?

-Porque saben de mi, por referencias, o porque me conocen. Por darte un ejemplo: Enrique Barrios y yo fuimos compañeros en algún momento, en realidad él es de una generación anterior a la mía; cuando yo empezaba, él estaba acabando sus estudios de dirección, pero coincidimos en algunos cursos, (en Maine, EEUU) tuvimos a un maestro en común y nos conocemos desde hace muchos años. El director tiene que ver, pero también en las orquestas hay una comisión artística o consejo artístico en quienes recae la responsabilidad de elegir a los huéspedes.

-¿Usted recibe prestaciones?

-No, ninguna.

-¿Ni aquí ni en Estados Unidos?

-No, si estuviera en alguna universidad o en alguna organización, sí.

-¿Considera que son importantes?

-Importantísimas. Lo del seguro es un problema a nivel general en Estados Unidos, peor que aquí.

-¿A partir de los cuántos años empezó a trabajar?

-Como a los dieciocho o diecinueve años, empecé como asistente del Maestro Luis Alfonso Estrada dando clases de entrenamiento auditivo en la Ollin Yoliztli, (donde estudié Dirección de Orquesta por un tiempo después del Conservatorio) Cuando acabé mis estudios de pianista ejecutante en el Conservatorio de Música, toqué celesta con la Orquesta del Teatro de Bellas Artes - un par de años - Toqué en *Turandot*, *Ariadna*, con el maestro Eduardo Mata. Fueron varias operas -todo lo que tenía celesta-, tocaba en el foso, como parte de la orquesta y fue un trabajo fantástico. Ha sido de los trabajos que recuerdo con más gusto, porque era mucho aprendizaje. Lo que yo hacía era que me compraba la partitura de director y de allí tocaba mi parte. Era fascinante ver el trabajo del personal de Tramo y todo lo que pasaba tras bambalinas.

-¿Ha dirigido ópera?

-Sí, con menos frecuencia que el repertorio sinfónico. Mi entrenamiento estuvo mas enfocado a lo sinfónico, pero desde la Universidad tuve oportunidad de comenzar a dirigir opera y me encanta. Es otra cosa completamente.

-¿Cómo cuántos años tenía cuando trabajo en el foso tocando celesta?

-Alrededor de veinte años.

-¿Le pagaban tanto en su primer trabajo como en este de Bellas Artes?

-No. En el primero era asistente de maestro y en el segundo era músico extra. Yo no era miembro de la orquesta. Mis sueldos fueron por honorarios.

-¿Desde entonces tenía varios trabajos al mismo tiempo o en esa época sólo tenía uno?

-Desde entonces tenía varios, los músicos siempre andamos haciendo mil cosas.

-¿Daba clases?

-Sí, de hecho antes de que acabara la carrera de piano ya daba clases.

-¿Uno de los trabajos que ha sido constante es el de la docencia?

-Sí, clases particulares de piano, alguna vez he enseñado en talleres sobre dirección de orquesta.

-¿Esos también se los han pagado?

-Sí, todo lo que he hecho me lo han pagado, todo lo que he dirigido y tocado. Es que no te creas, hay gente que de hecho a veces paga por tener la experiencia.

-¿De dónde son sus padres?

-Mexicanos. Mi papá es de Michoacán y mi mamá de la Ciudad de México.

-¿Qué edades tienen sus padres?

-Mi mamá tiene sesenta y ocho y mi papá setenta y tres.

-¿Tiene hermanas y hermanos?

-Sí, somos seis: tres hermanos y tres hermanas. Sólo una hermana y yo nos dedicamos a la música. Mi hermana Graciela es cantante, trabaja en uno de los grupos de Bellas Artes, en Solistas Ensemble.

-¿Qué lugar ocupa entre sus hermanas/os?

-El quinto.

-¿Usted piensa que le dieron las mismas oportunidades para desarrollarse que a sus hermanos?

-Me dieron las mismas oportunidades, pero una vez que salí a estudiar fuera – dirección de orquesta- aunque siempre tuve becas de todos lados, mis padres siempre me ayudaron y apoyaron hasta que terminé.

-¿Actualmente su padre o su madre trabajan?

-Mi papá sigue trabajando.

-¿Su madre también trabaja?

-No. Trabajó bastante en casa para criar a seis hijos.

-¿Y su padre a qué se dedica?

-Es ingeniero civil. Por muchos años trabajo en el gobierno, ahora no está en el gobierno, pero no ha dejado de trabajar.

-¿Qué escolaridad tienen sus padres?

-Mi padre tiene licenciatura y maestría y mi madre hizo una carrera corta, técnica.

-¿Quién tomaba las decisiones importantes en su casa, en cuanto a permisos y otros por el estilo?

-Mi mamá.

-¿Su madre tomaba en cuenta las decisiones de su padre?
 -Sí, estaban generalmente de acuerdo.
 -¿Sus padres se dedican a la música?
 -No, les gusta mucho.
 -¿Le acercaron a otras manifestaciones artísticas?
 -Sí, los dos leen muchísimo, siempre lo han hecho. De muy joven viajé con mis papás a Europa. Nos llevaban a los museos y a los teatros, a oír conciertos, en México también. Tenían abonos para ir a Bellas Artes.
 -¿Y los llevaban a ustedes?
 -Sí, desde muy chicos.
 -¿Vivió siempre en el mismo lugar antes de irse a Estados Unidos?
 -No.
 -¿Por dónde vivió usted?
 -Siempre en la parte sur de la Ciudad de México, en la colonia Centinela que está muy cerca de Calzada de Tlalpan y Miguel Ángel de Quevedo, después a la Colonia Campestre Churubusco, en Tlalpan y ahora en Estados Unidos.
 -¿Estos cambios fueron constantes o espaciados?
 -Espaciados.
 -¿Se acuerda cuál fue la razón por la que se cambiaron de casa?
 -Para mejorar.
 -¿Dónde hizo sus estudios de primaria?
 -En la escuela Francisco César Morales, la hice acá en la Campestre.
 -¿Esta era una escuela pública o privada?
 -Pública, todas públicas.
 -¿Usted eligió esa escuela?
 -No, mis papás.
 -¿Recuerda en qué se transportaba a la primaria?
 -En coche.
 -¿Sus papás la llevaban a la escuela?
 -No, me llevaba casi siempre el chofer.
 -¿Dónde hizo sus estudios de secundaria?
 -En la Secundaria 95, Víctor Hugo. La preparatoria la hice en Coyoacán en la Preparatoria 6.
 -¿De estas escuelas, usted eligió alguna?
 -Todos quisimos ir a la Preparatoria 6.
 -¿Y la eligió por tradición o por alguna otra razón?
 -Por tradición, pero también nos gustaba mucho, era buena escuela y estaba en el centro de Coyoacán, que es fantástico.
 -¿En qué se transportaba para ir a la secundaria y luego a la preparatoria?
 -En la secundaria me iba caminando. A la preparatoria iba de vez en cuando en coche, pero generalmente usaba el tranvía.
 -¿Para ir a la secundaria se acompañaba de sus hermanas/os o se iba sola?
 -No, en realidad... a lo mejor nos íbamos juntos, pero siempre regresaba con amigos.
 -¿Cuándo fue la primera vez que usted tomó una decisión para elegir algo que le gustara?

-Desde el *kinder* quise tomar clases de música, y luego a los ocho años quería tomar clases de piano, luego quise ir al Conservatorio.

-¿Estas decisiones le costaron trabajo tomarlas?

-No, yo sólo tenía que decir si quería o no.

-¿Se lo ofrecían sus papás?

-Sí, al ver que tenía mucha facilidad y que me gustaba tanto la música.

-¿Ha habido decisiones que le han dado un giro a su vida, como *turning points*?

-Sí, dos muy importantes sucedieron aquí en la Ollin. Uno fue que estaba yo muy chica, a penas se me había metido a la cabeza que yo quería estudiar dirección de orquesta y una vez aquí en este teatro, fue la primera vez que dirigí una orquesta y aquí hubo un curso que impartió el maestro Fernando Lozano, creo que fue en 82. Yo no había entrado al curso porque yo no había estudiado nada o casi nada, pero estando en el curso abierto, fui oyente. Un día, caminando por las oficinas de la Ollin, ví al Maestro Lozano, lo detuve y le dije: "Maestro, yo sé que puedo, déme una oportunidad, se lo dije con tal vehemencia que me dijo: "claro de que sí". No recuerdo si dirigí el primer y segundo movimiento, pero era la *Primera Sinfonía* de Beethoven y eso fue lo primero, empecé a estudiar aquí en la Ollin con él y ví que no había mucha escuela, no estaba la carrera ni nada. Entonces una vez que vino el maestro Mata a dar una conferencia y le dije: "Yo quisiera tomar clases de dirección de orquesta con usted, ¿qué tengo que hacer para que me admita como su alumna?" y dijo: "No, yo no tengo alumnos, no doy clases", pero como me vio muy interesada me dijo él: "si de veras quieres, te aconsejo que te vas, vete a otro lado y lo que yo puedo hacer por ti es que vete a Dallas -donde yo tengo orquesta-, yo te consigo como irte y entras a todos los ensayos de mis conciertos, ves cómo es la situación, ves cómo está todo por allá, hay una muy buena universidad, hay s maestros". Y así dicho y hecho fue, él me consiguió en el verano hospedaje, efectivamente fui a todos sus conciertos, me dieron muchas facilidades. Y efectivamente ahí conocí al que fue mi maestro, que era maestro de otro maestro director de orquesta: Héctor Guzmán, amigo mío también -a los Guzmán los conozco desde hace mucho tiempo-. Héctor Guzmán estudió también con el maestro Anshel Brusilow, él dirigía en Dallas y lo conocí, lo encontré ahí otra vez, porque yo conocía a sus hermanas, porque íbamos juntas en el Conservatorio, muy buena gente, muy generoso, una persona amable y bondadosa y le dije "Estoy aquí y quiero estudiar dirección", entonces él me recomendó: "Te recomiendo a un maestro sensacional, el maestro Brusilow, quien fue mi maestro, si quieres yo te llevo con él y no sé igual y te admite, igual y no, no sé, pero si quieres yo nada más te llevo con él". Y sí, me llevó con él, me presentó y yo le dije: "Oiga maestro, yo quiero estudiar dirección de orquesta y a eso vine, a ver con tiempo donde estudiar, yo tengo mucho entusiasmo". Y no sé, igual que con el maestro Mata, yo creo que como me vieron con tanto entusiasmo y con tantas ganas, tan decidida, que dijeron "Ah, sí, si quieres te doy audición", me dijo. "Sí maestro, me encantaría", "Ven pasado mañana", "¿Pasado mañana?, está bien", "Sí, por qué no vienes y audicionas con la *Patética* de Tchaikovski. Yo no tenía la partitura, ni la batuta, ni nada en ese momento, digo, no iba preparada con la *Patética* de Tchaikovski, además yo

tenía como veintitrés años o algo así, nunca la había dirigido, obviamente y le dije: “Ay, está bien maestro, nada más que no tengo la partitura aquí” y él agarró su partitura del *podium*, que la estaba dirigiendo en ese momento y me dijo: “toma, llévate mi partitura, ¿quieres batuta?, yo también tengo batuta”, o sea él estaba como pasando un buen rato diciendo: “a ver si es cierto, a ver cuánto quieres”, y así me la puso. Le dije: “, muchísimas gracias maestro, claro que sí, yo estoy aquí pasado mañana”. Héctor no esperaba que el maestro me diera una audición así de rápido, y luego estaba todo nervioso, porque Héctor no me conocía, entonces no sabía si yo podía “batir el do por lo redondo”, ahora si que no sabía ni qué sabía. Y él, como sea, me había llevado con el maestro, entonces estaba en una encrucijada: “¡qué barbaridad! ¿Sabes la *Patética*?”, “No te apures Héctor, yo me la llevo, nada más necesito un piano”. Dicho y hecho, me la llevé y todavía me acuerdo que Héctor fue en algún momento de la tarde siguiente fue a ver cómo iba, pero yo creo que fue ver qué tal ridículo iba a hacer o algo así. Me dijo: “¿Cómo vas?”, “Voy bien, el primer movimiento lo tengo, el segundo, más o menos, no hay problema”. Entonces como que me vio que yo estaba más tranquila, o sea yo estaba tranquila en realidad, nerviosa lo normal, pero tranquila, más que nada contentísima, yo estaba: “me dio la audición, inmediata” -yo no me esperaba nada de eso-, “Me dio la audición, ¡fantástico!”. Total que se viene el otro día, voy a la audición con la Orquesta de la Universidad, que es la que él dirigía. Me llevó una de las violinistas de la Orquesta de Dallas –me hice muy buena amiga de esta señora- y me llevaba a todos lados, me llevó a la audición, ella tocaba primer violín en la Orquesta de Dallas, una músico profesional. Le caí muy bien desde el principio y platicamos muy a gusto y ella me llevó a la audición. Llegué a la audición y el maestro me dijo “qué bueno que viniste” y le dijo a la orquesta: “, voy a hacer una audición, si me permiten, Gabriela Díaz Alatraste va a hacer su audición” perfecto, órale, al *podium*. Y me dijo a ver: “el primer movimiento” y se sentó, creo en uno de los lugares de los segundos violines y así, vámonos como va, empecé a dirigir. Dirigí una parte del primer movimiento. Me vio, se paró, se paró por el otro lado, me daba vueltas, me estaba observando y me dijo: “a muy bien, el segundo movimiento”. Segundo movimiento lo hice, no sé cuánto tiempo duró la audición, veinte minutos o algo así, media hora y me dijo: “me esperas un momento, voy a acabar el ensayo, nos vemos en el intermedio en mi oficina. “Sí, maestro, claro que sí”. El maestro Brusilow, para la gente joven que no lo sabe, fue concertino de la Orquesta de Filadelfia por siete años, pero antes de eso, fue solista violinista con las mejores orquestas de Estados Unidos, también fue director de la Orquesta de Dallas y después se dedicó a la docencia, se cansó de ser solista, de tocar en todos lados, fue director y después se dedicó a la docencia y a dirigir a la Orquesta de la Universidad a donde fui a estudiar con él. Era una gente madura cuando yo lo conocí. De ese tamaño era el señor Brusilow, de hecho existen grabaciones de él de concertino con la Orquesta de Filadelfia, ¡fantásticas! El *Capricho español*, *Sherezada*. Total que en el intermedio pude hablar con él y se me quedó viendo a los ojos y me dijo: “Tienes un gran talento, sí te doy clases, te vas a venir como mi alumna especial porque es en la Universidad” -yo no estaba en la universidad- “Tú ven, particularmente yo te

acepto en mi clase, vienes a todas las clases”. Claro me hizo algunas preguntas elementales que yo no sabía, “tienes mucho que aprender, pero no importa, lo va a aprender”. Y fue donde empecé con él lo que es, dirección de orquesta, ahí puse todo el repertorio, estuve con él varios años, como unos seis años.

-¿Y de ahí qué pasa?

-De ahí, cuando estaba todavía estudiando con él, fue que me empezaron a llamar a dirigir, por ejemplo la Orquesta de Xalapa, la de Monterrey, me empezaron a llamar para dirigir acá en México, creo que fue ahora sí que por... me acordé, una vez fue el maestro a dirigir a Xalapa y yo fui con él y él, en un ensayo me pidió que dirigiera lo que él estaba dirigiendo, para que él escuchara en la sala, me dijo: “Ay, Gabriela por favor dirige esto que quiero oír” y entonces la orquesta me vio dirigir una obra de Beriloz. Y poco después de eso, la Orquesta se quedó sin director porque alguien les falló, no me acuerdo quién, y entonces le llamaron al maestro Brusilow y le dijeron que si podía ir de último minuto a dirigir el concierto que era *la Quinta* de Beethoven, el concierto de Brahms para violín y *La novia vendida*. Pero me avisaron con una semana de anticipación de ir a los ensayos. Le pregunté al maestro si podía ir y me dijo: “claro, claro que ve”. Y esa fue la primera vez que fui con ellos y de ahí me han vuelto a invitar varias veces y de ahí, no sé se va corriendo la voz. Me invitaron de Monterrey, en la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, el maestro Lozano, y yo todavía estaba estudiando la maestría. De esto hace más de diez años.

-¿En donde estaba estudiando la maestría?

-En la Universidad de North Texas. Enrique Barrios estudió donde yo estudié, en Maine, Enrique Diemeke, Carlos Prieto, Jesús Medina, varios directores, algunos son una generación antes que yo, como Eduardo Díaz Muñoz, quien siempre me ha tenido mucha fe y mucho respeto y cuando ha podido me ha invitado, así que no sé así es como también empecé a trabajar como directora de orquesta cuando todavía estaba haciendo la maestría en dirección de orquesta.

-¿En esta maestría había mujeres?

-En esta maestría, déjame ver...sí, había una, pero no se dedicó finalmente.

-¿De dónde era ella?

-Americana. No recuerdo si estaba en la maestría o estaba estudiando. Creo que no estaba haciendo la maestría, pero sí estaba estudiando dirección de orquesta.

-¿Y el trato durante la maestría fue bueno?

-Sí, pero de todas maneras, recuerdo que al principio, o sea cuando empecé, me veían muy joven -y obviamente estaba muy joven-, entonces digo con los maestros que tienen toda la experiencia del mundo y todo digo, yo era bien joven, creo que se tranquilizan y ya trabajan más a gusto cuando ven que la gente se ha preparado y aunque es joven, no tiene tanta experiencia y dicen: “tócala”, a pesar de todo. Y si ven que hay un gran talento y si la gente está bien preparada ¡ya!, pero de todas maneras sí... es como, digo, en algunas personas sí sentí resistencia, pero en ningún momento nada con falta de respeto.

-¿En qué sentido sintió usted resistencia?

-Tú la sientes, nada más, la ves en la da, en no sé... en la expresión corporal.

-¿Pero esa resistencia era porque usted era joven o porque era mujer?

-Yo creo que porque era mujer, también, sí porque curiosamente maestras, a veces más que maestros, están acostumbradas a ver al maestro, yo creo que pensaban: “yo no quiero a una jovencita que me venga a dirigir, yo quiero que sea el maestro fulano de tal, el maestro”, o sea, no estaban acostumbradas, pero curiosamente, algunas de esas gentes que en principio, cuando yo empezaba, sentí resistencia, cuando regresé, después de algunos años no sentí ninguna resistencia, me recibieron. Ahora, la última vez que fui con una orquesta -con la que no había ido en muchos años-, personas que había visto hacía muchos años, fueron de lo más amables, cooperaron completamente, tu los ves con la mejor disposición, no sé, a lo mejor pensaron que finalmente no era un capricho mío que me iba a subir, sino que después de muchos años me dedico a lo mismo y eso es lo que hago y esa es mi profesión.

-¿Y a partir de los dos años viene usted a México de vez en cuando a trabajar?

-Sí, siempre he venido, todos los años.

-¿Cada año viene usted?

-Casi cada año he venido.

-¿Y muchas veces al año?

-No muchas, dos o tres veces.

-¿Esa resistencia que usted me platicó que vivió en un inicio, la vio también en Estados Unidos?

-En Estados Unidos no la sentí... casi nada, no mucho, en donde he estado no mucho, en realidad, pero igual en hombres que en mujeres.

-¿Más en hombres que en mujeres?

-Si me atreviera a decir quizá más en mujeres que en hombres, no estoy segura, pero quizá.

-¿Cuántos años duró su maestría?

-La maestría, dos años.

-¿Y de ahí qué hizo, a dónde fue?

-De ahí me fui a Minnesotta, a empezar un doctorado también y más que nada por las oportunidades de dirección de orquesta con las que me contrataron, ahí sí fui, me contrataron para hacer el doctorado, o sea, me dieron una muy buena oportunidad.

-¿Le dieron una beca?

-No no era beca, era un sueldo.

-¿Era un buen sueldo?

-Era muy bueno. Tuve también otra vez la oportunidad de trabajar con excelentes músicos, excelentes profesores y era tan buena oportunidad que dije sí, la acepto. Y después se presentó ahí la oportunidad de tener más experiencia dirigiendo en la Universidad, dirigiendo ópera, incluso. Sinfónico y ópera. Entonces me convino quedarme.

-¿Qué es lo que le gusta a usted dirigir más?

-Sinfónico y ópera, me gustan los dos, de hecho.

A veces cuando he dirigido por un tiempo ópera digo no: “qué bueno que yo voy a dirigir sinfónico” y a veces cuando estoy dirigiendo sinfónico digo: “ay, no me gustaría ópera”.

-¿Y por qué le gustan ambas?

-Es diferente, en sinfónico tu no tienes que seguir a nadie, tú dices. En la ópera hay que lidiar con los cantantes, trabajando en el estira y afloja. Definitivamente sí es otra cosa. El procedimiento es otro, es muy interesante, sumamente interesante.

-¿En qué sentido?

-En la cuestión dramática y todo esto es totalmente distinto, es otro proceso, es muy largo y como trabajar con las voces es completamente diferente a trabajar con instrumentistas.

-¿Cuántos años estuvo en el doctorado?

-Estuve tres años, cursando todo lo que era las materias y todo eso y después para lo último dejé la tesis y en la tesis me tardé todavía un poco, hasta que finalmente terminé.

-¿Sobre qué hizo su doctorado y sobre qué hizo su tesis?

-El doctorado fue con énfasis en dirección de orquesta, entonces, como era un doctorado que le llaman *Doctor of Musical Arts*, es un doctorado que hacen los instrumentistas, es lo que llaman *DmA*, que el énfasis es en la ejecución de tu instrumento o de tu área, en este caso dirección de orquesta, es el énfasis en lo que es el concertismo a diferencia del *PhD*, que el énfasis es en investigación, o sea, el *PhD* en lo que sea, en cualquier área que sea, musicología, por ejemplo, es un énfasis en cuestiones académicas, pero de investigación, no necesariamente de ejecución. El *DmA* es para los ejecutantes es el grado académico máximo, pero con énfasis en ejecución, entonces lo más importante es que toques. En mi caso el énfasis era que dirigiera conciertos y ópera, que dirigiera conjuntos de cámara.

-¿Y usted que tuvo la oportunidad de salir del país y de estudiar en otras escuelas, qué diferencias nota entre las escuelas de México y de Estados Unidos?

-La única que me tocó en realidad, fue el Conservatorio Nacional de Música, algo sé también de la Escuela Nacional de Música, aunque yo no estudié ahí, pero lo que más le veo al Conservatorio fue una falta, no sé, de estrategias, de estructuración de programas, de hacerlos más prácticos, más cortos y con validez, yo creo que todavía se siguen peleando y los programas, no sé, hacerlos más objetivos, más prácticos.

-¿Esto sí lo tienen en Estados Unidos?

-En Estados Unidos las Universidades sí tienen muy establecido, igual que puedes estudiar matemáticas, que puedes estudiar música y acabas en cuatro años, acabas tu carrera y luego te sigues tu maestría, tu doctorado, si quieres y hay también las escuelas, los conservatorios que son, dependiendo de la universidad, son incluso mejores, o sea, hay universidades que tienen mucho renombre en cuanto a la cuestión musical, pero no todas, hay algunas que no son tan buenas, que es música como si fuera cualquier otra cosa. Hay algunas que sí tienen un gran énfasis, escuelas que sí tienen fama de ser una buena escuela musical, como a la que yo fui, a la de *North Texas*, pero desde luego las escuelas como *Curtys* o *Juliard*, las escuelas que son conservatorios especialmente para música esos son los mejores a nivel internacional, son buenísimos.

-¿Usted fue buena estudiante durante su formación musical?

-Sí, claro, todas las veces que estuve fuera, siempre estuve becada, siempre estuve en las listas de los mejores, tenía que ser porque la educación fuera de México es muy cara, es carísima. Mi educación aquí fue casi nada, aquí la educación pública, como fue el Conservatorio también, no te cuesta casi nada, pero en Estados Unidos sí, aún en las universidades del estado -*State University*- de todas maneras, simplemente la estancia y no, la colegiatura es carísima, entonces siempre estuve becada.

-¿En cuántos trabajos ha estado?

-Siempre he dado clases, no he tenido la gran cantidad de alumnos, siempre lo he hecho, alguna vez se me han acercado jóvenes aspirantes a dirección de orquesta y los he aconsejado alguna vez, en lo que he podido, alguna vez aquí también estuve como maestra en un curso de dirección de orquesta, para los directores de orquestas juveniles, también les di clases a todos los directores y eso, más o menos, siempre en relación a la música, al piano o a la dirección de orquesta.

-¿Sus sueldos han ido en aumento a partir de que usted tiene determinados estudios o varían?

-Sí aumentaron un poquito con los estudios en Estados Unidos, pero en realidad varían, porque varían dependiendo de cuál es la organización que te contrate. Hay organizaciones que te contratan con mejor sueldo que otras.

-¿Aquí en México qué organización, institución u orquesta le ha pagado un mejor sueldo?

-Yo creo que la Orquesta de Xalapa, quizá.

-¿Y la menos?

-La Orquesta Carlos Chávez, pero también yo creo que se entiende por los presupuestos que tiene una institución y la otra.

-¿Para usted qué significa el trabajo?

-Mi trabajo significa la vida diaria. Yo no concibo la vida sin trabajo, es parte esencial de la vida.

-¿Dejó usted de trabajar algún tiempo mientras estudió?

-No, porque cuando estaba estudiando estaba trabajando también ahí mismo en la Universidad.

-¿No se le complicaba trabajar y estudiar al mismo tiempo?

-No, para nada. Sí era pesado, pero nada que tú dijeras imposible de hacer.

-¿Que la motivó a trabajar la primera vez?

-Por empezar a ganar dinero, para empezar a ser independiente y porque en realidad a mí me sorprendió que el maestro me ha dado la oportunidad de enseñar, tan joven, eso me motivó muchísimo, era como un honor poder dar clases y trabajar.

-¿Para usted dar clases todavía sigue siendo muy importante?

-Sí, me gusta la docencia.

-¿Usted piensa que es importante que un músico de clases?

-Yo creo que sí es importante, sé que no todos los músicos tienen la vocación, pueden, sobre todo los grandes, grandes músicos tienen la vocación ni saben cómo, pero creo que sí es importante, que pases tus experiencias, que puedas

en un momento dar consejo a la gente para que otra gente no tener los mismos tropiezos que tu tuviste y si tú puedes dar algo, algo de sí, ¿por qué no?

-¿Y en estos ámbitos donde usted ha estado trabajando ha tenido algún obstáculo por ser mujer?

-Sí ha sido más difícil, sobre todo en la dirección de orquesta, o sea, sí definitivamente sí cuenta, yo siento que más que nada, no, no son las mismas oportunidades, la misma facilidad, la misma facilidad con que digan: “ que dirija Fulanita de Abraham” o que sea considerado para algún puesto, o sea, cualquier Fulanito de Abraham... Hay directores y no tan buenos y lo que sea, hay otros muy preparados o no tan preparados e igualmente este último es considerado, primero que pensar en ninguna mujer, por más preparada que sea. Lo que es un poco frustrante en realidad, es la invisibilidad que tenemos, como que ni siquiera se les ocurre o a lo mejor se les ocurre: “no, no, no, no, para nada, como que no”, pero sin detenerse a pensar: “, a lo mejor es mucho mejor, en realidad, a lo mejor es mucha mejor opción, tiene más, no sé, más preparación, no sé, más talento, puede dar más”. Yo no sé tal vez la gente piensa. “No, mujer a lo mejor”, no sé, no sé qué piensan. “No, no lo va a tomar tan en serio o no sé, se va a casar”. En otros trabajos sé que piensan: “Ay no, se va a casar, va a tener hijos, y luego lo va a dejar todo”.

-¿Cómo vence usted esto?

-Estando ahí, no quitando el dedo del renglón y demostrando que lo haces totalmente en serio, que es tu trabajo, es tu profesión, lo vas a hacer toda la vida, hasta donde puedas.

-¿No se cansa de tener que estar demostrando todo eso?

-Sí, es que , pasa una cosa es como que cada vez demostrar la primera, es como si fuera la primera vez, cada vez es como sentir que otra vez tienes que demostrar, aunque te diré que a cierta altura, menos me pasa, en realidad, ahora voy a hacer mi trabajo y sé como hacer mi trabajo, lo hago de la única forma que se puede hacer, de una forma totalmente seria, profesional y al máximo que puedas darte, esa es la forma de hacerlo, pero sé qué es lo que debo de hacer, cómo lo debo de hacer, no tanto por demostrar a nadie, sino por “ voy a hacer mi trabajo, como lo sé hacer”.

-¿Ha tenido usted que tomar alguna decisión difícil en su trabajo?

-No, solamente cuando se me presentó esa oportunidad de haber dicho sí o no a dirigir un concierto con tan poco tiempo de ensayo y ahí sí, en realidad, era la primera vez, entonces sí era muy importante porque es una primera impresión. Si fallas, era un gran riesgo, pero dije sí. Alguna otra vez también me ha tocado hacer programas difíciles o que nadie quiere hacer o cosas así, medio impopulares, al parecer, pero finalmente han sido muy exitosas.

-¿Entonces usted ha tomado el riesgo?

-Sí he tomado el riesgo de hacerlo y finalmente sí lo sacas adelante. He tenido éxito en ese sentido.

-¿Piensa usted que es mejor arriesgarse?

-Riesgos hay en la vida todas las veces, pero a veces los tienes que tomar.

-¿Qué quiere usted expresar cuando dirige?

-Lo que quiero expresar es lo que está en la música, lo que el compositor quería expresar con esa música, sí es difícil, es muy difícil.

-¿O sea, es como interpretar?

-Sí, interpretas, finalmente tú lo interpretas, pero lo más cercano posible a lo que el compositor quería y por otra parte es tu interpretación, pero no creo en cosas así muy personales, no, no, o sea, el compositor es el compositor, o sea no es tu pieza, no es tu obra, tu no siempre estás buscando en compenetración con el compositor, tanto como te puedas compenetrar con su forma de escribir, de sentir y demás es que tu tratas de reproducir esa música. Finalmente tú la haces por medio de ti. Algo va a llevar de ti, pero ojalá y sea de la forma más cercana a lo que el compositor quería. Es lo que yo busco.

-¿Usted piensa que aquí en México se le da importancia y reconocimiento a la música al igual que en Estados Unidos o hay alguna diferencia?

-No, desgraciadamente hay diferencias, hay muchas diferencias.

-¿Como cuáles?

-Por ejemplo, la música en los Estados Unidos es parte de la currícula, no desde hace mucho, pero ahora es parte de la currícula de las escuelas, vamos, entonces la música es otra asignatura, como las matemáticas, el español, la historia y en México no, en México la música no forma parte, en México no tienes educación musical en primaria y debería empezar desde primaria, la gente debería poder leer música como aprende a leer, vamos, como aprende el idioma de las matemáticas.

-¿Por qué considera usted que es importante aprender a leer música?

-Porque ¡es algo tan básico! Es una expresión tan básica del ser humano, la música la vas a hacer siempre, la vas a escuchar siempre, es parte de la vida, es parte de la vida diaria del ser humano, es algo muy básico, no es nada especial que tu digas "Ay, es una especialidad o que es un *hobbie* especial, ¡no!" debería de ser como aprender a nadar.

-¿Y qué hace usted para difundir su trabajo, para que la gente la conozca?

-Ah! En eso no soy tan buena, fíjate. Porque así como promotora de mi misma, no he sido la mejor promotora de mi misma, creo.

-¿Pero lo ha intentado?

-Creo que lo voy a intentar más, de este momento en adelante. Sería bueno. De hecho, no trabajo con ningún representante artístico, es algo que sí he pensado y creo que ahora sería un buen momento. Y no soy una gente así que tu digas que se ha promovido así de una forma, pero está mal porque debería, porque sí uno tiene que ir y decir y todo y hacerse ver.

-¿Y en este caso, a la difusión de su trabajo piensa usted que le ayudaría el Gobierno de Estados Unidos o quizá le ayudaría México?

-No necesariamente pienso en el gobierno, pero podría empezar por las instituciones, de los mismos directores, hay directores que han sido muy generosos y han siempre mantenido mucho respeto y todo y hay otros directores que no porque no me conocen, porque no he tenido yo el gusto de conocerlo, pero más que nada es eso.

-¿Para usted qué significa ser directora de orquesta?

-Es mi profesión, es mi carrera, es mi profesión, mi forma de trabajo es como para cualquiera significa ser lo que son, para un ingeniero lo que significaría ser un ingeniero, no sé quién sabe, a lo mejor para un ingeniero no significa tanto. Para mi significa... es que es mi carrera, pero a parte de ser mi carrera o sea es algo muy especial, hacer música es algo muy especial, es un privilegio, es una maravilla. Poder hacer música es una maravilla. Lo siento como algo... nosotros los músicos, sí tenemos ese privilegio. Músico o artistas, creo que sí la vida se nos hace un poco menos pesada, en cierta forma. Por un lado hacemos lo que hacemos porque nos gusta, porque realmente creemos en ello, las condiciones no siempre son las mejores, sobre todo en México hay mucha dificultad, yo sé que los músicos tienen muchísima dificultad, las condiciones de trabajo no son las mejores, los salarios no son los mejores, y por eso quizá no están tan contentos como en otros lados, pero en general sí, el músico es una gente que te toca porque ama la música, de veras la ama, de veras lo quiere hacer de la mejor manera posible y si a veces uno no puede o no quiere o lo que sea, es porque las condiciones son muy difíciles a veces.

-¿Considera usted que hay alguna desventaja laboral en ser directora de orquesta?

-Sí hay una: claro que hay una y es que las plazas de trabajo se reducen a un grado máximo, porque en una orquesta hay noventa músico, noventa plazas para músicos, no sé cuántas plazas para violinistas, pero para lo que menos plazas hay es para director, eso sí es un hecho. La competencia es muy grande, porque las oportunidades son muy pocas.

-¿Ser directora de orquesta en México es lo mismo que en Estados Unidos, la recibe la gente igual?

-Quizá no igual, porque en Estados Unidos están un poquito más acostumbrados.

-¿A ver mujeres dirigiendo orquestas?

-Sí, creo que sí.

-¿Le gusta más dirigir aquí, en México o allá en Estados Unidos?

-Me gusta más aquí, de hecho.

-¿Por qué?

-Porque aquí está toda mi familia, aquí tengo amigos, es mi país. Digo, me encanta dirigir en Estados Unidos, cualquier donde me pidan, pero me da mucho gusto dirigir aquí.

-¿Y por qué está usted allá?

-Porque hay más oportunidad para mí, o sea tengo la oportunidad de un trabajo allá.

-¿Si tuviera esas mismas oportunidades que le ofrecen en Estados Unidos aquí, viviría en México.

-Desde luego que sí. Claro que me gustaría.

-¿Usted considera que una mujer es diferente a un hombre al dirigir una orquesta?

-No, yo creo que no es diferente, yo creo que la diferencia estriba en que cada músico es diferente. En ese sentido sí, cada artista, cada intérprete es diferente, pero en cuestión de género, no.

-¿Tampoco considera usted que ha diferencia entre hombres y mujeres al componer e instrumentar?

-No, yo creo que no.

-¿A lo largo del tiempo que usted lleva dirigiendo, cuáles han sido las reacciones del público al verla dirigir?

-Siempre, afortunadamente, siempre han sido muy positivas, a veces de muy buena excelente, siempre ha sido muy, muy positivo.

-¿El trabajo que ha usted realizado hasta ahora ha sido reconocido por hombres y por mujeres, por igual?

-Sí, supongo que sí.

-¿Usted formó a la Orquesta que usted dirige en Estados Unidos?

-No, no, esa orquesta tiene años.

-¿Cómo vive usted su cuerpo, en relación con el trabajo que hace, qué tanto lo necesita, lo cuida?

-Lo necesito completamente, porque es con lo que trabajo, lo que utilizas, y lo cuido, no solamente por eso, lo cuido no solamente por eso, lo cuido porque es mi cuerpo, me gusta ser una persona sana. La dirección es una actividad física, de cualquier manera, pero también es una actividad estética, es una actividad en donde estás en sintonía absoluta con tu cuerpo, entonces sí el cuerpo es lo que utilizas.

-¿Qué parte de su cuerpo es la que usted más utiliza al dirigir?

-Todo, la mente cien por ciento, doscientos si puedes, la parte emocional cien por ciento, doscientos si puedes, y la parte motora también. Todo en realidad.

-¿Todo coordinado?

-Sí, todo coordinado.

-¿Es complicado, no?

- Algo, pero aprendes a manejarlo.

-¿Y la da, qué tan importante es?

-Sumamente importante, porque es como la ventana por donde sale o entra la comunicación con los músicos. Muchas veces de lo que quieres expresar, es como todo, es como cuando hablas con la gente, si nunca la miras a los ojos, como que no es lo mismo, si quieres comunicar algo. Hay gente que dirige con los ojos cerrados, a veces cierro los ojos, no sé por alguna cosa, porque es mejor no sé cuando hay alguna introspección, pero no todo el tiempo con los ojos cerrados porque te desconectas un poco.

-¿Llegó usted a ver a alguna mujer dirigiendo alguna orquesta?

-Sí, llegué a ver a algunas jóvenes excelentes, maravillosas, excelentes músicos que podrían estar dirigiendo cualquier orquesta mayor, no la orquesta regional, ni siquiera en Estados Unidos han podido romper con esa barrera, aunque allá está mejor pero no totalmente. Ellas por currículum y por experiencia y por la clase de músicos que son podrían estar dirigiendo una gran orquesta.

-Detrás de usted vienen mujeres que van a dirigir orquestas ¿qué les recomienda?

-Que se preparen de una forma profesional, la mejor que puedan porque la preparación es fundamental, sin perder el tiempo. Se pierde muchísimo tiempo, a veces uno pierde tiempo valiosísimo, hay que estudiar mucho, hay que

prepararse mucho, hay que hacer mucha música. Entonces prepararse en la mejor institución con los mejores maestros, dedicarle todo el tiempo del mundo y con la preparación y todo y con el talento personal, después la carrera es otra cosa. En la carrera influyen otras cosas. Pero en la preparación es básica y es que es mucho más de lo que la gente cree. Ir al Conservatorio, ir a la Escuela Nacional de Música lo que sea que sea el máximo sin perder el tiempo, lo mejor de lo mejor, sin perder el tiempo. El instrumento básico. El piano es básico para un director y saber de otros instrumentos es básico, o sea tocar otro instrumento. Sin perder el tiempo, hay gente que dice que estudia muchas horas y no, o sea está mal gastando sus horas, por eso es muy importante con quién estás, con quién estudias, qué es lo que estás haciendo, qué es lo que vas a hacer, tener un plan es súper difícil saber cuál va a ser el plan para no perder el tiempo y para ir por el mejor camino. Pero al menos si tienes la visión de saber que tienes que tener un plan, que no tienes que perder el tiempo y que tienes que estar con los mejores maestros, quizá en la mejor institución y siempre viendo hacia delante, a lo mejor eso es algo, en lugar de no sé sentarte en tus laureles, meterte en una institución que te va a hacer pasar por uno, dos, tres, cinco años y ahí vas. Y es una perdedora de tiempo ¡horrenda! No tiene ningún caso.

-¿Hay algo que usted quiera comentar que no ha sido incluido en esta entrevista?

-Solamente hacer énfasis en eso que siento que la diferencia, al menos en esta área, sí siento que sea un área que es, en cierto sentido, mucho más fácil para la contraparte masculina que para nosotras las mujeres, porque las oportunidades y el beneficio de la duda se da mucho más fácilmente a cualquiera que sea hombre, o sea con mucha más facilidad y, finalmente siento que efectivamente mucha gente se ha hecho en el *podium*, y por eso, por las oportunidades, y finalmente aprende, finalmente hace una carrera, finalmente se da a conocer por eso, sin haber quizá tenido, no sé, nivel o los méritos. Y sin embargo, por las oportunidades, las oportunidades son básicas, entonces sí siento que en ese sentido sí es más difícil para las mujeres.

-Muchas gracias.

María Cristina Martínez

Clarinetista

Entrevistada el 19 de julio de 2006.

Nombre: María Cristina Martínez Calzada.

Edad: 41.

Lugar de nacimiento: Ciudad de México.

Año de nacimiento: 1966.

Estado Civil: Casada.

Escolaridad: Licenciatura.

-¿Trabaja actualmente?

-Sí, en la Orquesta Sinfónica de Coyoacán.

-¿Qué hace en ese trabajo?

-Soy clarinete principal de la Orquesta.

-¿Cuántas horas trabaja a la semana?

-De diez a doce horas, cuando tenemos concierto.

-¿Considera que su sueldo es justo?

-Sí, porque como soy empleada del Gobierno del Distrito Federal, los sueldos son muy bajos.

-¿A partir de qué edad empezó a trabajar?

-A los catorce o quince años, en la escuela donde comencé a estudiar música, se formó una banda y con ellos iba a tocar a diferentes partes. No teníamos un sueldo fijo, pero sí era una paga.

-¿Ha tenido hijos?

-Sí, dos. Una hija y un hijo.

-¿Qué edades tienen?

-Mi hija tiene veinte años y mi hijo trece.

-¿Ambos viven con usted?

-Sí.

-¿Usted vive con su marido?

-Sí.

-¿Cuántas veces ha estado usted unida o casada?

-Es la primera y única. Hace veintiún años.

-Platíqueme sobre su familia, ¿con quiénes vivió usted en su infancia y adolescencia, el lugar que usted ocupaba entre sus hermanas/os?

-Yo soy la mayor de cuatro hijos, siempre vivimos con mis padres en un hogar tradicional. Como mujer me cuidaban un poco más, mis hermanos, como son menores que yo, era la que llevaba la batuta sobre ellos. Entonces a mí me exigían mucho para que diera el buen ejemplo a mis hermanos en los estudios. Yo entré a la secundaria y tuve la oportunidad de estudiar música. Ahí comencé y también mis hermanos, hasta que se deshizo la banda donde tocaba y seguí estudiando en la Escuela Superior de Música, mis hermanos, en cambio no quisieron seguir en esto de la música.

-¿Usted es la única mujer?

-Sí.

-¿Le dieron las mismas oportunidades que a sus hermanos o siente que tuvo más ventajas o desventajas?

-Fueron oportunidades iguales, aunque yo tuve la ventaja de que me dejaron estudiar porque no era bien visto que se estudiara música. Mis padres me apoyaron.

-Platíqueme sobre esto que dice de que no era bien visto que las mujeres estudiaran música.

-Porque entre mis familiares cercanos hubo primas que no pudieron hacer estudios o carreras dentro de las artes, no se los permitían, estaba la imposición, por parte de los padres de estudiar lo que ellos te decían, yo sí ví limitaciones, por parte de mis familiares, así se estilaba. Estudiar enfermería, para profesores, carreras más para las mujeres.

-¿De qué época habla?

-De los setenta.

-¿Sus padres trabajaban?

-Sólo mi papá, trabajó siempre en el gobierno del DF, él no tuvo una preparación profesional, por eso a nosotros nos apoyó para que tuviéramos una profesión. Viví en un hogar humilde, sin carencias, pero nos proporcionó educación, valores y principios de la familia.

-¿A su papá le gusta la música?

-A los dos.

-¿Los llevaban a conciertos o compraban libros?

-El único contacto que teníamos era por la radio, donde pasaban música clásica. Mis papás nos decían que escucháramos la música, nos decían que era muy bonita, también veíamos programas de televisión. Nunca fuimos a conciertos por la economía. También recuerdo las fiestas de Tláhuac, que son muy tradicionalistas y recuerdo que mi papá nunca faltaba y nos llevaba con él a escuchar las bandas. De ahí surgió en mí esa inquietud de saber cómo le hacían los músicos para lograr esos sonidos tan bonitos.

-¿Qué edad tenía?

-Siete u ocho años. También en la escuela nos ponían música y escuchábamos marchas y yo estaba muy inquieta de saber cómo le hacían para tocar esa música que era tan bonita.

-¿Quién tomaba las decisiones importantes o definitivas en su casa?

-Mi papá.

-¿Y su papá tomaba en cuenta las decisiones de su mamá en cuanto a dinero, permisos, etcétera?

-En parte, la obligación de mi mamá era investigar sobre tus amistades, los lugares a los que ibas, si mi mamá decía: "Déjala ir", entonces casi siempre me dejaban, ella era la consentidora, a veces sabía que iba a ver al novio y me tapaba. Siempre hubo ese apoyo mutuo.

-¿Eran más cómplices usted y su mamá?

-Sí.

-¿Y eso ocurrió también con sus hermanos?

-No, yo creo que ocurrió más conmigo porque soy la mayor y era la que iniciaba el proceso de novios y eso, y como ellos son hombres, mi mamá siempre decía:

“Como son hombres, ellos saben cómo cuidarse”. Además de que salían juntos y yo siempre salía sola y eso era más difícil.

-¿En su familia se fomentaba la lectura?

-No, sólo cumplir con la escuela.

-¿Usted siempre ha vivido en Tláhuac o se ha cambiado de casa?

-No, siempre he vivido allá.

-¿Cuándo fue la primera vez que tomó una decisión para elegir algo que le gustara?

-Cuando salí de secundaria y tenía que elegir carrera. Ahí fue una ruptura con mi padre porque él quería que yo fuera a la escuela de profesores y yo quería ir a la de música, así que a escondidas me fui a hacer los exámenes y cuando se enteró fue el acabose y mi mamá también pagó las consecuencias porque ella me acompañó. Después viendo que yo estaba a gusto y tenía mis presentaciones, me fue perdonando. Para mí fue abrir un camino de miedo con una sensación de ser más tenaz para decirle “a mi me gusta esto”, sólo así él cambió su idea.

-¿Qué hizo usted para vencer el miedo?

-Mostrarle los progresos que hacía en la música, demostrarle que era lo que me gustaba, que estaba en lo mío y que de ahí no me iba a sacar. Cuando le dije que iba a ir a la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtemoc, a los dieciséis años, le pedía que me acompañara e iba conmigo.

-¿Su preocupación o miedo era sólo por la reacción que pudiera tener su padre o había alguna otra cosa?

- No, también ser aceptada en el medio, por eso yo me ponía a estudiar mucho, no dejaba rato de ocio. Yo me dedicaba para que me aceptaran porque realmente era difícil entrar a un lugar, ser principiante, no tener la experiencia, un nivel avanzado de estudios. Quería entrara a trabajar ahí, así que me preparaba mucho, trataba de no tener ningún error para que no me corrieran. En ese entonces estaba el Maestro Ismael Campos quien apoyó mucho a las mujeres. Estuve tres o cuatro años sin paga, salvo en suplencias, pero la constancia me ayudó a perfeccionar y el maestro me consiguió un contrato.

-¿Cuántas horas practicaba?

-Todo el día, a excepción de algunas horas para comer. Los fines de semana, iba a la Banda y el domingo buscaba descansar.

-¿Qué resultados obtuvo al tomar esta decisión de dedicarse a la música?

-Logré ser aceptada en la Banda que yo quería. Había compañeros que tenían mi edad y me veían raro, que no era de ahí, pero al ver que el director me aceptaba y nunca recibí regaños, ellos cambiaron, pero sentí el rechazo, sentí que ellos se sentían superiores que uno, por ser yo mujer. Desde que llegué a la clase de clarinete, eran hombres, siempre más hombres y conforme ibas llegando te iba tocando el turno de pasar a dar la clase y aunque yo había llegado temprano, se metían en la fila y me iban relegando, hasta que el maestro se daba cuenta y me daba mi lugar en la fila.

-¿Qué tipo de rechazo era, lo puede describir?

-No me hablaban, me veían de arriba abajo, haciéndome “el fuchi”, tal vez porque yo era muy joven y ellos eran más grandes.

-¿Cuál era esa diferencia de edades entre ellos y usted?
-Yo tenía como catorce años y ellos como diecisiete o dieciocho.
-¿Fue dura para usted esa época?
-Sí, muy dura.
-¿Cuántas mujeres eran en la Banda?
-Como unas cuatro o cinco. Era obligado que nos juntáramos las mujeres para hacer como un frente, porque era muy normal para ellos acosar a las mujeres y cuando se te acercaban era para otros fines, así que platicábamos entre nosotras, nos avisábamos para que no cayéramos. Platicábamos de todo.
-¿En algún momento hubo algún enfrentamiento con sus compañeros?
-No, en esa época no, sólo nos protegíamos entre nosotras.
-¿Sus padres actualmente viven?
-Sí.
-¿Qué edades tienen?
-Mi mamá tiene cincuenta y nueve y mi papá sesenta y cuatro.
-¿Dónde estudió la primaria?
-En la Escuela Primaria Ingeniero Estanislao Ramírez Ruiz.
-¿Era pública, laica y mixta?
-Sí.
-¿Por qué fue usted a esa escuela?
-Porque me quedaba cerca del lugar donde vivíamos.
-¿Quién la llevaba y traía?
-Mi mamá.
-¿Se iba a pie?
-Sí, porque quedaba a seis cuadras.
-¿Y la secundaria, dónde la estudió?
-También en Tláhuac, en la Secundaria Quetzalcóatl, No. 47, era pública, me iba a pie y me iba sola.
-¿Dónde hizo sus estudios de música?
-En la Escuela Superior de Música.
-¿Le pareció fácil o difícil entrar a la Superior?
-Difícil, porque yo no tenía la preparación adecuada, tocaba el instrumento pero no sabía de las posiciones ni nada, de hecho no entré a la primera, fue hasta la segunda.
-¿En el examen había sinodales hombres y mujeres?
-Todos eran hombres.
-¿En qué año terminó la licenciatura?
-No terminé, me quedé en quinto año, porque me casé y tuve a mi hija y no pude seguir.
-¿Cuántos años dura su licenciatura?
-Siete años.
-¿Con qué expectativas entró a la Superior?
-Llegar a tocar bien mi instrumento y trabajar en alguna orquesta sinfónica o banda. Antes de que yo dejara la escuela, iba mucho a la escuela la Banda de La Marina y a mí me llamaba mucho la atención el uniforme y escuchar a las

pocas mujeres que estaban ahí, y me puse la meta de tocar ahí y lo logré, era mi sueño.

-¿Cuántos años después?

-Estuve por 1988 a 1990, estuve muy poco tiempo porque era una época muy difícil de la Banda en la que había muchas giras, yo tenía a mi hija, estaba en la edad de que iba a entrar a la escuela y mi esposo también tenía un trabajo que lo ocupaba de tiempo completo y para mí era muy difícil tener la Sinfónica de Coyoacán y la Banda de la Marina. No podía ausentarme de la casa, hasta una semana completa y no quería dejar sola a mi hija, por eso me salí.

-¿Cuáles de las expectativas que usted tenía de la Superior se cumplieron?

-Como yo no pude terminar la carrera –fue lamentable- a mí me hubiera gustado terminarla, pero en parte sí se cumplió lo que yo quería porque pude entrar a una orquesta sinfónica, para mí fue un privilegio como mujer estar ahí y ser aceptada.

-¿Qué edad tenía?

-Diecinueve años.

-¿Desde que entró fue primer clarinete en la Sinfónica?

-No, entré como segundo, después el principal dejó el lugar y a mí me pusieron ahí. Fue como a los dos años de haber entrado. Estuve ahí un tiempo y se me complicaban las cosas: faltaba o llegaba tarde, es que tenía a mi hija, lo de la Banda de la Cuauhtémoc, estaba por entrar a La Marina y tuve que pedir que me regresaran a ser segundo clarinete, porque no podía. Hablé con el Maestro Miguel Bernal Matus y no hubo problema. Así no salí de la orquesta y me pude dedicar a todo: mi hija, la Sinfónica y las dos Bandas.

-¿Cuánto tiempo estuvo con todos estos trabajos?

-Como cuatro años.

-¿Cómo organizaba su tiempo?

-Me iba la Sinfónica de Coyoacán de ocho a once, la Marina de doce a dos y córrele a la Cuauhtemoc de dos a cuatro, era un poco pesadito, pero a mí me gustaba y lo hacía muy contenta, porque se me facilitaba, no había tanto tráfico como ahora.

-¿Y en esas horas en que no estaba en la casa quién veía a su hija?

-Mi esposo, en ese tiempo él trabajaba una noche sí y otra no. Lo difícil fue después por las giras con la Marina, el cambio de trabajo de mi esposo, y tuve que pedir mi baja en la Marina. Me quedé sólo con Coyoacán y la Cuauhtemoc, pero luego dispusieron otras reglas los del gobierno del DF, que no podías recibir dos sueldos, así que desde 1990 sólo me quedé con la Sinfónica de Coyoacán.

-¿Qué significó para usted estar en la Banda de La Marina?

-Para mí era un privilegio porque no era fácil entrar y permanecer ahí, la milicia es muy complicada y cuando tienes familia o hijos, es más difícil, porque la milicia te contrata por las veinticuatro horas al día ¿y cuándo tienes tiempo para tu familia? Por eso me retiré, preferí a mi familia, por eso fueron sólo dos años, no era lo que me había imaginado, se me complicó mucho por ser mujer, por tener una hija. Lo que no les pasaba a la mayoría de mis compañeros, porque ellos venían de sus pueblos y tenían todo el tiempo para dedicárselo a la Banda,

yo en cambio, tenía dos trabajos más. En cierta forma me gustaba menos la Marina porque era música popular y en la Cuauhtemoc había más oportunidad de conocer obras que era lo que yo quería. Estar en Marina fue tener el sueño realizado, pero en la Cuauhtemoc era la base para seguir adelante en mi formación como músico.

-¿Qué diferencias ve entre la Sinfónica y las Bandas en las que estuvo, en cuanto a trato hacia las mujeres?

-Había un abismo, en Coyoacán es una orquesta que tiene un ambiente muy limpio y agradable, el trato es muy amistoso, formal y de respeto, en la Cuauhtemoc también, para todos era el trato igual con el director, quien era muy respetuoso, él nunca hizo distinciones por ser mujer o por tocar un instrumento u otro. La Marina sí fue muy diferente porque el hecho de tener un grado implica ser como intocable y no puedes protestar, no puedes decir tus opiniones personales. En cuanto al trato, había personas de sesenta o sesenta y cinco años y yo veintiséis, yo los veía como intocables, puedo decir que había momentos en que se ponían a platicar cosas muy desagradables y no les importaba que hubiera mujeres.

-¿Cómo qué tipo de cosas?

-Sobre sus conquistas con las mujeres, sus malos tratos a sus familias. De hecho muchos se trataban con groserías, con agresión. Muchos no eran de un nivel cultural alto, la mayoría venían del Estado de México y tenían otras costumbres y no estaban acostumbrados a ver mujeres en esos lugares. Yo creo que no era un lugar muy para una mujer porque el acoso era todos los días. Si había alguna mujer que les gustara, se iban sobre ella a perseguirla y acosarla, las pocas mujeres que estábamos ahí nos alertábamos. La reputación de las mujeres siempre estaba en entredicho en ese lugar. Para mí fue bonito estar ahí, pero a la vez no, porque el trato hacia las mujeres era muy diferente a lo que yo pensaba o había visto en otros lugares. Por ejemplo en los ensayos era muy molesto escuchar chistes y palabras altisonantes y todos los hombres participaban. Yo decía: "Si la cabeza está así, ¿qué puedes esperar?", y preferí no estar en entredicho y cortar por lo sano. Recuerdo un viaje en el que el gerente del hotel empezó a repartir las habitaciones en pares y empezó con las mujeres, entonces uno de los militares de más alto rango habló con el gerente muy molesto para decirle que en la milicia primero eran los jefes, las mujeres no importaban, las mujeres eran al último. Para mí fue muy desagradable porque hacía dos meses que había entrado y fue impactante, escuchar además expresiones groseras cuando se refería a las mujeres y ver la forma tan autoritaria. Yo les pregunté a mis compañeras ¿por qué permitían eso? Y ellas me respondían que eso era así, que no se podía protestar ni discutir con una persona que tuviera un rango más alto que el suyo. Y yo me sentía impotente, me puse más alerta y supe que eso no era lo mío.

-¿Cuántas mujeres formaban parte de la Banda?

-Como doce mujeres y como setenta y ocho hombres.

-¿En la Sinfónica de Coyoacán recibe usted un sueldo y prestaciones?

-Sí, pertenece a la Delegación Coyoacán y por lo mismo recibimos un sueldo base, vacaciones, ISSSTE, aguinaldo que da el gobierno del Distrito Federal. No

estamos formados por decreto presidencial, sino que el delegado que estaba a principios de los ochenta, convocó a que se formara la orquesta, no teníamos en ese entonces un nombramiento como músicos ni un sueldo destinado a los músicos, tenemos un sueldo como cualquier secretaria o jefe de oficina. Hasta hace a penas seis u ocho años que empezó a verse la manera de cambiarnos el nombramiento en nuestros contratos para que fuéramos nombrados músicos o músicos concertistas.

-¿En esta Orquesta que plaza tiene ahora?

-Clarinete principal.

-¿Usted piensa que han ido aumentando sus sueldos?

-No, el sueldo ha ido variando de acuerdo a la economía, pero no pagan por antigüedad o ser primer clarinete, porque no es una orquesta formada por decreto presidencial. La Filarmónica, por ejemplo, sí se formó por decreto y dan un sueldo como músicos y van de acuerdo a los tabuladores de las orquestas de México, pero nosotros no, somos como burócratas, en puestos administrativos y no de músicos.

-¿Considera que es bajo su sueldo?

-En relación a otras orquestas sí. Nos aumentan cuando le aumentan al Gobierno del Distrito Federal.

-¿En qué lugar ha ganado usted más?

-En la Banda de La Marina, como dos veces más por tiempo más que completo.

-¿Cuál es su sueldo al mes?

-Tres mil seiscientos pesos. Mi sueldo es tan poco que contribuyo con una cuarta parte de las necesidades de la casa, mi esposo es el que percibe más salario, no es un sueldazo, pero con eso vivimos.

-¿Ha habido algún sexenio que considere que ha sido el mejor en cuanto al salario?

-No, ninguno.

-¿Cuánto tiempo lleva trabajando en la Orquesta?

-Veintidós años.

-¿Considera usted que su vida se complicó al ser madre y trabajadora al mismo tiempo?

-Obstaculiza cuando vas a ser madre y cuando los hijos están chicos y requieren atención, pero después empieza uno a liberarse un poquito cuando empiezan a ser más independientes. Las mujeres siempre nos tenemos que ingeniar para buscar tiempo para estudiar y trabajar, como que siendo madre te vuelves más organizada, aprendes a aprovechar el tiempo al máximo. La etapa de soltera es más relajada y pierdes mucho tiempo en cosas que no son importantes.

-¿Qué aspectos se obstaculizan cuando se va a ser madre o se tienen hijos pequeños?

-Todos, porque no puede uno estar estudiando y el bebé durmiendo. En mi caso como clarinetista, no puedes hacer ruido. Ahora en el trabajo no puedes quedarte a repasar en el ensayo porque tienes el pendiente de ir por tu hijo.

-¿Esto también les sucede a sus compañeras mujeres?

-Sí, es general.

-¿Y a sus compañeros hombres?

-No, es diferente porque en su caso se preocupan porque creció la familia, por trabajar más para tener más ingresos y solventar los gastos, pero en cuanto al tiempo para estudiar, no.

-¿Usted ha trabajado con la Orquesta Sinfónica de Mujeres?

-Sí, con la Maestra Gina Enríquez

-¿Qué le pareció esta experiencia?

-Al principio, cuando convocaron a las audiciones fue un reto estar ahí, fue muy reconfortante aprobar la audición en el 2003, el trato con la Maestra Gina es muy agradable y el ambiente es muy bonito. El desempeño se da más fácil porque es un lugar en el que te tratan bien, hay mucho respeto. Me gustaba mucho la idea de participar en una orquesta de mujeres, porque nunca me había tocado estar en una y creo que la mayoría pensamos en eso, no tanto demostrarles a los hombres que podemos hacerlo, sino que sí es posible que podemos trabajar muy a gusto entre mujeres.

-¿Qué le pareció trabajar con mujeres?

-Puedes estar más de lleno en lo que haces, desde mi visión personal, porque las mujeres criticamos y por lo mismo tienes que dar más.

-¿En qué sentido dice que las mujeres criticamos?

-En el sentido positivo, porque al menos yo, si escucho algo que no está bien, trato de averiguar qué es lo que estoy haciendo mal y lo tomo para superarme y ver en qué estoy mal. No en el sentido de querer que saquen a la gente o criticar de manera negativa.

-¿Ha notado alguna diferencia en la forma en la que dirige una mujer y en la que dirige un hombre?

-Claro, porque como mujeres somos más cómplices de lo que hacemos, a veces podría decirse que es una complicidad para demostrar que podemos.

Hay más consideración, sobre todo con la Maestra Gina, que es la única directora con la que he trabajado, porque entre las mujeres somos un poquito más condescendientes. Sí son diferentes los ambientes cuando hay hombres. Considero que depende mucho del carácter de cada persona.

-¿Usted ha instrumentado piezas compuestas por mujeres?

-Sí, hace como diez años, era una pieza sólo para clarinetes.

-¿Notó alguna diferencia entre esta pieza y las compuestas por hombres?

-Sí, era una pieza muy alegre, como que la compositora expresó lo que sentía, me pareció muy sensible, muy expresivo.

-¿Esto también lo ha notado usted con los compositores hombres, son expresivos y sensibles?

-No tanto. Como que su música no es tan sensible.

-¿En cuanto a los instrumentos siente usted que es diferente la manera en la que tocan los instrumentos los hombres a como los tocan las mujeres?

-Yo creo que más bien depende del instrumento, cada instrumento tiene su carácter.

-¿Qué significa para usted el clarinete?

-Es una forma de expresarme, de decir con sonidos. Me gusta su sonido, su forma, sus colores y timbres.

-¿Hay alguna relación entre su cuerpo y el instrumento que toca?

-Cuido la embocadura para tener un buen sonido, es decir acondiciono los músculos de mis labios y cara para presionar y articular con la lengua. Es una práctica diaria. Me cuido mucho de los climas extremos porque no puede uno estar tocando con gripe o tos. No cargar cosas pesadas, no tallar para que los dedos no pierdan la sensibilidad de sentir la vibración del instrumento.

-¿Hay algo en específico que quiera expresar cuando toca?

-Yo quiero expresar lo que veo, lo que leo. Dar expresión a la frase que vas a tocar. El temperamento personal es muy importante. Mover el cuerpo, usar gestos, expresarte, entregarte.

-¿Hay alguien que considere una influencia musical para usted?

-Me gusta Strauss, las marchas y algunas sinfonías.

-¿Hay alguien a quien usted ad?

- A Michael Folins, Sabine Meyer.

-¿En qué consiste la especialidad de clarinetista?

-Hay que aprender a sacar sonido, acondicionar los músculos de los labios, conocer las posiciones de la boquilla, aprender a respirar -que es lo más importante- y estudiar mucho las lecciones.

-¿Para usted qué significa la música de concierto?

-La música de concierto es una forma de expresión entera y te permite desarrollarte al cien por ciento, no es lo mismo tocar rock o salsa, siento que te limitas a un estilo, en cambio en la de concierto hay más variedad, tocas más cosas para todos los sentidos, por eso para mí siempre fue un sueño tocar en una orquesta sinfónica porque me llamaba la atención desde muy chica, quería saber qué se sentía, cómo era ese trabajo, me siento muy afortunada de haber entrado tan joven a la Orquesta de Coyoacán y no hay tantas oportunidades y aunque no es la mejor orquesta del país, puedo desarrollar lo que me gusta. La orquesta de cámara a veces no requiere de clarinetes, en cambio en la música sinfónica requiere otra rotación, hay quintetos, de hecho hubo un quinteto formado por personas que pertenecemos a la Orquesta de Coyocacán, pero desafortunadamente no hay mucho trabajo.

-¿En esta orquesta de cámara son mujeres y hombres?

-Sí, el fagot, el corno y el oboe, son hombres y nada más la flauta y yo somos mujeres.

-¿Tiene usted algún comentario que no se ha tocado en esta entrevista y que usted considere importante mencionar?

-Solamente hacer notar que hace poco tiempo que comenzaron a apoyar el trabajo de las mujeres en la música, porque antes era más limitado, ahora no; ahora las escuelas te apoyan para elegir instrumentos y carreras. A mí me gustaría que se mencionara que el apoyo está para todos y que todas le echemos más ganas, no por feminismo ni por demostrar que algún día vamos a tomar el mundo en nuestras manos, sino que sobresalgamos que echemos los kilos para hacernos notar más.

-¿Qué les recomienda a las mujeres que se están formando o se van a formar como clarinetistas?

-En primera que terminen la carrera, que se desarrollen en grupos de cámara, en quintetos, en todo, que conozcan todo, aprovechar las becas, los cursos de

perfeccionamiento. En segunda, cuando tengan una familia poner en claro con la pareja cuál es nuestro trabajo -aunque también él sea músico-, nuestra responsabilidad en el trabajo y sobrellevar para seguir adelante. Que sepan que nada nos puede limitar para desarrollar nuestro talento.

-Muchas gracias.

Gabriela Orta
Percusionista

Entrevistada el 5 de julio de 2006

Nombre: Gabriela Orta Quintana

Edad: 36

Año de Nacimiento: 1969

Lugar de Nacimiento: Ciudad de México

Estado civil: Soltera

Escolaridad: Licenciatura

-¿Trabaja actualmente?

-Sí.

-¿En qué trabaja?

-Soy músico percusionista de la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, trabajo como maestra de música para preescolar en el Centro Escolar Morelos y doy clases particulares.

-¿Qué hace usted en estos trabajos?

-En la Sinfónica Carlos Chávez soy la segunda percusión. En el *kinder* les doy clases de música a los niños y me eligieron para desarrollar un programa de psicomotricidad y fomento a la lecto-escritura y en las clases particulares preparo a los alumnos para los exámenes de admisión al Conservatorio o a la Nacional de Música.

-¿Le pagan por estos trabajos?

-Sí. Me gusta mucho dar clases particulares porque como a mi nadie me preparó, sino que me fui sola. Pero ahora hay más exigencia porque la percusión se ha difundido mucho y cada vez hay más personas que quieren prepararse en esta especialidad y las escuelas no tienen espacio para tanta gente, así que hacen un selección. Yo los preparo para que tengan más posibilidades de entrar.

-¿Cuántas horas trabaja usted a la semana?

- Entre dieciséis y dieciocho en la Orquesta, en el *kinder* siete horas a la semana.

-¿Por qué le gusta este trabajo?

-Por la frescura de los niños y la espontaneidad.

-¿Considera que el sueldo que usted percibe es justo?

-No. En el *kinder* está bien para las horas que doy, pero realmente el esfuerzo y la responsabilidad es mucha. Hay que estar atenta todo el tiempo y preparar mucho las clases. Aunque en la escuela, no puedo quejarme, me dan muchos reconocimientos y premios, pero a mi me gustaría que me pagaran más. En la Orquesta, siento que tenemos muy buen nivel, pero somos la peor pagada porque estamos manejados como becarios, el beneficio es no pagar impuestos, pero no tenemos antigüedad –yo tengo más de diez años tocando en esta Orquesta-, no hay servicio médico ni nada. Sí tenemos muchas vacaciones y por los horarios puedes tocar en otras orquestas.

-¿En la Orquesta hay más mujeres que hombres o está igual?

-No, en la sección de percusiones tenemos el privilegio de ser tres mujeres, antes éramos cuatro. Somos la única sección que tiene más de tres mujeres. Es una sección que llama mucho la atención, porque no es común.

La principal de la Filarmónica es mujer, la timbalista de la Orquesta de Coyoacán y en la del Poli también son mujeres. Ahí la llevamos.

-¿A partir de qué edad empezó usted a trabajar?

-A los veintidós, porque mis papás no me dejaron trabajar antes.

-¿En música?

-Sí, todo el dinero que he ganado ha sido por la música. Empecé como extra en la Orquesta donde ahora estoy, era músico invitado.

-¿Desde esa edad no ha dejado de trabajar?

-No.

-Platíqueme sobre su familia de origen, sus padres, hermanas/os, el lugar que ocupaba, la forma en la que empezó a relacionarse con la música.

-A mis papás les gusta la música, en general. A mi papá le gusta cantar con el mariachi -si se le aparece uno-, a mi mamá le gustan los tríos, los boleros y siempre estuvimos rodeados de música, pero no de conservatorio. Mi hermana mayor estuvo un tiempo en un grupo de mandolinas clásicas, mi mamá la apoyó mucho y desde que yo tenía como seis años me gustaba mucho la música, yo le insistía a mi mamá que me metiera a clases de algo, como que me hacía caso, como que no. La música era algo que tenía yo muy claro.

-¿Cómo es que tenía usted tan claro su gusto por la música?

-Sobre todo con las percusiones, porque cuando iba al *kinder* los lunes que era el acto cívico nos vestían de blanco, las niñas teníamos que ir forzosamente de falda y a los niños les colgaban el tambor, aunque no quisieran. Yo le decía a la maestra que me dieran un tambor, pero no quiso: "No porque tú eres una niña y las niñas no tocan el tambor". Era mi pleito de todos los lunes, yo quería hacer San Lunes porque no soportaba la frustración. En principio porque tenía que ir con mi faldita y no iba a poder jugar como siempre, me peinaban y además no podía tocar el tambor: ¡odiaba los lunes!

Un día le dije a mi mamá que me pusiera pantalón que me rapara, como no quiso, yo me corté el pelo y ni así toqué el tambor nunca.

-¿En qué año era eso?

-Setenta y tres o setenta y cuatro. En la secundaria les pedía a mis papás una batería y jamás me la compraron, no por cuestiones económicas, sino por que les parecía "raro". Soy la más pequeña de cuatro y mi papá tiene una empresa de instrumental médico.

-¿Cuántos hombres y cuántas mujeres son?

-Somos tres mujeres y un varón. Mi hermano es el segundo. Mi papá diseñó su compañía de tal forma que nos dijo que él necesitaba dos ingenieros y dos administrativos, no cabía otra posibilidad, a mis hermanos se les dio. Cuando yo terminé la prepa, quería ser ingeniero biomédico, aunque la música me seguía gustando, me di el chance de ser ingeniero biomédico y era yo la más desdichada del mundo, ahí me entró el conflicto porque estaban mis hermanos administradores y mi hermana mayor era ingeniero químico, sólo faltaba yo. Tomé clases de piano a escondidas y yo estaba en la UAM-Iztapalapa y cualquier cosa de música que hubiera ahí yo me iba a escuchar o a tomar talleres. Un día tuve que tomar la decisión, a mí me quedaba claro que yo quería ser músico y no quería ser ingeniero, me estaba costando mucho trabajo, era

desgastante. Llegó un momento en que no estudié para reprobar y que me corrieran y así permitirme estar en la música o en el arte. A los diecinueve años llegué con mis papás, les dije que había reprobado y que estaba fuera de la UAM. ¡Eso fue muy difícil!, pero mi papá me dijo que me fuera a la Iberoamericana a estudiar ingeniería biomédica y que él me pagaba los estudios. Mi papá es una persona muy tranquila, es un amor y yo nunca le había dicho a él que no. Estaba yo entre el amor, la complacencia y lo que yo quería. Fue muy difícil decidir. Así que me presenté al examen de admisión en la Ibero y me quedé. Mi hermana estaba por terminar su carrera ahí en la Ibero, ella es un año mayor que yo, y ahí íbamos en el carro y yo llore y llore porque no quería inscribirme a la Ibero. Al siguiente domingo que mi papá llegó a la casa, porque mis papás no están juntos, le regresé el dinero de la inscripción, no me dijo nada sólo me preguntó que qué iba a hacer, que tenía que tener un oficio. Se enojó mucho. De la noche a la mañana no tenía nada que hacer, así que empecé a buscar en el periódico y ví un curso de restauración de obras de arte, me fui a inscribir y en el examen estaba una fagotista que ahora es mi amiga, me dijo que aunque tuviera veintiún años todavía podía ser músico y que estaban abiertas las inscripciones. Ella me llevó a la Escuela de Música por mi solicitud e hice el examen de admisión. Cuando mis papás supieron que no iba a ser ingeniero me tenían muy controlado el carro, no me daban dinero y casi no me dejaban salir. El día que daban los resultados en la Escuela Nacional de Música, pero no pude salir porque ese día pedían a mi hermana, nunca ví mi nombre, pero supe que había sido admitida porque le pedí a una amiga que fuera a ver las listas. Ese día no pude decir nada. Después les dije a mis papás, a ellos no les gustó, pero yo me sentía feliz, estaba muy tranquila. Para mi fue un cambio radical, dejé de ir a fiestas, me encerré un año a estudiar más de diez horas al día.

-¿Usted no tocaba ningún instrumento?

-Tocaba un poco la guitarra. Cuando estuve en el Colegio de monjas, pero sabía muy poco. Si tocabas la guitarra las monjas te sacaban de las clases y podías irte a tocar a los ensayos, a mí eso me encantaba.

-¿Considera que tuvo las mismas oportunidades de desarrollo que sus hermanas/o?

-Sí, no hubo diferencias. El matrimonio de mis papás no funcionó, pero mi papá siempre estuvo ahí para nosotros, nunca nos hizo falta, siempre nos veíamos cada ocho días. Mis papás estuvieron muy al pendiente de mi porque salí muy inquieta, fui muy latosa. Mis papás compraron un órgano –porque estaba de moda- y aunque yo quería una batería me fui a tomar unas clases, pero el maestro no me hacía caso porque era la más chica de la clase y no alcanzaba los pedales. Él habló con mi mamá y le dijo que yo tenía que esperar para crecer un poco más y alcanzar los pedales. Fue una frustración horrible. Destapaba el órgano para escuchar la caja de ritmos. Con todo y que mi mamá estaba sola con cuatro niños, nos llevó a natación, a mi hermano al americano, a los cursos de verano.

-¿Su mamá los llevaba a conciertos?

-No. Sólo íbamos a los conciertos que daba mi hermana. Lo que sí me acuerdo es que mi papá escuchaba a Waldo de los Ríos, un argentino, como el Cobos de

los setentas y a mi me encantaba. Por ese disco empecé a ver nombres como los de Mozart, Brahms, Rachmaninoff. A los diecisiete empecé a comprar discos de música clásica.

-¿Cuándo empezó a ir a conciertos?

-Cuando estaba en la UAM. Me iba a la OFUNAM los sábados o los domingos. Eso fue a principios de los noventa.

-¿Dónde ha vivido usted?

-Nací en una casa que tenían mis papás en Viaducto, después viví cerca de la Cineteca, a los veintiún años nos cambiamos a Tlalpan, por Médica Sur, a una casa muy grande.

-¿Usted estuvo en escuelas de monjas siempre?

-Sí, menos el *kinder* misógino que quedaba a la vuelta de la casa de mi abuela. Después estudié doce años con las monjas. Estaba en Taxqueña.

-¿Le quedaba cerca de su casa?

-Más o menos.

-¿Quién la llevaba a la escuela?

-Nos llevaba mi mamá y pasaba por nosotras. En la prepa me rebelé y a veces me regresaba sola. Hubo un tiempo en que mi hermano la apoyó y él iba por nosotras, pero ella siempre nos llevo y nos trajo.

-¿En qué se transportaban?

-En carro.

-¿Era una escuela privada?

-Sí, católica y de puras mujeres.

-¿Por qué eligió las percusiones?

-Desde niña me ha gustado todo lo que tiene que ver con el ritmo, buscaba la cuestión rítmica hasta en las canciones de José José.

-Cuando usted estudió percusiones en la Nacional ¿era la única mujer o había más?

-En ese entonces me acuerdo de mí y de otra mujer que iba en el turno de la tarde, pero sabía que había mujeres percusionistas, las había visto en los conciertos. Cuando las veía yo decía: “¡Sí se puede!”

-¿Alguna vez habló usted con ellas?

-No, siempre se me escaparon, cuando llegaba ellas se habían ido. Pero era lo de menos entrevistarlas, yo sabía que yo podía estar ahí.

-¿Cómo fue el trato en la Escuela?

-El trato es parejo en las clases teóricas. Donde sí sentí diferencias fue en las clases de percusiones porque sentía que no me daban mucho el beneficio de la duda o el maestro se ponía a platicar de otras cosas en vez de revisarme la lección, de hecho en el examen de admisión el maestro me preguntaba “¿quieres estudiar percusiones mientras te casas?”. También él hacía sus ensambles y escogía a puros hombres. Me decía: “A ver chaparrita ¿has estudiado? ¿Te dejo a ti esta parte?” Yo lo retaba y veía que sí le estaba echando ganas. Un día no sé si quería algo conmigo o quería ver qué sacaba de mí y me invitó al *show* donde trabajaba que era de los Beatles. Me pidió que fuera de blanco y negro. Faltó un músico y ese día fue mi *debut*. El tipo me puso a tocar platillos, timbales, de todo y él nada más se reía.

-¿Ahora qué piensa de esto?

-En principio, estoy segura que el tipo cobró y a mi no me dio nada, pero también descubro en el señor una irresponsabilidad tremenda porque aunque la música de los Beatles todo mundo la tiene en la cabeza, pude haber arruinado el *show*. Después de esto empecé a tocar en la Orquesta Juvenil de Tlalpan, yo era la abuelita, mis colegas tenían desde nueve a trece años y yo que era su abuela de veintitantos, pero esto fue maravilloso porque ahí conocí a un maestro oboísta de la OFUNAM: Sanchíz, que me ayudó a estudiar, a aprender a seguir la batuta. Él me dio mucho empuje.

-¿Dónde practicaba?

-En la casa. El maestro de la Nacional nos obligó a comprar una marimba o un xilófono y entre mis ahorros y lo que me prestaron mis hermanos me hice de un xilófono. Después me compré un tambor en el Monte de Piedad, porque pensé que ahí iban a estar más baratos y estaba pésimo mi tambor. Me la pasé encerrada, sólo iba a la Juvenil, a mis clases en la Nacional, no iba a fiestas ni nada.

-¿Considera que usted tuvo una relación igualitaria con sus compañeros?

-Sí, fue igualitaria.

-¿Terminó su carrera en la Nacional de Música?

-No, en la Nacional sólo terminé el propedéutico. Terminé la carrera en la Ollin.

-¿Cuándo se fue usted a la Ollin?

-En 1994.

-¿Por qué no terminó en la Nacional?

-Porque había mucha grilla entre los maestros y yo estaba perdiendo el tiempo, no te prestaban los instrumentos.

-¿Qué diferencias vio entre estas instituciones?

-En la Ollin todos estudiaban, había mucha competencia desleal, por cierto, pero musicalmente salías muy bien preparado. De ahí pude hacer mi audición a la Orquesta Carlos Chávez y la gané.

-Cuando estudió percusiones en la Nacional y en la Ollin ¿considera que usted fue buena estudiante, que tenía facilidad para el instrumento?

-Sí. Aunque no fui buena estudiante en la primaria, la secundaria y la prepa. Era alumna de siete y ochos. En las escuelas de música siempre saqué nueves y dieses. De hecho me dieron una media beca –que era un cincuenta por ciento de descuento- porque siempre me mantuve en mis calificaciones.

-¿Sus compañeras mujeres también tenían buenos promedios?

-Sí, ahí cuenta mucho que vas a la clase y veo que los hombres faltan mucho, las mujeres estamos más preocupadas por cumplir con un compromiso.

-¿En qué año terminó la carrera?

-En 1997.

-¿Hay maestras o maestros que han sido importantes para su formación?

-Sí, tres: el maestro Sanchíz, Alma Gracia Estrada y el tercero, cuando salí de la Ollin y me entró la depresión de qué a dónde iba a ir, en el 2000, yo decido empezar a tomar clases en el extranjero con el principal percusionista de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles: Raynor Carroll. Lo contacté por correo y empecé a tomar clases particulares con él y mi visión de la percusión y de la

vida cambió. Me enseñó a tocar de todo: los platillos, timbales, xilófono, en fin...me dio mucha seguridad y me encantó su trato humano, su humildad.

-¿Toma clases con él hasta ahora?

-Sí, ahora somos amigos.

-¿Es mexicano?

-No, es americano.

-¿Por qué decidió buscar a alguien fuera de México?

-Porque sentí que tenía que buscar otros maestros, en la Ollin había tenido a los mejores, en mis tiempos eran Alma Gracia Estrada, Armando Zerquera y Gabriela Jiménez, con quien no pude tomar clases, pero me hubiera gustado, porque está considerada como la mejor percusionista mexicana. Yo sé que como aún son pocas las mujeres percusionistas aquí, ella las apoya siempre porque ella padeció mucho al ser la primera mujer percusionista en México. Ella y Flora Rodríguez son el parte aguas en la especialidad de las percusiones aquí. En una ocasión, esto nunca se me va a olvidar, hice un examen en la Ollin para adelantar un semestre e irme a estudiar fuera, soñando que mi documento iba a tener validez, cuando hice el examen los sinodales me hicieron pedazos y en realidad el problema fue con mi maestra, no conmigo. Dejé de tocar como tres meses, sólo iba a la Orquesta. Estuve deprimida y se me quitó la seguridad. Tiempo después me daba miedo pararme frente al público. Estuve buscando mucho aquí, tomé cursos con los del grupo *Tambuco*, pero en un momento sentí que se habían agotado las cosas aquí y tenía que seguir buscando por otro lado. En realidad lo que yo estaba buscando era calidad humana y afortunadamente me encontré con Raynor. Aquí hay personas con mucha capacidad, pero les falta calidad humana.

-¿En algún momento de su vida ha querido irse a estudiar fuera de México?

-Sí, de hecho pude haberme ido a Boston, pero se me juntó con mi aceptación de admisión en la Orquesta. Tuve que decidir entre irme o quedarme en México. Yo me acordé de un par de músicos que se habían ido a estudiar a Europa, no tenían trabajo y nadie les hacía caso aquí. Eso me impactó mucho. También coincidió que el maestro percusionista de Boston se había ido y sólo existía la especialidad en marimba y yo no soy buena en eso. Pensé que me iba a pasar lo mismo que a ellos y preferí quedarme e ir haciéndome mi lugar. A mí lo que me interesa es prepararme bien para enseñar la percusión.

-¿Usted piensa que en México hace falta enseñar percusión?

-Sí, hace falta un modelo más estructurado.

-¿Este modelo existe?

-Los americanos lo tienen, en el Distrito Federal a penas se está implementando pero la diferencia es que allá hay un maestro para cada especialidad. Y aquí un maestro te enseña todas las percusiones y eso no es posible.

-¿De qué forma se relaciona usted con su cuerpo al tocar percusiones?

-Es una relación muy directa, por ejemplo, si subo de peso, los instrumentos me lo reprochan, me canso a la hora de tocar platillos, si sé que voy a tener un concierto pesado, empiezo a comer más frutas, la espalda para los percusionistas es muy importante porque te la pasas cargando fierros, tambores, arrastrando timbales de un salón a otro. Tengo que cargar las cosas con cuidado.

Hay que hacer calentamientos antes de tocar y cuidarse mucho los dedos. Debes hacer deportes, sobre todo natación. Generalmente todos los percusionistas que yo conozco son muy activos, especialmente las mujeres somos muy aceleradas y casi todas hacen mucho deporte. Yo creo que tiene que ver con el instrumento, esa es su naturaleza, tenemos que hacer movimientos rápidos, estar de un lado al otro y cambiar de instrumentos.

-¿Cuál es el instrumento que más le gusta?

-Los platillos y el tambor.

-¿Por qué?

-Por la energía, es un instrumento muy visual. También me gusta el tambor y los timbales. Muchos maestros dicen que cuando un percusionista toca el tambor es como su tarjeta de presentación. Yo puedo pasarme horas estudiando tambor. También me gusta el vibráfono.

-En el ámbito de la música ¿estos instrumentos que usted eligió nos los conciben como masculinos?

-Antes se veían así, ha cambiado, pero se les siguen viendo como instrumentos pesados y se puede prestar a que la gente piense que es un trabajo para hombres. Ahora se ha ido educando la gente a que las mujeres lo podemos hacer bien y que no es un trabajo de fuerza, es de técnica. Sí pesan, pero eso siempre se puede solucionar.

-¿Considera que las mujeres tocan diferente que los hombres?

-Sí, las siento más cuidadosas y más sensibles. Como yo trabajo una sección de mujeres no tengo padecimientos, pero cuando he ido de invitada a otras orquestas, sólo me dejan tocar el triángulo, aunque yo quiera tocar los platillos o los instrumentos pesados. Los hombres en la Chávez son muy caballeros, tenemos una relación muy buena. No sé si porqué sea que ellos no tengan el puesto de jefes, no sé.

Cuando toco en la Chávez muchas veces veo a la gente como me señala, me imagino que dicen: “¿Por qué le dejaron a la chiquita, a la más chaparrita los platillos, cuando están otras personas más grandes con el triángulo y el pandero?”

-¿A usted la han dirigido mujeres?

-Pocas veces, de hecho sólo tres veces, tres mujeres: Gabriela Díaz Alatríste, Gina Enríquez y Teresa Rodríguez.

-¿Ha notado usted alguna diferencia?

-Sí, siento que la música es más cálida y con más exigencia en el estilo, cosa que la mayoría de los varones, se preocupan por ser precios, pero el estilo y el mensaje musical, la profundidad no se siente con ellos. Cada año la Orquesta hace un curso para directores, se invita a directores huéspedes de diferentes partes de provincia o de aquí y cada vez hay más mujeres y eso considero que es importante. No me gusta mucho la apatía de la Orquesta, cuando vienen mujeres o directores sin experiencia porque es odiosa. Si no es una buena batuta no hacen mucho.

-¿Usted considera que la Orquesta les exige más a las mujeres?

-En cuestión de batutas, sí. La Orquesta a las mujeres las trata mal, en general. No son capaces de reconocer, en general los hombres, que la persona que está

allá arriba pueda hacerlo mejor que el varón que estuvo un día anterior. Cuando las directoras empiezan a exigir, ahí no les gusta porque la mayoría de los directores normalmente no exigen. Hay directores que siguen a la Orquesta, no la mandan. Gabriela Díaz, por ejemplo, tiene la cualidad de que ella sí dirige a la orquesta y sabe cómo quiere que vaya la Orquesta, entonces cuando lo pide, no les gusta a los músicos. Para mi, este año el concierto que dirigió Gabriela fue el mejor que dimos en todo el año. Ella se puso tan exigente con los contrabajos que lo que hicieron fue que unos tocaban y otros no, para ver si se daba cuenta. Eso me lo confesó uno de los contrabajistas. También me di cuenta que algunos músicos no le hacían caso o se reían de ella. ¡Qué lástima que algunos de mis compañeros no valoren una batuta sensible, con conocimiento y conciente de lo que quiere!

-¿Le gusta que la dirijan mujeres más que hombres?

-No es que me guste más, a mi me gusta que me dirija alguien que sepa.

-¿Considera que la música que componen las mujeres, es distinta a la que componen los hombres?

-Desafortunadamente no he tenido en mis manos muchas partituras escritas por mujeres, las únicas que he tocado me han gustado y no siento que ha un toque femenino. A mi me gusta lo que hace Marcela Rodríguez y Gabriela Ortiz.

Lo que sí creo es que son más detallistas en cuanto a cómo quieren que se toque la obra.

-¿Considera que a usted le exigen más en la Orquesta que a los demás músicos?

-Igual, pero yo me exijo más siempre. Somos una sección que a la gente le gusta mucho. No sé si porque somos mujeres o porque le echamos ganas o porque tocamos bien. Yo siento un compromiso y quiero hacerlo bien. Además mis jefas no aceptan errores y eso está bien.

-¿Siente que su trabajo es valorado?

-En la Orquesta, siempre.

-¿Busca expresar algo con la música?

-En principio lo que está en el papel, pero básicamente lo feliz que yo soy al tocar las percusiones.

-¿Por qué se dedica a la música?

-Porque ahí encontré paz, gusto, pasión y disciplina.

-¿Hace algo para difundir su trabajo?

-Sí, llevo *posters* de la temporada al *kinder*, a los papás, a los maestros. También a mis alumnos de particulares les doy discos para que los escuchen. La música clásica te ayuda a desarrollar el intelecto, a escuchar.

-¿Qué significado tiene el trabajo en su vida?

-Es mi vida. Lo que me mantiene activa.

-¿Hay algún evento en su vida que ha sido lo suficientemente fuerte como para cambiar el rumbo de su vida?

-Sí. Trabajar en una Orquesta significa muchos sacrificios, me he perdido de muchas cosas en el plano familiar, personal y de amistades. La música es muy demandante.

-¿Hay algún percusionista a quien usted ad?

-Raynor, Carroll, Patricia Dash y Keiko Abe.

-¿Cómo ve usted la situación de la música en México en cuanto a oportunidades, sueldos, prestaciones?

-Mal. Hace falta una campaña a nivel gubernamental que doble la promoción de los conciertos. Las Orquestas están mal pagadas, en general y hay conflictos con las prestaciones. La Chávez es una Orquesta que lleva quince años y se ha luchado por que se haga profesional y la toman como una orquesta de paso. Ya no hay lugares para tanta gente. Esto implica un gasto extra del gobierno, pero la cultura en México no es prioridad, lo que está muy mal. También veo mal que siempre se programe lo mismo y aunque es una buena estrategia para que llegue gente a las salas, nos deja estancados en las mismas obras.

-¿Qué les recomienda a las mujeres que se van a formar o se están formando en su misma especialización?

-En primer lugar que se comprometan al cien por ciento, porque dificultades, las va a haber, pero que sean firmes y no se dobleguen a la primera. Que sigan mucho su intuición a la hora de hacer la música, que rompan los obstáculos y perseveren. Ya se han logrado muchas cosas, ya sabemos que sí podemos, ahora lo que hay que hacer es hacerlo bien y con todo el compromiso del mundo, porque la música exige.

-¿Quiere usted agregar algo que usted considere importante que no se ha incluido en la entrevista?

-Considero que este trabajo que estás haciendo es importante, porque espero que ayude a hacer conciencia no sólo a los hombres sino también a las mujeres. Tenemos que apoyarnos más sobre todo en la dirección de orquesta, yo creo que para la Orquesta Chávez y para otras orquestas sería un honor que Gabriela Díaz viniera al menos de directora adjunta, también deberíamos aprender a no juzgarnos cuando hacemos trabajos tan valiosos como el que hizo Gina Enríquez con la Orquesta Sinfónica de Mujeres. Pienso que hay que seguir haciendo brecha para que las mujeres tengan la oportunidad de hacer muchas cosas.

- Muchas gracias.

Araceli Castañeda

Violinista

Entrevistada el 19 de mayo de 2006.

Nombre: Araceli Castañeda.

Edad: 35.

Lugar de nacimiento: ciudad de México.

Año de nacimiento: 1971.

Estado Civil: Unión libre.

Escolaridad: Licenciatura (trunca).

-¿Trabaja actualmente?

-Sí, tengo dos trabajos.

-¿Qué hace en esos trabajos?

-Soy ejecutante en una orquesta, tocando violín y también me dedico a la docencia a nivel preescolar para la SEP.

-¿Cuántas horas trabaja a la semana?

-Como treinta horas a la semana.

-¿A partir de qué edad empezó a trabajar?

-A los veintiséis años.

-¿Considera que su sueldo actual es justo?

-No.

-¿Tiene usted hijas/os?

-Sí, tengo una hija de siete años.

-¿Usted vive con su esposo?

-Sí.

-Platíqueme sobre sus padres, hermanas/os.

-Yo vengo de una familia numerosa, fuimos siete hermanos, mi mamá se dedicó al hogar, mi papá era el sustento de la casa, él toda su vida se dedicó a trabajar en la industria del papel, como obrero. Mis papás se casaron en 1950. Yo soy la más chica de los siete.

-¿Usted piensa que tuvo las mismas oportunidades que sus hermanos para desarrollarse?

-No, siempre el más pequeño es el que tiene más privilegios y ese caso es el mío, porque soy la más pequeña. Tuve más oportunidades que mis hermanos mayores.

-¿Considera que estos privilegios los tuvo desde la formación escolar hasta el trato que recibía?

-Sí, en todo. De hecho mis hermanos mayores no terminaron una carrera. Entre mi hermana y yo, la que me lleva siete años, el trato siempre era que yo era la nena y todo lo que la nena quiera.

-¿Su mamá trabajaba?

-No. En la casa todo el año, pero no trabajaba, ella era ama de casa, sigue siéndolo.

-¿Cómo se llevaban sus papás?

-Yo creo que bien, yo no recuerdo problemas, siempre fue una familia unida.

-¿Su papá estaba de acuerdo con las decisiones que tomaba su mamá y viceversa?

-Ellos se manejaban a la antigua: lo que mi papá decía, eso era lo que se hacía y mi mamá contribuyó a eso y se adaptó a vivir así. En lo de los permisos para salir, era muy dura: no había permisos.

-¿Ni para sus hermanos ni para usted?

-Como hay una gran diferencia de edad entre mis hermanos. El mayor me lleva veinte años y por eso casi no recuerdo, pero sí recuerdo las vivencias de mis tres últimas hermanas. Por ejemplo, mi hermana mayor –fuimos primero cuatro hombres y al final tres mujeres- si quería salir, tenía que llevar chaperón -o sea yo-. Mi hermana Rocío se rebelaba y se salía. Cuando me tocó a mí la etapa de salir, siempre era un “no” rotundo y lo que yo aprendí con ellos fue a decir: “Ahorita vengo”, porque si pedía permiso, era “no”.

-¿Considera que usted tuvo una familia tradicional?

-Sí, muy tradicional.

-¿Y le decían a usted por qué no la dejaban salir?

-A la fecha ellos lo siguen manejando igual, porque una de mis hermanas -que tiene horarios complicados-, le deja sus hijas a mis papás durante todo el día y ellos siguen con lo mismo. Una de mis sobrinas tiene dieciocho años, le gusta ir al cine y mis papás le dicen que no. No dan ninguna razón. Después cuando platicas con ellos te dicen que hay muchos peligros en la calle y lo clásico –que no deberían de preocuparse por eso- “que qué vas a hacer”. Yo considero que los padres, en vez de negar, deberían de guiarte para que te enseñen a cuidarte, porque de todas formas lo vas a hacer.

-¿A sus hermanos tampoco los dejaban salir?

-No, mi hermano mayor, que falleció hace tres años, le gustaba bailar y tenía un grupo de rock. Cuenta mi mamá que un día él llegó muy tarde –¡eran las diez de la noche!- y mi papá no lo dejó entrar a la casa. Claro que mi mamá le abrió la puerta a escondidas de mi papá.

-¿Considera que esa forma en la que la educaron sus padres le ayudó o le perjudicó?

-Siento que, de alguna manera ayuda y, en otra, cierra puertas porque te hacen dependiente, no aprendes a tomar decisiones porque todo el tiempo te dicen qué se hace y qué no y eso limita. Me ayudó que mi papá me dijera que seleccionara a mis amistades porque muchos de mis vecinos –con los que mi papá nunca me dejó ir a jugar voleibol- terminaron en vidas difíciles: vivíamos en un barrio bastante complicado.

-¿En dónde vivía?

-En el norte de la Ciudad, al final de los Cien metros, en una Colonia que se llama Progreso Nacional.

-¿Su hermano mayor, el que tenía un grupo de rock, fue el que la relacionó con la música?

-No, me cuenta mi mamá que mi bisabuelo era director de banda, tocaba la trompeta y el clarinete y ninguno de sus hijos fue músico, ni sus nietos, hasta sus bisnietos. Mi hermano Jesús tocaba la batería y la guitarra, de ahí se interesó mucho el tercer hijo, él tocaba la guitarra y formaron él y Jesús un grupo

que se llamaba *Tequila*. Para mi papá eso no era una carrera, era de flojos o de vagos. Carlos, mi hermano, empezó a trabajar en el Seguro Social, de camillero, pero él seguía con la idea de la música. Un día le dijo a mi papá que se había inscrito en el Conservatorio a estudiar cello. Yo era una niña como de cuatro o cinco años y no me acuerdo bien. A mí me llamaba mucho la atención ver cómo estudiaba, escuchar los discos que ponía, porque no me llevaban a conciertos – era muy chica, tenía cinco años-. De ahí empecé a tomarle el gusto y empecé a decirles a mis papás que yo quería tocar el violín. Y me decían que no, que era un capricho de niña. Pero cuando mi hermano ponía sus discos, yo me acostaba en la cama y recargaba los pies en la pared y me imaginaba que era yo la que estaba tocando.

-¿Sus padres la llevaban a eventos culturales, la acercaron a la lectura?

-No. Eso fue algo que nos faltó mucho. Mi papá trabajaba mucho, mi mamá fue ama de casa. La idea de ellos era que tuvieras qué comer, dónde vivir y lo demás no era tan importante.

-¿Dónde estudió la primaria?

-Siempre estuve en escuelas de la SEP.

-¿Le quedaban cerca de casa estas escuelas?

-Sí.

-¿Cómo se transportaba?

-Caminando.

-¿Sus papás eligieron esas escuelas?

-Sí, yo creo que porque estaban cerca de mi casa. Pasaron los años y un día escuché en el radio que estaban abiertas las convocatorias para estudiar en las Escuelas de iniciación artística de Bellas Artes, yo estaba de vacaciones de la secundaria y me fui a sacar mi ficha. Le dije a mi papá y le gustó la idea de que no estuviera de floja en las vacaciones, a mi mamá no le gustó la idea. Después mis papás empezaron a ver que lo de la música era algo serio porque veían a mi hermano que se la pasaba estudiando toda la tarde cello, de hecho se salió de trabajar cuando le dieron una beca de la Ollin, en esa época estaba el Maestro Fernando Lozano. Hice el examen y me quedé, pero ellos lo tomaban a la ligera, pensaban que iba a jugar. Ahí estuve tres años, porque a veces no iba el maestro de violín, yo no tenía un violín.

-¿Y entonces cómo le hizo?

-Mi hermano consiguió un violín por medio de un amigo suyo que ahora es muy famoso: Horacio Franco. Él le prestó a mi hermano el violín para que yo estudiara y me lo prestó mucho tiempo. Aunque yo estaba muy contenta, como que mis papás seguían sin estar de acuerdo, porque ellos eran de la idea de que no tenía caso que la mujer estudiara, si a fin de cuentas se iba a casar. Ellos no me motivaron para que estudiara la prepa y yo de todas maneras me metí a la Preparatoria Abierta y aunque me costó mucho trabajo combinar con Bellas Artes, lo logré.

-¿Qué fue lo que la hizo tomar la decisión de hacer la solicitud en Bellas Artes?

-Creo que yo he sido muy aguerrida, muy rebelde ante mis papás –por lo mismo que me apapacharon mucho-. Siempre he hecho lo que yo he querido hacer. Es mi carácter, pienso que nada es imposible en la vida. Después entré a la

Escuela Nacional de Música de la UNAM, que está aquí en Xicoténcatl. Hice exámenes también en el Conservatorio y aunque me quedé en las dos, preferí la Nacional de Música. Estuve ahí tres años con un maestro que se llama Fernando Cortés, no me ayudó mucho, porque me tenía siempre en la primera posición, pero yo le echaba muchas ganas y mi hermano Carlos que vio cómo iba. Le dijo a mi mamá que mejor me fuera a la Ollin, pero a mí me daba pánico ir allá.

-¿Este maestro le daba más preferencia a los hombres que a las mujeres para enseñarles a tocar?

-No, era igual, más bien había compañeros que tocaban más, pero era porque ellos estaban más avanzados.

-¿Por qué?

-Porque era una escuela de perfeccionamiento, tenías que entrar tocando mucho y yo no tenía nivel porque ese maestro sólo me dejaba tocar violín en la primera posición y de ahí no me pasaba. Como en mi casa me empezaron a presionar, fui a hacer la solicitud y cuando vi el temario me dio pánico. Y yo dije: "Me la voy a jugar, voy a hacer el ridículo, pero para que no digan que no quiero hacerlo". Me presioné mucho, pero logré hacer el examen en medio de niños como Pablo Martínez Bourguet, que tocaba un concierto de Tchaikovski perfecto y yo iba con mi Vivaldi, bien feo.

-¿Qué edad tenía?

-Dieciocho años.

Yo pensé que no me había quedado en la Ollin, pero sí me quedé con la maestra Victoria Horti.

-¿Usted eligió estudiar música?

-Sí, pero yo no elegí la Ollin, eso fue por presión. Yo entré en septiembre y era Octubre y tenía una gripa y una tos que no se me quitaba, pensé que estaba muy estresada.

-¿Sentía que a usted le exigían más que a sus compañeras/os?

-No, te exigían de acuerdo a tus necesidades. Había que estudiar mucho, sobre todo me costaba mucho lo de orquesta. Así que yo me presionaba mucho y seguía con mi gripa y tos. Hasta que fui al médico y me hicieron exámenes. Tomé medicamentos, hice el ejercicio que me dijeron, pero empecé a sentir dolores muy intensos en el vientre, los brazos y las piernas. En noviembre me sentía muy cansada y cada día estaba peor, casi no me podía mover y se me empezaron a hinchar los brazos. En diciembre fui a ver a otro médico, me internaron en la Raza más de un mes. Me diagnosticaron polimiositis.

-¿Qué es la polimiositis?

-Es una enfermedad de los músculos, tendones y ligamentos, no se cura, se puede controlar con cortisona, pero hay personas que no pueden controlarlo ni con eso, depende. Lo más difícil fue escuchar que en algún momento no iba a poder tocar mi violín. Y es que en ese momento casi no podía levantar el brazo, había perdido mucha movilidad. Fue algo muy difícil, pero yo me propuse sanar para poder seguir con mi violín y con mi vida normal. Me tomé la bomba de medicina y a la semana yo estaba en mi casa. Los médicos no lo podían creer. Aunque me levaté y tenía ánimos, vinieron muchos problemas por la cortisona.

Como en la Ollin yo era alumna regular, estaban enterados de mi situación, así que seguí yendo. Probé con acupuntura en febrero y encontré la manera de estar bien, sin medicamento. Aunque no estoy curada, llevo una vida normal. Cumplí quince años de llevar este tratamiento y como ese era el tiempo que me daban de vida me fui a celebrarlo al cerro del Tepozteco.

-¿En qué año de la carrera se quedó?

-En quinto semestre.

-¿Por qué no siguió?

-Principalmente fue por Carolina, mi hija, porque era muy pequeñita, nació baja de peso. Yo tenía que levantarla.

-¿No ha pensado en regresar a la escuela para terminar su carrera?

-Sí me gustaría, pero no quiero que mi hija esté sola por las tardes. Abandonarla se me haría muy cruel porque ella no pidió venir y yo tengo la obligación de darle lo que necesita.

-¿En las escuelas donde ha estado recuerda algún maestro/a que la impulsara a leer o a estar en contacto con las artes y la cultura?

-No. Lo que recuerdo es que yo tenía la inquietud por la música desde la secundaria y mi maestra de educación física nos dejó un trabajo que tenías que ilustrar y contestar preguntas, entre ellas “¿Qué quieres ser de grande?”. Me acuerdo que compré una monografía sobre la música, recorté un violín, una orquesta y las pegué. Ella me animó a que lograra hacerlo algún día. Después ella le llevó mi trabajo al maestro de educación musical y no le importó. A mi me tocó la época en la que la clase de música no importaba y podía darte clases una persona que no se dedicara a la música, mi maestro era médico ¡y nos daba música!

-A partir de sus experiencias ¿Considera que el trato que reciben hombres y mujeres en las escuelas de música es igual?

-Sí.

-¿Usted me decía que está casada?

-Estoy en unión libre, pero mi esposo y yo decimos que estamos casados, porque aunque no tenemos documentos, nos sentimos así.

-¿Son ustedes de la misma edad?

-No, él me lleva siete años.

-¿Su esposo a qué se dedica?

-A él yo lo conocí en la Orquesta de Coyoacán. Él es violinista, tenemos una hija de siete años, que me costó mucho trabajo, porque los médicos me dijeron que yo nunca iba a poder ser mamá.

-¿Por qué?

-Porque decían que por mi enfermedad, mi útero era débil y que no iba a aguantar más de tres meses de embarazo. Decidí cuidarme mucho, pero tenía muchos miedos porque no quería que ella tuviera mi enfermedad o que se muriera. Antes de embarazarme, estaba en la Ollin y también iba a la Nacional de Música. Yo quería tener la licenciatura por medio de la UNAM, porque en la Ollin no era válido, era del Gobierno del Distrito Federal y en esa época una amiga de mi esposo me invitó a trabajar en la Orquesta de Coyoacán. Cuando conocí al que ahora es mi esposo, me sorprendió porque mis anteriores parejas,

cuando les decía lo que yo tenía, como que desaparecían, se asustaban, en cambio con mi esposo no hubo ningún problema. Con él tengo una muy buena comunicación, hay buena química y en esa época empezamos a tener una vida sexual en la que nos cuidábamos mucho para evitar embarazos. Pero me embaracé. Yo tenía mucho miedo. Pero ahí está mi hija. A los seis meses sí tuve que tener más cuidados.

-Cuando supo que usted estaba embarazada ¿qué dijo su esposo?

-Él me apoyó. Siempre me he sentido muy apoyada, pero también en cuanto a mi salud, porque me cuida mucho. Musicalmente a veces, porque es muy desesperado, pero cuando necesito que me ayude, me siento muy apoyada. Tengo una buena relación.

-¿Tuvo usted que hacer cambios en su vida cuando se embarazó?

-Sí.

-¿Cómo qué tipo de cambios hizo?

-Para empezar dejé la escuela, la Ollin. Seguí en el trabajo, porque lo consideré más importante. Cuando me casé fue difícil porque yo estaba acostumbrada a que mi mamá me hacía todo y yo no sabía hacer nada. Fue un cambio tremendo pasar de ser la nena a la señora, a la fecha no me acostumbro. Yo soy de las que prefieren comprar la comida hecha que yo hacerla.

-¿A su esposo le gusta cocinar?

-Sí, pero yo me topé con la pared porque él es hijo único y de provincia, entonces él era el macho y yo tenía que hacer las cosas y yo lloraba porque estaba embarazada ¡y que no me quisiera ayudar!

-¿Eso él ya lo modificó?

-Ahora ya cambió, pero al principio esperaba que yo le sirviera. Yo le decía: "Sírmete tú y me sirves a mi de paso ¿no?". Dejé la escuela y antes yo me ayudaba mucho con los "huesos", que son trabajos extras en misas y demás. Dejé de "huesear", dejé el violín por completo y eso fue un cambio muy duro porque retomar el violín o cualquier instrumento... La música es muy celosa, si tú dejas de estudiar una semana, pierdes agilidad. Cuando lo retomé me costó mucho trabajo, fue casi como volver a empezar. Mi esposo me ayudó a estudiar, me volvió a dar clases y a trabajar en la Orquesta de Coyoacán. Él ahora está en otro lugar.

-Cuando tuvo a su hija ¿qué fue lo que modificó?

-Muchísimas cosas, es que uno no se imagina todo lo que cambia la vida con una hija y unos padres que viven lejos. Para mí fue complicado porque yo me hacía cargo de la niña y de trabajar y tenía que abandonar a la niña en una guardería de ocho de la mañana a seis de la tarde y cuando no me la recibían por equis causa, me la tenía que llevar a mi trabajo. Afortunadamente mi hija es muy entendida, no lloraba ni nada, la ponía al lado del piano y estaba tranquila. Sin embargo era estresante para mí, me preocupaba que llorara o que tuviera que cambiarla estando en plena clase.

-¿Y en la SEP no le ponían ninguna traba por llevársela?

-No, además que no era muy seguido.

-¿Tenía jefe o jefa?

-Era mujer, generalmente ahí son puras mujeres.

-¿Y a los ensayos con la Orquesta también la ha llevado?

-Sí, ella se siente muy tranquila mientras ensayamos.

-¿Hubo algo más que se modificara en su vida?

-Sigue siendo muy difícil el no encontrar el tiempo para estudiar. Trabajo doble turno lunes y martes por la mañana y todas las tardes trabajo en la SEP, miércoles, jueves y viernes trabajo en la Orquesta y los domingos tenemos concierto. Mi hija a la edad en que está ahora demanda otras cosas. En vez de llegar a mi casa a descansar o a hacer escalas, tengo que llegar a la tarea y a atenderla, es mucho tiempo para ella y que necesita y que yo no le puedo dedicar al violín, eso sí es algo complicado, pero sé que es mi función y no la voy a hacer a un lado. En este caso mi hija está primero.

-¿Y su esposo?

-Él me ayuda mucho, en un principio no tanto, porque en lo que te adaptas y uno siempre como mamá quieres absorber todo y lo logras, eso es lo curioso. Por seis años yo me hice cargo de la niña por completo. Este año escolar cambiaron las cosas, cuando mi hija cumplió tres años la saqué de la guardería porque no me parecía que tuviera que estar abandonada en la guardería, así que iba por ella a las dos y me acompañaba a dar mis clases en la SEP. Ella comía ahí, yo le llevaba su comida.

-¿A qué hora cocinaba?

-En la tarde preparaba la comida. Para mi esposo era muy cómodo porque se iba a sus ensayos, nada le preocupaba y estaba bien atendido, pero este ciclo escolar cambiaron las cosas. Ahora él la deja en la escuela, pasa por ella, se está toda la tarde con ella, le da de comer y cuando yo llego yo nada más veo la tarea. Está más involucrado: cambió sus horarios de trabajo de manera que él pueda ayudar. De hecho él va a la firma de boletas. Ahora compartimos más.

-¿Y él tiene dos trabajos, igual que usted?

-No, tiene tres. Está en la Orquesta del Ejército, en la Orquesta de Naucalpan y en la de Cuajimalpa, pero sus ensayos le permiten llegar a tiempo a recoger a la niña. Antes era mucho más complicado para él y yo me echaba toda la responsabilidad. Antes a mi me quedaba más cerca la guardería y él tenía que atravesar toda la ciudad. No es que no quisiera es que no podía por el trabajo y las distancias.

-¿De qué manera solucionaron que ambos tuvieran más tiempo para ustedes?

-Yo creo que es algo económico, si tuviéramos un solo trabajo que nos permitiera vivir totalmente, yo no trabajaría en la SEP, tendría tiempo para comer juntos a las dos de la tarde, hacer la tarea, arreglarla y después de las seis de la tarde ponerme a estudiar, pero no es así. Por lo mismo tengo que tener otro trabajo para compensar mi situación económica. Mi problema es que tengo que tener otro trabajo y no me da tiempo de estudiar y al mismo tiempo el tiempo con mi hija es lo más valioso, pero necesito el violín porque es mi sustento.

-¿Qué significa para usted estar unida?

-Es compartir tus sentimientos con otra persona y poder crecer en lo familiar, como padres. Es algo bonito, pero de repente tiene sus altas y sus bajas, como todo. Es una manera de crecer, aunque también se puede crecer sola, pero yo

siento que la soledad no es muy recomendable para nadie, es triste estar solo. En este caso que mi esposo y yo tenemos cosas afines es muy bonito.

-¿Qué significa para usted la maternidad?

-Fue un regalo, porque desde que yo era adolescente, tenía la idea de verme embarazada. Incluso una vez mi mamá me cachó con una almohada metida en mi bata de dormir. Yo quería verme así algún día y cuando por fin lo logro, para mí fue algo maravilloso y además me dio mucha salud. Al final no fue tan bonito, creo que para ninguna mujer.

-¿Cómo consiguió el trabajo de la Orquesta Sinfónica de Coyoacán?

-Una amiga de mi esposo, que estaba en la Orquesta, me dijo que si la suplía porque ella se iba a casar en Europa y como sólo le daban dos días y no quería perder su plaza, lo que quedaba era que ella pusiera a una suplente. Y yo la suplí porque esta iba a ser mi primera experiencia en una Orquesta y también porque así ganaba dinero.

-¿Antes había usted trabajado?

-Sí, cuando estaba embarazada iba a la SEP porque mi papá estaba muy enfermo y era la manera de aportar dinero.

-¿En qué trabajaba?

-Era maestra. Todavía soy maestra de preescolar, es un trabajo muy divertido y los niños me enseñan mucho.

-¿Qué materias imparte?

-La clase de sensibilización musical.

-¿Desde hace cuánto tiempo trabaja usted ahí?

-Desde el 96.

-¿Y en la Orquesta?

-Voy a cumplir cuatro años, en 2002.

-Antes de entrar a la Orquesta ¿a qué se dedicaba?

-Me dediqué totalmente a la SEP y a mi hija. Dejé el violín por tres años. La niña me absorbía muchísimo, pero aún así estaba yo con contracciones y estaba yo echándome un hueso. Esa noche nació mi hija.

-¿En la Orquesta de Coyoacán los salarios son bajos?

-Sí, por eso tenemos que buscar patronos para obtener un bono mensual que medio compense. Hay orquestas que pagan muy bien, como la Filarmónica de la Ciudad de México, que más bien debería ser la de Moscú porque son casi puros extranjeros, casi no hay mexicanos, es raro ver a alguno. OFUNAM también paga bien, aunque es muy difícil entrar.

-¿Es difícil entrar, tanto para hombres como para mujeres?

-Sí, en general, más bien le dan más oportunidad a los extranjeros. En la Orquesta de Ópera es igual, más ahora porque los principales son rusos y cuando llegan a esos tos empiezan a meter a más rusos. Aunque estas orquestas tienen sus sueldos, podrían ser mejor.

-¿La Orquesta de Coyoacán es parte del gobierno?

-Es de la Delegación.

-¿Y quiénes la patrocinan?

-Principalmente Perisur. Nosotros los músicos de la orquesta formamos una Asociación Civil y por medio de ella se nos da el donativo deducible de impuestos, este donativo nos llega cada mes.

-¿Dónde practica?

-En mi casa, siempre he practicado ahí porque es lo más cómodo. Mi esposo también porque estamos adaptados totalmente a ello.

-¿Usted ha recibido el mismo trato que sus compañeros hombres en la Orquesta de Coyoacán?

-Sí.

-¿Usted tiene un contrato en la Orquesta?

-Sí.

¿Tiene usted prestaciones?

Sí, tenemos ISSSTE, fondo de vivienda y jubilación.

-¿Cuántas mujeres y cuántos hombres hay en la Orquesta de Coyoacán?

-Nunca los he contado, pero yo creo que un cincuenta por ciento son mujeres y el otro cincuenta son hombres.

-¿Hay muchas compañeras tuyas en la Orquesta que además de dedicarse a la música son madres?

-Sí, todas trabajamos dobles turnos, correr a cocinar. Por muchas licenciaturas que tengas, el machismo siempre prevalece en este país y no ha cambiado realmente, aunque trabajes, aportes o seas cabeza de familia tienes que hacer mil cosas y con esto les demostramos a los hombres que no somos el sexo débil, porque ellos no pueden, se quejan.

-¿Cómo surge su inquietud por la música y qué edad tenía?

-Desde niña, a los cinco o seis años, por ver a mi hermano al ver cómo estudiaba.

-¿Por qué se dedica a la música?

-Es algo que me gusta mucho, me llena y lo disfruto.

-¿Considera que su contexto social y familiar influyó en usted para que se dedicara a la música?

-Sí, por mi hermano.

-¿Qué siente y quiere expresar cuando se manifiesta por medio de la música?

-Depende de lo que esté tocando, hay unos temas que incluso me llegan a mover tanto que al momento de tocar me llega a erizar la piel, es algo de sentimiento y cada quien siente la música a su manera. Por lo regular me gustan los temas cantables, románticos.

-¿Usted busca un lenguaje propio para expresarse en la música?

-Cuando estás tocando sola sí puedes hacerlo, pero cuando estás en grupo no puedes hacerlo porque el director te pide algo establecido. Cuando haces música de cámara es muy interesante porque puedes tocar como tú quieres, porque son grupos pequeños, eres más libre para expresar y tocar.

-¿Cómo logra expresar lo que siente?

-No sé, lo que me importa es sentirlo y tocarlo.

-¿Qué satisfacciones ha logrado usted al expresarse por medio de la música?

-Cuando se te acerca la gente y te felicita.

-¿Tiene usted otro interés por alguna otra manifestación artística?

-No, a penas a cabo de descubrir que puedo dar mucho color y vida a un dibujo y eso fue accidental.

-¿Quiénes han sido sus principales influencias en la música.

-Mi hermano.

-¿Con quiénes se identifica en el campo de la música?

-Con mis compañeros que se dedican a los instrumentos de cuerda, porque el lenguaje es el mismo.

-¿Hay alguna mujer dedicada a la música a quien usted ad?

-Desde niña me gusta Ana Sofía Muter.

-¿Considera que la música que instrumentan, dirigen o componen las mujeres es diferente a la que hacen los hombres?

-Probablemente sí.

-¿En qué aspectos?

-Yo pienso que la mujer es más sentimental, el hombre es más mental, busca muchas cuestiones técnicas, ¡busca destacar! Es bella la música que hacen las mujeres. En la Orquesta de Coyoacán hay una chica que compone y una vez tocamos su obra. Me gusto mucho.

-¿En la Orquesta de Coyoacán se tocan obras compuestas por hombres y mujeres, por igual?

-Sí, aquí hay mucha apertura. No hay tanto el machismo. Hay muchas mujeres y se le da la oportunidad a la que quiera o el que quiera.

-Cuando han instrumentado obras compuestas por mujeres ¿ha notado usted algún cambio de parte del público?

-Sí. Hemos tocado por lo de las mujeres de Ciudad Juárez y la gente aplaude mucho, especialmente las mujeres.

-Cuándo hacen el examen para entrar a la Orquesta ¿hay alguna preferencia por las mujeres o los hombres?

-No.

-Cuando usted toca ¿busca expresar alguna experiencia femenina?

-No, para mi lo importante es tocar y disfrutar.

-¿Piensa usted que en México se le da importancia y reconocimiento a la música?

-¡No, para nada! La música aquí en México no existe. Aquí lo importante es las novelas y el futbol.

-¿Considera que a las mujeres dedicadas a la música tampoco se le da importancia?

-Tampoco, por ejemplo hay directoras y no les dan la oportunidad, yo siento que en cuestión de dirección hay mucho machismo, en cambio entre las instrumentistas no hay problema.

-En la Orquesta de Coyoacán ¿han sido dirigidas/os por una mujer?

-No, nunca. Al menos en el tiempo que llevo ahí.

-¿Por qué cree usted que pase esto?

-En primera porque no hay muchas, la otra es que siento que es por machismo, de que el director tiene que ser hombre para imponer su voluntad y respeto. La mujer, como piensan que es más débil –aunque no es, porque realmente nosotras somos el sexo fuerte, porque podemos con todo- se lo dejan al hombre.

-¿Está relacionado el cuerpo con la música?

-Sí, el violín, -y en general todos los instrumentos-, es una prolongación de todo tu cuerpo, el arco es la prolongación de tu brazo, el oído, en fin dependemos totalmente de él para poder expresarnos.

-¿Cómo vive su cuerpo al hacer música?

-El cuerpo siente, porque se eriza, se me han rodado lágrimas de emoción cuando toco.

-¿Cuál sería la parte de su cuerpo que más usa al tocar el violín?

-Las manos, pero también el cerebro, para poder crear. Hay algo muy importante -para mí-: si tú como músico tienes algún problema y tienes que ir a tocar, no es lo mismo que estando bien, porque la música te pide mucha concentración.

-¿Cuál es su percepción personal entorno a los presupuestos que les son otorgados al sector cultura?

-Son insuficientes, al gobierno no le interesa que la gente se cultive, entre más ignorantes seamos, más fáciles somos de manejar, por lo mismo no le dan un presupuesto digno a la cultura.

-Muchas gracias.

Vilka Castillo
Cornista

Entrevistada el 1 de agosto de 2006.

Nombre: Vilka Elisa Castillo Silva

Edad: 34

Lugar de nacimiento: Ciudad de México

Año de nacimiento: 1972

Estado Civil: Soltera

Escolaridad: Licenciada Instrumentista en la Escuela Nacional de Música – UNAM.

-¿Trabaja actualmente?

-Sí.

-¿Qué hace en su trabajo?

-Toco el corno francés en la Banda Sinfónica de La Marina, que pertenece a la misma Secretaría, además hago labores de gestión cultural, aunque no están en mi contrato.

-¿Cuántas horas trabaja a la semana?

-Diez horas de ensayos en la banda y en gestión le invierto como cinco horas.

-¿Considera que su sueldo es justo?

-No, porque vivo un poco limitada, aunque ahorro.

-¿A partir de qué edad empezó usted a trabajar?

-Mi primer trabajo fue a los dieciocho. Fui maestra de natación de la Acuática Nelson Vargas, por dos años.

-¿Desde los dieciocho años no ha dejado de trabajar?

-No, hubo una época en que interrumpí.

-¿Por qué interrumpió su vida laboral?

-Porque me dediqué sólo a los estudios, estaba estudiando la preparatoria y quise terminar hasta la licenciatura. Cuando la terminé, regresé a trabajar otra vez.

-¿Ha estado unida o casada?

-No.

-¿Ha tenido hijas/os?

-No.

-¿Con quién o quiénes vivió en su niñez y adolescencia?

-Con mis padres y mis hermanos. Mi familia es mexicano-panameña. Mi mamá es mexicana y mi papá es panameño, yo me fui a los dos años y medio a Panamá y vivimos catorce años en Panamá.

-¿Sus dos hermanos son hombres?

-Sí.

-¿Son mayores que usted o menores?

-Uno es mayor y otro es menor que yo.

-¿Considera que a usted le dieron las mismas oportunidades que a sus hermanos?

-Sí, yo creo que hasta más, porque recuerdo que cuando cumplí quince años, no quise que me hicieran fiesta sino que les pedí un viaje de intercambio por tres

meses a Estados Unidos para aprender inglés y me lo regalaron. Mis hermanos no tuvieron esa oportunidad porque a un quinceañero no le dan regalo.

-¿Sus padres trabajaban o trabajan?

-Sí, siempre han trabajado.

-¿En qué trabajan?

-Mi papá es ingeniero agrónomo y mi mamá es contadora y administradora de empresas. Ambos tienen maestría: mi papá en economía y mi mamá en finanzas y educación.

-¿Qué edades tienen sus padres?

-Mi papá tiene sesenta y siete y mi mamá va a cumplir sesenta.

-¿Quién tomaba las decisiones importantes o definitivas en su casa?

-Los dos, aunque mi mamá asumía esa responsabilidad en algunas ocasiones sola.

-¿En su casa se escuchaba música?

-Sí, mucho. A mi mamá le gusta la música tradicional mexicana, ella es de Sinaloa y siempre le ha gustado la música de banda y el baile. A mi papá le gusta la música tradicional latinoamericana. Mi papá fue más melómano de la música clásica y durante la preparatoria tocó el saxofón barítono a un buen nivel, aunque por las circunstancias que a ellos les tocaron, no le fue posible desarrollarse en la música.

-¿Considera que ellos fueron una influencia para que usted se dedicara a la música?

-Sí. Mis padres siempre nos inculcaron amor por la música. A mi me llevaron a clases de ballet y ahí escuchaba música clásica. A los diez años ponía sus discos y los escuchaba.

-¿Sus padres fomentaban la lectura en su casa?

-Sí. Recuerdo que mi papá nos insistía mucho en que pasáramos más tiempo leyendo que viendo la televisión.

-¿Sus padres los llevaron a eventos culturales?

-Sí, desde muy chiquitos. Íbamos al teatro, a danza, a ballet, a cuanto espectáculo que pudieran llevarnos. Esto lo hacíamos en Panamá en la década de los setenta, cuando todavía no había muchos eventos culturales allá. Yo de hecho, estudié cerámica. De igual manera nos animaron a hacer mucho deporte.

-¿Cuántas veces se ha cambiado de casa?

-Muchísimas. Como quince veces.

-¿De estos quince cambios de casa ha habido alguno que ha sido para usted el más significativo?

-Los tres más significativos para mí fueron: la ida a Panamá, a los dos años, y el regreso a México, cuando tenía como diecisiete años y mi viaje para estudiar en el Conservatorio de Gante, en Bélgica, a los veinticinco años. El primero no lo recuerdo mucho, porque estaba muy chica.

-¿Cómo vivió estos dos últimos cambios?

-El primero fue trágico porque se me cayeron muchos sueños. En 1989 fue la invasión de Estados Unidos a Panamá, después de experimentar dos años de crisis económica. Mi papá estaba bloqueado y mi mamá decidió que nos viniéramos a México. Llegamos separados para que no se hiciera tanto relajo en

el aeropuerto. Fue muy fuerte para mí regresar, todo me parecía ajeno, no fue fácil hacer amistades ni adaptarme. Cuando me fui a Bélgica por dos años, fue un cambio total. El gobierno de Panamá me dio una beca para irme a estudiar y tuve grandes experiencias, no nada más en lo musical, sino también lo personal. Era la más grande del grupo de corno, allá los músicos terminan sus licenciaturas a los veinte años como máximo. Pasaron muchas cosas en mi cabeza, de hecho estuve a punto de dejar el corno porque yo tenía muchos problemas de embocadura, porque lo había aprendido mal aquí en México. Logré progresar con la ayuda y paciencia de mi maestro. Estudiaba mucho, de manera espaciada para que mis músculos se fueran amoldando. Finalmente fue muy satisfactorio, me sentí muy segura de mí misma. El maestro me dijo que me quedara un año más, pero las opciones que tenía eran: quedarme a vivir ahí o comprarme un corno de mejor calidad y decidí regresar con un buen instrumento, con todo lo que había aprendido y con la seguridad que había adquirido con la ayuda de mi maestro. Cuando llegué me tocaron los últimos tres meses de la huelga de la UNAM y eso me deprimió mucho porque yo venía con otro ritmo de estudios, llegué a pensar que había sido un error regresar.

-¿Qué diferencias notó entre los estudios en Bélgica y los de México?

-La disciplina, la exigencia. La dinámica de México es muy lenta.

-¿En qué escuela estudió la primaria en Panamá?

-En el Instituto Justo Arosemena.

-¿Era una escuela privada y laica?

-No, era privada, católica, bilingüe y mixta, con turno doble.

-¿Esta escuela quedaba cerca de su casa?

-No.

-¿La llevaban sus papás?

-No, casi todo el tiempo usamos transporte escolar.

-¿Y la secundaria dónde la hizo?

-Cuando entré a secundaria, hubo una crisis económica muy fuerte en Panamá y mi papá perdió el trabajo, entonces con el sueldo de mi mamá no alcanzaba para pagarnos la escuela privada y nos cambiaron a una escuela pública: el Instituto José Dolores Moscote, ahí realicé el primer año de secundaria. Esta escuela me marcó mucho porque había mucho contraste de la privada. Era una de las mejores escuelas de Panamá, predominaba la raza negra. Yo era la rara porque mi color de piel era más claro que del resto de mis compañeros. Hice muy buenas amistades, tengo recuerdos muy buenos y muy fuertes, porque había personas con carencias muy grandes, era ver otro Panamá. A esta escuela íbamos a pie, porque quedaba muy cerca de mi casa. Después regresé a hacer el segundo y tercero de secundaria al Instituto Arosemena, ya que situación en casa se volvió a estabilizar económicamente.

-¿Dónde hizo la preparatoria?

-En el Colegio San Agustín de Panamá, que también era una escuela privada, católica y más o menos mixta, porque éramos diez mujeres y veinte hombres. Era un colegio de padres, mucho más elitista. Te elegían por el promedio, los alumnos de raza negra eran muy pocos a diferencia de la Escuela José Dolores Moscote, la pública. Esto me llamó mucho la atención. Tu familia prácticamente

tenía que ser católica, teníamos que ir a misa los lunes –cosa la que yo me rehusaba-. Para mí estar en una escuela de este tipo acabó con la fe que apenas empezaba a tener en la iglesia católica. Ahí estuve primero y segundo de prepa. Esta escuela nos quedaba lejos, mi mamá nos levaba y el transporte escolar nos regresaba a la casa. El tercero de prepa lo hice en el Colegio Madrid, en México. Tuve que repetir el segundo año. Elegí el área de Bellas Artes, aunque siempre pensé que yo iba a estudiar medicina. Casi recién que llegamos me puse a trabajar en la Acuática Nelson Vargas y entré a música, porque en segundo y tercero de secundaria yo estuve en la banda de música en la escuela (Panamá), ahí tocaba percusiones específicamente los platillos de choque.

-¿Cuántos años tenía?

-Trece.

-¿Por qué percusiones?

-Porque no había clarinete y aunque yo quería tocarlo sólo quedaban percusiones. Después me cambiaron de colegio. En la prepa había una banda de guerra, porque sólo había percusiones, liras y metalófonos. Todos los instrumentos de percusión eran tocados por hombres y los metalófonos los tocaban las muchachas. Yo me sentía como “batutera” gringa con mis campanitas dando la vuelta. Para mí fue horrible y por eso me salí de la Banda de música. Por eso, cuando llegué a México busqué un lugar donde aprender música de manera más formal. En ese entonces, a penas tenía uno o dos años el Programa Nacional de Coros y Orquestas Juveniles, que todavía existe. Éste es un programa copiado de Venezuela. Acá se crearon muchas orquestas infantiles y juveniles, se compraron muchos instrumentos para todo el país, porque por cada Estado había dos orquestas y aquí en la Ciudad de México había una por cada delegación. Eran otros tiempos, hablando del impulso que se le daba a la cultura en México. Yo entré a la Orquesta Juvenil de Tlalpan, quería tocar el violonchelo, pero como yo tenía casi dieciocho me dijeron que estaba muy grande para tocar cello y me preguntaron si no prefería tocar corno, porque no había cornistas. Yo dije que sí.

-¿Cuántos cornistas eran en esta orquesta?

-Tres.

-¿Usted era la única mujer?

-Sí. Fui descubriendo mi instrumento junto con mi primer maestro que era el primer corno de la orquesta, un niño de nueve años que se llamaba Pepe, que ahora es arquitecto. Teníamos sólo una clase de solfeo al mes, pero nos prestaban el instrumento, me lo podía llevar a mi casa y estudiaba una o dos horas a la semana. El director de la orquesta era Antonio Sanchíz. Él toca oboe en la OFUNAM y en la del Poli, nos invitó a ir mucho a los conciertos de OFUNAM y de la Filarmónica de la Ciudad de México para que escucháramos nuestros instrumentos en vivo. Así estuve un año y medio hasta que decidí tomar clases de corno de manera más regular. Cuando terminé la prepa tenía que empezar a definir así que hice exámenes en muchas partes: en la UNAM para historia, la UAM-X para economía, y la Nacional de Música y lo peor es que en todas me aceptaron, así que dejé pasar la UNAM y me metí a la UAM-X a estudiar economía y en la tarde entré al propedéutico de corno en la Escuela

Nacional de Música, así duré seis meses hasta que sentí que estaba demasiado presionada y tenía que decidirme sólo por una. Dejé la carrera de economía y a mi mamá no le gustó la idea porque pensó que iba a vivir situaciones muy críticas económicamente. Para mi papá fue menos fuerte mi decisión y me animó a que probara. Finalmente, mi mamá me apoyó y me compró mi instrumento.

-¿Cuál fue la razón de mayor peso para que usted se decidiera por estudiar música en vez de economía?

-En principio me sirvió mucho haber probado diez meses en ambas carreras, para darme cuenta que le dedicaba mucho más tiempo al corno que a estudiar economía. Me gustaban más las materias de música y mi instrumento que los módulos de la UAM.

-¿Cuántos años estuvo en la Orquesta de Tlalpan?

-Como dos años.

-¿Por qué se decidió usted por el corno?

-Gracias a una amiga, la conocí en el Colegio Madrid y ella tocaba el piano. Escuché mucha música clásica gracias a ella. Se convirtió en una obsesión escuchar música y sobre todo los conciertos para corno de Mozart.

-¿Usted toca otro instrumento además del corno?

-Sí, un poco las percusiones. En Bélgica era obligatorio tocar un segundo instrumento.

-¿Cuántas mujeres de su generación estudiaban corno en la Nacional de Música?

-Éramos dos, en el propedéutico y sólo terminé yo.

-¿Cómo se sintió al saber que usted era la única mujer?

-Mal, pero es que el corno tiene fama de ser un instrumento difícil y lo es, porque es un instrumento frágil en tanto que el sonido se rompe fácilmente si no estás en buenas condiciones físicas.

-¿Qué parte de su cuerpo utiliza más para tocar el corno?

-Los labios, la lengua, todo el aparato respiratorio, y las dos manos.

-¿Usted tiene que tener algún cuidado con su cuerpo para tocar su instrumento?

-Nado lo más posible, al menos una vez por semana y trato de no abusar con la comida cuando voy a tener concierto, sobre todo irritantes o alimentos salados, para que no se hagan insensibles los labios. No fumo.

-¿Tuvo más maestros que maestras en su especialidad?

- Casi por igual.

-¿Cómo fue el trato que recibió?

-Sí hubo discriminación, no tanto entre mujeres y hombres, pero el que fue uno de mis primeros maestros, un americano, prefería tener alumnos avanzados a formarlos desde el nivel básico. A todos mis compañeros nos afectó.

-¿Cómo fue el trato con sus compañeros?

-Era una buena relación. Soy la única persona que se ha graduado de corno y la única mujer. Era famosa por ser la única cornista que estaba ahí.

-Mencionó anteriormente que usted salió a estudiar fuera del país, ¿verdad?

-Sí, fui a Bélgica y a Italia. En Italia estuve en un curso en el año de 1996, para jóvenes instrumentistas. Tomé clases con una maestra noruega, cornista: Frodis Ree Werke, cuando yo estaba en el segundo año de la licenciatura. Escribí una

carta para pedir información y después fui al FONCA, me apoyaron con mil dólares.

-¿Cuánto tiempo duró su curso?

-Tres semanas.

-¿Era usted la única mexicana?

-Sí, había dos japonesas, una italiana, una suiza, dos alemanas y una belga.

-¿Cómo fue esta experiencia para usted?

-Fue muy reveladora, porque me enfrenté con un nivel mucho más alto que el que había vivido en México y que el que yo tenía. La mayoría de los asistentes eran más jóvenes que yo y habían ganado concursos o acababan de entrar a alguna orquesta profesional de Europa y eso para mi fue un *shock*. La mayoría llevaban piezas para corno que aquí en México no las tocas ni cuando terminas la licenciatura. La maestra, a pesar de que yo traía un nivel mucho más bajo, me ayudó mucho y me comuniqué bien con ella. En ese curso le eché muchas ganas, con todo y que sabía que mi nivel era muy bajo. La maestra descubrió mi problema de embocadura que arreglaría un año después en Bélgica. En ese curso conocí a una muchacha belga y me recomendó ir con el que fue mi maestro en Bélgica: Luc Bergé. En 1997 me fui a Bélgica con esa beca de Panamá, por dos años. Después regresé para terminar la licenciatura, en dos años más. Hasta que me titulé en diciembre del 2002.

-¿Usted trabajaba mientras estudiaba?

-Sí, cuando regresé de Bélgica apliqué para la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez y para la Banda Sinfónica de Marina y me aceptaron en el 2000 en Marina.

-¿Cuénteme sobre la forma en la que vivió su admisión a la Marina?

-Les interesó que hubiera ido a Bélgica. La audición la hice sin dificultad.

-¿Cuántas mujeres cornistas hay?

-Dos más. Somos tres.

-¿Cómo ha sido el trato con sus compañeros?

-Es diferente a la Escuela de Música, me llevo muy bien con casi todos mis compañeros, pero no mucho con los de corno. Somos entre setenta y ochenta integrantes, en total y sólo somos seis personas tituladas: cuatro clarinetistas (dos mujeres y dos hombres), una percusionista, y yo.

-¿Estar recibido hace alguna diferencia?

-Sí, nos pagan más y tenemos otra jerarquía. Ahora soy Teniente de Corbeta.

-¿Tiene usted prestaciones?

-Sí, el Instituto de Seguridad Social de las Fuerzas Armadas.

-¿En la Banda los hombres y las mujeres que ocupan la misma plaza ganan igual?

-Igual, no hay diferencias si eres hombre o mujer, más bien es por la antigüedad o los grados escolares terminados. El nivel de educación y estudios de los que conforman la Banda llega hasta la secundaria, algunos han hecho preparatoria, otros pocos –los menos- han hecho tres o seis semestres de música y sólo somos seis personas tituladas. Es por eso que el parte aguas en la relación con mis compañeros es que cuando me titulé y ascendí de grado y sueldo, la relación empezó a hacerse más áspera porque mis jefes me pidieron que

ensayara más con el grupo de mis compañeros. Yo tenía que ser la directora (momentáneamente) de la sección de cornos. Estar al frente, significó para varios de los compañeros que yo tenía poder. Las envidias no se dejaron esperar y el ambiente laboral se hizo pesado entre los compañeros de mi instrumento y yo. Prácticamente todos fueron severos al juzgarme y no me dieron el beneficio de la duda para demostrar mi capacidad como músico, como artista en ese momento. El director consideró que el disgusto de los compañeros en mi contra era misoginia, pero que yo lo considerara, así que preferí no seguir en ese trabajo de formar ensambles, sólo dedicarme a tocar mi papel en la Banda, para no tener más problemas, y con el tiempo he realizado más tareas paralelas a la interpretación en la Banda. Me dio mucho coraje al principio ver ese lado machista tan contundente, pero ninguno me lo dijo de frente, prefirieron irse con el director, por eso ahora mi relación con ellos es distante y fría. Yo puedo entender que para muchos de ellos, no la mayoría, es difícil ver a las mujeres de otra forma, porque la mayoría están acostumbrados a ver a sus esposas en la casa, dedicadas exclusivamente al hogar, los hijos y sin que les debatan ningún tipo de situación.

-¿Ha habido alguna otra conducta, por parte de los hombres que conforman la Banda que a usted le ha molestado?

-Al estar conformada en su mayoría por hombres, están acostumbrados a hacer chistes que solapan o esconden sus debilidades, en ocasiones, esos chistes minimizan a las mujeres.

-¿Esto es constante?

-Sí, constante y normal.

-¿Usted cómo lo vive?

-Yo sí les contesto o les volteo el chiste.

-¿Y cuál es la reacción de ellos cuando usted hace eso?

-Se ríen. Hay mucha discriminación en la forma de hablar.

-¿Recuerda cuántas mujeres hay en la Banda?

-Aproximadamente somos diez mujeres y setenta hombres. Cuando yo entré, hace seis años éramos la mitad, cuatro o cinco.

-¿Hay mujeres en el área de percusiones?

-Hasta hace poco entraron dos mujeres a percusiones.

-¿De qué instituciones vienen las mujeres que se han titulado?

-Las dos clarinetistas son de la Escuela Superior de Música y la percusionista de la Nacional de Música.

-¿Usted considera que, por ser mujer toca diferente el corno que como lo tocan los hombres?

-No. Pero si he tocado el comentario de: "Ay, esa mujer toca como un hombre".

-¿Eso qué quiere decir?

-Que puede tocar muy fuerte, atrevido, sin equivocaciones, con los pies en la tierra. En cambio si un hombre toca muy dulce, muy tranquilo no dicen: "Toca como una mujer", dicen: "Toca muy dulce, muy bonito".

-¿Usted ha sido tocado obras compuestas por una mujer?

-No.

-¿Usted ha sido dirigida por alguna mujer?

-Sí.

-¿Quiénes han sido?

-En Bélgica la directora adjunta de la Banda del Conservatorio y aquí en México Gina Enríquez.

-¿Ha notado usted alguna diferencia cuando ha sido dirigida por una mujer?

-No.

-¿Usted estuvo en la Orquesta Sinfónica de Mujeres?

-Sí.

-¿Qué le pareció esta experiencia y qué diferencias encuentra con la Banda?

-Aunque no conviví mucho, porque fue muy corto, sí hubo más comunicación con todas las instrumentistas de la Sinfónica, pero en mi sección batallé mucho. Yo era primer corno y yo considero que algunas de mi sección no tenían el nivel para estar en una orquesta, por lo que siempre estábamos rezagadas, pienso que eso tiene que ver con que en México no hay una escuela fuerte de metales, quitando la escuela de trompeta. Creo que las mujeres a penas estamos haciendo nuestros pininos en esto, a diferencia de la cuerda en la que hace mucho que las mujeres están ahí. Considero que tiene que ver con un prejuicio de que el metal es un instrumento masculino y en Bélgica, eso está superado porque la mayoría de las cornistas eran mujeres, sólo había dos hombres y conforme han ido pasando los años, mi maestro me ha comentado que cada vez tiene más alumnas mujeres.

-¿Usted va seguido a Bélgica?

-Sí, procuro ir cada dos años, desde que cumplí los veintiséis.

-¿Por qué va allá, qué es lo que encuentra?

-Voy a actualizarme.

-¿Aquí no se puede usted actualizar?

-No, porque los pocos cornistas que hay no se caracterizan por ser buenos maestros. Son buenos tocando pero no tienen una formación pedagógica fuerte.

-¿Ha ido usted a algún otro país, además de Bélgica e Italia?

-Sí, estuve en Bulgaria.

-¿Qué diferencias educativas musicales ha visto entre México y esos países en los que ha estado?

-Los estudiantes de metal, tanto hombres como mujeres, empiezan a estudiar mucho más temprano que nosotros, tienen un buen maestro desde muy chiquitos. A ellos no les importa si van a ser profesionales o no, pero tienen una formación musical y de instrumento desde los nueve años. Empiezan con trompeta, con cornos, tubas y trombones más chicos. De tal manera que a los quince años tienen una buena experiencia tocando su instrumento, buena lectura y eso en general, tanto en Europa como en Estados Unidos. Allá tienen la idea de que no por ser niños se les va a dar una educación mala o a medias. En cambio en Bélgica, por ejemplo, mi maestro que tiene cinco hijos les obligó que eligieran un instrumento y que lo tocaran durante cinco años, si después de esos cinco años no querían saber más de música, estaba bien. Él les pedía que le dedicaran un tiempo al día a ese instrumento, les pedía disciplina. En cambio aquí, yo veo que falta mucha disciplina.

-¿Este maestro lo considera usted como su mayor influencia?

-Sí, mi mayor influencia es Luc Bergé, en segundo lugar mi maestra Frodis Ree Werke y, en tercer lugar mis maestras aquí en México: Janice Kraynok y Elizabeth Segura, que son americanas.

-¿Cuándo usted terminó la carrera se cumplieron las expectativas que usted tenía cuando comenzó la carrera?

-Sí, al entrara a la Banda se cumplieron porque me pagan por hacer algo que me gusta, conseguí un trabajo que me permite hacer eso, que para mi es lo más maravilloso, pero ahora yo soy más exigente que antes. Considero que debería haber más opciones para las personas que terminan la carrera.

-¿En qué tipo de opciones está usted pensando?

-Para tocar en orquestas o bandas, porque no hay proporción, hay muy pocas orquestas o bandas para la población de músicos. También hay mucha deserción porque muchos necesitan trabajar mientras estudian y luego los jala más el trabajo porque necesitan el dinero para vivir, muchos dejan los estudios.

-¿Qué significado tiene para usted el corno?

-Mi relación con el corno ha ido cambiando desde que lo conocí, ahora para mí el corno es como una sensación de que me desdoble y aflora otra personalidad, en ocasiones tengo que ser agresiva o más dulce a través del sonido y trato de darle color. He aprendido a disfrutarlo cada vez más, conforme han ido pasando los años.

-¿Qué les recomienda usted a las generaciones de mujeres cornistas que vienen detrás de usted?

-Primero, que se busquen un muy buen maestro, mujer o hombre, eso no importa, pero que sea muy bueno, en el sentido de que se aseguren que no sólo toque bien, sino que explique bien. En segundo tener presente siempre que deben ser muy exigentes con el instrumento, porque el corno lo pide, que le dediquen mucho tiempo, que toquen mucho –casi hasta enloquecer-, acompañadas de piano y con grupos de cámara. Cosa que se exige muy poco aquí en México. En tercera, que si realmente les gusta mucho el color del sonido del instrumento y tienen facilidades, también debe haber un buen oído y una cierta facilidad para cantar. Tomen en cuenta el espacio laboral, los grupos son muy cerrados y cada vez está más difícil encontrar espacios para desarrollarse.

-Muchas gracias.

Odet Martínez
Trompetista

Entrevistada el 7 de agosto de 2006.

Nombre: Liliana Odet Martínez Vargas.

Edad: 31

Lugar de nacimiento: Ciudad de México

Año de nacimiento: 1975

Estado Civil: Separada

Escolaridad: Licenciatura

-¿Trabaja actualmente?

-Sí.

-¿En qué trabaja?

-Soy profesora de música en un colegio particular.

-¿En qué niveles da usted cursos?

-Desde preescolar hasta preparatoria.

-¿Éste es el único trabajo que usted tiene?

-No, también doy clases particulares de trompeta.

-¿Cuántas horas trabaja usted a la semana?

-Como veinticinco horas.

-¿Tiene usted prestaciones?

-Nada más Seguro Social.

-¿A partir de los cuántos años empezó usted a trabajar?

-Ha variado mucho, pero desde los veintiocho años ha sido continuo, porque lo demás había sido eventual. Desde los diecisiete años empecé a vender cosas para ayudarme para mis estudios y gastos personales. Una vez también fui obrera, pero fue un trabajo muy rudo, aguanté quince días porque además estudiaba la preparatoria.

-¿Considera que a partir de que usted empezó a trabajar ha aumentado su salario?

-Yo no he visto un aumento.

-¿Usted ha tenido hijos?

-No.

-¿Podría usted platicarme acerca de su familia de origen, con quién vivió durante su niñez y adolescencia, el lugar que ocupa entre sus hermanas/os?

-Yo soy hija de madre soltera, la figura paterna siempre estuvo ausente. Mi madre no tiene estudios y durante cuarenta años de su vida trabajó como obrera, ella trabajaba todo el día y a mí me dejaba al cuidado de su hermana, mi tía, que es una mujer cuya escolaridad es de primaria y tenía costumbres de educación al modo tradicional antiguo. Ella tenía diez hijos, mucho más grandes que yo, entonces yo era la única niña y la más pequeña de la casa. El más joven de mis primos me lleva quince años. Esa fue mi familia, siempre fui la sobrina, a la que se le cuidaba y protegía, pero que no formó parte del núcleo central familiar.

-¿Cómo fue su vida al haber sido hija de una madre soltera en los ochenta?

-La que lo vivió peor fue mi mamá, para ella fue fuerte y triste, porque a comparación de su hermana, quien era conservadora y se decía la esposa legítima que había tenido los hijos que dios le había mandado y demás, mi mamá, en cambio, de pronto se embaraza de mí -después de que había pasado por un divorcio y por la pérdida de dos bebés-, estando enamorada de mi papá,

que estaba casado. Mi mamá supo que él estaba casado hasta que se embarazó, por lo que nunca pudo esperar ninguna resta de mi papá, quien siguió viéndonos hasta que yo tuve como ocho o nueve años. Mi papá era una persona que iba cada quince días por un ratito y era alcohólico. Mis papás se conocieron en un taller de danza regional impartido por Bellas Artes. Pertenecieron tres años a la Compañía de Danza de ese taller. Ellos iban y venían y yo rescato mucho esa parte. Sin embargo, creo que definitivamente para ella fue más difícil porque tenía que dejarme encargada, no me podía ver más que los fines de semana y llegar a las siete de la noche muy cansada. Era difícil. A mí lo que me costó trabajo fue el hecho de haber sido hija única y tener una brecha generacional tan grande con mis primos. No tener con quien jugar compartir la niñez y estar alejada de mi mamá. Sí la viví difícil, además económicamente tampoco era muy y en la familia de mis tíos el ámbito era muy machista.

-¿En esta familia había algún interés por la música o por la cultura y las artes?

-No había estímulos en la cuestión artística, curiosamente fueron mis primas las que terminaron sus licenciaturas, los demás se desarrollaron a nivel técnico.

-¿Cuántas mujeres eran?

-Tres mujeres y siete hombres. Por tanto el ámbito era muy machista. Yo recuerdo como única imagen de estímulo para la cultura y momentos de tranquilidad para la belleza, fue al esposo de mi tía --mi tío-- que ocasionalmente leía y escuchaba música de Bach. Yo siempre me acercaba, no sabía qué era lo que me gustaba, pero yo lo buscaba. Era como el único momento eventual en el que ocurrían esas cosas. Ellos más bien tenían una cultura de salir al extranjero, de viaje. Era una familia con condiciones económicas carentes, pero ahorran y procuraban viajar y no se abrían a más. Por lo que mi nexos con la cultura no fue ahí. Lo que sí es que siempre me apoyaron con los estudios y las tareas. Mi mamá es muy sensible, pero por lo mismo de que ella sólo pudo tener hasta el tercer año de primaria tampoco me relacionó con la cultura, pienso que eso es algo intuitivo en mí. Fue una búsqueda interior muy fuerte. Desde niña recuerdo que yo era extremadamente sensible a todo. Una sensibilidad que a veces me perjudicaba, me hacía difíciles las relaciones, incluso con gente de mi edad. Y yo no entendía por qué. Siempre me la pasaba dibujando y era difícil vivir con esa sensibilidad.

-¿Su mamá vive?

-Sí.

-¿Cuántos años tiene?

-Sesenta y cinco años.

Hasta la secundaria que tuve clase de música, entendí que ésta era un oasis. A los once años, que entré a primero de secundaria a tomar clases de flauta, fue mi primer contacto. Después nos pusieron un taller de artes plásticas y por primera vez hice contacto con el arte y la pintura.

-¿Usted pinta o escribe?

-No, esa fue nada más la puerta de entrada.

Mi contacto fuerte con la música fue por amigos del bachillerato, que fue la época en la que compartí más estilos de música.

-¿Cuántas veces se ha cambiado de casa?
-Cuatro, contando la casa de mis tíos, la segunda fue cuando nos fuimos a vivir mi mamá y yo, después cuando me casé y otra cuando me separé.
-¿En qué colonias ha vivido?
-En Iztapalapa, San Juan Mixcoac y en Plateros.
-¿Dónde estudió la primaria?
-En una escuela de gobierno, se llamaba Holanda.
-¿Era mixta y laica?
-Sí y no tenían ahí ni clase de música ni educación artística ni nada.
-¿Esta escuela le quedaba cerca?
-Sí, a una cuadra.
-¿Quién la llevaba?
-Yo me iba sola.
-¿Y la secundaria, dónde la estudió?
-También en una de gobierno, la número 145, que está por la Colonia Campestre Churubusco. Esa no me quedaba tan cerca, me quedaba a veinte minutos de mi casa.
-¿También se iba usted sola?
-Sí, la gran mayoría de las veces. El último año fue difícil porque mi mamá decidió romper con mi tía, porque no le aguantaba a su adolescente, por lo que mi mamá consiguió un crédito del INFONAVIT, un departamento y nos fuimos a vivir ahí, pero estaba muy lejos, en Iztapalapa y la escuela en Churubusco, así que ese último año fue muy duro porque nos levantábamos muy temprano y hacíamos más de una hora de camino. Nos íbamos ella y yo juntas.
-¿Dónde estudió la preparatoria?
-En el Colegio de Bachilleres, en el platel cuatro de Culhuacán, muy lejos de mi casa. Estuve en el turno de la tarde y a veces salía hasta las nueve de la noche, por lo que era complicado, pero siempre fui sola a la escuela.
-¿Cómo vivió ese cambio de casa?
-Fue muy bueno porque mi mamá y yo nos sentimos liberadas de esa presión excesiva de estar en medio de críticas constantes de las conductas de ambas. Fue un ambiente muy machista, si mi mamá tenía un amigo o alguien que la invitara, para ellos era difícil entenderlo, les parecía un atrevimiento que siendo madre y teniendo la responsabilidad de cuidarme, tuviera a alguien.
-¿En qué sentido machista?
-En todos, desde esto, hasta que las mujeres tienen que servirles a los hombres o limpiar.
-¿Usted tuvo que hacer eso?
-Sí, a mí me educaron bajo situaciones de mucho complejo. Me decían que nunca iba a poder tener nada propio. No había la idea de que si uno se esfuerza y trabaja va uno a poder tener cosas propias o hacer algo. Siempre me so bajaron.
-¿Cómo lograba librarse de esas ideas?
-Fueron mucho años de estar tolerando, porque no había otra opción y fue difícil romper con esto porque mi mamá decía que ellos eran mi familia y si me decían las cosas era por mi bien. Lo que reforzaba aún más, pero en la adolescencia

fue cuando rompí con todo. No fui grosera, pero sí fui muy rebelde, por lo mismo. Me vestía de manera agresiva y eso me ayudaba.

-¿Y sus amigos le ayudaron en esa época?

-Sí, tuve muy buenas influencias, sobre todo tuve amigos hombres y una amiga mujer que venía de una situación muy similar a la mía. En el Bachillerato empecé a llevarme con gente que era diferente y lo hice de manera intuitiva. Era gente que leía, escuchaba música, iba a museos a exposiciones, no era el común de los chavos de la prepa. Por eso es que yo me acerqué a las artes. También otra influencia importante de esa época fue mi maestra de literatura y el de filosofía, quienes me remitieron a muchas fuentes de cultura.

-¿Durante la primaria hasta terminar la preparatoria, usted considera que fue buena alumna?

-Fui regular, no fui destacada. Mi motivación importante como estudiante fue hasta la licenciatura porque estaba haciendo lo que me gustaba y lo que yo quería.

-¿De qué manera empezó usted a tocar un instrumento por primera vez?

-A esa edad, a los diecisiete años empecé a relacionarme con amigos que tenían grupos de rock y me encantaba sentir que de ahí era. Empecé a hacer búsquedas para ver cuáles eran los instrumentos que me gustaban y no tardé mucho en llegar a los instrumentos de alientos. Me gustaban muchos, pero no me llenaban, en cambio cuando ví y escuché por primera vez una trompeta, fue amor a primera vista, un reconocimiento inmediato e ineludible.

-¿Qué fue lo que la hizo decidirse por la trompeta?

-Visualmente me pareció hermoso y cuando ví todo lo que podía hacer, al ser un instrumento sonoro y muy melódico, brillante y noble, me identifiqué completamente. El cello me encanta, pero lo mío es la trompeta.

-¿Cuántos años tenía usted cuando vio una trompeta por primera vez, de esta manera en que usted la describe?

-Diecisiete años. En la playa ví un músico que estaba tocando música caribeña. Me encantó, era maravilloso ver cómo el sonido viajaba por toda la playa. La imagen era muy atractiva.

-¿Se acercó a platicar con ese trompetista?

-Me acerqué, pero no le dije nada. Me quedé sentada escuchando.

-¿Después de esta experiencia qué pasó?

-Regresé de vacaciones, empecé a buscar el instrumento, a ir a las tiendas de música, a preguntar precios del instrumento, a buscar escuelas de música y maestros. Fue una etapa muy padre de mi vida. En ese viaje a la playa ví a un tío lejano que es violinista, en un mariachi. Él me contó, en aquél entonces que mi abuelo había sido músico y que le había heredado la enseñanza musical a él, por lo que mi tío tenía su violín y una trompeta en un rincón. Lo de la trompeta no me lo dijo hasta que yo tenía veinte años. No era una buena trompeta, pero fue la primera que usé. Después encontré una escuela particular de música, la Escuela Autónoma de Música, que está en la Roma y es muy chiquita. Había un maestro de trompeta, un maestro muy grande que durante muchos años tocó y dirigió en la *Big Band*. Todas las clases de música eran un elixir para mí. Me encantaban las clases de apreciación musical, la de trompeta y la de solfeo. Ahí

estuve un año y medio. A los dos meses de entrar a la Escuela particular de música, intenté entrar al Conservatorio, pero yo no tenía estudios de trompeta previos, llevaba muy poco estudiando trompeta y no pude entrar. Lo que me gustó mucho fue ver en el examen de trompeta a cuarenta personas que tocaban.

-¿Había alguna mujer en ese examen?

-Sí, había una chava y los demás eran hombres. El maestro del Conservatorio me escuchó y me dijo que no me podía aceptar porque no tenía estudios previos de trompeta. Me recomendó que hiciera estudios y como fue público me resultó desagradable, pero acepté la recomendación y me fui a seguir estudiando en la Roma. Seis meses después hice el examen de la Superior de Música y ahí estuvo peor porque no había ninguna otra mujer más que yo. Y el maestro era tremendamente misógino.

-¿En qué sentido?

-De entrada me recibió con una actitud muy descalificadora en actitudes y en lenguaje no verbal. Tampoco me aceptaron en la Superior y obviamente fue otra etapa en que me sentí derrotada y deprimida.

-¿Cuántos años tenía usted?

-Dieciocho.

-¿Y no había ninguna mujer estudiando trompeta en la Superior?

-No, en aquél entonces, no.

-¿Qué año era?

-92 ó 93.

-¿Y entonces qué hizo?

-Entré al Sindicato de Músicos, a la Escuela de Música, por mi maestro de la *Big Band*, que no era nada misógino. Fue muy enriquecedor y me emocionó mucho ver una. Fue muy motivante para mí, porque decidí que me iba a preparar para estar ahí. Empecé a conocer trompetistas importantes extranjeros, a través de los discos que me prestaba el maestro. También ahí me hablaron mucho de la Nacional de Música que era el único lugar donde expedían títulos y no diplomas como en otras escuelas, por lo que me convencí, hice el examen y me quedé.

-¿Cuántas mujeres hicieron el examen para trompeta en la Nacional?

-Ninguna, sólo yo.

-¿Cuántos hombres hicieron el examen?

-Como treinta o cuarenta.

-¿Considera que el trato que usted recibió fue el mismo para usted que para sus compañeros hombres?

-No fue igual, de ninguna manera. Mi historia en la Nacional tiene momentos agradables y desagradables. Como estudiante de una carrera tuve la gran fortuna de nutrirme ahí al cien por ciento de todo mi bagaje musical. Me encontré con maestras y maestros de una extraordinaria calidad humana y académica.

-¿Quiénes fueron las maestras/os que le aportaron más?

-La maestra Guadalupe Martínez, Arturo Valenzuela, Roberto Ruíz Guadalajara, José Antonio Guzmán, Luisa Durón, Gustavo Martín, Mathew George y la Doctora Rubinia. Sin embargo en mis clases de trompeta, no estaba bien porque había sólo un maestro de trompeta que tenía ochenta y cinco años y no tocaba.

Yo considero que fue una época de oscurantismo de metales en la Nacional, porque este maestro fue un gran trompetista cuando era joven, pero a mí me tocó otra época. Yo iba a clases a que me escuchara y que me corrigiera, pero el hecho de no escucharlo tocar hizo que yo tuviera serias deficiencias en mi formación, en mis primeros años. No aprendí técnicas de respiración, porque no sabía explicar, aunque él lo supiera. Ese es un problema de las escuelas de música porque muchas veces eligen a los buenos músicos, pero no a los buenos maestros. Cuando presenté mi examen para cambiar de nivel, yo tenía serios problemas de técnica y fue hasta el tercer año de la carrera cuando la maestra Luisa Durón me dijo que no podía seguir tocando así, habló conmigo y se movió para que hubiera otro maestro más de trompeta. Gracias a ella la Escuela se dio cuenta que el área de metales estaba muy descuidada. Contrataron a un maestro muy bueno que además toca en la Filarmónica de la Ciudad de México. Me preparé un año con él y presenté mi examen de cambio de nivel.

-¿Considera que usted como mujer, tuvo las mismas oportunidades que sus compañeros hombres?

-No, hay mucha misoginia, producto de la ignorancia. En México hay una cultura misógina tremenda, no sólo entre la gente de metales, sino que es reforzada por todos lados de la sociedad que la trompeta no es un instrumento para una mujer, es difícil, se necesita de mucho pulmón. Es una cuestión social. La mayoría de los trompetistas vienen de varios estados, de las bandas de los pueblos, entonces son personas que tienen una educación al estilo antiguo que las mujeres mejor que no trabajen y están para tener hijos y nada más, esos eran mis compañeros. También tuve compañeros que no hacían distinción. Pero lo que más veía era a compañeros que me decían que no podía, que tocaba muy quedito. Ese fue el estigma de la misoginia.

-¿Eso fue sólo entre la mayoría de sus compañeros?

-Sí y también entre algunos maestros. Incluso en clases magistrales, con trompetistas que venían de fuera. Era difícil, desde sufrir acoso, como son puros hombres no sé, quizá es la costumbre de que ven a una chica ahí, entonces se sienten con el derecho de abordarte. Desde ahí se vive la misoginia. Como si uno fuera algo para admirar, algo bonito y ya.

-¿De qué manera se enfrentaba usted a esto?

-Hice mi carrera casada. Me casé con un músico que era un profesor muy respetado, entonces como era “la esposa de”, tenía un lugar respetado, pero en el ámbito de los trompetistas nadie conocía a mi esposo, entonces ahí sí hubo acercamientos. Yo lo que hacía era mantenerme al margen, yo hacía lo mío y ya. Esto era solamente en el ámbito de los metales, porque en la Nacional de Música esto no lo viví. En metales los maestros me daban sólo una hora para revisar mis avances, en cambio a mis compañeros les daban dos horas. Salían con cosas como que “No tengo tiempo”, “Tengo otras clases, sólo puedo darte una hora”.

-¿Usted fue una alumna destacada en la licenciatura?

-No, mi promedio fue de nueve punto cinco, fui constante, pero no destacué.

En trompeta mi calificación siempre fue la calificación baja.

-¿Alguna vez llegó a pensar que por las calificaciones que usted obtenía en trompeta, este instrumento no era para usted?

-Sí, tuve una crisis, en la que se unió un suceso en el que entré a una clase magistral con un maestro y pedí turno, pero me tocó dos días después para tomar clase con él y cuando me presenté, toqué dos compases de la pieza que yo llevaba, me detuvo y me dijo que todo estaba mal y me sugirió que no me dedicara a tocar trompeta, que escogiera otro instrumento. Yo tenía cinco años estudiando.

-¿Por qué considera usted que este maestro la ha dejado tocar sólo dos compases?

-Después me enteré que este maestro tenía fama de ser misógino. Fue por eso.

-¿Cómo resolvió el momento de crisis?

-Hablé con mi maestro de trompeta de la Nacional y le pedí que fuera honesto conmigo, que me dijera si servía para tocar trompeta y cuando me dijo que sí, me sentí mejor. Fuimos muy buenos amigos, casi desde que nos conocimos. Después conocí al maestro Edmundo Romero, quien fue muy importante también en mi formación como profesional de la trompeta. El año pasado hice mi examen profesional y fue una época muy difícil porque tenía que estudiar mucho para el examen, trabajaba dando clases en la Nacional y al mismo tiempo me separé de mi esposo, pero aún así preparé el examen con mi maestro Romero. Presenté el examen teórico y todo estuvo muy bien, pero cuando terminé de tocar, los sinodales se tardaron más de una hora para deliberar y cuando regresaron me dijeron que no tenía el nivel suficiente, pero que no había reprobado. Yo no entendía lo que estaba sucediendo. Quince días después de haber presentado el examen retiraron mi contrato sin explicarme nada, ni avisarme. Fue muy raro. Un capítulo triste.

-¿A la fecha no ha sabido usted nada sobre ese asunto?

-No.

-¿Considera que esto pudo suceder por haberse separado?

-No, no lo creo. Mi ex esposo y yo seguimos teniendo una buena relación. Creo que fue independiente.

-¿Ahora usted se recibió?

-Sí.

-¿De qué forma ha enfrentado usted las dificultades que se le han presentado?

-Siempre he sido fuerte y necia, pero también he tenido la suerte de encontrar personas que me han influenciado de manera positiva, generalmente son personas más grandes que yo. Una persona decisiva en mi vida fue mi esposo.

-¿Alguna vez recibió alguna beca o apoyo de parte de alguna institución?

-No. Mi esposo fue el que me apoyó para mis estudios. Me ayudó muchísimo.

-¿Cuando usted estuvo casada hubo alguna complicación para dedicarse a tocar, estudiar o perfeccionarse en la trompeta?

-No, a mí me gusta tener compañía, ser protegida, proteger y compartir la música con otra persona.

-¿Usted considera que se cumplieron las expectativas que usted tenía al terminar la carrera?

-Mi expectativas fueron cambiando con el tiempo, al principio eran muy limitadas pero después me nutrí de elementos mucho más importantes. Conocí mucha música y eso me hizo ver las cosas de otra manera. Ahora me interesa la musicología y al principio quería ser sólo atrilista, pero eso es difícil por patrocinios, apoyos y porque los lugares en las orquestas son pocos y nadie los quiere soltar, por obvias razones. Los trompetistas sobramos, por ejemplo en los concursos para una plaza en alguna orquesta llegan alrededor de cuarenta trompetistas a competir por un lugar. Y quiero pensar que el que se queda es porque es el mejor, sin importar si es hombre o mujer.

-¿Al comenzar su carrera, pensó usted en que se dedicaría a la docencia?

-No, pensaba en tocar. Ahora me sigue gustando tocar, pero también he descubierto en la docencia una forma de desarrollarme como músico.

-¿En qué sentido?

-Porque la docencia da la posibilidad de verbalizar lo que uno hace mecánicamente y es muy enriquecedor a nivel humano.

-¿Qué implica ser trompetista?

-El estudio de la trompeta puede hacerse desde los once o doce años. El requisito básico es tener la dentadura definitiva y para los niños que empiezan pueden empezar con un cornetín y hay marcas de trompeta que manejan trompetas chicas.

-¿Por qué es importante tener la dentadura definitiva para tocar la trompeta?

-Porque los dientes son el apoyo, el freno. Para un instrumento de aliento, lo ideal es no tener problemas respiratorios, no tener asma o enfermedades de los bronquios porque la respiración es la fuente más importante. En los casos de los jóvenes de diecisiete o dieciocho años lo ideal es tener tu instrumento, aunque sea prestado, pero que te lo presten de manera constante. Lo ideal es que desde el principio tengas una buena instrucción. No se necesita tener una gran capacidad pulmonar o ser grande, gordo o cachetón, lo que es importante es tener una buena condición física y estar sano. Se necesita un mínimo de capacidad de respiración en los pulmones, al menos de dos a tres litros de aire. Esto se puede desarrollar.

-¿Usted hace ejercicio?

-Sí, dos o tres veces a la semana.

-¿Qué hace para cuidar su salud y estar en condiciones para tocar la trompeta?

-No fumo y busco estar lo más lejos posible de personas que fumen. Pero esa soy yo, que mido un metro cincuenta y soy delgada. Hay personas que fuman y que pueden tocar sin problemas, pero miden un metro ochenta y son corpulentas.

-¿Cuántas horas practica?

-Depende si hay concierto o presentación. Para mantenerme es un mínimo es de una a dos horas diarias. Sin embargo, en trompeta y en otros instrumentos de aliento, se usan los labios y es un músculo muy frágil y sensible, de tal manera que si tocas muchas horas puedes lastimarlos. Lo que nosotros tenemos que hacer es dosificar el tiempo de tal manera que sea un tiempo de calidad más que de cantidad. Lo máximo son tres o cuatro horas al día.

-¿Qué quiere usted expresar con la trompeta?

-Creo que la música siempre expresa algo, mueve fibras sensibles, que no siempre son agradables. Lo que tienen los instrumentos de metal es que tienen una sonoridad brillante, por eso son utilizados en las orquestas para sonar en los momentos culminantes o enfatizar. Como un instrumento solo, la trompeta tiene las mismas tonalidades y registros que una soprano y es un instrumento melódico, igual que la voz humana. El reto es que con la trompeta puedas transmitir emociones, al no utilizar palabras. Puedes transmitir belleza, pasión, amor, dolor, fuerza, serenidad, muchas cosas. Además el hecho de darle vida al instrumento a través de la respiración es algo padrísimo.

-¿Alguna vez ha visto a alguna mujer tocando trompeta?

-Sí, conocí a Karen Donnelly, hace cuatro años que es la trompetista principal de la Orquesta Sinfónica de Canadá. Tomé una clase magistral con ella. En esa clase eran todos hombres. Tiene treinta y cinco años, es alta y muy delgada, pero con un sonido bellissimo. Yo considero que la situación de las trompetistas mujeres en México es difícil, pero en los países del primer mundo esto no hace diferencia, de hecho en Boston hay una maestra que es titular de la cátedra de trompeta y tiene cincuenta años, por lo que tiene una experiencia docente y laboral tremenda. En Estados Unidos y en Europa no llama la atención una mujer trompetista, tristemente en México es parte de este rezago cultural. Ahí se puede ver el tercermundismo de nuestro país.

-¿Sabe usted de alguna mujer mexicana trompetista que sea más grande que usted?

-Sí tengo dos compañeras que estudiaron, pero no han destacado de manera importante. Hay una chica que estudió trombón en la Nacional y después hizo una maestría en Estados Unidos, en trombón y ahora da clases en la Nacional de Música y toca en la Sinfónica de la Ópera de Bellas Artes, al menos estaba ahí hace dos años, se llama Lucía Medrano, es muy dedicada. Historias de trompetistas mujeres, la mía es muy amable. He conocido a chicas que tienen historias tremendamente dramáticas.

-¿Son esas dos mujeres que decía que no había destacado?

-Sí, a ellas les tocó sufrir violencia y comentarios despectivos de parte de su maestro. Les decían que eran inútiles que se fueran de ahí. De hecho a una de ellas la lastimaron “accidentalmente” de los labios. Pasó su maestro y le empujó el instrumento. Y sin embargo ahí están.

-¿Usted es de las primeras trompetistas en México?

-Sí, tristemente. Yo no conozco más que a esas dos chicas que tienen mi edad, más o menos. No sé si ahora haya más.

-¿Dónde practica?

-En mi casa, pero un tiempo practiqué en los cubículos de la Nacional.

-¿Hay alguna mujer trompetista que considere usted una influencia musical?

-Mujeres, no. Hombres, sí. Uno de ellos es Edmundo Romero, mi maestro. Admiro mucho a Rafael Méndez que hizo su carrera en Estados Unidos.

-¿Para usted qué significa el trabajo?

-Es de lo que vivo, pero no es mi prioridad, para mí es el arte, la belleza, los valores, la calidad humana. También el trabajo significa la posibilidad de ser autónomo, autosuficiente y productivo.

-¿Usted ha trabajado en orquestas?

-Sí, estuve en tres: en la Orquesta Sinfónica Nacional de Música, ahí estuve dos años; en la Banda Sinfónica de la Nacional de Música, ahí estuve cuatro años en época de verano; en la *Big Band*, estuve un año y en la Sinfónica de Mujeres, estuve un año.

-¿Me puede platicar sobre su experiencia al trabajar con una Orquesta Sinfónica de Mujeres?

-En la Sinfónica de Mujeres las trompetas no tenían un papel muy destacado, como en cualquier otra orquesta sinfónica, porque en las Bandas los metales son muy importantes. En la Sinfónica de Mujeres fueron muy pocos conciertos, pero muy padres. Se buscó hacer un trabajo continuo, pero tristemente fue un proyecto que no pudo seguir por falta de patrocinio.

-¿En estas orquestas tenía un sueldo?

-En la Orquesta Sinfónica de la Nacional era una beca, pero nos daban como mil pesos al mes, hace como cinco años. En la Banda Sinfónica yo tenía que pagar. En la *Big Band* nada. En la Orquesta de Mujeres, en su primera etapa, que fue en la que yo me quedé, era regalar tu trabajo. Hubo conciertos pagados, pero fueron pocos. Me pagaron dos mil quinientos por concierto.

-¿Qué diferencias nota al trabajar en una orquesta mixta y una de mujeres?

-A mí me gustó mucho más tocar en una orquesta de mujeres que en una mixta.

-¿Por qué?

-Porque no hay albuces, majaderías. Los hombres se llevan pesado y más en las Bandas. En las orquestas mixtas gana más el ambiente masculino.

-¿En qué sentido masculino?

-En el tipo de comentarios que de pronto juegan al homosexual, buscar la connotación sexual a los instrumentos, a la boquilla, a la trompeta, a la manera de expresarse. En la Orquesta de Mujeres puedes compartir sin problema el camerino, los cosméticos, no sé el ambiente es más relajado. Yo me sentí muy bien, jamás tuve problemas con mis compañeras.

-¿Si le dieran a elegir trabajar en una orquesta de mujeres o en una mixta, elegiría usted la de mujeres?

-No sería mi criterio. Sería la calidad de la orquesta, el director, la calidad de mis compañeros músicos.

-¿Usted nota diferencias al ser dirigida por un hombre que por una mujer?

-No, la diferencia la hace la calidad, las capacidades del director. Por ejemplo Gina Enríquez es una directora firme y trabaja con rigor.

-¿Usted considera que la música que es instrumentada o compuesta por mujeres es diferente a la que crean los hombres?

-No.

-¿Usted toca diferente a un hombre?

-Sí, porque tengo una condición física distinta, pero eso no quiere decir que sea igual para todas las mujeres. Yo no considero que esas diferencias se deban a una cuestión de género. Creo que es más bien sus bagajes y de lo que se nutren.

-¿Cuál es la percepción que usted tiene del ámbito musical en México?

- Yo creo que hace falta mucha educación, desde el nivel básico. Falta hacer un hincapié en el valor de las artes, porque finalmente es el espíritu de las personas. Por eso los griegos la consideraban como la parte sólida de una persona. Considero que en México hay una crisis no sólo de cultura sino de valores, en general. Se ha diversificado tanto la dieta musical de los jóvenes que ellos difícilmente optan por una opción de calidad. Se necesita hacer una labor titánica de recuperación en las escuelas. En México se piensa que la música es para la gente rica, cuando los precios para los conciertos están bajísimos. Creo que falta una labor de difusión por parte de las instituciones para que la gente pueda optar por relacionarse con el arte. También considero que hacen falta fuentes de trabajo formales para los músicos y aunque la música popular es una opción, debe haber más ofertas, también debe haber más salas de concierto en todas partes de la ciudad, no sólo en el sur o en el centro.

-¿Qué les recomendaría usted a las generaciones de mujeres que se van a formar como trompetistas?

-Traten de acercarse a la persona idónea, estudien previamente el medio, busquen rodearse de gente valiosa, de gente que les pueda aportar algo positivo a su desarrollo, gente rigurosa y crítica. Se necesita mucha tenacidad y seguridad para tocar un instrumento. Eviten vínculos de exclusividad con un solo maestro. En la música podemos tener muchos maestros y hay muchos que sin ser trompetistas nutren nuestro bagaje como músicos. Acérquense a los cantantes, eso es muy importante. Que conozcan a músicos que tocan otros instrumentos porque eso va a nutrir su bagaje cultural y musical.

-Muchas gracias.

Alejandra Rosas

Trompetista

Entrevistada el 31 de julio de 2006.

Nombre: Alejandra Rosas Olvera

Edad: 29.

Lugar de Nacimiento: Ciudad de México.

Año de nacimiento: 1976

Estado Civil: Soltera

Escolaridad: Licenciatura

Carreras Universitarias cursadas: Administración Pública, en la UNAM y Trompeta, en la Ollin Yoliztli.

-¿Trabaja actualmente?

- Sí.

-¿En qué trabaja?

- Tocando.

-¿Qué toca?

-Trompeta. Trabajo tocando los fines de semana con un grupo de eventos: fiestas, bodas, graduaciones.

-¿Sábados y domingos?

-Más bien viernes y sábado.

-¿Qué hace en su trabajo?

-Mi trabajo por el momento es de fines de semana en este grupo. Antes trabajaba en otros grupos, en orquestas. Estoy formando un cuarteto de trompetistas nada más que ahí el ámbito de trabajo es un poco reducido porque no hay muchas oportunidades o al menos sí se requiere mucha perseverancia para consolidar un grupo, si lo que quieres es tocar música clásica, sinfónica. Entonces la alternativa –y no solamente para mí sino para muchos instrumentistas, trompetistas- es tocar en grupos los fines de semana. Le llaman peyorativamente “el hueso”. En eso estoy trabajando. Y los domingos trabajo en un restaurante que es propiedad de mi hermano, un ratito en la tarde. Pero es para tener más recursos.

-¿Trabaja entre semana?

-Entre semana me dedico a estudiar y sobre todo lo compagino con un trabajo de investigación que he estado haciendo durante mucho tiempo. Trabajo con un investigador del INAH, que da clases en la ENAH en antropología y en historia. Con él llevo como seis años trabajando en investigación y de ahí salió el proyecto de recuperación de historia oral: De esa inquietud surgió mi interés por hacer una maestría en historia. Entre semana me dedico a labores de investigación; estamos trabajando conjuntamente con la Delegación en una investigación sobre lo que son los procesos de regularización de la tenencia de la tierra en Tlalpan. Es un trabajo muy intenso, pero me gusta también la participación política. Por ejemplo hoy me voy a ver en la tarde con un grupo que estamos un poco en contra de un proyecto delegacional: de transformar un espacio deportivo. Mi mamá me dice que soy “ajonjolí de todos los moles” porque quiero estar en todo. Y tiene sus ventajas y desventajas. Ando en muchas cosas y muchos proyectos de carácter social.

-¿Cuáles son las cantidades que percibe en estos trabajos?

-Es muy irregular. Depende de cuántos eventos ha. Con el grupo que estoy actualmente (porque sí he cambiado de grupos constantemente por razones económicas) te dan ochocientos pesos por cinco horas. Cuando sales a Cuernavaca o al Estado de México te dan sueldo y medio: mil doscientos. O de pronto hay misas y por una misa te dan ochocientos. Es muy relativo.

-¿A partir de qué edad empezó a trabajar?

-Me he sentido protegida por ser la menor, entonces mis padres tuvieron consideraciones de que terminara mis estudios, que era como la prioridad para ellos. Creo que empecé a trabajar como a los dieciocho, más o menos, en la música, que lo acepté, porque los maestros te dicen mucho de que todo tu trabajo vale si tocas en una orquesta sinfónica. Pero también siendo realistas no hay muchas oportunidades para ello. Empecé a ir con grupos como a los diecisiete.

-¿Siempre ha trabajado a partir de esa edad?

-Sí, ha sido constante. En los últimos cuatro a cinco años me sostengo, de tocar.

-¿Cuántos trabajos ha tenido?

-Como trompetista muchísimos, uno va por muchos caminos.

-¿Más de diez o más de veinte?

-Sí, pero son trabajos que de pronto te necesitan para una orquesta, te invitan y vas. O de pronto con un grupo más establecido. He llegado a durar un año, año y medio. Son trabajos con varias consideraciones. En este sentido he tenido ese tipo de trabajos. Aunque en lo que respecta a mi otra formación que es administración pública, más bien me he centrado en labores de investigación.

-¿Le han pagado esas labores?

-Sí.

-¿Considera que es justo su salario?

-Sí, porque afortunadamente he estado con personas muy generosas, muy nobles. Más que nada hago entrevistas y transcripción de las mimas y sí pagan bien.

-¿Le pagan mejor en investigación que en el trabajo que hace de trompetista?

-Es igual. El trabajo de investigación de pronto tiene un proyecto y tiene recursos. Es por proyectos, es un poco inestable. No puedo decir que estuve trabajando seis meses con un salario tal porque no se da así. Puede haber un proyecto y depende mucho de lo que haga: si uno asume mayor responsabilidad y da mayores resultados obviamente pagan más.

-¿Ha tenido hijos?

-No.

-¿Ha estado alguna vez unida?

-No. Estuve a punto de vivir con una persona pero de pronto hubo muchos malos entendidos y estalló la relación. Eso fue como a los veintidós años y a partir de entonces, me la llevo más ligerita porque sí quedó medio lastimado el corazón.

-Platíqueme de su familia de origen, ¿con quiénes vivía en su niñez, en su adolescencia, tiene hermanos, en qué lugar se ubica entre ellas/os?

-Yo soy la más chica de seis hermanos: somos cuatro hombres y dos mujeres. Siempre he vivido donde nací.

-¿Con sus papás?

-Sí.

-¿Viven sus papás actualmente?

-Nada más mi mamá; mi papá falleció hace cuatro años.

-¿Le dieron las mismas oportunidades que a sus hermanos y hermana?

-Sí, pero ahí fue la conquista de mi hermana, no mía. Ella es la segunda de los varones y sí recuerdo bien que ella tuvo conflictos con mi papá porque él era de esa visión conservadora de que la mujer era para casarse. Incluso hubo problemas muy fuertes familiares porque no quería que siguiera estudiando si se iba a casar, y ella quería hacer la preparatoria. Yo creo que ellos de alguna manera definieron el trato que hubo con los más chicos. Ella en su momento sí lo padeció porque trabajaba y estudiaba al mismo tiempo, colaboraba en la casa. Hubo una relación muy tensa entre mi hermana mayor y mi papá, pero yo creo que con el tiempo se fue ablandando y a la hora que a mí me tocó hacer el ingreso a la preparatoria hasta él me acompañó.

-¿Sus padres trabajaban?

-Sí.

-¿Los dos?

- Sí.

-¿En qué trabajaban?

-Mi papá fue obrero en una fábrica textil por mucho tiempo. Y después entró como empleado de gobierno en el Gobierno del Distrito Federal, en la dirección de Obras Hidráulicas. Ahí estuvo como diez años. Mi mamá no tuvo un trabajo establecido, pero en mucho ella ayudó a la economía de la casa para ayudar con el gasto familiar: aprendió a coser, a hacer cosas de migajón; mi mamá tiene una vitalidad hasta la fecha que a mí me impresiona.

-¿Las cosas que hace su mamá, las vende?

-Sí. Toda su vida ha sido así: aprende algo, lo vende y siempre anda en busca de más. Actualmente tiene sesenta y dos años. Hay una lechería cerca de mi casa, entonces se levanta súper temprano y vende ahí cosas en un puestecito. Ayuda a mi hermano en el restaurante que tiene. Y como ahora están todos sus hijos casi casados, no tiene esa necesidad que antes la impulsaba, pero se le quedó esa forma de vida.

-¿Quién tomaba las decisiones en su casa, las definitivas, las más importantes como permisos, el manejo del dinero?

- Mi mamá, pero con respecto a mi hermana sí fue otra decisión completamente distinta.

-¿En su casa les gustaba escuchar música?

-Sí.

-¿Qué tipo de música?

- A mi papá le encantaba cantar, era muy bohemio. Con él escuchaba desde boleros, música tradicional mexicana y también más guapachozona. Eso con mi papá. Y con mis hermanos llevaban otro tipo de música.

-¿A su mamá le gustaba cantar?

-No, ella más bien escuchaba porque mi papá la ponía, pero no de iniciativa propia.

-¿En su casa fomentaban la lectura?

-Yo eso lo viví por medio de mis hermanos, sobre todo por mi hermana mayor, quien fue una influencia muy fuerte. Yo la considero como mi segunda mamá porque ella siempre se preocupaba por llevarme a conciertos, si se le ocurría ir de viaje me llevaba. Yo siento que eso me influyó mucho. De hecho yo inicié a tocar trompeta porque mi hermana vio una convocatoria en el periódico en donde estaban convocando para formar orquestas infantiles y juveniles. Me motivó y ella, incluso, me llevó.

-¿Cuántos años le lleva su hermana?

-Me lleva quince años. Ella fue la que me llevó y de ahí fue que me metí a todo esto de la música. Además su esposo es violinista de la OFUNAM, entonces íbamos a los conciertos cada ocho días.

-¿Cuándo fue la primera vez que tomó una decisión para elegir algo que le gustaba?

-Yo no sabía qué era lo que quería, yo nada más le dije que sí a mi hermana porque quería hacer algo por las tardes. A la hora de elegir el instrumento fue por influencia de mi hermano menor, el que sigue de mí.

-Platíqueme un poco más de eso.

-Mi hermano menor quería ser músico, entrar a la Escuela Nacional de Música y ser trompetista. Mi hermana nos llevó a los dos, pero a mi hermano como que no le interesó por el ambiente. A mí sí me interesó y cuando me preguntaron qué instrumento, yo no sabía cuál, ni los conocía, y decido por la trompeta porque era el instrumento que quería mi hermano. Un poco fue inconsciente la decisión, pero con el tiempo me di cuenta que sí me gustó. Por eso ahora sigo tocándola.

-¿A qué edad fue esto?

-A los trece años.

-¿Cómo fue el proceso para entrar a estudiar, qué hizo, qué dificultades tuvo?

-Este programa que se impulsó tenía muchas bondades porque aprendías no en un sentido muy rígido, era una idea como de taller escolar: yo iba en las tardes, al principio era diario.

-¿En dónde?

-Había una en cada delegación, a mí me quedaba como a dos calles de mi casa. Había un maestro de instrumentos, un director de orquesta, una coordinadora. Era un proyecto muy sólido porque había mucha gente que lo apoyaba. Cuando entramos el grupo de niños, la idea principal del proyecto era que, al mismo tiempo que estabas empezando a leer la música, estabas aprendiendo a tocar el instrumento. Eso se conjuntaba con una práctica de orquesta, al estilo de los colegios de Estados Unidos. Incluso trajeron muchísima música de un nivel muy básico para que fuera interpretada por orquestas juveniles. Realmente estaba aprendiendo pero no era una cuestión muy rígida el cumplir con una calificación. Uno lo disfrutaba realmente y de ahí surgieron muchos músicos profesionales que actualmente están en orquesta.

-¿Cuántos años estuvo en esto, cómo se llamaba?

-Era un proyecto de orquestas juveniles y ahí estuve mucho tiempo. Hace cuatro años todavía iba, cada vez que podía y por gusto. Lo dejé porque me empezaron a llamar de otros lugares para ir a tocar.

-¿A partir de aquí, cuál fue el primer lugar que la mandaron llamar?

-Es que dos o tres años después se consolida más este proyecto y surge lo que fue la orquesta con una mayor proyección y seriedad en el sentido de que se formaron dos orquestas juveniles importantes.

-¿En qué año?

-Como en 1992-94. Eran orquestas que funcionaban con ensayos regulares, conciertos, hicimos algunas giras a la República y yo estuve en ellas. Hacían una selección previa y a mí me tocó estar. Como producto de eso hubo la oportunidad para entrar, como parte del proyecto, a la escuela Ollin Yoliztli. A mí me interesó y me inscribí y fue cuando empecé a hacer estudios formales.

-¿Qué edad tenía?

-Ya estaba grande. Tenía como diecisiete años.

-¿Por qué dice que estaba grande?

-Es que generalmente son bien jóvenes. Yo me sentía bien buena tocando, pero cuando entré a la Ollin y conocí a los chavos que vienen de Oaxaca, de Guanajuato, que tienen un talento impresionante... Tengo un amigo que estimo que cuando nació le compraron su trompeta. Muchos chavitos empezaron a tocar a los cinco o seis años y son chavos que tocan wow. Para mí, entrar a la Ollin fue ese descubrimiento. Ellos tocan en las bandas de los pueblos y cuando son las fiestas que duran tres días, tocan ocho horas seguidas. Logran una condición, unas habilidades para escuchar, para interpretar. Cuando entro a la Ollin descubro ese otro panorama, y me di cuenta que yo estaba como en una capsulita en lo que se refería a la música.

-¿Para entrar a la Ollin, fue fácil o complicado?

-Fue fácil. Entré como oyente un año y después como alumno regular. Tenía que regularizar precisamente en las materias básicas para tener el nivel. En ese sentido no hubo ningún problema.

-¿Cuáles son las materias básicas?

-Solfeo, teoría de la música. Principalmente ésas.

-¿Y después puede perfeccionarse en el instrumento que ha elegido?

-Sí. El programa de la Ollin es similar a la UNAM. Son como tres años de propedéutico y cuatro de licenciatura. La ventaja de la Ollin es que enseñan los maestros de la Filarmónica. Pero sí es equivalente a la UNAM.

-¿Y terminó?

-Sí. Al momento que entré ahí, entré también a la UNAM a Administración Pública. Fue un periodo para mí bien pesado porque en la mañana iba a la UNAM y en la tarde a la Ollin, pero no quería dejar ninguna de las dos. Cuando terminé la licenciatura me ausenté un poco de la Ollin para hacer la tesis.

-¿Cuánto tiempo se ausentó?

-Dos o tres años.

-¿Cuánto tiempo se tardó en terminar la licenciatura en trompeta?

- Como tres años más.

-¿Tres años más de los cuatro que son, como siete?

-Sí, la suspendí tres años. Me quedé en el segundo año de licenciatura, pero yo seguí tocando y ése fue mi conflicto existencial. Decía: o me voy a dedicar a la música o me voy a dedicar a estudiar. Fue muy difícil decidirme en relación a la trompeta, pero es el vicio que tengo, como que soy adicta. He querido dejarlo y no he podido. Después de esos dos o tres años que dejé la Ollin me sirvieron para decir: “bueno, no voy a ser la mejor”, porque yo reconozco que algunos de mis compañeros son impresionantes tocando, tienen un talento natural increíble, pero ¿por qué voy a dejar de hacer algo que me gusta? Me lo cuestioné seriamente. Y pensé en seguir tocando y eso transformó un poco mi actitud con respecto a la trompeta porque la estaba viendo como una obligación, no estaba disfrutando y los resultados no eran los mismos. Yo creo que mucho influyó esa tensión, esa carga que tenía de cumplir con la cuestión académica en la universidad y cumplir con los requisitos en la música. En el momento que lo dejé de ver como una obligación, todo pasó más tranquilo. Dos años después encontré otro maestro de trompeta de la Ollin y me motivó mucho para regresar. Solicité que me volvieran a aceptar, y ahora ya terminé.

-Cuando entró a la Ollin ¿tenía ciertas expectativas?

-Sí.

-¿Esas expectativas se cumplieron ahora que terminó?

-Se han cumplido. Como inicié con la idea -y de muchos que iniciamos en este proyecto- de trabajar con la orquesta. Yo creo que he tenido las oportunidades, pero también por mis otros intereses no he renunciado completamente a todo. Es una disciplina en la que tienes que renunciar a todo; si quieres ser parte de una orquesta tienes que ser riguroso, dedicarte al cien por ciento y yo no lo he hecho, aunque sí he tenido oportunidad de trabajar con orquestas, como extra: la de Guanajuato, la de Pachuca, la orquesta de mujeres. Es una decisión que yo tomé por que tengo otros intereses, pero también me di cuenta de algo muy cruel, muy crudo: ésta decisión de no haber asumido desde antes ser trompetista y no otra cosa, influyó mucho la relación con los compañeros porque siendo la única mujer entre mis compañeros trompetistas hombres, hubo cosas muy crudas ¡y yo que tengo corazón de pollo! Pero sí aguanté trancazos muy fuertes. Son chavos y de provincia (sin demeritar), pero es una relación bien fuerte con respecto a una mujer. Obviamente no se concibe –o al menos muchos de mis compañeros- que una mujer quisiera tocar un instrumento que para ellos, por tradición, es de hombres. Después me los fui ganando y me invitaron a Oaxaca, y ahí ví mujeres en las bandas, pero no hay mujeres trompetistas. Últimamente he visto que eso va cambiando, pero casi no hay.

-¿Y le dan dicho por qué?

-Intuyo que hay cierta exclusión, una referencia muy masculina con respecto a la trompeta. Hubo compañeros que me decían que yo tenía sonido de hembra, como de pitillo en lugar de trompeta, muy débil, muy frágil. Me decían que nunca iba a tener la capacidad ni la potencia para tocar la trompeta, y eso a mí me tumbaba en muchas ocasiones. Era lo que te decían abiertamente, pero en una relación, por ejemplo, en las orquestas que se da mucha competencia, realmente el que tocaba primera es porque es el mejor, es el que suena mejor

independientemente si es hombre o mujer. Cuando se da esta cuestión de mostrarlo en el instrumento, los compañeritos son medio agresivos, medio rudos.

-¿Qué vivió, cuénteme?

-No es exagerado, pero sí es una situación muy tensa en la relación, en el sentido de que te tratan con cierto desprecio, te dejan hacer el intento y a ver si puedes. Cuando demuestras que puedes sólo así se van ablandando, te consideran una rival real en la medida en que tú vas demostrando que lo puedes hacer bien y que lo puedes hacer con ellos. Yo creo que también diseñó mis relaciones porque he aprendido que ahora mis amistades son hombres. Me adiestré a ellos y no ellos a mí.

-¿Las agresiones que vivió eran verbales?

-Sí, verbales, como fregarte, muchas veces me hicieron llorar, pero aprendí a aguantarme. Yo siempre he dicho que independientemente de que me dedicara o no a la trompeta, me formó el carácter. Yo era muy insegura e introvertida. Me formó el carácter porque yo me inhibía mucho y me he vuelto más extrovertida. No me da miedo enfrentar ciertos retos, por ejemplo, hablar frente a personas. Sobre todo en la adolescencia, el instrumento era una voz, entonces yo tenía una voz entre un conjunto y podía expresarlo. Eso me ayudó muchísimo a mi formación personal. Ahora no me da miedo dirigirme ante muchas personas. Todavía no supero y yo creo que es algo que no voy a superar el tocar para mucha gente. El pánico escénico es uno de mis principales retos que tengo aún por enfrentar. Y como eso se convierte de alguna manera en tu objetivo, lo demás se te hace miel sobre hojuelas. El tener cierta presencia en cualquier ámbito de tu vida, yo que me meto en cuestiones de carácter político, expresarme y demás, eso me dio mucha soltura. Visualizar un objetivo te hace el camino más ligero para todo lo que quieras emprender.

-¿Cómo se sentía como única mujer entre tantos hombres?

-Al principio bien cohibida. Es un impacto cuando ves a orquestas juveniles de todas las delegaciones, en donde eran filas de trompetistas y yo. Como que caminas y todos se te quedan viendo, o algunos que se acercaban a ti en buena onda, pero otros en un tono súper burlón, gandalla, feo. Ese para mí fue un impacto muy grande, pero una vez digerida la experiencia disfruté eso de ser única. Todo ese tipo de experiencias me fueron ayudando mucho, sobre todo en la cuestión de valoración propia y conciencia mía como individuo.

-¿Dónde estudió la primaria?

-En una escuela pública que está por mi casa.

-¿Se transportaba sola o la llevaban sus papás?

-Al principio me iba con mi hermano que me lleva cuatro años, y después me iba y regresaba sola.

-¿Y la secundaria dónde la estudió?

-También cerca de mi casa, como a diez minutos caminando.

-¿Qué secundaria es?

-Pública, diurna, 173.

-¿Y la preparatoria?

-CCH Sur de la UNAM.

-¿Usted eligió esa escuela?

-Sí.

-¿Fue la primera vez que eligió una escuela para usted?

-Sí, mi hermana me explicó el sistema de la prepa y del CCH, y yo opté por el CCH.

-¿La primaria y la secundaria quién las eligió?

-La primaria fueron mis papás. En la secundaria, todos mis hermanos y como consecuencia yo también.

-¿Por qué la eligieron?

-Porque estaba cerca. Y también por el típico motivo de que ahí estudió mi papá.

-¿La universidad dónde la estudió?

-En la UNAM, en la Facultad de Ciencias Políticas.

-¿En qué años estudió la licenciatura?

- Soy generación 95-99.

-¿Por qué eligió esta carrera?

-Estaba en el CCH-Sur y había la reglamentación de pase automático. Un día antes no dormí porque realmente no tenía seguro qué quería estudiar. Me estaba debatiendo entre la administración pública, psicología y no me acuerdo qué otra. Una noche antes no sabía qué elegir, también como tengo la experiencia con respecto a mi papá de que él obrero, se metió mucho lo que es la lucha sindical y todo ese tipo de cosas, creo que influyó mucho para una carrera de carácter social.

-¿Cuando entró a la Ollin había muchas mujeres inscritas en la especialidad de trompetista?

-No, en trompeta nada más yo.

-¿Y antes de usted, supo si había alguna mujer?

-No. De hecho nunca tuve una referencia de una mujer en trompeta. Incluso ahorita existen otras tres chavitas que son posteriores a mí.

-¿La conocen?

-Sí. Una está en la Ollin; una estuvo, se salió y quien sabe qué se hizo de ella; una está actualmente, esta chica tiene dieciséis años.

-¿Ellas la buscan?

-Sí. Esta niña me ha buscado, hemos estudiado juntas. Luego aunque no me busquen yo me entrometo.

-¿Qué es lo que la hace entrometerse?

-Porque en ellas me reflejo por lo que yo pasé, han sido un espejo para mí, he visto cuestiones que a ellas les han tocado que yo viví entonces yo voy con el ánimo más de aconsejar. Cuando se hizo la convocatoria para la Orquesta Sinfónica de Mujeres, muchas le entramos por convicción, y Gina lo planteó desde un principio: "Necesitamos primero demostrar que este proyecto puede funcionar, y necesitamos que nos vean porque nadie me lo cree". Entonces todas le apostamos a que vamos a demostrarlo. Sí se hizo una colaboración muy notable en este sentido, porque todas sin el interés ni siquiera monetario lo queríamos demostrar. A la hora que se hace la convocatoria lo que menos hay son metales, está muy flojo, y las únicas eran: una de la Escuela Nacional que se llama Odet Martínez; la chava que estuvo en la Ollin, Tania y yo. La diferencia que yo he visto es que en relación a mis compañeros era: lo demuestras

tocando o cállate. Yo siempre he visto que entre hombres, aunque uno no toque mucho, sí influye más ese círculo amistoso, o sea, sí hay un trabajo, se llevan al amigo aunque no sea el mejor. Sí hay esa lealtad entre amigos y yo en ese sentido me sentía muy excluida por ser mujer. Porque sí eran mis compañeros en la escuela y estudiamos juntos, pero a la hora que les salía un trabajo..., hasta la fecha a mí no me consideran. Eso sí es bien cruel.

-¿Cuando estaba estudiando música, tuvo las mismas oportunidades que sus compañeros?

-Sí, eso sí. Incluso el maestro de trompeta igual. Yo no he querido verlo como un pretexto también por eso ahora es una diferencia, es algo con lo que tienes que aprender a lidiar, aprender a construir las relaciones con tus compañeros que no es fácil.

-¿Ha recibido alguna beca o apoyo económico para realizar sus estudios de música?

-No lo he buscado.

-¿Sabe que sí se pueden otorgar?

-Sí.

-¿Son buenos los apoyos?

-Sí. Incluso yo les ayudé a algunos compañeros a solicitarlos. Mi intención más que hacer una maestría en historia era hacer una maestría en cultura, pero aquí no hay beca. Me gusta hacer proyectos y tomé algunos diplomados en gestión. Me empecé a convertir en una especie de promotora con mis cuates y uno de ellos salió beneficiado. Yo nunca me he atrevido a hacerlo para mí.

-¿Por qué?

-Porque es algo con lo que todavía estoy cargando. Me veo tocando frente a los chavos de mi generación en la orquesta, con los más fuertes.

-Con esta experiencia que ha tenido en el sector cultural, ¿cuáles son los organismos o las instituciones que otorgan becas para música

-CONACULTA, el FONCA. Abiertos es el único que conozco porque obviamente si le buscas hay otros de carácter internacional. Pero por ejemplo en la Ollin nunca ha habido becas. Sí hubo cuando tuvimos el proyecto hace veinticinco años, era un programa de escuela y había un estímulo económico.

-¿Las becas del FONCA son buenas?

-Sí, pero son bien reducidas, son para muy pocas personas, a comparación de la gran cantidad de chavos. La del FONCA es de seis mil pesos al mes.

-¿Es cada año?

-Sí, cada año sale la convocatoria.

-¿Y para cuántas personas más o menos?

-No sé la cifra, pero son bien pocas, se considera que pueden competir los de la Nacional, los de la Superior, los de la Ollin, porque es abierta.

-¿Cuáles son las condiciones que hay para otorgar una beca?

-Ahí no hay vuelta de hoja: es la ejecución. Te piden una grabación o el video. Los que tienen altísimo nivel se las dan.

-¿Qué piensa de las instituciones que forman músicos aquí en México?

-Está muy lamentable el panorama. Yo hice mi tesis de licenciatura sobre política cultural, el estudio sobre todos los organismos gubernamentales en

México, y a mí la cifra que me mató fue que menos del cinco por ciento de las carreras enfocadas a la música y al arte, se titulan. Muchos no terminan: del cien por ciento, sólo el cinco por ciento terminan los estudios. Es que no hay espacios, no hay foros, no hay público, entonces es una situación de perseverancia y obviamente los que tienen el talento, lo tienen enorme y no tienen de qué preocuparse. Bueno, ni tanto, porque este amigo, que es el mejor trompetista que hay -sin equivocarme- de mi generación, tiene la base en Guanajuato y todos los fines de semana viene a tocar con un grupo. Ese es el panorama del que está mejor posicionado.

-¿Nunca ha salido al extranjero?

-No.

-¿Por qué se dedica a la música, alguna razón en específico?

-Por gusto, la trompeta es mi mayor vicio.

-¿Y qué quiere expresar al manifestarse por medio de la música?

-Es otra dimensión. De las cosas que a mí más me han motivado para seguir tocando ha sido tocar en orquesta. Es aportar una voz a todo el conjunto, es una tentación que no puedo explicar. Es algo que te nutre de una manera tanto intelectual como espiritualmente, es algo muy grato. Es de las mayores motivaciones.

-¿Dónde lleva a cabo el entrenamiento o la práctica?

-En mi casa o en la escuela: en la Ollin.

-¿Cuántas horas practica?

-Al menos dos o tres horas al día.

-¿Eso es poco o es mucho?

-Es relativo, pero a veces es mejor la calidad que la cantidad. Eso lo aprendí durante mucho tiempo, aprender a hacer mejor las cosas. Lo importante es hacerlo bien.

-¿No tiene otro interés en las artes, no pinta o escribe?

-No, escribo cosas para mí.

-¿Qué escribe, narrativa, poesía?

-A veces me gusta hacerla de poeta, pero a nadie le enseño lo que escribo.

-¿Quiénes han sido sus principales influencias en la música, o con quién se identifica?

-Con los trompetistas. A mí me alucinan los consagrados.

-¿Quiénes son?

-Arturo Sandoval, que es un cubano y Wynton Marsalis que toca clásico. Yo los veo a ellos y me embobo.

-¿Ellos dos en especial?

-También a Alison Balsom.

-¿Hay alguna artista dedicada a la música que admire?

-Es que no solamente me gusta la clásica, me gusta mucho tipo de música. Eugenia León, me gusta mucho porque es muy expresiva para cantar y su timbre de voz.

-¿Considera que la música que instrumentan, componen o dirigen las mujeres es distinta a la que instrumenta, componen o dirigen los hombres?

-Ahí no tengo muchas referencias, la verdad.

-¿Nunca ha sido dirigida por una mujer?

-Sí.

-¿Notó alguna diferencia?

-Me acuerdo que en estas orquestas con las que iba, se dio un curso de director de orquesta, y venían de los estados hombres y mujeres y creo que es una cuestión de carácter cultural: como que la autoridad de la mujer se ve un poco más disminuida en lo que es una dirección de orquesta. Es una cuestión de carácter cultural de ambas partes, tanto de la que está dirigiendo como de los miembros de una orquesta. Yo no digo que sean más o menos capacidades o habilidades, pero sí tengo esa sensación de que la autoridad y transmisión de ideas musicales --para mí-- a veces no son muy claras con las mujeres. A los que yo he escuchado tocar y a los que yo admiro tocar son todos hombres. No conozco una mujer como referencia. Con respecto a mí, yo sí me he sentido con la capacidad para hacer el trabajo junto con un hombre. En esta experiencia de tocar en la Orquesta Sinfónica de Mujeres, por ejemplo, yo quedé como principal, me costó mucho asumir ese papel de principal porque yo había estado siempre, sobre todo en el trabajo de orquesta, como segunda o a veces compartiendo la primera. Ahí siempre nos rolamos y tratamos de hacer un trabajo de sección con las compañeras.

-¿Sus compañeras eran solteras también?

-Sí, una de ellas es casada: Odet Martínez.

-¿Con hijos?

-No, pero ahí no juega mucho el que seas mujer u hombre sino que juegan más las cuestiones de carácter musical. Por ejemplo muchos de los chavos que ahora están en las escuelas estudiando y mis compañeros de generación, son chavos de provincia: de Guanajuato, del Estado de México, de Oaxaca, y ahí sí creo que influye mucho la situación de carácter cultural. Es más severa esa situación, aunque a mí me contó un chavo de Guanajuato que sí había mujeres que empezaban a tocar, que tocaban bien y que se les veían muchas posibilidades, pero a los dieciséis o diecisiete años sale embarazada, se casa. O sea que no lo toman como algo serio. Es más complejo el asunto porque sí hay mujeres pero, por ejemplo, yo no conozco hasta el momento a una que ha dado ese paso como los compañeros. Hace poco vino una banda de Tlayacapan a tocar aquí y venían dos niñas como de trece o catorce años tocando trompeta.

-¿Una trompeta tocada por una mujer se escucha diferente a cuando la toca un hombre o piensa que no hay ninguna diferencia en cuanto al sonido?

-Ahí sí yo creo que es más bien de individuos, no tanto de si es mujer o es hombre. Si es un análisis muy simple como el que tienen algunos de mis compañeros que dicen que suena muy debilucho. Y a lo mejor sí es cierto, pero a lo mejor yo puedo sonar con mayor potencia que un compañero varón.

-¿Eso lo ha vivido?

Sí, en comparación, tengo más sonido que algunos.

-Esta diferencia que ha vivido en cuanto a formar parte de una Orquesta Sinfónica de Mujeres, y estando en otra que es mixta, ¿qué diferencias ha notado en cuanto al trato, a las relaciones?

-A mí sí me encantaría que pudiera consolidarse esa idea de la orquesta de mujeres.

-¿Por qué?

-Por la experiencia, a lo mejor son prematuras las observaciones que yo tengo porque yo toqué en todos los conciertos y en los ensayos de la orquesta de mujeres. Sí es un ambiente muy distinto.

-¿En qué sentido?

-A mí me sorprendió esa primera resta de todas de tener la disposición al trabajo. En las mixtas no es a ese grado, no con esa convicción, por hacerlo por convicción más que nada. Finalmente los celos entre músicos son muy fuertes, hay gente muy maliciosa y a veces entre las mujeres se da más. Yo creo que entre mujeres se malinterpretan las cosas.

-¿Eso no lo ha vivido con los hombres?

- Sí, también.

-¿Entonces no es algo exclusivo?

-No, no es algo exclusivo de las mujeres. Yo en el trabajo, en los resultados de carácter musical, a veces es interesante, desafortunadamente este espacio de la Orquesta de Mujeres no tuvo el tiempo para que se diera la madurez del proyecto, pero los resultados que se obtuvieron fueron muy positivos, algo que nunca se había visto. Yo creo que si se le ata a esto a que todo funcionara en un periodo de prueba de fallas y demás, pudo haber mejores resultados. Hubo momentos en que sonó muy bien, entonces yo no veo cuál fue la diferencia entre uno y otro. Y no quiero hacer una distinción muy tajante o una aseveración muy tajante entre un hombre y una mujer porque no es tan sencillo y en cuestiones musicales tampoco. Incluye muchísimos más factores. Cualquier orquesta de las que están actualmente, hay unas broncas y ahí no es tanto en que si son hombres o mujeres, sino también porque si eres gringo o eres mexicano. Hay unos conflictos hasta racistas si se les podría decir. En la Filarmónica de la Ciudad de México o en la Orquesta de Morelia los mexicanos se están peleando con los extranjeros por las plazas. No es el conflicto porque si es hombre o mujer, sino que empiezan a entrar un montón de cuestiones de grilla y demás.

-¿Si en esta orquesta de mujeres les hubieran pagado un buen sueldo y que pudieran ensayar, se hubiera quedado trabajando ahí?

-Seguramente sí. Me gustaría aunque yo sé que teniendo todas las condiciones lo importante es construir el proyecto porque no hay nivel en algunas áreas. Ahora se están preparando más compañeros en el área de metales. Hay una niña como de quince o dieciséis años que toca trombón.

-¿Cómo se llama?

-Cristina. Ella dice que quiere ser cornista y la invitaron a la Orquesta Infantil de México. Trabaja con una actitud que a mí me sorprende y me digo que por qué yo no tuve esa actitud a los quince años. Pero sí el panorama es muy distinto. Yo creo que aun teniendo las condiciones óptimas para que surja el proyecto de la Orquesta de Mujeres, también se necesita hacer mucho trabajo de construir y de desarrollar mucho en las mujeres, sobre todo en esas áreas que han sido por tradición masculinas, como por ejemplo los metales, las percusiones.

-¿Para usted qué significa trabajar?

-Hacer lo que me gusta. Terminé la carrera, me titulé, soy licenciada, y no me gustó el ambiente de trabajo. No me visualicé yo misma como una burócrata en una oficina. Ese trabajo administrativo no me gusta.

-¿El de la música sí?

-Sí, siento que hay más posibilidades, más horizontes. A lo mejor ahora no es una situación con mucha certidumbre, pero yo disfruto lo que estoy haciendo. Obtengo para vivir, tengo muchos proyectos en mente que espero llevarlos a cabo y mejor opté por disfrutar lo que estoy haciendo sin tener que ajustarme a un horario rígido, a un salario estricto. Soy más libre en ese sentido.

-¿Sus compañeros de música tienen otros trabajos, están en la misma situación?

-Sí. Mi amigo que es súper talentoso y demás, está trabajando por mil partes y muchos compañeros están en lo mismo.

-¿Usted cómo ha conseguido los trabajos de música, le hablan sus compañeros?

-Mucho por esas relaciones, o a veces mi maestro de trompeta me ha invitado a algunos trabajos. Te conocen, se pasan el teléfono.

-¿Cuál de los trabajos que ha realizado considera que es el más importante para usted y por qué?

-Este de la Orquesta Sinfónica de Mujeres fue una experiencia muy enriquecedora, sobre todo asumir por primera vez un papel de principal. Ahí sentía una responsabilidad tremenda. Y en mi formación la trompeta ha sido indispensable porque me ha ayudado a relacionarme y a conocerme más a mí.

-Platíqueme de sus ingresos: ¿han ido en aumento a partir de que empezó a trabajar o piensa que han ido en descenso?

-Han ido en aumento.

-¿Ha ido ganando cada vez mejor, a partir de lo que ha estudiado y del tiempo que le ha dedicado a la práctica del instrumento.

-Sí.

-¿A qué le atribuye que se dieron estos cambios?

-Yo creo la experiencia y que ha tenido otras oportunidades.

-¿Estas oportunidades han sido iguales para usted como trompetista y para sus compañeros? ¿Son los mismos salarios?

-No, es muy diferente. En relación con mis compañeros trompetistas contemporáneos hay algunos que son casados y tienen hijos, y obviamente el ingreso que dan por la plaza en una orquesta es mucho mayor a lo que yo puedo obtener en un mes. Yo creo que ha de ser el doble. Pero mucho ha sido por las decisiones que he tomado en mi vida de seguir compaginando la actividad en la música con las otras actividades. Yo puedo resaltar: yo terminé, me titulé y demás, pero mis compañeros de la universidad casi también todos son casados, con hijos, y trabajan en puestos de gobierno y tienen un buen salario, pero también tienen otra forma de vida. A lo mejor yo no me he preocupado tanto por esta base salarial porque dependo de mí nada más. No me he tenido que cuestionar el ingreso con respecto a la familia o a los hijos.

-¿Ha tenido que tomar alguna decisión difícil en su trabajo en la música?

-Sí, para mí una decisión difícil es organizarme en el sentido de decir: qué tanto hoy le estoy dedicando tanto a la trompeta y por qué le quiero dedicar tanto y si

quiero o no dedicarle tanto tiempo. Para mí es una situación cotidiana el que si quiero seguir siendo músico o no porque afortunadamente tengo alternativas. Por ejemplo puedo decir que a partir de hoy me voy a dedicar a la investigación, me voy a hacer mi maestría y dejo la trompeta. Pero es lo contrario, a partir de hoy me dedico a la trompeta y todo lo demás no me interesa. Para mí es organizarme cada día para no renunciar a mis proyectos. Ha sido una crisis existencial desde que entré a la universidad yo creo, sobre todo con mis amigos, mi mamá que me dicen que quiero hacerlo todo, pero yo digo por qué voy a renunciar a no hacerlo todo. Y ahora me doy cuenta que desde que me organicé, me discipliné, hago las cosas en su momento. Es disciplina. Y finalmente es algo que yo elegí, no le estoy haciendo caso a nadie, y estoy haciendo caso a lo que yo quiero hacer.

-¿Ha trabajado alguna vez en alguna orquesta sinfónica de base?

-No. Sí he tocado pero solamente como suplente, asistente, extra.

-¿Ahí no tenía ninguna prestación?

-No, son trabajos en donde se programan de cuatro a cinco trompetas y te invitan. Si es una semana, estás la semana y ya.

-¿Considera que ha habido cambios en el ámbito cultural en México, y si éstos han influido en la música?

-En mi experiencia que a lo mejor no es mucha... me tendría que ir casi a lo personal. Han existido cambios pero no cualitativos, no relevantes creo yo. Desafortunadamente todo el sistema estructural de gobierno repercute en el ámbito cultural. Muchas veces los proyectos no se consolidan o no tienen oportunidad por decisiones de un carácter muy ajeno a tener una clara opción de proyecto. Yo creo que eso es lo que ha fallado mucho en las políticas de gobierno. Yo he visto que hay niñas en las bandas de provincia y por qué esas chavitas no han logrado al menos a estudiar a una escuela formal, al menos a ese espacio. Si se reestructurara de alguna manera, yo no veo cambios significativos. Ha habido ciertas luces de algunos proyectos, ciertos beneficios de algunos esfuerzos, pero no tienen continuidad, no están vinculados, no están construyendo.

-¿Como trompetista mujer, se acuerda de alguna reacción del público?

-Sí. Es que también es eso, obviamente está involucrada una formación del público. La Orquesta de Mujeres tuvo un recibimiento que todas estábamos de alguna manera asustadas. En el concierto de presentación muchísima gente se quedó fuera. Salió bien el concierto pero bien nada más, pero aún con ese resultado la gente estaba maravillada, pedían más. A lo mejor era muy emotivo el asunto, pero a mí me sorprendió.

-¿Las críticas fueron buenas?

-Sí, fueron buenas. Simplemente es que no se ha logrado conseguir el apoyo para que esto continúe, pero al público le encanta ver a mujeres. Yo que toco cada ocho días en fiestas y eso, nunca falta una persona que se queda viendo y dice wow. Señores que dicen: nunca había visto una mujer trompetista, qué bonito. Te halagan y se siente bien padre. Pero ojalá que no fuera solamente un caso aislado sino que fuera algo más normal. Y eso pasa aquí, pero por lo que

comentan mis maestros y compañeros, en Estados Unidos o en Europa están como una o dos chavas que tocan bien. Es una cuestión de carácter cultural.

-¿En qué sentido de carácter cultural?

-Un maestro de trompeta, que es alemán y que se acaba de incorporar a la Ollin, me estaba diciendo: “tú no tienes de qué quejarte. Yo empecé a dar un curso y ahí sí hay discriminación. A la hora de la comida, las mujeres no salían de la cocina. No sé si era una orden explícita o no, pero servían y se retiraban a la cocina, y nunca formaban parte de la relación”. Ahora, yo fui a Oaxaca y hay niñas que están tocando clarinete, y son pocas las que se van a Xalapa, porque la mayoría de trece o catorce años están embarazadas y eso te trunca cualquier proyecto de vida. A eso me refiero cuando digo que son cuestiones de carácter cultural. Tengo amigos que son muy talentosos, pero desde los trece años están en las bandas tocando en las fiestas, tomando mezcal. En este país lo que sobra es talento, está por todas partes, lo que no hay son oportunidades, los entornos familiares son cosas bien gruesas. Mientras estas cosas no cambien ¿cómo puedes construir algo? Es una realidad bien cruda a pesar de que también hay buenos esfuerzos.

-¿Como cuáles?

-Por ejemplo conocí a una mujer de Oaxaca que es promotora de bandas, se llama Magdalena, y la conocí en un diplomado de cuestión cultural. Aquí en el D.F. ella organiza una banda de oaxaqueños (porque son tantos que armó su banda) y les consigue espacios para tocar. Es una persona bien luchona. En su pueblo la principal formación es la música, hay una escuela de música con nivel de bachillerato. El que ahora es el director de ahí fue mi compañero de trompeta, pero él se fue a estudiar a Francia la trompeta y después estudió en Suiza dos años de dirección y ahorita está dirigiendo la banda de ahí. Pero son esfuerzos de una persona. Cómo una persona puede lograr tanto con un montón de esfuerzo y trabajo.

-¿Hay algo que quiera usted comentar que considere que ha faltado en esta entrevista?

-Yo creo que en el papel de mujer sí hay diferencias. Eso que manejaba al final de que a veces unas tienen que ir en contra de la corriente en muchas situaciones. Por ejemplo ese proceso lastimoso como que lo pasé, lo superé y aprendí, pero en mis otros proyectos me doy cuenta que es la misma cosa y a veces hasta más canija. Cuando surge el liderazgo de una mujer –que lo viví en carne propia- es bien impresionante como los que están alrededor... o sea, por ser mujer se van con la descalificación porque te inventan historias.

-¿Historias como de qué tipo?

-He estado en una lucha política con un proyecto que hice, formé un grupo y demás, y me hicieron calumnias que ahorita todavía estoy viviendo: que quién sabe que acuerdos hice con el director de no sé qué, para que se hiciera tal cosa. Como soy de barrio, y en el barrio yo soy la que trabaja de noche los fines de semana, yo soy la que ni novio tiene porque tengo que trabajar de noche, o sea, te etiquetan de esa forma. Pero eso es a costa de no querer reconocer. Yo no sé cuándo va a cambiar esta mentalidad de querer reconocer en la mujer la capacidad de dirigir, la capacidad de estar en una posición de liderazgo.

Recientemente, fui a una de las reuniones del jefe delegacional que es de mi barrio, yo lo conozco y dijo: “yo estoy disto a cumplir con la cuota de género, pero yo me he dado cuenta de que las mujeres no tienen las capacidades para asumir los de dirección. No las hemos enseñado a que tengan esa responsabilidad”.

-¿Usted qué piensa de eso?

-Obviamente ahí saltamos dos-tres señoras. Yo pienso que eso es en voz de un tipejo en campaña, un funcionario público, pero es también la mentalidad de muchos hombres en el país. Estoy convencida, y las mujeres lo han demostrado, que tienen capacidad para hacer muchas cosas, incluso con mayor sabiduría. En este trabajo que tengo de investigación en el barrio, me doy cuenta que las mujeres son las que deciden, a veces son las que tienen más visión del futuro, más visión de generar procesos de más largo plazo. Los hombres son muy inmediatos, como que no analizan mucho las consecuencias, y las mujeres son de una lealtad, son de una sola pieza. Mujeres que he tratado de un nivel de barrio... Una señora que conocí hace poco, que hizo lo que yo hice, le pasó lo mismo que a mí me está pasando: se quedó sola y finalmente lo único que recibió fueron habladurías y renunció.

-¿Considera que esto que me está contando se relaciona con su incursión en el instrumento que toca?

-A lo mejor tiene que ver que me gusta y que de ahí he aprendido. Si por algo no dejo la trompeta es porque nunca dejo de aprender con ella. No solamente es tocar, es cómo te relacionas, es cómo vas construyendo incluso la relación con el hombre. A mí no me gustan esas posturas machistas; me gusta exaltar las virtudes de ambos pero sin necesidad de caer en una cuestión poco objetiva. Yo aprendí a relacionarme con hombres bien valiosos también. Mis relaciones de amigos han sido más con hombres; mi mejor amigo es hombre. Por eso es que hay cosas positivas y también negativas en cada uno de los dos. A mí me ha costado mucho trabajo reconocer en mí esas cosas que de pronto te golpean.

-¿Qué le diría a las nuevas generaciones de mujeres trompetistas que vienen a tras de usted, qué les recomendaría?

-Finalmente el que está tocando a un público es porque lo puede hacer, porque lo demuestra. Independientemente de todas las barreras que ha alrededor, si tú te planteas (mujer u hombre) ese objetivo de querer ser la ejecutante, de hacerlo bien, tú ves como lidias con todo lo que ha que lidiar en el camino. Si tienen un carácter extrovertido te ayuda mucho más que si tienes un carácter introvertido, que no te rindas a la primera, que lo haces una y otra vez hasta que lo logras, ayuda mucho. Hay una sola cosa en la música creo yo: como lo hagas, si tienes que estudiar tres, cinco o diez horas al día, si tienes que aprender a relacionarte o no, si lo disfrutas o no, eso es tu asunto, finalmente lo que importa es el resultado. Es tan relativo todo. A mí me gustaría ver más mujeres.

-Muchas gracias.

Isabella Zezati
Pasante de dirección de orquesta

Entrevistada el 27 de noviembre de 2006.

Nombre: Amparo Isabella Zezati Álvarez

Edad: 25 años

Año de nacimiento: 1981

Lugar de Nacimiento: Ciudad de México

Estado Civil: Soltera

-¿Cómo se conocieron sus papás?

-En una estudiantina, él era director del grupo, mi mamá tocaba la marimba, él acordeón y a veces el bajo. Nosotros también aprendimos a tocar la mandolina. Mis papás se conocieron en eventos; en el Cervantino ambos tocaron, creo que fue la primera vez que se efectuaba el Cervantino.

-¿Sus papás tocan varios instrumentos?

-Mi mamá yo supongo que la mandolina nada más. Mi papá toca el piano, el acordeón, la marimba, el violín. De hecho tiene un grupo que no sé si hasta la fecha todavía sigue.

-¿Con quiénes ha vivido?

-Con mi mamá y mis hermanas.

-¿Su mamá las ha formado sola?

-Sí.

-¿Su papá las ayuda económicamente?

-Ahorita no, pero sí nos ayudó, en su momento.

-¿Cuántos años más o menos le dio a su mamá para su subsistencia económica?

-Hace muchos años que no lo veo; la última vez que lo ví tenía dieciocho. Yo más bien lo busqué, y logré encontrarlo precisamente porque él todavía toca en algunos eventos. A fin de cuentas yo soy la única hija que se dedica a la música.

-¿Él formó otra familia?

-Sí, y conozco solamente a uno de mis hermanos.

-¿Cuántos hijos tiene?

-Cuatro. Dos hombres y dos mujeres.

-¿Más grandes o más chicos que usted?

-Más grandes.

-¿A qué se dedica su mamá?

-Ella va a cumplir veintiocho años trabajando en Bellas Artes.

-¿Qué hace ahí?

-Es administrativa. Cuando era más joven era maestra de primaria.

-¿Vive en casa propia?

-No, es un departamento rentado por la Portales.

-¿Es el único lugar donde ha vivido?

-Viví en Iztapalapa como hasta los siete u ocho años y todos los demás en Portales en tres o cuatro departamentos diferentes, pero todos en Portales.

-¿Usted trabaja actualmente?

-Sí.

-¿Qué hace?

-Soy maestra de física en una secundaria de turno vespertino.
-¿Cuántas horas trabaja?
-Diecinueve horas a la semana.
-¿De qué hora a qué hora trabaja?
-De cinco a nueve cuarenta y cinco, pero no todos los días, hay dos días que entro a las siete y media.
-¿Tiene prestaciones?
-Sí.
-¿Cuáles?
-Tengo ISSSTE, mi aguinaldo y días económicos.
-¿Trabaja en la música?
-No.
-¿Este es su único trabajo?
-Sí, me lo asignó la Normal.
-¿Cuándo fue eso?
-Hace cuatro años.
-¿Cuándo fue la primera vez que trabajó?
-Iba en la preparatoria y entré a trabajar a un Videocentro, pero duré una semana. Hace como cinco años entré a trabajar a la Casa de Cultura en Coyoacán. Conocí a un muchacho que me podía ayudar a entrar a la Casa de Cultura del ISSSTE y daba clases de solfeo a las niñas. Fue mi primer trabajo de maestra.
-¿Cuántos años tenía cuando trabajó en el Videocentro?
-Diecisiete.
-¿Y en la Casa de la Cultura?
-Dieciocho o diecinueve.
-¿Sus hermanas todavía viven con ustedes?
-La grande no vive con nosotros, pero todo el día se la pasa ahí. Y la chica trabaja.
-Platíqueme un poco sobre su familia de origen ¿Usted cree que le dieron las mismas oportunidades que a sus hermanas?
-Sí fueron iguales, nada más que yo siempre fui más rebelde, más independiente y siempre era para mí la música. Incluso abrieron una escuela de música por parte del templo a donde siempre hemos asistido y mi mamá nos llevaba cuando éramos pequeñas. Una tocaba violín, la otra flauta, y las tres terminamos los cinco años. A mis hermanas no les gustaba mucho y quedaba muy lejos. En la secundaria yo le decía a mi mamá que me llevara a una escuela de música profesional y cuando cumplí catorce años fuimos a la escuela superior de música, yo quería piano pero no tocaba mucho piano, y entonces decidí dirección porque siempre me había gustado la parte de ser líder. Me hicieron el examen, lo pasé y empecé, pero realmente no sabía todo lo que iba a pasar después.
-¿Por qué le empezó a gustar la música además de que su mamá las llevó, qué le llamó la atención?
-Había unas personas dentro de la iglesia y siempre tocaban la marimba y a mí me gustaba mucho. Eran tres hombres y me encantaba cómo sonaba. De hecho

entramos a la orquesta infantil y mi hermana entró tocando las campanitas, yo tocaba la flauta y mi otra hermana tocaba la melódica. Después yo cambié al xilófono y después de la orquesta infantil entramos a la orquesta grande.

-¿Cuántos años tenía cuando entró a la orquesta infantil?

- A los siete años cuando entré a la orquesta infantil y trece cuando entré a la orquesta de adultos.

-¿Cuándo empezó a tocar la marimba?

-A los nueve años.

-¿Cómo aprendió a tocar la marimba?

-Cuando empecé a tocar el piano a los ocho o nueve años, cuando entré a la escuela de música. Fue mi primer contacto. Aparte de que entré a la orquesta infantil, también entré a la escuela de música.

-¿En dónde?

-En una iglesia de la Moctezuma que era la primera escuela que se había abierto para formar coros para las iglesias.

-¿Cuántos años estuvo ahí?

-Cinco años.

-¿En esta escuela de Moctezuma, cuántas mujeres había y cuántos hombres?

-Eran más mujeres que hombres. De los hombres nada más fue uno el que terminó.

-¿Cuántos alumnas/os eran?

-Cuando entramos éramos unos cuarenta, pero nada más terminamos diez.

-¿Esta escuela tenía maestros y maestras?

-La mayoría eran mujeres. El único que recuerdo que era profesional era mi maestro de piano que hasta la fecha lo sigo viendo. Él siempre estaba actualizándose, era egresado del Conservatorio.

-¿El estar en la religión cristiana le ayudó para que pudiera encaminarse más hacia la música?

-Yo siempre he sido muy sensible, y la religión cristiana es más sublime, más seria. Ni aplaudimos ni tocamos la batería ni nada, somos más sobrios. A mí me emociona escuchar las notas, porque las siento y las reconozco. Creo que Dios me dotó de un talento y ese don ha sido mi responsabilidad desarrollarlo.

-¿En esta primera escuela de música -la Moctezuma-, sus maestros y maestras le daban las mismas oportunidades a las mujeres y a los hombres, o era diferente?

-Igual.

-¿Quién tomaba las decisiones importantes en su casa?

-Mi mamá siempre las ha tomado.

-¿Su mamá tomaba en cuenta las decisiones de su papá, cuando vivieron juntos?

-Sí, recuerdo que platicaban.

-¿Considera que su mamá ha sido una persona que les ha dado permisos y libertades a ustedes para desarrollarse?

-Mi mamá nos cuida mucho a las tres. Antes yo podía llegar a las diez porque no trabajaba en la noche; ahora que trabajo más tarde puedo llegar más tarde.

-¿Cuándo fue la primera vez que tomó una decisión para elegir algo que le gustara?

-Cuando decidí entrar a la escuela de música, a la Superior y a la orquesta del templo. Yo quería estar ahí y luché a más no poder para lograrlo.

-¿Cómo tomó esas decisiones?

-En esa época no me gustaba estar con los niños en la escuela infantil, y veía a la marimba y decía: “quiero estar ahí”. Mi mamá me dijo que estaba bien pero que mi hermana también fuera conmigo porque había muchos hombres, nada más eran dos mujeres, en aquél entonces.

-¿Y esas dos mujeres qué hacían, se acuerda?

-Tocaban mandolina, las dos.

-¿Cómo logró entrar?

-Le dije al director que quería tocar la marimba, pero no llegué tocando la marimba sino que me llevé mis campanitas y el xilófono.

-¿Cómo se sintió al haber tomado esa decisión?

-Muy bien, me llenaba mucho. Aparte de la cuestión social o de reconocimiento, el que yo sintiera que para mí era fácil tocar y que podía ir desarrollando cosas. El haber tomado esa decisión me dio la oportunidad de conocer a personas mayores que yo y que mis puntos de vista y mi modo de pensar cambiaran completamente.

-¿En este lugar llegó a sentir en algún momento que la probaban constantemente?

-Sí. Eso no me gustaba porque yo no tenía que demostrarles a ellos nada. A fin de cuentas tampoco tenía la oportunidad de tocar cuando yo quisiera o lo que yo quisiera.

-¿Alguien de ese grupo sí podía hacerlo?

-Sí, el sobrino del director empezó a tocar el piano... eran dos muchachos con los que yo tocaba la marimba y el otro tocaba la trompeta y también la marimba.

-¿Por qué cree que ha pasado esto?

-Por la sociedad tal vez, son machistas. Por ejemplo ahí que es un templo, a pesar de que son cristianos, hay esa parte natural de que creen que la mujer es menos. Entonces dicen: “¿cómo ella va a tocar?”. Es un estereotipo de que siempre tiene que ser así.

-¿Cursó primaria, secundaria y preparatoria?

-Sí.

-¿Dónde estudió la primaria?

-En la Pedro María Ana que tenía una banda de guerra.

-¿Qué instrumento tocaba en la banda?

-El tambor. Era la primera sargento; era padre traer los grados.

-¿Esa escuela es pública o privada?

-Pública. Pero hasta quinto de primaria estudié en la Vilaseca Esparza, que era particular y de monjas. Las tres estuvimos ahí.

-¿Era católica o cristiana?

-Católica. Estábamos ahí porque las monjitas eran muy buena onda con mi mamá y nos cuidaban hasta tarde porque ella tenía que trabajar.

-¿Usted siempre ha sido cristiana?

-Siempre.

-¿Sus papás son cristianos, también?

-Mi mamá y mi abuelita.

-¿Su papá es católico?

-Sí.

-¿Quién la llevaba a la escuela?

-Casi siempre nos llevaba mi mamá.

-¿Quién eligió las escuelas donde estudió?

-Mi mamá.

-¿Y por qué la eligió?

-La primera porque mi mamá conocía a las monjas y ellas nos cuidaban hasta tarde. La pública porque nos quedaba más cerca, y podía pasar al mediodía por nosotros.

-¿Estaban en el turno matutino?

-Sí. Y ella trabajaba en la tarde.

-¿Y con quién se quedaban ustedes?

-Mi hermana mayor nos cuidaba.

-¿En su familia les han fomentado el acercamiento a las artes?

-Sí, siempre, de hecho tengo una hermana que estudió danza en Bellas Artes y a todos nos gusta la danza.

-¿Sus papás fomentaron la lectura en su casa?

-Yo la verdad leo un poco. Hay pocos libros de arte en mi casa, que son de mi mamá. La mayoría de los libros que hay son de música y son míos. De literatura sí hay muchos de mi mamá, y también de literatura cristiana que son los que me han llamado más la atención. Prefiero leer esos libros que una novela.

-¿Dónde hizo la secundaria?

-En la secundaria ochenta, Martin Luther King, que quedaba a dos cuadras de mi casa.

-¿También la llevaba su mamá?

-Sí.

-¿Y quién tomó la decisión de ir a esta secundaria?

-Mi mamá y yo, porque es la que nos quedaba más cerca. Ahí estuve en el grupo musical y tocaba el acordeón.

-¿Cuánto tiempo estuvo en ese grupo donde tocaba el acordeón?

-Los tres años de la secundaria.

-¿Dónde hizo la preparatoria?

-En Américas Unidas.

-¿Américas Unidas quedaba cerca de su casa?

-Sí. Me quedé en esa porque cuando salí de la secundaria me dieron beca y yo podía escoger la escuela. Yo quería entrar a la militar, pero estaba yo en la de música, desde tercero de secundaria. Mi mamá me dijo que lo pensara bien porque ahí salían a las cuatro, y las clases en la música eran de cuatro a seis.

-¿Qué fue lo que más pesó para que tomara la decisión de quedarse en la música?

-Que realmente no me imaginaba mi vida sin estar yendo a la escuela de música. Por eso me fui a una preparatoria normal, los tres años tuve la beca y por lo tanto eso también me causó algunos conflictos en la escuela de música. Nada más habíamos dos compañeras que estábamos haciendo la preparatoria.

-¿Cuántas compañeras mujeres tenía?
-Éramos cuatro, y los demás eran hombres.
-¿Cuántos eran en total?
-Quince.
-¿Los quince tocaban diferentes instrumentos?
-Sí.
-¿Tanto en la escuela primaria, en la secundaria como en la preparatoria, considera que tuvo las mismas oportunidades que sus compañeros hombres?
-Sí.
-¿Notó usted alguna diferencia?
-La diferencia yo la veía en la atención que su familia tuviera con ellos. Las niñas salen mejor en la escuela, tal vez las familias siempre se preocupan más o están más pendientes de una mujer que de un hombre. Muy pocos hombres son independientes en su estudio, no resaltan tanto.
-¿Alguna vez interrumpió estudios?
-No. Siempre estuve en la escuela de Música al mismo tiempo. Por eso nunca iba a fiestas ni nada. Cuando pasé a tercero de prepa fue medio complicado porque le dije a mi mamá que me iba a dedicar a la música. Y mi mamá me dijo: “si tienes la oportunidad de estudiar otra cosa hazlo, yo no que dejes la música, todavía estás muy joven”. Porque también siempre me gustó mucho la química y el hecho de ser maestra.
-Cuénteme sobre su entrada a la Escuela Superior de Música.
-La convocatoria decía que la entrada era a partir de los dieciocho y yo tenía quince años. Yo decía: “es que estoy muy chiquita, ni caso me van a hacer”.
-¿Cómo fue la relación con sus compañeros, en la Superior?
-Nunca tuve problemas con ellos, pero no convivía con ellos. Fumaban, tomaban en las fiestas, decían groserías, y yo no soy así. Así fueron los primeros tres años de la carrera, siempre hago más amistad con hombres que con mujeres.
-¿Por qué cree usted que se lleve más con hombres que con mujeres?
-Siempre fui muy coqueta y yo creo que era por eso. De hecho en la escuela de música tenía una amiga, pero en los últimos tres años nuestros planes de estudio se separaron y no tenemos contacto. Mi amiga quería tocar el piano y habló con la Maestra María Teresa Rodríguez quien la aceptó. Ella me dijo: “por qué no le dices, es buena onda la maestra, que tal si te acepta”. Fui con mi mamá, porque yo todavía estaba en la prepa y ella me acompañaba aún para arreglar algunas cuestiones escolares.
-¿Cuántos años tenía cuando le pidió las clases a la Maestra María Teresa Rodríguez?
-Dieciséis.
-¿Cuánto tiempo tomó clases con la Maestra María Teresa Rodríguez?
-Tres años.
-¿Y cuál fue el resultado que obtuvo?
-La verdad es que con la Maestra mi nivel aumentó, aprendí a tocar bien el piano. Cuando pasé a la licenciatura estuve los dos primeros años hasta donde me correspondía el piano. Fue cuando nos cambiamos al CNA y las cosas se volvieron más estrictas. Cuando paso a primero de licenciatura es cuando

empiezo a llevar dirección; en los primeros cuatro años de básico nunca tuve alguna materia de la especialidad, más que el piano. Entonces empiezo a tener dirección con un maestro muy libidinoso. Creo que tuve tres clases con él y fue mucho. A mí me habían dicho cómo era, y a mí me empezó a molestar porque me hizo sentir incómoda. Por ejemplo llegaba yo con mi saco y me decía: quítatelo para que estés más cómoda. Eran cosas bastante molestas, entonces le dije que me iba a cambiar a piano, que no iba a estar en dirección porque si él iba a ser mi maestro toda la carrera, definitivamente no lo hubiera soportado. Éramos dos alumnos: un hombre y yo; él siempre se llevó bien con el maestro y terminó con él la carrera. Ahora él está dirigiendo, creo que formó una orquesta en un pueblo.

-¿Habló usted con alguien, pidió algún apoyo para su cambio?

- Sí. Yo hablé con la subdirectora, ella al principio me dijo que no se podía, pero después me dijeron que podía tomar clases con el maestro del turno matutino. Yo iba a la Normal por la mañana. Todo se complicó porque yo no podía tomar la clase de la mañana; a veces me salía de la Normal para poder venir con este señor. Yo hablé y les dije que necesitaba otro maestro porque en la mañana iba a la escuela. Terminé el año con este maestro. En el siguiente año tuve que volver a hablar con él, tomé pocas clases. Me hice novia de un muchacho que estudiaba tuba en la Nacional de Música y a veces iba a la escuela. En una ocasión estábamos los dos sentados en el banco del piano, pasó el maestro y me dijo: “mejor preocúpate por limpiar tu imagen porque si los músicos te ven así nunca te van a respetar”. ¡Me dio mucho coraje! Le platiqué a mi novio y él me dijo que le reclamara, pero no podía hacerlo porque él me ponía la calificación. Le dije: “maestro muchas gracias, pero no puedo tomar clases con usted”. Y me preguntó que si me había molestado. Yo le dije que no, pero que simplemente no había entendido su comentario. Me dijo que yo tenía que cuidar mi imagen, sobre todo enfrente de un grupo de personas, y yo le dije que en mi vida musical era una y mi vida personal era otra. Entonces hablé con el director y le dije que me diera la oportunidad de entrar con el maestro Ismael Campos. Él era maestro del que era mi novio, pero el maestro físicamente imponía mucho y a mí la verdad me daba miedo hablar con él, pero sí hablé con él. Le pedí que me aceptara en su clase y sí me aceptó. Me empezó a dar la clase y yo tuve la oportunidad de dirigir por primera vez la Banda de la Escuela.

-¿Cuántos años tenía?

-Como veintiuno.

-¿Cuántos años dirigió la Banda?

-Dos, un año con el profesor Ismael Campos y otro Con José Luis Bustillo. Pero no era siempre, dos veces en el semestre.

-¿Cómo era el trato con los instrumentistas?

-Me llevaba bien con ellos.

-¿Por qué eligió ser directora de orquesta y no pianista?

-Porque siempre me ha llamado más la atención ser el que dirija, quien lleve el mando. Por eso también en la Normal entré a estudiar para ser maestra.

-¿No le costó trabajo estudiar las dos carreras al mismo tiempo?

-Sí, fue difícil.

- ¿Qué aspectos fueron los más complicados y cómo logró solucionarlos?
- Hacía como una hora de camino para la Normal, y luego una hora de regreso. Era mucho tiempo perdido.
- ¿Cuando estudiaba en la Escuela Superior, de quiénes tuvo un mejor trato, de sus maestras o de sus maestros?
- De la única mujer que obtuve un buen trato fue de la Maestra María Teresa Rodríguez, con todo y que era muy estricta. Y de los hombres siempre tuve buen trato, a excepción del maestro libidinoso.
- ¿Qué ocurrió después que usted empezó a dirigir la Banda?
- Se murió el Maestro Ismael Campos y en su lugar se quedó José Luis Bustillo, alumno del Maestro. La Banda también se acabó y sólo quedó la Orquesta de la Escuela Superior de Música.
- En todos los años que lleva de estudiante ¿recuerda alguna etapa que ha cambiado la dirección de su vida?
- Haber conocido a mi ex novio.
- ¿Por qué?
- Porque él me ayudó mucho para que yo siguiera en la música.
- ¿Ha tenido becas y apoyos en la Escuela Superior de Música?
- No.
- ¿Cuáles eran sus expectativas al entrar a la carrera?
- Tener una orquesta, formarla y que mi personalidad se viera reflejada en mayores conocimientos. Yo quería ser directora de orquesta, era muy joven y yo pensaba que realmente iba a serlo, pero no fue así. Lo que pienso ahorita es terminar la carrera y titularme.
- ¿Usted piensa continuar con estudios de postgrado cuando se titule?
- Sí, pero tendría que irme fuera para seguir estudiando porque la Nacional sólo ofrece maestrías en interpretación y educación musical, pero no en dirección.
- ¿Alguna vez se ha relacionado con alguna directora de orquesta mexicana?
- Una vez con Gina Enríquez, cuando ella hizo la convocatoria para la Orquesta de Mujeres, hice el examen para piano, pero le dije que yo quería que me diera la oportunidad de dirigir. Me dio una obra, la estudié como loca para aprendérmela ¡y tanto para que ese proyecto se viniera abajo!
- ¿Por qué le llamó la atención el proyecto de la Orquesta de Mujeres?
- Porque eran mujeres y porque era una oportunidad.
- ¿Cómo surge su inquietud por la creación musical y qué edad tenía?
- Tenía nueve años y surge por mi papá, cuando lo veía tocar.
- ¿Qué es lo que quiere expresar cuando se manifiesta por medio de la música?
- Lo que el compositor quiso decir.
- ¿Con qué dificultades se ha encontrado al estar relacionada con la música?
- En el ambiente de los directores soy muy joven, soy mujer y no estoy en un ambiente común de cordialidad. Ese tipo de actividades que a final de cuentas sí se llevan en el medio del espectáculo, cualquiera que sea, que son parte de mi personalidad, no van acorde con el tipo de relaciones humanas en la música.
- ¿Qué satisfacciones ha tenido?
- Me ha permitido trabajar con niños, sentirme una mujer más entera.
- ¿Cree que en México se le da importancia y reconocimiento a la música?

-No. Por ejemplo en Bellas Artes permiten que Juan Gabriel, Alejandro Fernández se presenten ahí cuando hay espacios especiales para cada cosa. En cuanto a la educación musical, aquí no le dan importancia al arte, desde la escuela primaria es un aprendizaje ligero.

-¿Considera usted que en México se le importancia y reconocimiento a las mujeres dedicadas a la música?

-No. Las dedicadas a la música clásica no.

-¿Qué se le ocurre que se podría hacer para que mujeres como usted, que acaban de salir de una carrera, que son jóvenes y les falta práctica, puedan tener oportunidades de formarse de manera más formal?

-Formando un equipo de trabajo con las escuelas de música, más Orquestas Juveniles, que te permitan practicar más porque el único lugar donde uno se hace músico es en la práctica.

-¿Qué significa para usted ser directora de orquesta?

-Mi realización como mujer.

-¿Considera que los hombres y las mujeres son diferentes al dirigir una obra?

-Mi maestro de piano me decía: "Isabella, siempre va a haber una diferencia entre un hombre y una mujer. La mujer por cuestión natural siempre va a tener menos fuerza". Pero yo pienso que eso no significa que no puedas tocar bien, y lo mismo los hombres vemos que no tocan bien el piano, hay mujeres que lo tocan mucho mejor. En la dirección es lo mismo, tal vez yo nunca voy a poder transmitir mucha fuerza porque mi físico no me ayuda mucho, pero la intención debe estar ahí. También es una cuestión de autoestima, de personalidad.

-¿Usted prefiere dirigir más a hombres que a mujeres o le da lo mismo?

-Me da lo mismo, pero prefiero más a hombres porque me ha tocado que las mujeres son muy lentas y los hombres son más vivos, menos inhibidos.

-¿Cuándo dirigió la Banda cuál fue la reacción del público al verla?

-Fue positiva.

-¿Qué le diría a las mujeres que van a estudiar dirección de orquesta?

-Que estudien fuera de México, que estudien un instrumento, terminen la licenciatura de cualquier instrumento, el que quieran, pero siempre estudien el piano porque solamente el piano ayuda a dirigir una partitura de orquesta.

-Muchas gracias.