



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

Silencios de una batuta:

Vidas de mujeres músicas que gravitan en una oportunidad

Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Comunicación Social

Inojosa C, 2015

Tutor: Pineda Mildred

Julio, 2015

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE COMUNICACION SOCIAL
BIBLIOTECA GUSTAVO LEAL

FECHA DE ENTREGA: _____

AUTORIZACION PARA LA DIFUSION ELECTRONICA DE LOS TRABAJOS DE GRADO Y/O
TRABAJOS DE ASCENSO DE LA ESCUELA DE COMUNICACION SOCIAL
UCV.

Yo, (Nosotros) Carmen Victoria Trojesa Sierra
autor(es) del trabajo: Silencios de una botata: Vidas
de mujeres músicas que gravitan en una oportunidad

Presentado para optar: a la Licenciatura en Comunicación Social

A través de este medio autorizo a la Escuela de Comunicación Social de la UCV, para que difunda y publique la versión electrónica de este trabajo de grado, a través de los servicios de información que ofrece la Biblioteca Gustavo Leal de la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo a lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial N° 4.638 Extraordinaria, 01-10-1993).

<input checked="" type="checkbox"/>	Si autorizo
<input type="checkbox"/>	Autorizo después de 1 año
<input type="checkbox"/>	No autorizo

Firma(s) autor (os)

[Firma]
C.I. N° 23.965.018
e-mail: Victoria.inajpsa@gmail.com

C.I. N° _____
e-mail: _____

Por el equipo

C.I. N° _____
e-mail' _____

C.I. N° _____
e-mail: _____

En Caracas, a los 13 días del mes de Octubre de 2015

Nota: En caso de no autorizar: la Escuela de Comunicación Social publicará en sus portales la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen descriptivo elaborado por la Biblioteca Gustavo Leal, sus palabras claves y se indicará que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica, no es cesión de los derechos de autor, porque este es intransferible.

Título del Producto o Propuesta: Silencios de una botata



Silencios de una batuta:

Vidas de mujeres músicas que gravitan en una oportunidad

Inojosa Sierra Carmen Victoria

Tutora: Pineda Mildred

Julio, 2016

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social



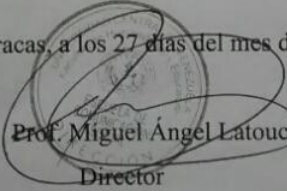
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Fundada el 24 de Octubre de 1946

CONSTANCIA DE CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Quien suscribe, profesor **Miguel Ángel Latouche R.**, Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que la ciudadana **CARMEN V. INOJOSA S.**, portadora de la Cédula de Identidad N° **23.965.018**, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación **APROBADO SOBRESALIENTE**, tal como consta en el Acta firmada por el Jurado integrado por los jurados: **Mildred Pineda (Tutora)**, **Moraima Guanipa** y **Carlos Gutiérrez**,

Constancia que se expide en Caracas, a los 27 días del mes de julio de 2015.


Prof. Miguel Ángel Latouche R.
Director

MALR/cmg.-

*Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación
Caracas 1040 – Teléfonos 605-2964 y 605-2963*

"Ciudad Universitaria de Caracas-Patrimonio Mundial"

*A todas las batutas silenciadas
en manos de una mujer...
historias que esperan por ser
contadas.*

Agradecimientos

A mis padres, Dulce y César, porque ellos hilaron el camino que ahora tejo.

A mis tías y tíos, Alejandra, Ángel, Gloria y Vilmar, por la compañía y la dedicación de padres en todo mi proceso de formación como universitaria.

A mis hermanos Israel, Yuliangel, César y Evaymar, por la paciencia.

A mi querida profesora y tutora Mildred Pineda, porque desde que la conocí la admiré por su pensamiento crítico, honesto y dedicación al trabajo de la docencia, a pesar de las condiciones laborales en que se encuentra la UCV. Agradezco las luces que me ha dado para la realización de esta investigación.

A mis mujeres directoras y estudiantes de dirección orquestal, por permitirme contar sus historias y dejarme tomar sus voces para componer esta cantata periodística.

A todas mis fuentes de información, por permanecer atentos y siempre dispuestos a colaborar.

A mis amigos músicos, Frany, Francisco y Sabino por su optimismo, alegría y ayuda en todo lo necesitado.

Al canto y a la música, que me ha dado la sensibilidad, disciplina y constancia en todo lo que hago. Pero que también me ha permitido ver y conocer otras realidades más allá de lo lírico, de lo espiritual.

A la "UUUCV", que ahora más que nunca necesita de sus egresados y del compromiso de sus estudiantes, personal administrativo y obrero para que se valore el trabajo que se realiza en nuestra universidad.

Resumen

La investigación *Silencios de una batuta: Vidas de mujeres músicas* que gravitan en una oportunidad, caracteriza a Isabel Palacios, Teresa Hernández y Rosa Briceño Ortiz como directoras de orquesta en el desarrollo artístico y musical de su profesión, tomando en cuenta que históricamente esta actividad ha sido masculina. De igual forma, se estudiarán a dos cursantes de dirección orquestal, Mirca Blanco y María Victoria Sánchez, para conocer sus expectativas laborales, profesionales y artísticas como futuras egresadas. El método que se utilizará para caracterizar a estas mujeres músicas responde a la disciplina del periodismo, en lo general, y en lo particular, a la semblanza.

Palabras claves: Dirección orquestal, músicas, género, mujer, semblanza.

Abstract

The research *The Silences of a baton: Lives of female musicians that wait for an opportunity*, showing Isabel Palacios, Teresa Hernández and Rosa Briceño Ortiz as female classical conductors in their artistic and musical development of their profession that historically this activity has been mostly ruled by men. In the same way, it will be studied two female classical students of conducting, Mirca Blanco and María Victoria Sánchez to get to know their labor, professional and artistic expectations as future graduates. The method that is going to be used to show these female classical conductors will be through the biographical sketch.

Key words: Conducting, female musicians, gender, woman, biographical sketch.

Índice de contenidos

Introducción	12
Capítulo I: Problema de investigación	
Planteamiento del problema.....	14
Justificación.....	22
Objetivos de la investigación.....	24
Antecedentes de la investigación.....	25
Capítulo II: Marco Teórico	
Tratamiento interpretativo.....	28
La semblanza interpretativa y el reportaje.....	40
Dirección orquestal, algunos conceptos.....	43
Características de un director orquestal.....	46
Del perfil profesional de un director.....	49
Técnica de la dirección orquestal.....	52
Género y su relación con el trabajo.....	55
Capítulo III: Marco Metodológico	
Metodología de la investigación.....	64
Metodología para el abordaje de la semblanza.....	69
Fases de la investigación.....	72
Estructura de la semblanza.....	75
Esquema de investigación.....	77
Cruce de fuentes.....	78
Capítulo IV: <i>Silencios de una batuta</i>	80
Con batuta, cabello suelto y vestido en el podio.....	81
La Rosita de las bandas sinfónicas.....	93

Teresa, la mujer que retó a Antonio Estévez.....	104
Victoria, una directora sin orquesta.....	112
Mirca Blanco, la siguiente batuta al podio.....	126
Capítulo V: Análisis e interpretación	
Análisis e interpretación testimonial.....	139
Conclusiones.....	150
Fuentes informativas.....	153
Referencias consultadas	155

Introducción

Ansias de manos de mujeres por tomar una batuta y dejarla por mucho tiempo en el podio. Ansias por tener una familia de cuerdas, de vientos, de madera, de metales: ¡Tener una orquesta sinfónica! Ansías por ya no ser invitadas, sino titulares. Ansias por la igualdad de género cuando se está en el podio. Ansias por oportunidades, antes de quererlas y no poder tenerlas. Ansias por críticas que juzguen el trabajo, no la condición de ser mujer.

Son pocas las investigaciones tanto en ciencias sociales como en periodismo que han retratado a la mujer como directora de orquesta en el desarrollo de su profesión artística. El interés de esta investigación, *Silencios de una batuta*: Vidas de mujeres músicas que gravitan en una oportunidad, es presentar a través de las semblanzas la caracterización de mujeres profesionales y estudiantes de dirección orquestal en atención a su condición género. Siendo los casos de Isabel Palacios, Teresa Hernández, Rosa Briceño Ortiz, María Victoria Sánchez y Mirca Blanco los que se estudian.

En la actualidad pocas mujeres se encuentran dirigiendo una orquesta profesional en Venezuela. Hasta el momento esta actividad es ejercida casi en su totalidad por hombres. Esta investigación es una oportunidad para no solamente conocer quiénes son las mujeres venezolanas directoras de orquestas, sino también para visibilizar a través de los testimonios y

anécdotas de las informantes lo difícil y complejo que fue y que puede llegar a ser insertarse en este campo musical de la dirección.

Este trabajo estará presentando en forma de semblanzas como un tipo de reportaje interpretativo que condensa y repasa un tema específico en la vida de estas mujeres músicas. La investigación contempla un *corpus* teórico que define temas como la semblanza, el reportaje interpretativo, la técnica y el perfil de un director de orquesta, la relación entre género y trabajo, más un capítulo de interpretación y análisis de algunos de los testimonios de las mujeres profesionales y estudiantes de dirección orquestal.

También están las ansias de las batutas que en manos de mujeres han estado silenciadas. Pero llegó el momento de hablar. Ahora, las ansias son de cinco músicas que decidieron contar su historia, ellas esperan que estas sean leídas y atendidas.

CAPÍTULO I

El problema de investigación

Planteamiento del problema

Venezuela tiene en su historia musical referencias a mujeres músicas que se han destacado por su trabajo en la composición musical, en la interpretación instrumental y como cantantes de ópera. El artículo *La música del “bello sexo”* escrito por la musicóloga y pianista Mariantonia Palacios y publicado en la Revista Venezolana de Estudios Sobre la Mujer en el año 2013, señala que en los siglos XVII y XVIII la mujer no tenía un espacio en la creación musical.

Palacios (2013) escribe que a pesar del acceso a la formación musical, no existen referencias de mujeres compositoras porque no había una tradición que permitiera que ellas representaran ese rol durante los siglos mencionados. Palacios (2013) refiere en su trabajo que “las mujeres debían enfrentar otro tipo de barreras más vinculadas con características adjudicadas al género.” Esto supone que la mujer era considerada “débil, incapaz de ocuparse de cosas complicadas, inhábil para razonar y de temperamento inestable.”

La segunda mitad del siglo XIX llega y con él importantes reformas educativas y culturales para la mujer venezolana. La modernización impulsada por Antonio Guzmán Blanco, según Palacios (2013), hizo que las mujeres ocuparan espacios en el ámbito cultural que durante los siglos pasados no tuvo. Es entonces con la fundación del Instituto o Conservatorio de Bellas Artes y, como consecuencia de la modernidad que “la mujer comenzó a tener una vida social más activa, no teniendo que permanecer totalmente recluida en la privacidad de su hogar como antaño.” (Palacios, 2013).

En el siglo XIX la música y las bellas artes cumplían la función de “frenar las pasiones indeseadas en las delicadas damas, y al mismo tiempo, permitía su brillo en los nuevos espacios públicos que estaban a sus disposición” (Palacios, 2013). Ahora bien, a pesar de que el Instituto de Bellas Artes en 1877 permitió el ingreso a señoritas en las cátedras de piano y canto, en la composición musical todavía no era un campo para mujeres. Sobre la dirección orquestal no se hace ninguna mención.

Fue en el siglo XX con la cátedra de armonía del maestro Vicente Emilio Sojo que algunas pocas mujeres inician estudios de composición. Sin embargo, en este siglo la formación de pianistas y cantantes fue mayor que quienes decidieron el camino de la creación musical. Entre las compositoras del siglo XX están Isabel Pachano de Mauri, María Montemayor de Letts, “Lilita” de Dolores Muñoz Tébar de Stolk y Adina Manrique. Las obras de

estas mujeres se caracterizaron por ser “cortas, de dificultad intermedia – propias del repertorio de la llamada música de salón” (Palacios, 2013). En palabras de Palacios: “Se llegó a considerar que era música ‘femenina’ o repertorio de segunda.”

El libro de José Antonio Calcaño, *400 años de música caraqueña*, publicado por primera vez en el año 1967 y luego en el 2001, menciona a Blanca Estrella, a Nelly Mele Lara y a Modesta Bor, como discípulas de la cátedra de composición del maestro Sojo. En el artículo *La música del “bello sexo”* ni en el texto de Calcaño se hace mención sobre la mujer música como directora de orquesta, sino como intérprete, cantante, pianista, instrumentista y compositora durante los XVII, XVIII, XIX e inclusive el XX.

Ahora bien, estudiar el tema de las músicas en Venezuela no se puede abordar sin tomar como referencia a Teresa Carreño, artista que hizo vida en casi todas las áreas de la música: pianista, cantante, compositora y, como “hecho aislado”, en palabras de las directoras de orquestas Isabel Palacios y Teresa Hernández, en una entrevista realizada por la autora, se refirieron a Carreño como la primera mujer directora de orquesta en el país.

Teresa Carreño es descrita por Calcaño (2001) como “la figura más alta de concertista que ha tenido Venezuela.” Carreño nació el 22 de diciembre de 1853 en Caracas. Hija de Doña Clorinda García de Sena Toro y Don Manuel Antonio Carreño (compositor colonial). Teresa Carreño a los

quince años de edad tocaba el piano “e improvisaba para sus muñecas lo que ella llamaba óperas.” (Calcaño, 2001)

Calcaño (2001) dedica un capítulo a Teresa Carreño donde expone los acontecimientos más importantes de esta música: Carreño inicia su carrera como concertista en París. En 1873 se casó con el violinista Emie Sauret, un año más tarde nace la primera hija de ambos, Emilita Sauret Carreño. Luego de dos años Carreño se separa de Sauret y en el 1876 se casa con Giovanni Tagliapietra. De esta unión nacen Teresita y Giovanni Tagliapietra Carreño en 1882 y 1885, respectivamente.

Calcaño (2001) narra que Teresa Carreño regresa a Caracas en 1885 y, a pesar de ser una mujer divorciada y vuelta a casar, fue recibida con elogios, flores, desfiles triunfales en la estación de ferrocarril en Caño Amarillo. En este mismo año da su primer concierto en la ciudad donde ejecuta el *Himno a Bolívar*, compuesto por ella misma y terminado en años anteriores con miras a ser estrenado en el Centenario del Libertador. En 1887 funda la compañía de ópera, la cual fue adquirida por el gobierno por veinte mil bolívares. Teresa Carreño muere el 12 de junio de 1917 en Nueva York. Sus restos reposaron en el Cementerio General del Sur, Caracas en 1938. Luego en 1977 fueron trasladados al Panteón Nacional.

Considerando el “hecho aislado” sobre Teresa Carreño y quizás sea la referencia más antigua de una mujer en la dirección orquestal, es pertinente

investigar sobre las mujeres que son parte de la actividad musical como conductoras de una orquesta en Venezuela. Así como también aquellas que se encuentran estudiando dirección orquestal.

En la actualidad, tomando en cuenta la referencia de la cantidad de mujeres cursantes de dirección orquestal de la Universidad Nacional Experimental de la Artes (Unearte), antiguo Instituto Universitario de Estudios Musicales (Iudem) y el Diplomado de la Universidad Central de Venezuela en dirección orquestal, resulta mayor la presencia de hombres con respecto a mujeres.

Según la consulta realizada por la investigadora se obtuvo que entre los cursantes de la cátedra de Dirección Orquestal de la Unearte, diez son hombres y cuatro son mujeres, las cuales están distribuidas en los diferentes semestres. Aniuska Velazco es estudiante del segundo semestre de dirección, Mirca Blanco del cuarto semestre, Eliane Abreu y Alejandra Orjuela (no se especificó), mientras que Victoria Pérez egresó en mayo de 2015. En una entrevista al maestro Carlos Salas, profesor de la cátedra, se pudo conocer que Victoria Pérez será la primer mujer en egresar desde hace ocho años que él tiene como docente en la cátedra.

Sin embargo, fue la venezolana Natalia Luis-Bassa, actualmente directora musical de la Orquesta *Haffner* en Lancaster y la *Hallam Sinfonia* en Sheffield al norte de Inglaterra, quien se convirtió en la primera persona

en obtener el diploma en dirección de orquesta en Venezuela al realizar estudios de Licenciatura en Música en el Instituto Universitario de Estudios Musicales. Otras directoras venezolanas son Carmen Téllez, María Guinand y María Octavia Issa, referencia obtenida durante las entrevistas con las músicas que se estudiarán en esta investigación.

En cuanto al Diplomado de la Universidad Central de Venezuela en Dirección Orquestal, el cual inició su primera corte en el año 2012, se pudo contrastar que la participación de la mujer también fue inferior al número de hombres inscritos. En la primera corte hubo un total de veintiún participantes, de los cuales tres fueron mujeres, todas aprobaron. La segunda corte contó con diecinueve alumnos, al igual que en la primera corte, también formaron parte del diplomado tres mujeres y todas aprobaron. La tercera corte, que se encuentra en desarrollo, de seis participantes, una es mujer.

Lo mismo sucede en la conducción de las orquestas profesionales del país. Según la directora de orquesta Teresa Hernández, en una entrevista realizada por la autora, el noventa por ciento de las orquestas sus titulares son hombres. Además de esto, es poco visible ver a una mujer como *concertina* o primer violín dentro de las orquestas profesionales del país, de acuerdo con los procesos de observación y asistencia a conciertos de la autora.

A esto se agrega el hecho de que hasta el momento no hay una música que figure como titular de una orquesta profesional en Venezuela, ya que generalmente la mujer música en el país participa como directora invitada en los conciertos. Es importante rescatar que en la conducción de orquestas infantiles y juveniles, la presencia de mujeres se hace más visible: Elisa Vegas es directora titular de la Orquesta Infantil y Juvenil de Chacao, mientras Tupac Rivas conduce la Orquesta Infantil del Núcleo San Agustín. Para Hernández, esta situación se debe al “sentido maternal” que posee la mujer.

Con el Sistema de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, que data desde 1975, se ha multiplicado de forma extraordinaria la cantidad jóvenes músicos y músicas en el país. De acuerdo con datos obtenidos en *www.fundamusical.org.ve*, el Sistema es una población de 500 mil niños y jóvenes venezolanos que se distribuye en aproximadamente 285 orquestas pre-infantiles (entre 4 y 6 años), 220 orquestas infantiles (entre 7 y 16 años), 180 orquestas juveniles (entre 16 y 22 años), 30 orquestas profesionales y 360 agrupaciones corales. De éstas 30 orquestas profesionales, hasta el momento ninguna es dirigida por una mujer.

Otro aspecto importante tiene que ver con el conocimiento y el estudio de quiénes son las mujeres venezolanas directoras de orquestas. Son pocas las referencias documentales, bibliográficas y hemerográficas que existen. Por ejemplo, en una visita al Centro de Documentación e Investigaciones

Acústico-Musicales de la UCV no se encontró material alguno en que se hiciera referencia explícita a la mujer como directora de orquesta en Venezuela. Los mismos resultados se obtuvieron en el Centro de Documentación Fernando Silva Morván de la Unearte.

A pesar del éxito y la trayectoria artística y profesional que Isabel Palacios, Teresa Hernández y Rosa Briceño Ortiz poseen como músicas y directoras de orquesta, resulta escaso el material escrito sobre ellas como integrantes del grupo base en la dirección orquestal del país, referido así por ellas mismas en entrevistas realizadas por la autora de la investigación.

Sobre las cursantes de dirección, Mirca Blanco, estudiante de la Unearte, y Victoria Sánchez, alumna de la cátedra del maestro Eduardo Marturet, se pudo conocer que, en el caso de Mirca Blanco, para ella “Venezuela no es el país que le brindará las oportunidades.”

Blanco está segura de que si hay una titularidad disponible y llega un hombre y una mujer a la audición, la vacante será para el hombre. Por su parte Victoria Sánchez, asegura que la mujer debe prepararse muy bien académicamente: “Es que a veces el apoyo que dicen que hay no es cierto porque de alguna manera parte de la misma directiva, quienes tratan de sabotearte.”

Todo lo expuesto lleva a plantearse las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo es la mujer directora de orquesta en un espacio donde

impera la figura del hombre director en el contexto musical? y ¿Cuáles son las expectativas laborales, profesionales y artísticas de las cursantes de dirección orquestal en Venezuela tomando en cuenta el espacio tan reducido que tiene la mujer para ser conductora titular de una orquesta?

Justificación

La mujer venezolana en la dirección orquestal resulta un tema de estudio relevante para la Comunicación Social y las Artes porque a partir del tratado de la semblanza como género del periodismo interpretativo, enriquecido del testimonio y la entrevista, se evidenciará el dominio en el escenario de la figura masculina vigente en la música académica a través del discurso de los sujetos en estudio.

Este trabajo se convertirá en un aporte de revisión para las personas que se interesen en abordar el tema específico de la mujer como música y directora, debido al escaso material escrito de tipo documental, audiovisual y hemerográfico. La razón de esta tesis es dejar documentado quiénes son las mujeres directoras de orquestas en el país y las expectativas de quienes se están formando académicamente en esta área de la música, tomando una muestra de cinco mujeres.

A pesar del eminente reconocimiento que las maestras Isabel Palacios, Teresa Hernández y Rosa Briceño Ortiz tienen por su destacada trayectoria artística, musical y profesional, el registro que existe en el país

sobre ellas es sumamente pequeño comparado con la bibliografía referente a hombres en la dirección orquestal en Venezuela.

En la *Enciclopedia de la Música en Venezuela* de Peñín José y Walter Guido de la Fundación Bigott publicada en 1998, aparecen las maestras Palacios y Briceño como directoras de orquestas venezolanas. Hasta entonces ha sido el único texto académico encontrado que documenta algo sobre estas músicas venezolanas en su condición específica de conductoras orquestal.

De igual forma, preocupa que en la actualidad que entre los mismos músicos, en un sondeo realizado por la autora, en donde se consultaron a cinco personas, cueste nombrar por lo menos dos mujeres directoras venezolanas. Mientras que, al preguntarse por directores, los nombres aparecen de forma espontánea y sin esfuerzo alguno.

Asimismo, resulta interesante conocer las expectativas de desarrollo artístico, profesional y laboral de la generación de mujeres que se están formando como conductoras, tomando en cuenta que en la mayoría de las orquestas profesionales los maestros titulares son hombres.

Como primera obligación del periodista, la de trabajar y cumplir con el rol de estar comprometidos con la sociedad en busca de nuevas transformaciones y dar paso a las voces de quienes necesitan reflejar un problema social como testigos y protagonistas, se pretende aportar un

trabajo periodístico que muestre y caracterice a las conductoras de orquestas en estudio para sensibilizar e informar a los ciudadanos sobre el estado de la situación profesional de las mujeres directoras de orquestas, ya que, en cuanto a espacios, ellas siguen estando en minusvalía.

Esto pretende ser un llamado para que se desarrollen nuevas políticas culturales en el país que permitan la inserción de mujeres como directoras titulares en las orquestas, considerando la existencia de las generaciones que se está formando académicamente en el área. Desde el periodismo, se puede contribuir con el proceso de defensa y tratar de disminuir el desequilibrio de poder, se espera que este trabajo se convierta en una herramienta para la interpretación de los ciudadanos y la formación de una opinión pública sobre el tema.

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Caracterizar a través de la semblanza como género del periodismo interpretativo a mujeres directoras de orquestas y estudiantes de dirección en el desarrollo de su actividad profesional, artística y académica en atención a su condición de género en Venezuela.

Casos a estudiar: Isabel Palacios, Teresa Hernández, Rosa Briceño Ortiz, María Victoria Sánchez y Mirca Blanco.

Objetivos específicos:

1. Describir a través de la semblanza periodística cómo es la mujer venezolana en su función de directora y estudiante de dirección orquestal a partir del testimonio de las músicas a estudiar.
2. Indagar con las informantes en estudio cómo lograron destacarse en lo profesional y artístico en un entorno en donde impera históricamente lo masculino.
3. Conocer a través del testimonio de las músicas en estudio cuáles son las expectativas laborales, profesionales y artísticas que tienen como estudiantes de dirección orquestal en Venezuela.

Antecedentes de la investigación

La maestra Ana Mercedes Asuaje de Rugeles escribió un ensayo bajo el nombre de *La mujer venezolana en la música*, el texto fue publicado en el blog de la Sinfónica de Venezuela el 27 de enero del 2014. Este trabajo presenta el papel de las féminas en la evolución musical de Venezuela.

Según Asuaje de Rugeles el papel de la mujer en la cultura inicia desde el siglo XVIII cuando sólo se mencionaba por la belleza que poseía, por el talento para la danza y la música. Destaca que a partir del siglo XIX comienzan ellas a mostrar interés por el arte.

Sin embargo, la maestra Asuaje de Rugeles señala que es en el siglo XX “cuando la mujer se libera de ataduras” y su participación se hace notoria en el campo musical. En este trabajo predomina la figura de Teresa Carreño en su condición de mujer, madre y música.

En un párrafo corto Asuaje se refiere a la mujer directora de orquesta y menciona a Teresa Hernández, Rosa Briceño Ortiz, Isabel Palacios, Carmen Téllez, Natalia Luis-Bassa, María Guinand, María Octavia Issa, como las primeras mujeres en la conducción musical de una orquesta.

En la investigación realizada por Querol (2014), el cual se titula *Directoras de orquesta como ejemplo de liderazgo femenino* publicado en la Revista de Educação e Humanidades, número 6, se muestra la escasa y excepcional participación de la mujer en la dirección orquestal debido a la marca del patriarcado en la esfera musical. Querol también menciona que, a pesar de la presencia de la mujer dentro de las orquestas profesionales, pocas alcanzan niveles de mando como el cargo de primer violín o concertino.

Por su parte, Soler Campo escribió sobre *La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta*, este artículo fue publicado en la Revista Educativa Digital Hekademos en el año 2011. Soler Campo describe a la mujer en los diferentes ámbitos musicales.

En el caso de la dirección orquestal, Soler coincide con Querol en que se mantiene vigente el dominio masculino. La autora también señala que la presencia femenina en los conservatorios superiores de música es mínima con respecto al hombre, además, apunta a que se ha intentado apartar de la actividad musical a la mujer.

Una aproximación a la dirección orquestal en Venezuela desde 1950 es la investigación que realizó Ender Burgos para obtener la Maestría en Música en la Universidad Simón Bolívar en octubre de 2007. Este estudio recopila información sobre diez directores de orquestas venezolanos desde 1950, dentro de la lista se menciona únicamente como mujer directora a Isabel Palacios. De igual forma se toma en cuenta a Teresa Hernández como maestra de dirección orquestal.

CAPÍTULO II

Marco teórico

Los conceptos a trabajar en cuanto al tema de investigación que se presenta, tienen que ver con periodismo interpretativo y la semblanza. Mientras que en materia musical, la investigadora considera relevante asomar algunas teorías sobre dirección orquestal y sus características más importantes. De igual forma, se revisarán las definiciones de género y su relación con la actividad laboral.

Tratamiento interpretativo

Antes de iniciar con la teoría de la interpretación en el periodismo, se conceptualizará brevemente el significado de la hermenéutica. Ferrater Mora (1969: 837) en su *Diccionario de Filosofía*, define que la hermenéutica es una “expresión de un pensamiento; de ahí explicación y, sobre todo, interpretación del mismo.” Mientras que Beuchot (2000: 1) dice que “la hermenéutica es la disciplina de la interpretación, trata de comprender textos; lo cual es –dicho de manera muy amplia-colocarlos en sus contextos respectivos.”

A partir de estos enunciados, se puede iniciar con en el tratamiento interpretativo del periodismo, ya que básicamente se trabajarán los

“contextos respectivos” de cada mujer profesional y estudiante de dirección orquestal para hacer una interpretación periodística que permita el análisis de los sujetos en estudio.

Castejón Lara (1992:38) al conceptualizar sobre el periodismo interpretativo de entrada utiliza las palabras *analizar* y *explicar* como base para “*demostrar* la verdad y el real significado de lo acontecido o por acontecer”. Además de lo que se toma del periodismo informativo (la acción del reportero de ceñirse únicamente a la versión ajustada de lo que sucedió), con lo interpretativo el hecho se contextualiza, se señalan los antecedentes y sus posibles consecuencias, pero también se busca el efecto de realidad, la verificación y el acercamiento desde el “yo lo viví.”

En este sentido para Castejón Lara (1992) lo interpretativo supone “un servicio adicional al lector” por el intento de explicación que el reportero hace a partir de su propósito de esclarecer causas y significados de un hecho con miras a inferir tendencias o consecuencias del mismo. En este sentido el lector espera la orientación y retroalimentación que la prensa brinda como “servicio adicional” que el autor citado expone. En consecuencia, es importante la orientación que el periodista haga y, como lo expresa Earle Herrera (1997: 152), es a partir del debate de ideas y pensamientos que se forma una opinión pública.

La interpretación periodística, según lo planteado en el texto *Escribir en prensa* de Benavides y Quintero (2004: 174) “tiene un origen histórico negro en Estados Unidos: la prensa sensacionalista del siglo XIX.” Lo mercantil y lo propagandístico fue el propósito para conseguir lectores y asimismo ser utilizado como instrumento político, cuestión que sirvió para que el formato interpretativo fuese tomado con desprecio por la llamada “prensa seria.”

Sin embargo, como explica Benavides y Quintero (2004), para el año de 1960 se comenzó a hablar de las ventajas y de la utilidad de los formatos interpretativos. Es así como la “prensa seria” toma en cuenta el propósito social de esta forma del quehacer periodístico: brindar interpretaciones al público y dar explicaciones de realidades complejas. Ya antes la revista *Time* había trabajado la interpretación con los corresponsales de guerra 1940-1945. Es así como la interpretación ha tenido un lugar importante en el periodismo, debido a las realidades complejas que se viven.

En la actualidad el tratamiento interpretativo en el periodismo supone que “los hechos no son aislados, sino parte importante de un sistema de elementos interactuantes que, de alguna manera, incide en la realidad que nos rodea.” (Castejón, 1992:84). Es decir, nada sucede de forma individual, sino que todo forma parte de la interrelación de los hechos noticiables.

El periodismo interpretativo también busca contestar al público las preguntas cómo y por qué de realidades con unidad narrativa, contexto y significación social (Benavides y Quintero, 2004). Esta acción no es exclusiva de un género en particular. Tanto Castejón como Benavides y Quintero coinciden en que la interpretación se cultivaba especialmente en el reportaje y la crónica, sin embargo, es posible analizar los hechos desde la semblanza, la noticia, la reseña, la entrevista y cualquier otro género del periodismo.

De los géneros periodísticos antes señalados, la semblanza y la entrevista serán determinantes para la construcción de este trabajo. Para Yanes Mesa (2004:88) la semblanza posee un carácter intemporal, es decir, no está ligada al curso del tiempo, pero aún así mantiene los criterios de noticiabilidad y el carácter humano que permiten desarrollar temas de interés permanente.

Yanes (2004: 88) describe a la semblanza como “un trabajo que repasa no sólo toda la obra de un veterano personaje a lo largo de su vida, sino también incorpora vivencias personales posiblemente desconocidas para el lector.” Sin duda este aspecto es importante para caracterizar a las mujeres músicas a partir de sus vivencias y experiencias como directoras y estudiantes en atención a su condición de género.

Benavides y Quintero (2004:179) definen la semblanza como “un reportaje interpretativo acerca de una persona real con un tema de interés humano.” La razón es que para los autores antes citados, el objetivo “es resaltar la individualidad de una persona y/o colocarla en un marco general de valor simbólico.” Por su parte, Yanes (2004:88) entiende a la semblanza desde esa “conversación dirigida” que él llama entrevista. Sin embargo, para los tres autores, el uso de la entrevista permitirá el acercamiento del lector con el personaje a retratar, ya que brinda la posibilidad de enriquecer a la narración a través de anécdotas, vivencias, descripciones del sujeto por su valor simbólico social e interés humano.

En este sentido, la metodología a usar para elaborar la semblanza, se hará desde un enfoque de reportaje interpretativo presentado con libertades estéticas y literarias. El cual está afianzado en la entrevista como género dialógico para recolectar, reconstruir una historia o un problema social que amerita interpretación periodística; siendo este el objetivo principal de la investigación. Este aspecto se profundizará en el Marco Metodológico.

Como se puntualizó anteriormente es posible interpretar desde cualquier género del periodismo. En este caso, se atenderá específicamente este tema desde la semblanza haciendo uso del género dialógico de la entrevista para obtener información valiosa y, por otra parte, para interpretar un fenómeno social a través de la semblanza como un tipo especial de reportaje interpretativo, cotejando diversas fuentes informativas, describiendo

a las mujeres directoras de orquestas y a las jóvenes estudiantes de esa profesión en su entorno.

La conducta en este caso del periodista dentro de la tendencia interpretativa, como afirma Castejón Lara (1992:64), será diferente a la del trabajo reporteril “objetivo” en el que reportero toma el método de trabajo de búsqueda, selección, jerarquización y redacción del material informativo y lo presenta al público con poca mediación y profundización. Para Álvarez (1978:55) “el periodismo objetivo creó toda una técnica que, en resumen, consiste en eliminar al máximo la libertad de reflexión y de juicio del periodista (...)” a la hora de aplicar el método de trabajo antes expuesto.

Mientras que en el periodismo interpretativo, Castejón Lara (1992:64), explica que el periodista desempeñará una doble tarea en cuanto a informar y darle sentido a los hechos complejos y, por lo tanto, difíciles de entender. Es decir, se presenta un relato explicativo, descriptivo, que hace un análisis y valorización de los hechos noticiables, pero sin olvidar la responsabilidad y compromiso ético del periodista.

Castejón Lara (1992:64) emplea la imagen de “poner en orden el *rompecabezas* de elementos noticiosos que, de manera dispersa, están gravitando en la *actualidad*”. Apoyado en esto, se puede decir que con la muestra de mujeres directoras y estudiantes, se armará ese *rompecabezas* para determinar el significado social y humano que poseen en relación a su

género y la profesión que desempeñan. Esto tiene que ver con lo que Comas (1995: 57) advierte que, a pesar de la sumada incorporación de mujeres al mercado laboral, considera visible la existencia de posiciones más desventajosas en relación a trabajos pocos remunerados y cualificados.

En atención a esto, el rol del periodista, como sostiene Castejón Lara (1992:94) será el de “indagar, coordinar y cohesionar los diferentes hechos y argumentos para, mediante un ejercicio reflexivo intenso, darles sentido, claridad y precisión” a la vez que forma la opinión pública.

De acuerdo con lo expuesto, se busca interpretar la realidad de éstas mujeres directoras y estudiantes tomando en cuenta el testimonio directo de ellas como trozo biográfico, para luego darle una valorización y humanizar este problema social, obteniendo así un relato periodístico interpretado por el uso de múltiples fuentes, inclusive especialistas.

En la interpretación y en el uso de la narración periodística, como lo propone Norberto González (1997:37), se intenta “descubrir y dar sentido a los hechos, revelar sus significados.” González (1997:37) también señala que el proceso supone una narración de las acciones humanas en cuanto a que “la información se ve abocada a una narración, a una cierta historia de la situación, ya que contar lo que ha pasado o lo que le pasa a alguien” conduce a utilizar la narrativa, para la caracterización y el desarrollo de una

acción que admita un relato que, a su vez, permita establecer juicios al lector sobre el fenómeno social y le otorgue sensibilidad sobre el asunto.

Si bien es cierto, en palabras de González (1997:54), que la expresión escrita compromete al escritor, la dimensión ética de toda narración, en el relato, refiere a la “ineludible finalidad intrínseca de la narración, es decir, a la ‘intencionalidad implícita’ del narrador (...)” El autor se refiere a que no existe la posibilidad de escribir un relato *no-intencional*, debido a que el texto periodístico utiliza el recurso retórico de la argumentación. Además que se mantiene la finalidad de la información: “decir la verdad concreta de lo que ha pasado.” (González, 1997:54)

Retomando el tema de la semblanza, para Benavides y Quintero (2004: 184) este género está vinculado con el tratamiento interpretativo porque para el desarrollo de la misma se debe partir de un tema específico, además de hacer uso de la capacidad de observación crítica, analítica y la utilización de los criterios del método científico. De aquí se desprende otro punto importante que también los autores ya citados exponen en el libro *Escribir en prensa*.

La semblanza requiere de la investigación, el reportero necesita entrevistar al personaje en varias ocasiones y a otros afines al sujeto en estudio como parte de ese tema específico que se va a tratar, el cual requiere de diversas fuentes que contrasten la información. Esto forma parte

de la metodología específica para elaborar semblanzas en el periodismo, que se hará mención en el Marco Metodológico.

Para efecto de esta investigación importa lo referente a la semblanza desde el periodismo interpretativo visto desde el reportaje porque permitirá concentrarse en el análisis y colocará en contexto a personajes que poseen características similares y que estará afianzado en el género dialógico de la entrevista para tratar una realidad, haciendo uso del testimonio directo de las mujeres músicas objeto de semblanza.

También se hace pertinente diferenciar entre el abordaje biográfico de un personaje y la semblanza. Ronderos (2000: 177) establece que el objetivo central de la biografía es “contar la historia completa de un personaje.” Mientras que en la semblanza para contar la historia se hace a través del personaje. Es decir, existe un tema que se va a exponer, contextualizar y analizar por medio del referente vivido que las mujeres músicas hacen al compartir sus testimonios específicos en cuanto a su desarrollo como directoras y estudiantes de dirección orquestal con la investigadora. En las semblanzas el hilo conductor será el factor humano de ese tema específico que se trata con el personaje.

Las semblanzas se interpretarán a partir del análisis de los testimonios de las mujeres músicas y las estudiantes de dirección orquestal, lo cual consiste en “la recuperación y reconstrucción de la memoria

histórica.”(Duplaá 1996:28). De igual forma, por medio de la selección y escritura del *corpus* en estudio, se tomarán las frases claves y repetidas en las informantes como parte del análisis del relato y así poder situarlos en un “marco de valor simbólico” y de significación.

Los actores-testigos del acontecimiento serán claves para la búsqueda de otra visión e interpretación del referente vivido. Prada (2001) en su texto *El discurso, testimonios y otros ensayos*, señala que la intención del testimonio es “brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social.”

Siendo la entrevista un “medio privilegiado para la comunicación periodística”, como lo refiere Cantavella (1996), ya que a partir de ella se puede profundizar tanto en la trayectoria como en el pensamiento del personaje que el periodista aborda, se hace útil para recoger los testimonios. En este sentido, Cantavella (1996:38) considera a la semblanza “(...) más abocada hacia la biografía, pero que se basa en datos y opiniones que aporta el propio biografiado.”

Por esta razón, aunque tomemos la postura de la semblanza como un tipo especial de reportaje, la idea del autor es válida en cuanto a que estarán presentes los testimonios del sujeto que se investiga y los paralelos al personaje, como “una especie de mosaico”, para unir y encajarlos dentro de otros en el proceso de ensamblaje. Es decir, Cantavella (1996:73), lo que

propone es que el periodista tome todo aquello que permita enriquecer al texto para conseguir “un sentido pleno en función de la comprensión global del entrevistado.”

Entonces de lo que se trata, según Cantavella (1996:71), es de “ofrecer un retrato del personaje (...) con una dosificada combinación de comentarios nuestros, rasgos que hemos obtenidos de otras fuentes y opiniones suyas que se intercalan en el resto del escrito.” El autor antes citado considera que la semblanza supone retratos creativos y laboriosos por el sentido antes expuesto de un ensamblaje de piezas diferentes que ofrezca “un cuadro del entrevistado que se parezca más a un mosaico que a un óleo.”

No muy lejos de esta definición, Benavides y Quintero (2004:179) también plantean la concepción de que la semblanza periodística guarda “similitudes con la del retrato pictórico.” En este caso el pintor da detalles de ambientación, color, contrastes, elementos que aportan y sugieren algo sobre esa persona. El periodista, en relación con el pintor, “también hace un balance, selecciona y coloca cada ingrediente en el cuadro, todo ello para pintar el retrato que, según él, más nos acerca al modelo.”

El periodista, en palabras de Mier y Carbonell (1981:29) “(...) interpreta y orienta, nos da una visión de la realidad a propósito de ciertos temas y de una persona determinada.” Para lograr esa visión de la realidad

se hace necesario acercarse, quizás una de las vías para ello, como lo sugiere Cantavella (1992), Benavides y Quintero (2004), sea por medio de la entrevista ya que se captará aspectos tanto de carácter, costumbres, modos de pensar, datos biográficos y anécdotas de personajes. Todos estos elementos “deben valerse de los mismos recursos que utiliza el escritor de ficción: descripción, diálogo y narración.”

Benavides y Quintero (2004:200) señalan que cuando el periodista posee un personaje objeto de semblanza, debe considerar que esta persona narre una “historia interesante” para ser contada. En relación a ello, los autores antes citados, recomiendan al periodista escuchar, analizar y tomar notas, pero también atender a los siguientes aspectos en la realización de la entrevista:

a) Cómo registrar y dónde conducir la entrevista

Para unos el uso de la grabadora es innecesario ya que la toma de notas y apuntes resulta más confiable y simplifica el trabajo a la hora de escribir. Sin embargo, otros recomiendan su uso en el sentido que se puede recuperar la entrevista completa, lo que hace que se mantenga con fidelidad. Para Benavides y Quintero (2004) ambas posturas son válidas. En cuanto al lugar en donde se desarrolla la entrevista, por el significado y la información que aportará a la semblanza, aconsejan hacerlas en el lugar de trabajo o en la casa del entrevistado.

b) Hay que ser entrometido

Con el propósito de registrar todo aquello que rodea al personaje. Los detalles del hogar que puedan revelar características del personaje: gustos, preferencias, educación.

c) Hay que observar al sujeto

Tener la capacidad de fijarse en los detalles significativos del entrevistado en cuanto a la apariencia y las expresiones que utiliza.

d) Las preguntas

No iniciar con preguntas duras, al contrario, que sean abiertas para que el entrevistado tenga tiempo de relajarse y conversar de lo que más le gusta. En esta etapa el periodista debe permanecer atento a cómo reacciona el sujeto en cuanto al estilo de la pregunta y el ritmo de la entrevista, esto será una buena información para entonces cambiar o continuar con el mismo método.

La semblanza interpretativa y el reportaje

Cuando Benavides y Quintero (2004:224) mencionan las ventajas del reportaje sobre los demás géneros periodísticos, señalan que tanto el reportaje como la semblanza poseen “muchas similitudes.” Los autores citados insisten en que la semblanza “es un tipo especial de reportaje que debido a su interés por una persona, grupo, institución o cosa ha desarrollado convenciones propias y ha sido poco practicada.” Sin embargo,

no se hace una caracterización sólida en cuanto al por qué la definen como un reportaje.

Lo que se puede proporcionar como elementos en donde ambos géneros coinciden, la semblanza y el reportaje, es en el interés periodístico atemporal, en que son interpretativos, además, sitúan a los acontecimientos y al sujeto en un contexto específico; tanto social como simbólico, requieren de la investigación y, aunque no se menciona explícitamente, en el caso del reportaje, resulta evidente el recurso de la entrevista como medio para el abordaje de diversas fuentes.

El reportaje interpretativo, según Castejón Lara (1992:111), “obedece a unos lineamientos básicos impuestos por su propia naturaleza, la cual es, esencialmente, racional, analítica y lógica.” De igual forma, como parte de ese proceso de comprensión de una realidad compleja, el reportaje interpretativo “aborda el porqué y el cómo de un asunto, acontecimiento o fenómeno de interés general con el propósito de situarlo en un contexto simbólico-social amplio” (Benavides y Quintero, 2004:223). Los antecedentes, las comparaciones y las consecuencias forman parte de los elementos que permiten la explicación de un tema social.

Por su parte, la semblanza, según la idea de Benavides y Quintero (2004:177), de un tipo especial de reportaje, es porque está “concentrada en una persona, cosa, institución u actividad.” Cuyos elementos para su

construcción son: las entrevistas, anécdotas y vivencias de la persona, información biográfica del sujeto, descripciones de su casa o su lugar de trabajo, entrevistas con fuentes cercanas al sujeto, entrevistas con críticos.

El elemento donde la semblanza y el reportaje se cruzan es en cuanto al tema a tratar, su nivel de profundidad y la necesidad del lector por comprender un fenómeno social. En el caso de la semblanza, señala Benavides y Quintero (2004:179), el tema deberá ser “(...) una interpretación profunda o aguda del personaje y/o una interpretación de valor simbólico social.” Como se explicó anteriormente, el reportaje “está condicionado por sus necesidades expresivas y demostrativas” en el sentido de que da una “explicación, argumentación, demostración y comprobación del asunto tratado”, es decir, del tema que se investiga (Castejón, 1992:111-112).

Al igual que el reportaje interpretativo, para la elaboración de la semblanza se maneja una hipótesis y/o pregunta de investigación y unos objetivos que fueron planteados y construidos como parte de la planificación previa, que ambos géneros necesitan en su abordaje metodológico (se tratará en el Marco Metodológico).

En resumen, la semblanza es interpretativa, de acuerdo con Benavides y Quintero (2004:184-186), porque “muestra la capacidad de observación crítica y análisis del reportero.” Pero también es investigativa por el trabajo reporteril que supone para la elaboración del contexto específico

del sujeto objeto de estudio con miras a que el tema adquiriera un significado y un sentido verdadero para lograr la claridad y la comprensión del asunto que posee una carga de complejidad.

Dirección orquestal, algunos conceptos

Se hace apropiado definir algunos aspectos técnicos, conceptuales y de perfil sobre la dirección orquestal, ya que muchos de ellos se usarán para el desarrollo y proceso de escritura de las semblanzas, como parte de la construcción del contexto de las mujeres profesionales y estudiantes de dirección orquestal y con miras a aproximarnos al mundo musical académico en que ellas viven.

Según el *Diccionario de la Música y los Músicos*, escrito por Mariano Pérez (1995), la dirección “es el acto de conducir la ejecución musical de un número más o menos grande de cantantes e instrumentistas, que deben someterse a las indicaciones artísticas y de tiempo dadas por el director.”

Estas primeras manifestaciones o tentativas de dirección, aunque no exactamente como se definió anteriormente, de acuerdo con Friedrich Herzfeld (1965:14-15) en el libro *La magia de la batuta*, correspondieron a la Prehistoria cuando los indígenas se reunían a jugar o a trabajar. Fueron esos momentos los cuales ellos utilizaron para entonar sus canciones y batir palmas o patear. El sonido fue reforzado con planchas de madera.

Posteriormente se incorporan como instrumentos las carracas de madera, castañuelas, crócalos, platillos y timbales.

La figura del director estuvo situada en un individuo que se colocaba en el centro o los precedía como guía, entonando la canción y “llevando el compás” con un instrumento. En palabras de Herzfeld (1965:14-15) este individuo fue el primer director: “Su labor fue desde el principio, y sigue siendo hoy, la esencia de la dirección. Él hace actuar a los músicos, asociándolos rítmicamente y anima su ejecución.”

A pesar que para entonces no existía la notación musical como se conoce ahora, según Herzfeld (1965:15), los hombres primitivos, a partir de la creación de algunos signos convencionales, lograron entenderse en cuanto a matizar la ejecución, y luego para transmitir su patrimonio musical. Fueron precisamente los pueblos orientales que, quienes con sus dotes para el lenguaje del gesto, aportaron a la música occidental, si no todo su sistema de signos y símbolos, sí los más esenciales. El brazo y la mano, como simbología del gesto, son los principales instrumentos del director. Los griegos lo llamaron *quironomía*.

El *Diccionario de la Música y los Músicos* de Pérez (1995) también reseña que las primeras manifestaciones en los siglos XV-XVI de dirección fue la quironimia, acción que se realizaba mediante los gestos de la mano para significar los elementos rítmicos de la obra musical.

En el siglo XVII comenzaron a utilizar en la dirección orquestal un rollo de papel o bastón de madera para marcar el pulso. Luego, a finales de este siglo, la figura del concertino fue el encargado de realizar las indicaciones con el arco del violín (Pérez, 1995). Es en el siglo XIX cuando aparece la batuta (de ébano o marfil con Spohr).

Friedrich Herzfeld (1965: 43) menciona que Juan Bautista Lully fue el primer director de orquesta, quien durante el siglo XVII, era el maestro y compositor de capilla de la Real Casa. Lully llegó al Palacio como “pinche de cocina y medró gracias a su ‘laboriosidad, su aplicación y también merced al don de la intriga.’”

Hermann Scherchen (1933:2) en su libro *El arte de dirigir la orquesta*, sostiene que esta disciplina “presupone, de todos modos, una educación manual que permita ‘tocar’ por medio del gesto el instrumento representado por la orquesta.” Para esta actividad el gesto, la mímica expresiva y la palabra se convertirán en los medios de expresión del director para comunicarse con la orquesta.

La dirección de la orquesta, en palabras de Scherchen (1933:1), está determinada por el hecho principal de que una multitud de músicos tocan un conjunto “multiforme de instrumentos.” Pero que además es el director quien “toca” ese instrumento que es la orquesta “como organismo viviente”. Para que esto sea así, como advierte Scherchen, el director debe conocer las

leyes, las características y la estructura por la cual se rige ese “organismo viviente.”

Herzfeld (1965:45) cita parte del prólogo de la ópera *Paris y Helena*, donde Gluck escribe sobre la importancia del director de la orquesta:

Una insignificante alteración en el compás o en la expresión –dijo- basta para transformarla en un “saltarello” propio de títeres. En una pieza de este género, el sostener más o menos una nota, un matiz dinámico, un cambio de tiempo... puede destrozarse completamente el efecto de una escena. (p.45)

Características de un director de orquesta

Cuando al joven venezolano director orquestal perteneciente al Sistema de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, Jhosua Dos Santos, se le preguntó en una entrevista realizada por la autora sobre el perfil de un conductor de orquesta, respondió: “¿Una pregunta más fácil no hay? Ser director de orquesta es un arte de una gran complejidad.” Ciertamente esta profesión presenta características particulares. Según Scherchen (1933:1) el director de orquesta:

Ha de poseer un dominio soberano de la representación de la partitura, ha de ser capaz de recrear en su fantasía la imagen sonora ideal de la obra. Sólo cuando haya logrado eso, cuando la obra haya adquirido suma perfección en esta su recreación imaginativa, puede atreverse el director a darle forma plástica por medio de la orquesta. (p.1).

Este proceso supone dos fases claramente distinguidas por Scherchen (1933:1-2). La primera será una fase preliminar en cuanto a preparación, en este momento el director “esculpe en su fantasía la obra que desea producir, realizándola *in mente* con el más elevado grado de perfección que es capaz de imaginar.” La segunda fase es “la de realización de esa representación ideal, la dirección de la obra, la solución práctica de los problemas de interpretación e instrumentales.”

Scherchen (1933:3) relaciona a la música con lo espiritual. Al señalar al director como realizador de sus representaciones ideales, las cuales cobran vida en su mente, también puntualiza el significado de dirigir una obra: “plasmear lo que se ha oído en el espíritu con acabada perfección, verter esa forma ideal de la audición interna en moldes sonoros que reflejen con fidelidad aquella perfección.”

De igual manera, Scherchen (1933:3), destaca que el instrumento que se utiliza para ello, la orquesta, “es el más sensible que quepa imaginar, instrumento de una fabulosa riqueza de registros, portentoso órgano humano de inagotables posibilidades expresivas.” Scherchen (1933:4) puntualiza que “sólo es digno el nombre de director el que sea capaz de realizar con pureza esa misión mediadora (...) el que sea capaz de levantar la materia sonora, en que se plasma la obra, al nivel espiritual de la misma, sin disminuirla ni deformarla al pasarla por el prisma de su personalidad.”

Para Dos Santos ser director de orquesta es un arte de una gran complejidad: “lo que se ve es a una persona que tiene una batuta en la mano y que marca un tiempo, hace un gesto. Pero va mucho más allá de eso.” Dentro de las características señaladas por Dos Santos, en primer lugar, considera que el director de orquesta es y necesita ser un líder, dado que la orquesta es una “pequeña sociedad” que esperan a que el director les indique qué camino tomar debido a que cada integrante tiene problemas diferentes y piensan musicalmente distinto.

Un gran orador y comunicador son otras de las características que forman parte del perfil del director orquestal. Dos Santos explica que estos aspectos se traducen en: “tener la capacidad de que si no todos, la mayoría miembros de la orquesta decidan ir a donde el director quiera ir. Musicalmente hablando, por supuesto.”

Por último este joven director menciona la importancia de lo que compete a lo gerencial, ya que no solo es velar para que la orquesta alcance el máximo nivel, sino que también está ligado al manejo de la institución, debido a que de esto depende el funcionamiento musical de la orquesta.

Dos Santos concluye que “el director de orquesta lo es todo. Tiene que ser un gran amigo para poder conocer los problemas de los músicos, tiene que saber cómo lograr lo que quiere lograr musicalmente hablando, tiene que tener el conocimiento para poder convencer a los músicos de que

todo lo que él está diciendo, si por lo menos no es lo correcto, se parece. El director de orquesta como un gran líder de una pequeña sociedad.”

Del perfil profesional de un director de orquesta

En Venezuela, una de las instituciones académicas que ofrecen como carrera larga la Licenciatura en Música, mención Dirección Orquestal, es la Universidad Experimental de las Artes (Unearte). De acuerdo con su diseño curricular (1999) en esta carrera el licenciado está capacitado para desempeñar con responsabilidad, disciplina, sensibilidad artística, los roles principales de conductor de conjuntos instrumentales e intérprete del repertorio universal para orquesta y otros ensambles, así como también de la terminología verbal y de gesto para el desmontaje y montaje de la partitura con la orquesta.

Otros aspectos secundarios también forman parte del perfil del director orquestal en cuanto a interpretación estilística, arreglista, analista de partituras, ejecutante de piano y cuatro, conocedor del folklore musical venezolano, crítico musical, comunicador e investigador.

Quien aspire a ingresar a la Unearte debe poseer conocimientos teóricos-prácticos, los cuales son teoría y solfeo completo, conocimientos básicos de la armonía, nociones de historia de la música, nivel medio de ejecución del piano y obras musicales escritas de ser el caso. Se puede decir que la carrera universitaria para obtener la Licenciatura en Música mención

Dirección Orquestal, supone unas exigencias previas, lo que la hace ya de por sí, una profesión compleja.

Las tareas que desempeñará un director de orquesta serán las de interpretar obras musicales con conjuntos de cantantes e instrumentistas, sometiéndolos a sus indicaciones artísticas y de tiempo, programar el repertorio musical que va a montar, aplicar las técnicas de dirección para la interpretación de repertorio musical con grupos de pequeño, mediano y gran formato, hacer el montaje y realizar ensayos de las obras musicales o corales y captar con claridad todos los aspectos y detalles de la ejecución de las obras.

Dentro del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela funciona el Conservatorio de Música Simón Bolívar, esta institución guarda relación a través de un convenio con la Unearte. Con este convenio se creó una cátedra de Dirección Orquestal para el Programa Universitario del Conservatorio de Música Simón Bolívar y también con la cátedra de Dirección de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar.

Ambas cátedras están guiadas por el maestro Alfredo Rugeles, quien trabaja en la formación de directores desde el año 2001 en la Universidad Simón Bolívar y desde el 2012 en la Unearte. Los alumnos inscritos en la Cátedra de Dirección Orquestal del Programa Universitario del Conservatorio

de Música Simón Bolívar en convenio con Unearte son: Rodolfo Barraez, Julio Domínguez, Javier González Daniel López, Harry Moscott, Jesús Perdomo, Luis Serría y Gabriela Sutura. Por su parte los Alumnos de la Cátedra de Dirección Orquestal de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar son: Carolina Guzmán, Jonás Joya, Daniel Rodríguez y Wilfredo Sánchez.

Ahora bien, en cuanto a la cátedra Dirección Orquestal de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar el estudiante aspirante para la obtención del grado, deberá presentar un concierto con un programa que incluya una obra venezolana o latinoamericana del siglo XX o XXI, un concierto con solista y una obra de envergadura del repertorio sinfónico tradicional.

Según el programa de la maestría el objetivo es “proporcionar a músicos profesionales competencias para realizar estudios sistematizados de las diferentes especialidades de la música e investigaciones en el área seleccionada así como contribuir con la formación de maestros de música de elevado nivel, para las nuevas generaciones.”

Las definiciones expuestas sobre el perfil del director orquestal y sus características, son necesarios para el conocimiento en un marco general sobre qué hace un director de orquesta. Sin embargo, en el desarrollo de las semblanzas se aportan nuevas ideas que cada música maneja de acuerdo

con su experiencia en el área. Asimismo, esas consideraciones forman parte del proceso académico que las mujeres directoras de orquestas siguieron y que las estudiantes realizan en la actualidad.

Técnica de la dirección orquestal

El músico ejecutante y el director de la orquesta mantienen una relación constante con un objetivo en común: la ejecución de una obra musical. La partitura de esa obra musical está cargada de miles de informaciones referentes al *tempo*, la dinámica, la articulación, el carácter, entre otros. Según el maestro Navarra Lara en su texto *Los secretos del Maestro*, señala que el director experimentado deberá saber qué información necesita en cada momento la orquesta y dependiendo de cómo la orquesta transforme esas indicaciones vendrán las siguientes.

Dentro de los elementos que el director debe indicar está el sonido, el pulso, alteraciones de *tempo*, dinámicas, articulación, instrumentación, cualidad del sonido, fraseo, peso sonoro, volumen, carácter, tensión, interrupción del sonido, prolongación del sonido, ritmo, melodía, tipos de ataques, altura de sonido, entradas, acentos, forma, compás, técnica instrumental, proporciones y ataques del sonido. Para el maestro Navarro Lara todos estos elementos el director debe ser capaz de marcarlos o mostrar algunos, según sea el caso.

Ahora bien, el maestro Navarro Lara presenta cinco planos dimensionales que contienen los elementos musicales expuestos, donde explica en qué consiste cada marca:

- Primer plano dimensional: Gestos motores; son los que inciden sobre el movimiento (impulso motor, proporciones, pulso y sus alteraciones, compases, cortes de sonido).
- Segundo plano dimensional: Gestos sonoros; son los que inciden sobre el sonido (dinámica, articulación, peso sonoro, ataques, timbre).
- Tercer plano dimensional: Gestos expresivos; son los que transmiten la intención musical (fraseo, carácter).
- Cuarto plano dimensional: Gestos energéticos; son los que manifiestan los procesos musicales tensionales compresivos, expansivos y estáticos.
- Quinto plano dimensional: Gestos espirituales; son los que muestran la esencia íntima de la obra de arte musical.

Para configurar estos cinco planos dimensionales, el director dispone de tres medios de expresión, Scherchen (1933:18), los traduce en: “el gesto, la mímica expresiva y la palabra.” Sin embargo, este autor considera como más importante la gestualidad, ya que la mímica expresiva y la palabra podrían “dar resultados más contradictorios.”

De la claridad del gesto del director, de la representación exacta del tiempo métrico y en la “traducción plástica e inequívoca de las fuerzas expresivas y constructivas que dan forma a la obra” consiste la acción de dirigir (Scherchen, 1933:18-19). El dominio de la partitura y el método de estudio son otras de las características del acto de la dirección, supone que, al dirigir de memoria, el director cuente con la posibilidad de “tener libre la vista para vigilar constantemente la orquesta.”

En palabras de Scherchen (1933:20) la técnica es individual y está adecuada a particularidades del individuo, la razón es que “el cuerpo tiene su repertorio de gestos peculiares; el brazo largo prefiere movimientos más amplios que el brazo corto.” Sin embargo, todos los módulos de movimientos deben seguir la siguiente norma:

La técnica del director debe estar puesta al servicio de su representación mental de la obra dirigida; esa representación mental es la que en cada caso determina la técnica del gesto y, conforme a sus objetivos, le presta en cada caso su módulo persona. (p.20).

Género y su relación con el trabajo

Resulta pertinente asomar algunas definiciones sobre el género y su relación con el trabajo, ya que la caracterización que se hará a través de las semblanzas periodísticas sobre mujeres profesionales y estudiantes de dirección orquestal estará construida en atención a su condición de género, y, además, a las oportunidades laborales.

Sin embargo, es importante aclarar que los objetivos de esta investigación son describir, indagar y conocer a las mujeres profesionales y estudiantes de dirección orquestal en Venezuela, con el fin de tratar el tema de oportunidades en el área laboral, académica y profesional en un sector complejo y liderado por lo masculino según los estudios y cifras aportadas. Esta revisión no implica el abordaje teórico desde el feminismo, sino de algunas ideas de género y trabajo.

En el artículo *Género y Educación para la paz: Tejiendo utopías posibles* de la Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, Jeanette Bastidas (2008: 80) señala que el concepto de género “término versátil, complejo y polisémico, es una de las bases primordiales de la teoría feminista.” Bastidas (2008) también menciona que el término fue usado inicialmente en la biología, la medicina y la lingüística, según los autores Haraway, Lauretis y Braidotti que la autora revisó.

De acuerdo con Bastidas (2008) el género es un principio básico de organización de las sociedades. “Implica un sistema de relaciones sociales, simbólicas y psíquicas que atribuyen y distribuyen unas características, significaciones y expectativas al cuerpo sexuado, ubicando a las mujeres y lo femenino en forma desfavorable respecto a los hombres y lo masculino, en un espacio de articulación del poder, que justifica las desigualdades de género.”

Dolors Comas (1995: 39) en su texto *Trabajo, género, cultura* presenta una noción de género similar a la de Bastidas. Comas lo define como el “conjunto de contenidos, o de significados, que cada sociedad atribuye a las diferencias sexuales.” Con esto la autora concluye que el género es el resultado de una “construcción social que expresa la conceptualización que hace cada sociedad de lo masculino y de lo femenino (...)”

Para Comas (1995: 43) el género y la división del trabajo guardan una vinculación. A pesar de la sumada incorporación de mujeres al mercado laboral, considera visible la existencia de posiciones más desventajosas en relación a trabajos pocos remunerados y cualificados (Comas, 1995: 57)

Sin embargo, aclara que “no es la división del trabajo lo que explica la subordinación de las mujeres, sino que es la desigualdad entre mujeres y hombres lo que se incorpora como factor estructurante en la relaciones de producción y en la división del trabajo.” Es decir, esta situación está dada de

acuerdo con lo que la sociedad construye como diferencias entre los sexos y las capacidades y habilidades para cada actividad. (Comas, 1995:35)

Comas (1995: 35) aclara que no son las diferencias fisiológicas las causantes de la distribución de actividades. La autora insiste en que son los constructos culturales los que se encargan en asignar atributos a las personas. Esta idea la ilustra con un pasaje bíblico sobre el pecado original, donde se da la división del trabajo inicial al momento en que Yavé Dios determina que la mujer parirá con dolor, buscará con ardor al marido y será dominada por éste. Yavé Dios también estableció el trabajo que tendrá el hombre como penitencia por haber escuchado a la mujer: “Por ti será maldita la tierra; con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida (...)”

En el capítulo IV del texto de Comas (1995: 82) se agrega que “la mayor parte de las mujeres se concentran en ocupaciones fuertemente feminizadas y son pocas las que acceden a cargos directivos o a categorías elevadas.” No sabemos qué tanto aplique esta aseveración en otro contexto no musical, sin embargo, en lo que compete a la dirección de orquestal, de acuerdo con los datos ya aportados, se puede decir que sí guarda relación en el sentido que, dicho por las mismas músicas, el campo laboral no resulta muy favorables y han sido ellas mismas quienes les ha tocado abrirse sus propios caminos.

Comas (1995:90) concluye que a pesar de los cambios que se han introducido en la actividad laboral de las mujeres apenas se han modificado las percepciones ideológicas respecto a la relación de hombres y mujeres con el trabajo remunerado. Un ejemplo que puede ilustrar esto serían las recientes elecciones que realizaron los integrantes de la Filarmónica de Berlín el 11 de mayo del 2015 para elegir a quien sería el nuevo director titular de la orquesta más importante del mundo. Para esta votación, como lo reseñó el periodista Pablo Rodríguez de *El País* de España, el mismo día en que los integrantes de la orquesta se reunieron:

En teoría, el elegido puede ser cualquier director en activo que haya tenido una estrecha vinculación con la orquesta berlinesa en los últimos años; las directoras no están vetadas, pero hoy no se contempla la posibilidad de que sea elegida una mujer — claramente es cuestión de tiempo—.

En el caso venezolano, ya se verá en las semblanzas qué ha sucedido con las mujeres directoras de orquestas en el país. Esas realidades en Europa, América Latina no dista de la venezolana, pues son pocas mujeres las que dirigen orquestas en la actualidad si se compara con la cantidad de hombres directoras y orquestas que existen el país, además, como las informantes lo refieren, en algún momento de la carrera se han topado con dificultades, las cuales están contenidas en las semblanzas.

A continuación se presentan unos cuadros informativos sobre las orquestas venezolanas y sus respectivos directores para evidenciar que las

titularidades de éstas sinfónicas en su gran mayoría están manos de hombres conductores. Asimismo, en cuanto a mujeres directoras de núcleos en el Sistema de Orquestas y Coros de Venezuela, a pesar de que ciertamente hay mayor participación, la relación sigue estando en desequilibrio al comprar hombres y mujeres. De igual manera, otro cuadro contiene a las directoras de orquestas más destacadas en Venezuela y en el mundo.

Orquestas venezolanas y sus directores titulares

Orquesta	Director
Sinfónica de Carabobo	José Carmelo Calabrese
Barroca Juvenil Simón Bolívar	Boris Paredes
Sinfónica Juvenil Teresa Carreño	Christian Vásquez
Sinfónica Juvenil de Caracas	Dietrich Paredes
Sinfónica de Juventudes Francisco de Miranda	Andrés Gonzalez
Orquesta Nacional de Flautas	María Gabriela Rodríguez
Orquesta Latino Caribeña	Alberto Vergara
Orquesta Juvenil e Infantil Alma Llanera del Estado Guárico	Luis Herrera
Orquesta de Rock Sinfónico	Daniel Hurtado
Banda Sinfónica Juvenil Simón Bolívar	Sergio Rosales
Simón Bolívar Big-Band	Andrés Briceño
Sinfónica Juvenil del Estado Guárico	Jesús Morin
Sinfónica del Estado Anzoátegui	Yuri Hung
Sinfónica Juvenil del Estado Apure	Enluis Manuel Monte
Sinfónica Juvenil del Estado Barinas	Manuel Torres
Sinfónica Juvenil Núcleo San Carlos	Elis Rodríguez
Sinfónica Sinfónica del Estado Falcón	Rubén Capriles
Sinfónica Juevnil del Estado Mérida	Felipe Izcaray, Amilcar Rivas.
Sinfónica Juevnil de Nueva Esparta	José Ángel Salazar Marin
Orquesta Sinfónica de Lara	Alfredo D' Addona
Orquesta Sinfónica de Miranda	Gregory Carreño
Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela	Alfredo Rugeles, César Iván Lara

Cuadro n°1 Elaborado por Inojosa (2015)

Directoras de orquestas venezolanas

Mujeres directoras de orquestas en Venezuela
Isabel Palacios
Rosa Briceño Ortiz
Teresa Hernández
María Victoria Sánchez
Elisa Vegas (Titular de la Orquesta Juvenil e Infantil de Chacao)
Moicelí Molina
Ana María Raga
Carmen Téllez
María Octavia Issa
Adela Altuve
Natalia Luiss-Bassa (Titular de la Hallam Sinfonia en Inglaterra)

Cuadro n°2 Elaborado por Inojosa (2015)

Directoras de orquestas en el mundo

Directoras de orquestas destacadas en el mundo
Verónica Duarova (Rusia)
Marin Alsop (EEUU)
Gisèle Ben-Dor (Uruguay)
Odoline de la Martinez (Cuba)
Sian Edwards (Inglaterra)
JoAnn Falletta (EEUU)
Jane Glover (Reino Unido)
Emmanuelle Haïm
Susanna Malkki (Finlandia)
Andrea Quinn (Inglaterra)
Simone Young (Australia)
Xian Zhang (China)
Alonda de la Parra (México)
Laurence Equilbey (Francia)
Sarah Alexander (Inglaterra)

Cuadro n°3 Elaborado por Inojosa (2015)

Las cinco directoras de orquestas más ocupadas



Cuadro n°4 Fuente: *Liga Bachtrack* (2014)

CAPÍTULO III

Marco metodológico

Metodología de la investigación

De acuerdo con los objetivos planteados, el presente tema va ser una investigación de nivel *descriptivo-exploratorio*. Según Hernández Díaz (2012: 115) la investigación descriptiva “sirve para identificar y diagnosticar las características de la unidad de estudio (situaciones, grupos de amigos, instituciones, etc), sobre la base de la información disponible en los antecedentes de la investigación.”

Tomando en cuenta este enunciado se busca especificar todas aquellas particularidades que permitan retratar y describir a las mujeres músicas y estudiantes de dirección orquestal en Venezuela, utilizando el género de la semblanza como presentación final de los resultados obtenidos con la investigación.

Sobre el nivel exploratorio, en palabras de Hernández Díaz (2012: 155), es aquella en que “examina fenómenos escasamente conocidos o desconocidos en un campo del saber.” Por esta razón la investigación también es de carácter exploratorio, porque no hay suficientes estudios realizados y bibliografía disponible sobre el tema, desde el enfoque específico de la mujer como directora de orquesta en Venezuela. Esto se

sostiene a partir de la revisión previa para la construcción de los antecedentes de la investigación.

Para la búsqueda y construcción de los antecedentes se investigó en el Centro de Documentación e Investigaciones Acústico Musicales de la UCV y el Centro de Documentación Fernando Silva Morván de la Unearte. Se consultó un *Catálogo de Mujeres Compositoras Venezolanas del Siglo XIX y XX* (2010) de María Fernanda Hernández Carrasco. De igual forma, se revisaron textos como la *Enciclopedia de Directores* de los autores Peñin y Walter Guido, editado por la Fundación Bigott.

Sin embargo, para ambos casos, las referencias a mujeres venezolanas directoras de orquestas fueron escasas. Lo que sí se obtuvo fue material bibliográfico sobre la técnica de la dirección orquestal. Es por esta razón que se recurrió a ensayos sobre la mujer directora de orquestas publicadas en revistas culturales especializadas como *Dedica*, *Transcultural de Música*, *Revista musical chilena*, entre otros.

En cuanto al diseño de la investigación será de campo. Para Sabino (1992: 68) en el diseño de campo “los datos de interés se recogen en forma directa de la realidad mediante el trabajo concreto del investigador y su equipo.” El autor también indica que estos datos que se toman directamente de la realidad, son llamados *primarios*. Es importante mencionar que la mayor parte de las informaciones obtenidas hasta el momento han sido

mediante la entrevista con los personajes a estudiar, es decir, a través del contacto directo con las mujeres profesionales y estudiantes de dirección.

La investigación que se espera realizar sobre las mujeres músicas y las estudiantes de dirección orquestal será un estudio directo del sujeto, sin embargo, como ya lo apuntaba Sabino (1992: 68), esto no quiere decir que no se hará una revisión bibliográfica y un arqueo de fuentes que permita la preparación teórica del tema.

A pesar que el diseño de campo presenta limitaciones en cuanto a su alcance reducido, ya sea por tiempo, por carencia de recursos u otras razones, con la investigación de campo los temas pueden ser abordados con mayor exactitud, ya que siempre se estará trabajando directamente con la realidad (Sabino, 1992: 72). Es así como se pretende aproximarse a las mujeres músicas y estudiante de dirección orquestal.

Las técnicas de recolección de información y de datos primarios que se utilizarán serán la entrevista y la observación. Este proceso de recolección de datos primarios “surge por contacto directo con la realidad empírica, las técnicas encaminadas a recogerlos reflejarán, necesariamente, toda la compleja variedad de situaciones que se presentan en la vida real.” (Sabino, 1992:110).

Como se indicó, han sido las entrevistas y el proceso de observación a través de los cuales nos hemos aproximado al estudio de las mujeres

músicas y estudiantes. Dentro de las actividades planteadas para la investigación, se asistió a conciertos y a exámenes finales para verlas dirigir y, así, poder conocer el entorno musical de los personajes.

Por su parte Hernández Díaz (2012) distingue entre *técnicas cuantitativas* (encuesta, cuestionario y el análisis de contenido) y *técnicas cualitativas* (observación etnográfica, la entrevista, la historia de vida y grupo de discusión). Para efectos de esta investigación se empleará la técnica cualitativa para la recolección de datos, ya que se recurrirá a la entrevista y a la observación como método para obtener datos biográficos y testimonios que serán el contenido de las semblanzas.

Para Sabino (1992:110) la observación “consiste en el uso sistemático de nuestros sentidos orientados a la captación de la realidad que queremos estudiar.” Hernández Díaz (2012:163), no muy lejos de este concepto, expone que mediante la observación se pueden analizar a los sujetos en su ambiente cotidiano, como participante y no participante. Con el fin de conocer cómo son las mujeres músicas y las jóvenes estudiantes de dirección orquestal y cuál es su entorno inmediato, esta técnica será esencial en el proceso de estudio de las mismas.

En el caso de Isabel Palacios, se asistió a dos encuentros para entrevistarla y a un concierto en la Camerata de Caracas. Allí mismo se consultaron a sus familiares y amigos. Con Rosa Briceño Ortiz la entrevista

se realizó en su casa ubicada en Guarenas. Por su parte, el Centro de Acción Social por la Música fue el lugar de encuentro para entrevistar a Teresa Hernández y a María Victoria Sánchez. Mientras que con Mirca Blanco las citas fueron pautadas en la Universidad Nacional Experimental de las Artes, Sartenejas.

Con la entrevista, tomando en cuenta la realidad observada, se podrá inferir aspectos psicosociales y culturales del sujeto (Hernández, 2012: 163). Esto se realiza a partir de la interacción entre investigador e investigado de acuerdo con lo planteado por Sabino (1992: 111).

La entrevista, como lo indica Hernández (2012: 163), supone “una guía de preguntas que son de carácter flexible ya que pueden cambiar según la dinámica interactiva que se establece con los entrevistados.” Para realizar estos registros se empleó un cuaderno de campo tanto para la observación como para las entrevistas, también se usó un grabador de voz y algunos elementos (fotografías, textos) que ayudaron a recordar situaciones específicas a los personajes en estudio.

El procesamiento de los datos consistió en separar por área temática y orden cronológico todas las informaciones registradas, cuestión que permitió realizar una línea de tiempo sobre la vida de las músicas y estudiantes de dirección orquestal y así se logró una visión ordenada del desarrollo artístico, profesional y académico de ellas. También se aprovechó ese momento para,

en palabras de Sabino (1992: 130); examinar el grado de coherencia y hacer la revisión detallada de todo el registro.

Luego del procesamiento de datos se inició con el análisis. Se tomarán las áreas temáticas (lo personal, laboral, artístico, académico, anécdotas) mencionadas anteriormente para la interpretación. Sabino (1992:145) propone “cotejar los datos que se refieren a un mismo aspecto” y evaluar la confiabilidad de cada información. Este análisis posibilitó atender lo planteado como objetivos específicos, es decir, la búsqueda de esos hechos particulares que caracterizan a la mujer música y estudiante de dirección orquestal y así plasmarlo en las semblanzas periodísticas semblanza.

Metodología para el abordaje de la semblanza

En cuanto a la metodología a utilizar para la construcción de la semblanza, se recurrirá en un primer nivel a lo expuesto por Alsina (1993) en su texto *La construcción de la noticia*. El autor considera las siguientes fases como operaciones principales para el desarrollo del trabajo periodístico: Acercamiento directo a los acontecimientos, la selección y jerarquización de los hechos de acuerdo con su relevancia, comparación con otros sucesos e intereses del público. Alsina (1993: 128) sugiere la utilización del contexto para relacionar los acontecimientos con otros y así poder explicar, interpretar y valorar el fenómeno social.

El conjunto de condiciones y valores utilizados para identificar y seleccionar las mujeres profesionales y estudiantes de dirección orquestal parten de los criterios de noticiabilidad propuestos por Stella Martini (2000) en su texto *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Como valores-noticia más importantes, Martini (2000) menciona: Novedad, originalidad, imprevisibilidad e ineditismo, evolución futura, grado de importancia, proximidad geográfica, magnitud, jerarquía, inclusión de desplazamientos.

Según Martini (2000:90-91) el criterio de novedad, originalidad, imprevisibilidad e ineditismo responde a la “marca que define la noticia porque es ‘índice de variación en el sistema’, que implica la existencia del hecho como ruptura.” De igual forma, la originalidad, imprevisibilidad e ineditismo lo que hace es reforzar el criterio de novedad, por lo tanto, presenta la característica de la curiosidad para despertar la inquietud y se pueda hacer énfasis en el hecho.

A partir esta conceptualización, la elección que se hizo del tema de investigación, cumple con los dos criterios antes señalado, pues lo novedoso del tema es la irrupción y el testimonio de la mujer profesional y las jóvenes estudiantes de la dirección orquestal. Hasta el momento, según lo investigado previamente, no se habían recogido sus testimonios en relación a su profesión. De igual forma, es original porque apela a la curiosidad del público por saber y conocer quiénes son las mujeres que actualmente están o han dirigido en el país.

La evolución futura de los acontecimientos, como escribe Martini (2000: 91-92) en su texto, supone la significación que adquiere el hecho “respecto a las expectativas de la sociedad.” Esto también se traduce en las posibles consecuencias que se esperan. A este criterio le sigue el grado de importancia de grandeza de un acontecimiento, lo que permite medir el “grado de incidencia sobre la sociedad” y de cómo afectan de acuerdo con la cercanía que tengan con la comunidad.

Ambos criterios están presentes en el tema de investigación, ya que con la interpretación de las semblanzas, se llegarán a las posibles consecuencias y esto tendrá vital importancia para revisar cómo es la participación de la mujer directora y a qué mundo se enfrentarán las jóvenes estudiantes de dirección orquestal.

La proximidad geográfica, como lo plantea Martini (2000:93), tiene que ver con lo que “es el centro de interés del público, cuanto más cerca del público ocurre el hecho, más noticiable resulta.” Asimismo, es importante el criterio de magnitud por la cantidad de personas y la jerarquía de los personajes implicados. Estos criterios se conectan con la “potencial” vinculación del público con el hecho y “apela a las apariciones o la presencia pública de personajes conocidos que son siempre noticia.”

Resulta de interés público por tratarse de mujeres y estudiantes venezolanas y, además, para que conozcan que en el país sí existen

mujeres profesionales que dirigen. A pesar de que la cifra de mujeres directoras de orquestas y estudiantes, es poca, esto supone una significación mayor si se compara con la cantidad de directores y estudiantes hombres que hay en el país.

En este sentido es conveniente destacar, en cuanto a la jerarquía de personajes implicados, que si bien es cierto que la mayoría de estas mujeres son escasamente conocidas por el público venezolano, el tema de la mujer posee un interés social permanente (se reactualizada) y puede que resulte más impactante la alocución de una directora que hable sobre su trayectoria y sus complejidades laborales, que las de un director. Esto es debido a la construcción social que se tiene del género y su relación con el trabajo, en palabras de Comas (1995), en la dirección de orquestas lo común es ver a un hombre pararse en un podio y no tanto a una mujer.

Fases de la investigación

Siguiendo la postura teórica de la semblanza como un tipo especial de reportaje, las fases de investigación que se exponen y se aplican en este trabajo, son las definidas por Castejón Lara (1992:121) en su texto *La Verdad Condicionada*, en el cual presenta tres momentos (planificación, recolección de datos y redacción) que dependen de la “naturaleza y objetivos” que el reportero se planteó.

De la planificación, como de entrada señala Castejón Lara (1992:121), “depende el éxito que podamos alcanzar en la labor interpretativa.” Es decir, será la planificación que se realice la que determinará la eficacia de la conducción adecuada y el proceso de indagación. Esto también implica, una fase previa que es la elaboración de un *esquema de investigación* que contenga los aspectos-elementos que están “incidiendo o afectando el problema que se va a analizar.”

Esta fase de planificación constituye tres etapas: *Selección del problema a investigar*, la *reflexión evaluativa* y la *elaboración del esquema de investigación*:

- *Selección del problema*: Consiste en “definir con claridad y precisión el objeto mismo de estudio” como factor de actualidad que dada su complejidad necesita ser interpretado (Castejón, 1992:121-122). Para establecer la factibilidad de la interpretación periodística, Castejón (1992:122-123), recomienda detectar, en primer lugar, una *secuencia de hechos* que estén interrelacionados y, en segundo lugar, se refiere a la “proyección que todo periodista suele hacer de los grandes acontecimientos de la actualidad.”
- *Reflexión evaluativa*: Castejón (1992:124) la denomina como el “proceso de evaluación de los diversos aspectos o elementos informativos que están involucrados en él.” El autor considera que es

a partir de ese proceso que es posible considerar los diversos enfoques a interpretar y así poder construir la hipótesis y/o pregunta de investigación que conducirá toda la línea de investigación.

- *Esquema de investigación:* Es para “establecer los verdaderos parámetros de indagación, los límites específicos del tema; y, en segundo lugar, evitar la dispersión de esfuerzos y facilita la concentración del reportero.” El esquema contiene: Hechos colaterales, hipótesis o pregunta de investigación, antecedentes, fuentes personales y/o documentales. (Castejón, 1992:125).

Una vez que se culmina el proceso de planificación, le sigue la recolección de datos que consiste en el trabajo de campo y en la ejecución del esquema de investigación donde el periodista-reportero asume la postura de un “auténtico investigador sin prejuicios o posiciones.” Para las consultas de las fuentes, estas “tendrán que ser limitadas a las exigencias específicas del proceso de indagación.” Es decir, concentrarse en responder a los objetivos planteados (Castejón, 1992: 132).

Castejón (1992:135-136) sugiere un esquema de redacción que consta de tres secciones: *Encabezamiento* (introducción del tema, se expone la pregunta de investigación y se formula el problema que va a ser analizado), *cuerpo* (desarrollo argumental, antecedentes, pruebas) y *conclusiones* (reforzamiento de la tesis).

Como ya se dijo en el Marco Teórico, en el proceso de escritura de las semblanzas, nos tomaremos ciertas libertades estéticas y literarias para la construcción de las semblanzas. Para ser más específicos en cuanto a la elaboración de las semblanzas, presentaremos la estructura que proponen Benavides y Quintero (2004).

Estructura de la semblanza periodística

Ahora bien, la semblanza en sí misma posee una metodología para su elaboración. Si los objetivos de esta investigación fueron pensados para ser desarrollados a partir de este género del periodismo interpretativo, en cuanto a que busca mostrar, exponer una historia, explorar sentimientos y conocer cómo son los sujetos en estudio, esto supone una preparación previa que permita ofrecer una panorámica sobre las músicas y estudiantes. Es por esta razón que se seguirán los lineamientos que los autores Benavides y Quintero (2004) caracterizan para la realización de las semblanzas.

En palabras de Benavides y Quintero (2004) la semblanza se construye con una *investigación previa* (documentación para conocer al individuo lo mejor posible), haciendo uso del *contexto específico* (factores de interés del personaje; preguntarse *¿por qué es importante el sujeto de la semblanza?*), el uso de *otras fuentes* (proporcionar, completar y contrastar datos para equilibrar el texto) y la preparación de *las preguntas* (seguir

orientaciones para la construcción de una entrevista informativa y no olvidar las preguntas básicas).

Para el momento de escritura de la semblanza, Benavides y Quintero (2004:212) proponen preguntarse *¿Qué va a decir mi semblanza?* y *¿Cuál es la característica principal del sujeto?* Luego se recomienda hacer un esquema que contenga una *entrada* que dé relevancia al tema y capte el interés del lector. De igual forma se incluye dentro del esquema el *párrafo de contexto* que deberá responder, a partir de los antecedentes del tema y el uso de las fuentes consultadas, *¿por qué es importante el sujeto de la semblanza? ¿Por qué el sujeto es interesante e importante para el lector?* “El contexto concreta la figura del sujeto de semblanza con el público.”

En cuanto a *los asuntos a desarrollar* Benavides y Quintero (2004:212) consideran tomar en cuenta los antecedentes del personaje para así incluir en la semblanza los momentos importantes en la vida del sujeto, asimismo, resulta pertinente agregar sus cualidades y creencias.

Los párrafos finales, como recomiendan los autores, se construirán respondiendo con las siguientes preguntas: *¿Qué va a pasar con el sujeto si las cosas siguen como van? ¿Qué piensa de su futuro?* El remate de la semblanza debe brindar una conclusión y ofrecer un relato circular (Benavides y Quintero, 2004:214). La autora va a adoptar este modelo de abordaje y presentación de la semblanza.

Esquema de investigación

Tema: Mujeres profesionales y estudiantes de dirección orquestal en Venezuela y sus oportunidades laborales, académicas y artísticas en un entorno liderado por la figura masculina.				
Objetivos	Pregunta de investigación	Antecedentes	Fuentes documentales	Fuentes Personales
<p>1. Describir a través de la semblanza periodística cómo es la mujer venezolana en su función de directora y estudiante de dirección orquestal a partir del testimonio de las músicas a estudiar.</p> <p>2. Indagar con las informantes en estudio cómo lograron destacarse en lo profesional y artístico en un entorno en donde impera históricamente lo masculino.</p> <p>3. Conocer a través del testimonio de las músicas en estudio cuáles son las expectativas laborales, profesionales y artísticas que tienen como estudiantes de dirección orquestal en Venezuela.</p>	<p>¿Cómo es la mujer directora de orquesta en un espacio donde impera la figura del hombre director en el contexto musical? y ¿Cuáles son las expectativas laborales, profesionales y artísticas de las cursantes de dirección orquestal en Venezuela tomando en cuenta el espacio tan reducido que tiene la mujer para ser conductora titular de una orquesta?</p>	<p>Trabajos de grado, ensayos.</p>	<p>Diccionarios sobre música. Textos biográficos sobre directores. Revistas y ensayos sobre la mujer en la música.</p>	<p>Mujeres directoras de orquestas. Estudiantes de dirección orquestal de la Unearte. Familiares y amigos de los sujetos objetos de estudios. Hombres directores de orquestas y maestros de música.</p>

Cuadro n°5 Elaborado por Inojosa (2015)

Objetivos			
Fuentes	Describir a través de la semblanza periodística cómo es la mujer venezolana en su función de directora y estudiante de dirección orquestal a partir del testimonio de las músicas a estudiar.	Indagar con los informantes en estudio cómo lograron destacarse en lo profesional y artístico en un entorno en donde impera históricamente lo masculino	Conocer a través del testimonio de las músicas en estudio cuáles son las expectativas laborales, profesionales y artísticas que tienen como estudiantes de dirección orquestal en Venezuela.
Carlos Salas, maestro de la cátedra de Dirección Orquestal (Unearte)	xxx		xxx
Jhosua Dos Santos, director de orquesta (Fundamusical Simón Bolívar)			xxx
Gregory Carreño, maestro del Programa de Formación Docente de directores de orquestas (Fundamusical Simón Bolívar)	xxx		xxx
Isabel Palacios, directora de orquesta		xxx	xxx
Rosa Briceño Ortiz, directora de orquesta y bandas		xxx	xxx

Cuadro n°6 Cruce de fuentes

Objetivos			
Directoras y Estudiantes	Describir a través de la semblanza periodística cómo es la mujer venezolana en su función de directora y estudiante de dirección orquestal a partir del testimonio de las músicas a estudiar.	Indagar con las informantes en estudio cómo lograron destacarse en lo profesional y artístico en un entorno en donde impera históricamente lo masculino	Conocer a través del testimonio de las músicas en estudio cuáles son las expectativas laborales, profesionales y artísticas que tienen como estudiantes de dirección orquestal en Venezuela.
Isabel Palacios	F1: Isabel Palacios F2: Yelitza Algara, productora. F3: Diego Cabrujas Palacios, hijo.	F1: Isabel Palacios	No aplica
Rosa Briceño Ortiz	F1: Rosa Briceño F2: Ligia de Mays, hermana.	F1: Rosa Briceño F3: Ingrid Brizuel, amiga que trabajó con ella en la Banda Marcial Caracas	No aplica
Teresa Hernández	F1: Teresa Hernández F2: Cori Malvestuto F3: Karina Díaz F4: Henry Crespo	F1: Teresa Hernández	No aplica
Victoria Sánchez	F1: Victoria Sánchez F2: Víctor Sánchez, padre. F3: Luisa Oliveros, madre.	F1: Victoria Sánchez	F1: Victoria Sánchez
Mirca Blanco	F1: Mirca Blanco F2: Eleaine Abreu F3: Carlos Salas	No aplica	F1: Mirca Blanco

Cuadro n°7 Cruce de fuentes

CAPÍTULO IV

Silencios de una batuta: Vidas de mujeres músicas que gravitan en una
oportunidad

Con batuta, cabello suelto y vestido en el podio

Afuera del Teatro Teresa Carreño hay mil personas que no pudieron entrar al *Carmina Burana* de Carl Off. Isabel Palacios está en el camerino. Entra el maestro José Antonio Abreu y le dice:

–¿Qué tienes que hacer el domingo a las 5:00 p.m.?

Isabel no entiende qué sucede. Desconcertada responde:

–Nada...

–Tienes una nueva función de *Carmina Burana*. Afuera hay mil personas que no pudieron entrar esta.

Anuncian la nueva función. Isabel permanece en el camerino. Su tensión está baja. Es la primera vez que se enfrenta a una orquesta completa y con coros. Y es la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, el coro del Teatro Teresa Carreño y el de la Camerata de Caracas a quienes tendrá que dirigir.

–¡Dios mío qué va a pasar aquí! –se pregunta Isabel.

José Ignacio Cabrujas, su esposo, está con ella.

–Al salir no te detengas a saludar. Entrás, te montas, metes el acorde “O Fortuna” y arrancas –esa es la idea teatral de Cabrujas.

Y así fue. Isabel entra, se monta y lanza su acorde en doble *forte* (del italiano *forte*, “fuerte”. Para indicar el matiz del sonido). Abre al máximo sus brazos. La orquesta y el coro al unísono le responden:

¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!

–¡Ooo Fooortuunaaa!

Isabel hace un círculo con la mano derecha. Sus dedos quedan unidos y enseguida todos callan. Vuelve a lanzar la mano. Sopranos, contraltos, tenores y bajos se preparan y dicen:

¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!

–Veeeeeluuut luuunaaa.

Las sopranos se mantienen arriba. Su voces sobresalen. Isabel les pide más.

–Staaatuuu variabiiiiis.

Termina el doble *forte*. Se aproxima un sonido *piano* (del italiano *piano*, “suave”). Isabel lo aprovecha para respirar junto a los cantantes. Siente y ve al coro negro. Baja la mano izquierda. Se agarra del atril. Respira. Respira. Sigue respirando.

Al fondo el coro. Lo que se escucha es un murmullo, como si los coralistas no quisiesen que la orquesta se entere de lo sonidos que ellos hacen.

-Semper crescis aut decrescis, vita detestabilis.

¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!

Isabel envía toda la tensión a los pies. Necesita mantenerse livianita arriba.



Ella misma no creyó que iba poder hacerlo cuando recibió la invitación del maestro Alfredo Rugeles para que dirigiera esta obra. Isabel llamó a su maestro Gonzalo Castellanos para que le dijera: “¿Tú estás loca? No puedes dirigir eso.” Pero sucedió exactamente lo contrario:

– ¡Me parece extraordinario!

–Maestro, pero hay levares –ataque y definición para iniciar la música-difícilísimos.

–Tú te sabes la partitura. Tú respiras como si fueses a cantar. ¡Zumba esos brazos! –responde Castellanos.

“Yo confío en Gonzalo, él me quiere suficiente como para no dejarme estrellar.” Isabel dice esto parafraseando a Serafín cuando él le decía a la soprano María Callas que podía cantar algo y ella eso no lo podía discutir.

Pero Isabel cree que lo de ella fue experiencia. No diría que fue que estudió dirección orquestal y se graduó, aunque fue alumna regular de la cátedra del maestro Alberto Grau.

Pero también la ayudó preguntar, preguntar y preguntar por cuestiones técnicas a cuanto maestro de dirección conociera. Sobre todo a Gonzalo Castellanos, a quien considera el mejor director de Venezuela: “Yo siempre le preguntaba sobre el *levare*, el tiempo, qué relación tenían. Yo veía que él podía anticipar con tanta claridad el *tempo* (velocidad para ejecutar la obra) a las orquestas. Y Gonzalo siempre estaba dispuesto, le gustaba que uno le buscara la lengua. Y todas esas palabras fueron creando un interés mayor por la dirección de orquestas.”

Agradece a su profesora de piano, quien indirectamente le enseñó muchas cosas sobre dirección: “En una obra se extendía de una manera tan perfecta a la hora del análisis. Las clases pasaron a ser un análisis de un compositor. Cuando veíamos una sonata para piano de Mozart, también analizábamos el estilo.”

Su profesora le decía que debía aprender a leer las partituras vertical, horizontal y en profundidad: “Eso fue mi impulso. Porque eso fue lo que llevé

a convertirme en una cantante muy rara, no me conformaba con el canto, yo aplicaba lo que sabía de piano, iba a más allá. Eso comenzó a palpitir dentro de mí, el deseo de vivir, de meterme con una obra no desde la línea de la contralto, sino desde toda la obra.”

Isabel dice que se van a encontrar con una mujer que jamás puso en su idea ser directora: “A mí la dirección me fue algo que se me fue abriendo por decirlo en algunas palabras. Pero no fue que desde chiquita quería dirigir y me ponía en el cuarto con una batuta, no. Yo me ponía en el cuarto disfrazada, cantando.”

La dirección de orquesta para ella siempre estuvo ligada a las voces. Y es así como funda en 1978 la Camerata Renacentista de Caracas. Allí dirigía desde la voz. Es con la Barroca en donde sí se busca una orquesta: “Yo fundé mi propia orquesta, una orquesta de cámara. Dirigiendo conciertos barrocos de Bach, Vivaldi.”

A pesar de los éxitos que ha tenido, Isabel tuvo que empezar su proyecto para poder dirigir y tener un lugar como directora. Ella no tiene la menor idea si la mujer directora posee un espacio para su desarrollo artístico: “Lo que yo quería hacer en mi país no lo había cuando hice la Camerata Barroca. He tenido que armar mi propio territorio. Nunca he tenido una orquesta estable, salvo mi Camerata. Muchas veces cuando entro a dirigir cualquier orquesta, lo primero que les pido es disculpa porque no vengo

engrasadita. Porque entre cada concierto siempre tengo un bache de que no estoy dirigiendo a nadie.”



Isabel logra calmarse. Sus manos hacen un, dos, tres, como si dibujara en triángulo. Son movimientos pequeños. En complicidad con el secreto que mantienen los coros. Pero se acerca nuevamente el doble *forte*. Isabel lo espera para atacarlo.



Cuando Palacios empezó a dirigir la recibían con mucha sorpresa. Las personas quedaban sorprendidas por la energía y la fuerza que traía en sus brazos. Dirigió óperas completas.

Su primera ópera, *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, la dirigió embarazada y fue así: “Embarazada y con grades escotes, sea en la espalda o adelante. Siempre quise dejar claro que era una mujer la que estaba dirigiendo. Con mis vestidos femininísimos, luciendo mi feminidad, absolutamente. Jamás pensé en hacerme un vestido para parecerme a un director de orquesta.”

Parece que las mujeres han querido lucir pantalón y chaqueta al dirigir, eso es algo que Isabel crítica. De alguna manera también le molestó la resistencia de los músicos de ser dirigidos por una mujer, en este caso, por

ella. Lo que se tradujo en que “tenía que demostrar doblemente que estaba preparada por el solo hecho de ser mujer.” Ella no sabe si fue un problema común, pero sí se sintió “obligada a tener que ser triplemente más profesional para romper esa pequeña barrera.”

Con su melena suelta, bien femenina y su descote decía: “Yo soy mujer, dirijo de esta manera y si no les gusta, con no invitarme más tienen. Lo que no puedo es pararme sin saber nada. Estar en el podio sólo porque soy una mujer buenamoza, que tengo buen cuerpo, que tengo una melena, que dirijo con un gran escote y que todos los hombres estaban enamorados de mí en aquella época. ¡No! Yo recibí 45 cartas en un mes pidiéndome matrimonio en *Radio Caracas*. Si creo que esa es la herramienta para montarme en un escenario, estoy equivocadísima.”

Los músicos le saboteaban el ensayo, no se dejaban dirigir. La trataban como “ay, la mamá que nos va a dirigir.” “Inventaban juegos para joderme en el ensayo. Me llegaban noticias de comentarios feos. Pero como todo en la vida tienes dos posibilidades. Dejarte llevar por un pensamiento que no es o pensar lo que realmente te conviene pensar.”

A pesar de que en sus inicios ella se sintió temerosa, insegura, por el hecho de que no la fueran aceptar, se ganó el respeto de los músicos. ¿Cómo lo logró? Siempre demostrando que tenía algo que decir con respecto a la obra, sobre el estilo. Haciendo todo desde su feminidad: “No he

abusado de mi sexo para conseguir nada, ni me ha acomplejado mi sexo alguna vez.”

Con la Camerata ha tenido las oportunidades que quizás no hubiese conseguido de no haberla fundado, a pesar de las barreras que también ha conseguido en esta institución. Isabel Palacios es una mujer que ha ejercido la dirección artística y musical de una forma independiente. La Camerata de Caracas no tiene un presupuesto estable, Isabel dice de alguna u otra forma ella siempre termina resolviendo por su cuenta:

–Y resulta que monto la obra porque paso un mes que no duermo, estoy en el jardín de mi casa tejiendo telas para hacer un vestuario. Es mi independencia. La libertad es un precio muy fuerte. Soy libre. –concluye Isabel.



Apasionada, centrada y entregada al arte. Así es Isabel Palacios como música, según su hijo menor, Diego Cabrujas. Pero como madre es mucho mejor: “Es una persona más dulce, relajada, tranquila. Es distinto. Yo que he tenido la oportunidad de ser dirigido por ella musicalmente y, además, estar con ella todos los días en la casa. Entonces sí hay diferencias grandes. Siempre está trabajando, súper concentrada. Nada la distrae.”

Isabel es concentrada con su música, quizás sea, como dice Yelitza Algara, productora de la Camerata de Caracas, “porque ella vive y respira por

la música. Su vida gira en torno a eso. Sus hijos son músicos. Ella es una escuela. Yo he aprendido muchísimo con ella, yo soy músico también. Le debo mucho en mi formación.”

Isabel Palacios “a veces puede ir a los extremos.” Pero Algara dice que después que la conoces, ya sabes qué le sucede al momento: “Llegó de mal humor. Hay algo que no está saliendo. Sobre todo en los montajes, eso la carga muchísimo. Entonces cuando Isabel está molesta, la dejamos a un lado y cuando se calma, hablamos. Es muy pasional.” El día del concierto luce nerviosa, ansiosa. Solo se tranquiliza después de dar la primera nota. Es una mujer que tiene mucha autocrítica, después del concierto le dice a Yelitza: “mira, esto quedó bien, pero podemos mejorarlo.”



El corazón lo siente en el cuello. Pero ya está pasando. Se lo cree. Es una directora que luce vestido y su cabello está suelto. Dirige desde su feminidad. Ha vuelto el doble *forte*. Esta vez recuerda que los cambios de intensidad, de *piano* a *forte*, se le dan rápido. Es muy parecido a cuando practicaba ballet siendo una niña. Marca con la mano cada sílaba que pronuncia el coro. Con sus brazos y voz, avisa que llegó nuevamente el “¡Ooo Fooortuunaaa!”. No hay chance de mirar a otro lado. Ya hizo su acorde final. Aplausos y más aplausos.

Isabel queda cansada. Y ese cansancio se refleja en sus pies. Es allí donde acumula todas las tensiones. Luego de este concierto, a muchos les queda claro que con ella van cuatro “M” (música, mujer, maestra y mamá):

–Esas cuatro M hacen una cantidad de hilos de conexión muy importante. Soy artista, el arte me importa muchísimo. No me defino con un título particular. No digo soy cantante, soy pianista, directora. No me voy a la subclasificación.



Al parecer las mujeres son muy buenas como directoras de coros, pero no le dan la orquesta. Sigue la barrera. “Párate ahí que viene el hombre a dirigir.” Isabel se niega a que necesiten crear una escuela de mujeres para poder dirigir “porque eso es aceptar que no estamos en el terreno.” Admira que aún existan estudiantes de dirección orquestal en la Unearte. También cree que hay una “cuestión matriarcal. Una sensación de una mamá que los dirige. ¡No sé qué les pasa! Es normal que una mujer dirija un colegio, pero no es normal que dirija una orquesta.”

Se consagraría ganadora en un juego de *stop*, colocando nombres de directores de orquestas. Nombraría a muchísimos. Pero nombrando a mujeres directoras, sin duda, perdería. Concluye que “en otra profesión la mujer se ha levantado. En la dirección de orquesta, no.”

– ¿Hay descalificación hacia la mujer?

– Hay cosas que prefiero no contestar. Ahorita está el momento en que son los hombres que están teniendo posiciones muy importantes. Es como absurdo pueda haber un favoritismo: “no, aquí no, aquí dirigen los hombres”. ¡Cada vez con menos posibilidades!



Isabel Palacios, directora de orquesta. Foto: Tomada del perfil de Facebook de Palacios.

La Rosita de las bandas sinfónicas

¿Conoce usted o ha visto alguna vez a una mujer dirigir una orquesta o a una banda sinfónica? ¿Y si le preguntan por hombres? ¿La cosa cambiaría?



Son manos de mujer, pero con una batuta entre los dedos. Nadie dice nada, todos esperan que el levare -ataque y definición para dar inicio a la obra musical- de la orden. Los clarinetes sigilosamente se van aproximando a la boca del músico, con una pequeña abertura reciben la caña para sostenerla entre los labios. Los contrabajistas toman el arco por el borde con apenas unos cuantos dedos, con precisión lo sitúan encima de las cuerdas, con la misma seguridad de quien besa las manos de la mujer amada.

La banda sinfónica está lista. Ella, Rosa Briceño Ortiz, quien sostiene un ligero palillo de madera con los dedos índice y pulgar, también lo está. Y lo ha estado desde hace mucho tiempo.

Rosita viste un pantalón de gabardina y una blusa de seda color turquesa. Su cabello blanco luce corto. Ella está frente a la orquesta. Tiene sus brazos extendidos y hace una pequeña flexión en los codos. Su mano derecha apunta hacia los músicos. Está en el podio. Desde lo más alto pareciera que dentro de poco va a emprender un vuelo y son sus brazos, como alas de mariposa, los que le darán el arranque. Rosita ha marcado el levare.



Comienzan los años 90. Se crea la Filarmónica Nacional de Venezuela. Rosita con 33 años concursa para el cargo de director titular de la orquesta. Pasan los días. No la llaman. Coincide con Morella Muñoz, jurado del concurso. Inicia la conversación:

–Rosita, tenemos que hablar... –dice Morella Muñoz.

– ¿Por qué no me han llamado, maestra? –responde Rosita.

–Bueno, mi amor, sabes que el mundo de la dirección es de hombres. Te lo estoy advirtiendo, es un mundo de hombres. Deja que el jurado hable

contigo. Tu audición fue la mejor, pero el maestro titular Wislocki no está dispuesto a aceptar una mujer. Él hablará contigo. ¡Te hemos defendido!

Rosita ya sabía por “dónde venía la cosa.” Esta vez conversa con el maestro Wislocki:

–Rosa, siempre tenemos la preocupación de que ustedes las mujeres se enamoran, se casan y salen embarazadas.

Rosa no dice. Lo mira y lo escucha con respeto.

–Ya le recomendé a la directiva de la orquesta que te inviten con toda la frecuencia posible a dirigir la Filarmónica.

Rosa continúa sin decir nada. Se levanta. Se va. Lloro. Lloro mucho: “Con lágrimas de sangre.” Pero sabe que su momento está cerca.

Mientras que en Venezuela sucedía esto, en el mundo, según el trabajo de Setuain y Noya, titulado Género Sinfónico, donde presentan el informe MUSYCA de la Universidad Complutense de Madrid, expresan que en los años 90, países como EEUU y Reino Unido, la participación de la mujer intérprete en las orquestas sinfónicas era de 35%. Para ese mismo año en Alemania sólo el 15% de los atriles eran ocupados por músicas en la orquesta. En España los porcentajes no han variado mucho, en el año 2010 “sólo una de cada tres intérpretes -el 32%- en las orquestas son mujeres.”

Para entonces el fenómeno de la mujer en la dirección orquestal era algo “relativamente nuevo.” La doctora Carolina Querol del Conservatorio Profesional de Música de Ceuta, España, en su trabajo *Las directoras de orquestas como ejemplo de liderazgo femenino*, dice que la profesión “comenzó en la segunda mitad del siglo XX” con antecedes aislados como el de la violinista vienesa Marie Grunier, quien sería designada como directora de la Orquesta Luwdig Morelli de Viena.

Quizás sea esta la razón, que para la época, era aún más extraño ver a una mujer dirigir cuando la presencia de las músicas como instrumentistas todavía no era bien visto.



Rosita da el levare, los sonidos de los instrumentos se comienzan a mezclar. Literalmente Rosita vuela y baila con el *Vals Orquídea* del compositor venezolano Tiero Pezzutti. Ella lanza brazadas largas y recoge, brazadas largas y recoge. En este mismo sentido va el sonido. La batuta dibuja círculos, luego curvas y, al mismo tiempo, las rodillas de la directora comienzan a ceder. En momentos se flexiona las piernas para acompañar a su mano e indicar la entrada a los platillos.

Rosita, como le decía su maestro Gonzalo Castellanos Yumar, ya tiene 58 años. Se convirtió en una referencia como directora de bandas sinfónicas en Latinoamérica y pertenece al Directorio de la Asociación

Mundial de Bandas: “El seguir adelante es lo que me ha permitido tener una posición importante. Al final no iban a ser ellos quienes determinarían si yo seguía dirigiendo o no. Solo decidieron que no sería con esa orquesta.”

Quizás sea la entrega y la pasión por la música lo que ha hecho que Rosa haya conquistado un mundo aún más masculino como lo es el de las bandas sinfónicas. Y vaya que es apasionada por lo que hace, porque mientras que su hermana Ligia de Mayz, dejó la música por la universidad, Rosa dejó la universidad para dedicarse a la música.

Dice Ligia que “en un principio, digamos que para las familias de antes, la carrera universitaria era vital. De hecho, mi hermana ya después se graduó en la UCV. Pero ella dejó en la USB la carrera de matemáticas, eso afectó un poco las relaciones familiares.”

Aunque esto sucedió, fueron los padres de Rosa quienes, a pesar que no estudiaron música, la llenaron a ella y a su hermana de conciertos. Ligia recuerda que tenían la costumbre de llevarlas todos los viernes a los conciertos que hacían en el Teatro Municipal o en el Aula Magna. Se sabían los programas que presentarían. Incluso, durante toda la semana escuchaban diversas versiones de obras sinfónicas, por ejemplo las de Tchaikovsky, para que el día de la función pudiesen apreciar y tener una crítica sólida.

Rosita fue la primera a quien el maestro Gonzalo Castellanos le abre las puertas para dirigir a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar en 1983, pero también fue la primera mujer a quien el maestro le dio clases. El maestro estaba preocupado por la ropa que Rosa usaría para ese concierto con la Simón Bolívar. Pero no le dijo nada. No quería que ella pensara en otra cosa que no fuese en la obra. Eso lo conversaron después.

El día del concierto Rosita llegó vestida de blanco. Usó un pantalón. Por balance y equilibrio descartó tacones, los cambió por unas zapatillas. Su blusa fue blanca, de seda. Era lo que sus hombros necesitaban, algo liviano, que no le pesara.

El maestro al verla respiró profundo y dijo: “Rosita entendió”.

La ropa que Rosa acostumbra para dirigir “está a mitad de camino”, entre lo que considera elegante y la comodidad. Su única preocupación es que la manga no le moleste, que no se encoja y que mantenga el largo. En ocasiones ha usado vestidos y tacones, pero en definitiva prefiere el pantalón y los zapatos bajos.



Los platillos con la misma fuerza con que Rosita dio la entrada responden. Suena ¡Taz! ¡Taz! Para bajar la intensidad la directora se encorva un poco, todos sus gestos se hacen pequeñitos. El primer clarinete emite un sonido limpio y prolongado. Poco a poco los demás instrumentos se

unen al clarinete. Los platillos siguen con su *taz – taz*. El un, dos, tres se hace evidente. Es un vals. La mano de Rosita lo marca. Esta vez lo que dibuja con su batuta es un baile y sus manos lo saben.

Rosita obtiene la titularidad de la Banda Marcial Caracas en 1994. Ligia dice que su hermana se consiguió con algunos músicos que le hacían resistencia. Ingrid Bizuel, amiga de Rosa y compañera de trabajo en la banda, cuenta que esta orquesta se había convertido “en un depósito donde estaban los malos músicos. Cuando Rosa llegó se encontró una agrupación así. En un completo abandono, con mucha desorganización, con unos músicos que hacían lo que les daba la gana y le decían cuándo era que iba a cortar para el receso. Alguien gritaba ‘café, café’.”

En 1996, en palabras de Ingrid, Rosa “tuvo que botar a los primeros músicos. Eso fue el decreto de guerra a muerte. Botó a once músicos.” Rápidamente Rosita fue ganando el terreno. El estándar de exigencia de esta directora fue alto con sus músicos.

Ingrid dice que Rosa “tiene la cualidad de sacar lo mejor de ti” y eso logró: “A la banda lo que le cayó bien fue que llegó una persona con disciplina, con una cuestión clara en lo que se tenía que hacer y una persona que tiene una gran disposición por el trabajo.”

Los músicos se escucharon y vieron el cambio sustancial gracias a las exigencias que ella les hacía, dice Ingrid que fue “a fuerza de trabajo, más no

de gritos, ni discusiones. ¡No puede ser que esa sea la banda! Comenzó a sonar. Logró un alto respeto de los músicos, por quienes la odiaban y la adoraban.”

Allí se quedó por una década: “Esta orquesta es la más antigua del país, siempre ha sido pionera en todo, incluso en nombrar directora titular a una mujer. Fue la primera vez que yo pude ver que mi condición de ser mujer no era un obstáculo.” ¡Asume cabalmente que es una directora de orquesta! Desde entonces sigue siendo la primera y única mujer en obtener la conducción musical de esta banda sinfónica. En el 2014 concursó la directora Adela Altuve pero no ganó.

Rosa cree que en Venezuela hay muchísimas mujeres directoras de orquestas si se compara con otros países. Sin embargo, la actividad laboral es poca, no hay vacantes disponibles en las orquestas, ni llaman a concursos: “Lo que hacen es invitarlas a dirigir. Exactamente lo que me pasaba a mí. Cuando intenté buscar la titularidad, me pasó lo que me pasó. Pareciera significar que el cambio cultural no se ha producido. Lo primero que aprendí de mi maestro Castellanos es que nada iba a ser distinto para mí, por mi condición de género.”

Después que el maestro José Antonio Abreu le hiciera una propuesta laboral a Rosa, la cual ella no aceptó “prácticamente se le cerraron las puertas en Venezuela.” A esto, Ligia agrega que su hermana sueña con ser

reconocida aquí, en su país. Sin embargo, Rosa se siente muy satisfecha con todo el reconocimiento internacional que tiene en países como Brasil, Colombia, Singapur, EEUU, Argentina, entre otros.



La melodía cada vez invita a bailar. Los instrumentos ya están dando sus acordes finales. Rosa abre los brazos como si intentara abrazar a toda la banda al mismo tiempo. Su mano izquierda cae. Todos los músicos la miran. Su mano derecha aún mantiene la batuta arriba. Toda la banda hace *tan, tan, tá*. Rosita une sus manos. Su cabeza se inclina hacia abajo. Suenan los aplausos. Ella se baja del podio y se incorpora a la orquesta. Rosita mira hacia el público, levanta sus manos y también aplaude.

Ella es un instrumento como directora. Tiene un excelente oído. Ingrid advierte que “la técnica de Rosa con ese brazo es diferente a cualquier cosa que usted vaya a ver por ahí.” Y lo dice porque ha visto a sus alumnos dirigir y “es algo que se va imprimiendo.” Y esto tiene que ver con que Rosa se preocupa porque su gesto tenga un sentido y solo tiene sentido para ella cuando es capaz de conseguir un hallazgo en la partitura. Es eso lo que enseña. Estos conocimientos los adquirió, además de su maestro Gonzalo Castellanos, en Italia, con los maestros Franco Ferrara y Guennady Rozhdestvensky en la Academia de Musicale Chigiana, Siena.



En la plaza Bolívar de Caracas la extrañan. Siempre le preguntan: “¿Profesora, cuándo vuelve por acá?” Pero ella ya no dirige en Venezuela: “Yo daría todo por hacer aquí lo que hago afuera. No es una decisión personal, es una especie de veto tácito. Tema político. Es algo que lamento profundamente. Daría todo por poder hacer aquí lo que hago en otros países Latinoamericanos y me pagan por eso.” Pero no comenta nada más al respecto.



Rosita quiere creer que así como las oportunidades se abrieron para ella, asimismo sucedió con sus compañeras de estudio. También le gustaría tener más colegas. Ella también sabe que las jóvenes directoras venezolanas tienen la formación, pero no ejercen una titularidad. Sólo las invitan. Le parece una falta de respeto que en la actualidad la Sinfónica de Venezuela no tenga director titular y lo estén buscando en Europa. Que no haya vacante y las que estén no se llenen, que todas las grandes orquestas estén dirigidas por hombres y las obras que se toquen sean de hombres: “¡Tenemos que hablar de un patriarcado!”, concluye Rosa.



Entonces. Vuelvo a preguntar. ¿Conoce usted o ha visto alguna vez a una mujer dirigir una orquesta o una banda sinfónica? Ya hombres se sabe que sí.



Rosa Briceño, directora de orquesta y bandas sinfónicas. Foto: Tomada del perfil de *WhatsApp* de Briceño.

Teresa, la mujer que retó a Antonio Estévez

Camina por el pasillo del piso tres del Centro de Acción Social por la Música (CaspM). Su cara y sus manos es lo único que la ropa negra que

lleva de ver. Usa un abrigo de lana y encima una manta, ambas color negro. Casi nunca muestra parte de sus brazos. Pero tampoco es necesario. Para una directora de orquesta, tan solo es suficiente con que los músicos puedan ver su rostro y manos.

Su postura es erguida, recta, todos saben cuando Teresa Hernández está en Caspm. Su cabello es corto, bajito. Está iluminado con destellos blancos y, cuando combina su ropa negra con la manta blanca, quien le pase por un lado y no la conozca, seguro dirá: “¿Y quién será esa maestra?” Tampoco usa zarcillos. Pareciera que siempre tuviese algo que decir, pero con sus brazos. Es esto lo que hace que al caminar se vea que allí va una mujer.

Es de poco de hablar. Utiliza la gestualidad para decir más que palabras. Sus brazos y ella son como un cisne que navega sigilosamente por el lago, todos saben que está ahí. Pero sin duda, sorprende cuando abre sus alas.

Con “treinta y pico de años de carrera artística” no se le ha hecho más difícil que a cualquier otro director, sea hombre o mujer. Bastó con que le preguntaran un día, aún siendo estudiante, “¿te gusta como suena?” para que le dijeran: “toma, dirige.” Así fue la primera vez que Teresa tomó una batuta y la puso en movimiento junto con la Banda de la Base Naval de

Puerto Cabello en la Escuela de Música Augusto Brandt en la cual ella estudió.

Fue alumna de Gonzalo Castellanos Yumar y compañera de estudio de Rosa Briceño Ortiz. Fundadora directora de la Orquesta Juvenil de Puerto Cabello en 1978. También directora de la Orquesta de la Rinconada en 1983. Y durante la década de los noventa, conductora musical de la Orquesta Sinfónica de Aragua. Entre 1999 y 2003 ejerció el cargo de Directora de Música del vice-Ministerio de la Cultura, también participó en algunos artículos incluidos en la Carta Magna del 1999. En el 2002 hasta el 2004 estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Falcón.



Llegó a Puerto Cabello con dos años de edad. Venía de Las Palmas (Gran Canaria, España). Nació en 1957. Hija de Matilde Vegas y Luis Hernández. Fue en Puerto Cabello donde tuvo la oportunidad de conocer el cuatro. Por razones económicas no podía estudiarlo, pero aprendió porque acompañaba a su amiga a clases y practicaba los acordes con una tablita. Luego cuando fundan la Escuela de Música Augusto Brandt, no hubo excusas. Sus padres podían pagar los cinco bolívares que pedían anualmente. Allí comienza su camino musical y no pierde la oportunidad de estudiar la guitarra, el violín, el piano, el clarinete.

Tampoco sonríe con frecuencia. Pero cuando lo hace, se puede ver que conserva la misma sonrisa de cuando tenía un año y le tomaron una foto junto a su madre en la Gran Canaria. Sonríe enorme, llena, capaz de mostrar toda su dentadura.

Ahora es el tiempo de ser maestra y directora de invitada. Tiene 58 años de edad. Trabaja para el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles. All  tiene una Cátedra Integral de Dirección de Orquesta con un grupo bastante grande de alumnos. Ella enseña lo que aprendió de sus maestros Norman Del Mar y Christopher Addey en el *Royal College of Music* de Londres. Conocimientos que le hicieron acreedora de premios como *Ricordi y Cobett and Hurlstone* en 1990.

Sus manos, sus manos “son dignas de ser forjada en escultura para las generaciones”, como diría su alumno Henry Crespo. Mientras que su alumna Karina Díaz, recuerda siempre los dibujos en el aire que hacía su maestra para indicar lo que exactamente buscaba escuchar de la orquesta.



Dirigir la *Cantata Criolla* del compositor venezolano Antonio Estévez, quizás sea una de las aspiraciones de los directores de orquestas venezolanos. Pero al parecer, esta obra no fue escrita para mujeres directoras. Y aquí viene el reto de Teresa Hernández a Antonio Estévez cuando en 1981 coinciden.

Teresa es una estudiante de dirección. Tiene 23 años. Coincide con el maestro Estévez en un almuerzo. Conversan. Hablan de dirección. De repertorios. En una de esas el maestro Estévez le dice:

–Pero no vas a dirigir la *Cantata Criolla*, porque para eso se necesita mucha fuerza.

Ella calla. Se asusta. Piensa que no la podrá dirigir. Se queda con el trauma.

La *Cantata Criolla* es una obra recia, donde está presente el paso del caballo en los ritmos, las noches de chubasco, el joropo, los vientos agresivos de la llanura. Y todo eso se dirige desde la mano. Es una de las composiciones más importantes del siglo XX.

Pasa el tiempo para Teresa y toma una decisión sobre esta composición: “La estudié y la hice. La he hecho varias veces. Es como una percepción de que la mujer es débil, que no tiene la fuerza suficiente. Pero sí, sí la tiene. Tuve la oportunidad de hacerlo y romper con ese mito de que no se puede.” Pero también pudo hacer varias sinfonías de los compositores como Gustav Mahler o Anton Bruckner: “Estos dos compositores son fuertes, requieren de mucha fortaleza. Fuerza física, intelectual y espiritual.”

Teresa piensa que si la manera de dirigir del director es convincente, “se logran cosas musicales importantes, esa cuestión del sexo pasa a un segundo plano.” Ella no ha sentido ningún tipo de ataque por parte de la

orquesta o alguien externo por el hecho de ser mujer y dice: “Eso es igual que si tú te montas en un avión 747 y ves que la piloto es mujer. Te entra así como un escalofrío, pero nada, uno se monta en el avión. Hay algo así en contra de la mujer en general y en la dirección de orquesta, pero lo que hay es en general respecto a la mujer.”

Calla un momento. Coloca sus manos en el atril. Se sostiene. Y dice: “Si te van a operar del corazón y es una mujer ¿cómo te sientes? Tú sientes que un hombre tiene como más credibilidad que una mujer. Lo sientes, es una cosa que está en el ambiente. Igual que una mujer que se para en el podio. Hay más credibilidad si es hombre, cuando es mujer es un poquito menos. Pasa de una forma natural porque eso está arraigado en líneas generales. Y en la dirección de orquesta se refleja algo que está en la sociedad.”

Una vez que se logra superar esto, en palabras de Teresa, “por lo menos a la persona que lo vivió se le quita el mito. Pero el mito permanece para otros. Y si tú fuiste quien estuvo volando en ese avión, entonces el vuelo fue buenísimo y te das cuenta de que las mujeres podemos volar. Pero te dio cosita cuando te montaste y después lo superas. Es algo que está como escondido, pero sí existe.”

Sin embargo, Teresa advierte que “las mujeres que han mostrado interés se han desarrollado como directoras” y que “no es porque se les niegue la oportunidad” aunque haya un dominio en el escenario del hombre.

El maestro de dirección orquestal de la Fundación Musical Simón Bolívar, Gregory Carreño, cree que la dirección de orquestas “no es de hombres ni de mujeres. Yo pienso que es temor de la mujer. Porque El Sistema no le niega oportunidad al género. Yo sé que es una incertidumbre que tenemos. Yo, como maestro, siempre lo he visto. Y digo ¿qué pasa con las muchachas, con las mujeres?”

Sí. Se hace una incertidumbre ver que en Venezuela existen 30 orquestas sinfónicas profesionales dentro de la Fundación Musical Simón Bolívar, de las cuales ninguna mujer es titular en la actualidad. Teresa considera que solo hay un 10% de participación femenina en el podio. Aún así está clara en que las condiciones “son más favorables en este país.”

En el Sistema de Orquestas se ven mujeres dirigiendo sinfónicas juveniles e infantiles o como directoras de los núcleos. Pero no profesionales. Teresa cree que esto se debe “al sentido maternal que tienen las mujeres.” Aunque el maestro Dos Santos, director formado en El Sistema, cree que “una mujer en una orquesta infantil puede adquirir un liderazgo más rápido”, sin embargo, “las orquestas infantiles son lo más difícil que puede existir para

un director porque se debe estar pendiente del lenguaje y de que los niños permanezcan atentos.”



Ella ha logrado en gran medida lo que se ha propuesto como directora de orquesta. En mayo del 2015 estuvo dirigiendo en Choroní por los 20 aniversarios de la Beatificación de la Madre María de San José. Dirigió *La Misa de Los Trópicos* del compositor venezolano Juan Carlos Núñez. Comentarios como “¡Qué misa, Teresa!” se leyeron durante días en su red social: “La gente de Choroní aún está conmovida, agradecida, sorprendida y cargada de energía con ese regalo que la Orquesta Sinfónica de Aragua y tú (Teresa) le llevaron a casa”, escribió Cori Malvestuto.



Ya es de noche. Los pasillos están solos. Ya no se mezclan los sonidos que salen de todos los cubículos. Ahora solo se escucha una voz que viene del salón 17. Es la de Teresa. Toma su cartera. Va caminando por el pasillo. Llega a la planta baja. Se entrelaza su manta negra, primero a la izquierda, luego a la derecha. La tela le cubre los hombros y brazos en partes iguales. Allí es cuando sorprende a todos con el movimiento de sus manos al colocarse la manta. Tan precisa. Tan rápida. Si esto es así, imagínense verla dirigir.



Teresa Hernández, directora de orquestas. Foto: Tomada del perfil de *WhatsApp* de Hernández.

Victoria, una directora sin orquesta

“Baila, chichita, baila” y ella sacaba su piernita de la cuna para moverla al ritmo del charrasqueo del cuatro que tocaba su papá. Ahora, con 28 años de edad, no sólo mueve la pierna, también sus brazos para darle impulso a toda una orquesta sinfónica desde el podio.

08 de julio de 1986, nació:

– ¿Luisa, cuál es el nombre de la niña? –dice el doctor.

–Victoria Sánchez –responde Luisa.

–El nombre completo, Luisa...

–María Victoria Sánchez Oliveros

– ¡Tronco e’ nombre!

– ¡Para quien será una tronco de mujer! –sentenció Luisa.

Desde que Victoria era una niña, Luisa y Víctor, “padres de la criatura” como dicen ellos, han ido acompañándola en la construcción de la mujer música en la que Victoria se ha convertido.

Ella es quizás la única joven del Sistema de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela que en la actualidad se encuentra dirigiendo y que ha dirigido orquestas profesionales del país, a pesar de la existencia de mujeres directoras de orquestas infantiles en los núcleos.

También ella es quien ha tenido mayor visibilidad dentro del grupo de hombres directores integrantes de esta fundación. En el repertorio de directores del Sistema, presentados en la página web oficial de la institución, no aparece ninguna mujer. Son 27 hombres directores formados en El Sistema y reconocidos en Venezuela.

Siendo una niña, su madre luchaba por los derechos de su hija. Ahora a Victoria le toca reclamar lo que le corresponde. Pero no ha sido fácil. En una institución musical donde audicionó, siendo aún una niña, ocupó el primer lugar de los estudiantes seleccionados. Cuando Luisa fue a inscribirla no apareció en la lista por ser de la parte alta de la Parroquia La Vega:

–Yo insulté, llamé a los profesores. Agarré un lápiz y puse en la lista: UNO, María Victoria Sánchez Oliveros, piano. –dijo con coraje mientras recordaba el momento.

Cuando Victoria estudiaba bachillerato en un colegio de monjas, para graduarse debía limpiar los pupitres, pero como siempre tenía que estar en un ensayo o en clases en el Conservatorio, no pudo asistir a la limpieza que el colegio programó. Victoria llegó a la institución:

–Yo no me puedo graduar. Porque no he limpiado la mesa. –dice Victoria en una llamada telefónica a su mamá.

Llora, pero su madre la tranquilizará pronto.

–Espérame ahí, ese diploma no es de la monja. –respondió Luisa. Y así fue. Le dieron su diploma.

Debido a una lesión en los oídos, María no pudo seguir practicando natación. Su madre para compensar eso, inició el proceso de formación musical de su hija a los cuatro años de edad. María Victoria estudió en la Escuela de Música Prudencio Esáa y en el Conservatorio de Música Simón Bolívar donde cursó nueve años de piano como instrumento principal y las materias de armonía, canto coral, teoría y solfeo.

La familia Sánchez Oliveros no iba casi de vacaciones: “No salíamos porque no nos podíamos llevar el piano. Entonces en carnaval o en navidad tenía Victoria que tocar en un concierto”, comenta Luisa. Pero tampoco iba al cine. Víctor, su padre, recuerda algunas veces cuando su hija decía que quería salir a “bochinchar” pero no podía porque tenía que estudiar:

–Eso no se lo decíamos nosotros. Ella es disciplinada, perseverante. Constante con la meta que se propone. Así es María Victoria –concluye Víctor.

Entre la universidad y la música. Victoria estudiaba en la Universidad Católica Andrés Bello (Ucab) porque allí daban Ingeniería en Telecomunicaciones en la mañana, ella necesitaría tener las tardes libres para ir a la escuela de música.

–Hicimos un gran sacrificio. El primer semestre lo pagamos completo, el segundo por parte y el tercero por más partes aún. Estudiaba en la mañana, corría y casi a las dos de la tarde estaba en la escuela de música.

Pasaron tres semestres hasta que Victoria llegó un día a su casa llorando y pidió hablar con sus padres:

–Mami, tengo que decirles algo, pero me da pena. Yo no puedo seguir en la universidad. Porque eso me quita mi tiempo para la música.

Luisa la miró y le dijo:

–Si eso la va a ser feliz, sea feliz estudiando música.



Inicia un camino dedicado exclusivamente al arte. María Victoria es pianista, cantante, actriz y directora de orquesta. Fue con un ensamble de cuerdas y flautas en Montalbán que la joven da sus primeras notas como conductora musical.

Precisamente allí, en Montalbán, conoció a su maestro Eduardo Marturet: “Ella le preguntó a Marturet que si le podía dar clases de dirección. Y el maestro no era accesible, creo que se hizo más accesible después que conoció a Victoria. Él le dijo que podía ir a su casa”, recuerda Víctor.

Victoria comienza a recibir clases de dirección. Luisa comenta que el maestro Marturet un día le dijo a Victoria: “Si yo no te hubiese escuchado hablar y no hubiese conocido tu potencial, no te doy clases. Porque yo no le doy clases a todos.” Desde entonces ha sido su alumna, su asistente como directora e incluso ha grabado con él. Marturet es como un padre, y, con Atina, esposa del maestro, la han llevado de la mano.



La primera vez que quiso asistir a un seminario de dirección orquestal se le intentó negar la oportunidad por ser mujer. María Victoria escucha en el Conservatorio sobre un curso de dirección con el maestro y director titular de la Orquesta de Corea, Sung Kwak. Ella quería ir. Buscó la información. El maestro Sung Kwak le dice que es solo para hombres.

En un concierto de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, el cual fue dirigido por el maestro coreano y en presencia del maestro Abreu, a quien Victoria aprecia por el apoyo que le ha dado, aprovechó para decirle que le gustaría participar en el seminario. El maestro Abreu inmediatamente le dio el contacto con quien tenía que hablar y al día siguiente la joven estaba de viaje para asistir al curso en Maracaibo.

–Esa anécdota para mí es importante porque desde un principio yo recibí eso de que no puedes porque eres mujer. Allá en ese curso habíamos como tres o cuatro muchachas –dijo Victoria.

Se queda pensando. Rodea su cabello negro y largo entre sus dedos. Le da vueltas, como si dirigiera y dice: “Es que hay de todo. Está el que te apoya, el que te mira mal, el que habla mal de ti y tú no te sabes ni el nombre.” Levanta ligeramente los hombros y las cejas, aprieta los labios, como diciendo con los gestos “no entiendo por qué.”

Luisa y Víctor dicen que Victoria muchas veces se ha sentido triste. Pero a la vez todo esto es un reto para ella:

–Mi hija dice: “yo voy a seguir dando la pelea porque yo gano la batalla.” Pero no creas que no ha llorado, porque sí ha llorado. La han tratado mal –dice Luisa.

–Luisa, pero así como llora así se revela Victoria. –responde inmediatamente Víctor.



Victoria dice que lo que va a contar es algo que nunca ha dicho por ser muy reciente y “un poco fuerte porque pasó acá, dentro del Sistema.”

El proyecto ALMAS lo inicia Victoria con dos amigas. Trabajaron mucho en su elaboración. Luisa les cocinaba y atendían a las tres amigas mientras estudiaban. Se acostaban a las 4:00 a.m. Las tres dormían en el mismo cuarto.

–Se trata de un proyecto que se llama ALMAS. Es una orquesta sinfónica de mujeres que tiene como gancho social la defensa de los derechos de la mujer, más que ser una orquesta excluyente –explica Victoria.

Respira, se echa hacia atrás y cruza los brazos

–Ese proyecto lo hicimos hace más de un año y cuando empezamos a trabajar dentro del Sistema para llevarlo a cabo, hubo muchas cosas que trataron de frenarnos. Voy a citar comentarios sin decir nombres, por ejemplo: “Crear una orquesta de mujeres es como hacer una orquesta de gay.” Ese tipo de comentarios yo los viví, y, por supuesto, te derrumbas porque no sabes cómo lidiar con esas personas. Pero te fortaleces y te queda más claro en qué quieres trabajar y por qué. Y también más claro ese hecho de que sí vale la pena elevar una voz en pro de la mujer que sufre ese tipo de rechazo. ¡Como ése cualquier cantidad de comentarios!

En el 2004 en España se creó una Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid. A pesar de que no es una orquesta profesional, nace con la convicción de crear un espacio musical para la mujer. Además del rescate de obras sinfónicas compuestas por mujeres.



Luisa dice que su hija “ha batallado por su cuenta.” En abril de 2015 María Victoria se fue a Mérida a dirigir un concierto: “Victoria a estas alturas, lo tengo que decir, va a dirigir, apenas si consigue un pasaje o un

alojamiento. El Sistema de Orquestas no le da ni medio por estar dos semanas dando clases y después dar un concierto. Antes le daban sus viáticos y honorarios. Ella lo hace por amor. No creas que es fácil. Nosotros le costeamos. Porque ese es su sueño y los padres estamos para hacer ese acompañamiento.”

Victoria se ha abierto su propio espacio y camino como directora de orquesta. Lo ha hecho a través del estudio para poder demostrar que ella puede dar pasos y consolidarlos.

Pero en la actualidad el universo de la dirección orquestal sigue siendo cerrado. Lo que hace que Victoria diga: “Yo creo que en los países latinos, precisamente por el tema del machismo, está muy marcada la diferenciación entre un hombre y una mujer al momento de dirigir una orquesta. Incluso con tu mismo género, porque al final uno se para ahí para convencer a los demás de lo que uno dice. Claro, siempre hay un diálogo y un trabajo en equipo, pero al final hay que canalizar la energía para saber cómo se va a trabajar, eso siempre crea una barrera.”

A pesar de la visibilidad que ciertamente María Victoria ha logrado dentro del Sistema de Orquestas y en los medios de comunicación que han estado pendiente de los programas musicales que presenta, por ejemplo, la web de información musical como *Venezuela Sinfónica*, es curioso que en la página oficial de la Fundación Musical Simón Bolívar, aún no aparezca una

mujer en el grupo de los 27 directores que ha formado la máxima institución musical del país.

Uno de los jóvenes destacado como director en el Sistema, es el maestro Joshua Dos Santos, quien considera que el hecho de que aún no se profile una mujer como directora en esta institución “no está relacionado directamente con el Sistema de Orquesta.” Para Dos Santos se tendría “que hacer primero un poco de historia para llegar a una conclusión adecuada. Y bueno, está ligado a que, lamentablemente, vivimos en un mundo donde el sexo masculino de alguna manera intenta predominar. En mi caso yo creo en la mujer como el ser más poderoso de la tierra.”

A través de esta aseveración Dos Santos ilustra lo complejo que puede ser para una mujer llegar al podio:

–El hecho es que la Filarmónica de Berlín por mucho tiempo no tuvo mujeres integrantes. Hasta que con Karajan (director de la Filarmónica) en los ochentas se introdujo una mujer clarinetista, Sabine Meyer, eso fue un rollo tremendo.”

Hace una pausa, respira y cruza las piernas del lado contrario.

–Te digo todo esto para que lo entendamos históricamente. La Filarmónica de Viena tengo entendido que lo permiten (una mujer en la orquesta) en un ambiente complicado. Imagínate si eso es para tocar en la orquesta, lo difícil que debe ser para una mujer alcanzar el podio. No tiene

nada que ver con que si la mujer tiene o no menos potencial. Sino sencillamente es la manera como se mueve la sociedad en el mundo. Hay muchas sociedades, pero si hay algo en que muchas, o la gran mayoría pueden estar de acuerdo, es que ninguna le da el espacio más amplio que la mujer necesita.

Según Luini Ortiz, en *Directora de orquesta: un gran sueño* publicado en el 2006 por Goethe Institut, “cuando una mujer se para en el podio causa una gran sensación.” Por otro lado, el director ruso de la Liverpool Philharmonic Orchestra, Vasily Petrenko, en el 2013 dijo que “una orquesta reacciona mejor cuando la dirige un hombre (...) Una mujer atractiva en el podio distrae a los músicos.” Para María Victoria la simple manera de caminar en un primer ensayo, desde que se sale al escenario hasta el podio, ya eso influye en cómo la orquesta la va a recibir:

-La manera en que te expresas y hablas con ellos. El hecho de usar tacones, que en una mujer hace que la cadera se contornee un poco más, eso hay que tratar de equilibrarlo para evitar esa reacción tan marcada y tan natural que es de acá, el piropo.

El repertorio es otro elemento en los músicos de la orquesta que podría causar expectativas por el nivel de dificultad o fuerza requerida para ser ejecutados por una mujer: “Pero también podríamos hablar de eso en el caso de los hombres que necesitan cierta estética para determinadas obras y

no la tengan. Como seres humanos tenemos ambas energías, tanto masculina como femenina, la cuestión es estudiar y sacar de ti lo que necesitas para adaptarte a las necesidades que requiera la obra físicamente. Sí, a veces uno necesita más fuerza en ciertas obras o pasajes, pero se saca.”

Se dice que en el mundo existen más de 500 mujeres directoras de orquestas, sólo que no ocupan cargos representativos, según Ortiz, quien además asegura que “en los últimos 25 años sólo siete mujeres han llegado a ocupar altos cargos como directoras de orquestas en Alemania.”

En Venezuela, aunque a Dos Santos no le guste la respuesta, “todavía la figura del hombre como director de orquesta, predomina en el ámbito musical venezolano. Que no significa para nada que no hayan buenas directoras de orquestas.” A pesar de esto, Victoria no teme: “Acá hay muy pocas directoras de orquestas que quieren dedicarse a nivel profesional, aunque, sí hay mujeres que desean hacerlo. Yo les digo láncense y a ellas les da como miedo. Sí hay ganas de otras chicas, y, esos mensajes que a mí me llegan de otras mujeres, me motivan a seguir, porque no creas, una a veces se derrumba...”



Ella tiene la batuta en la mano. Desde el 2009 cuando el maestro Marturet la presentó en la sala Simón Bolívar del Centro de Acción Social por

la Música como la próxima representante de los maestros de dirección en Venezuela, ella no ha soltado su batuta. Viste una blusa morada de mangas largas, un pantalón negro ceñido al cuerpo. Trae en sus manos la batuta y la *Sinfonía Metamorphosis* de Hindemith. Camina hacia el podio muy recta, su cuerpo está erguido, su cabello largo y negro está suelto.

Antes de subir al podio se voltea hacia al público. El público aplaude. Ella sonríe. Se sube al podio. Ajusta el atril un poco más bajo de sus caderas. Coloca las partituras. Busca el contacto visual con la orquesta. Todos la miran y esperan el levare de María Victoria. Sus brazos, que son largos, parecieran arropar a todos los músicos. Ella separa un poco sus piernas. La mano derecha sostiene la batuta y apunta hacia a la orquesta. Da el *levare* e inicia el concierto. Así es María Victoria en el podio.



A esta hora Victoria Sánchez seguro estará encerrada en su cuarto o en su mundo, que es la misma cosa. Quizás busque una obra entre rumas de partituras que hay por todos lados.

Tal vez está pensando en que quiere dirigir orquestas por todo el mundo o que aún no tiene una orquesta para dirigir. A pesar de que ya ha dirigido orquestas en Sucre, Mérida, Monagas, Guárico, las profesionales. Ella misma se ha buscado su conciertos, montas su programas musicales y los presenta. También reconoce que las mejores orquestas, la mayor pasión

y la infraestructura está aquí. A pesar de que “la principal barrera sea el machismo.”

Victoria dice que “la mujer debe prepararse muchísimo académicamente, porque es un reto bastante grande. Es que a veces el apoyo que dicen que hay no es cierto porque, de alguna manera, parte de la misma directiva, etc, quienes tratan de sabotearte.”

Sí, estará entre papelitos de colores, muñequitos y lápices.

No importa qué hora es. Porque si son las 3:00 a.m. en la casa de los Sánchez Oliveros está encendida la luz del mundo de Victoria, simplemente porque se despertó y parece que es mejor revisar el compás número 265 que seguir durmiendo. Como diría Luisa, “es un mundo aparte. Es estar en todas partes y no estar en ninguna parte.”



María Victoria Sánchez, directora de orquesta. Foto: Nicolás Serrano

Mirca Blanco, la siguiente batuta al podio

–Ven, Mirca, para que dirijas –dice el maestro Jesús Morín.

Ella camina hasta el podio y sube

–Fíjate, tienes cuerpo de director. Porque las mujeres normalmente no tienen cuerpo de director –agrega el maestro.

Extrañada se dice a sí misma ¿las mujeres no tienen cuerpo de director? Se queda pensativa y responde:

– ¿Será que puedo ser directora de orquesta?

Tenía 16 años cuando por primera vez se enfrentó a una orquesta en el estado Guárico, donde se formó una cátedra de jóvenes directores dictada por el titular de la Orquesta Sinfónica del estado Guárico Jesús Morín. Cada núcleo envió a sus dos alumnos más destacados. Por Calabozo quedó Mirca Blanco. Fue allí donde ejecutó la *Sinfonía n°1* de Beethoven. Allí también decidió que quería ser directora.

El seminario continúa. El maestro coloca un corto de *Tocar y Luchar* sobre directores y en las imágenes pasan a una mujer rusa que está dirigiendo, ella en algún momento estuvo en Venezuela cuando estrenaron el concierto de Béla Bartók para percusión y orquesta.

El maestro Morín decide detener el video justo allí, donde aparece la directora rusa y dice: “Ella es muy buena directora, pero está muy mal

vestida (luce una falda). Debe amarrarse el cabello y no dirigir con escote.” Mirca piensa que por el hecho de ser mujer “la orquesta te va a ver con otro sentido y será otra energía.”

Pero a Mirca no le importó. Ella ya había tomado una decisión. Estudiaría dirección orquestal en la Universidad Nacional Experimental de las Artes en Caracas. Al terminar el curso, continuó con su preparación: hizo un ensamble de maderas y metales. Posteriormente creó una banda sinfónica. Desde los 14 años dirigió coros infantiles y de conciertos en Calabozo. Ahora, con 21 años de edad, ya ha cursado cuatro semestres de dirección orquestal y se prepara para iniciar el quinto.



Están en el salón Inocente Carreño de la Unearte. Esperan con sus batutas y partituras en las manos. Ven hacia todos lados. Revisan algunos pasajes de la obra que les toca dirigir. Pronto iniciará el examen. Las partituras son una reducción para piano. No hay orquesta, no hay coro. Pero sí hay doce batutas (cuatro mujeres y ocho hombres) que esperan tener pronto una orquesta.

La batuta número cinco es la de Mirca. A ella le hubiese gustado dirigir con una ropa diferente por tratarse de un examen final. También hubiese sido más cómodo usar un vestido de mangas largas, pero el vestido que su amiga le llevaría nunca llegó. Pero tampoco importa.

Ella está con la espalda encorvada sentada en el pupitre.

En un pequeño espacio le hace movimientos a la mano. Toma el lápiz y en el aire dibuja circulitos.

Mientras tanto, Aniuska está en el podio. Dirige el tercer movimiento de la sinfonía de Haydn.

Mirca sabe que la siguiente batuta al podio será la de ella. Y no solo en ese podio, sino en muchos más.

Cuando Mirca llegó a la Unearte la única mujer estudiante era Victoria Pérez, quien acaba de realizar su concierto de grado. El profesor de la cátedra de Dirección Orquestal de la Unearte, Carlos Salas, dice que él tiene ocho años dando clases en esa institución y ahora es que va a egresar una mujer.

El profesor explica: “Los primeros choques que tienen las chicas al estudiar dirección son romper con la barrera de la timidez, la plasticidad femenina que está muy marcada, la mujer es más dada a la gesticulación y como resultado cuando te paras a dirigir, mucha gesticulación rutinaria no es concordante con lo que la dirección exige.”

A diferencia de las mujeres, de acuerdo con Salas, no son muchos los hombres que al conversar utilizan las manos, se mueven o se agachan. En cambio, “la mujer en clase ha sido más difícil de asimilar la técnica.” Lo que

sigue, como parte del proceso de asimilación de la técnica es “una limpieza de gestos. Es que a veces uno tiene que decir este gesto puede ser muy femenino. El gesto muy sutil, muy elegante, muy delicado echa a perder la representación de una música extremadamente incisiva, imponente.”

A pesar de que el maestro opina que la gestualidad no tiene género, “cuando una mujer tiene que hacer gestos violentos no está dentro de su naturaleza.” Pero para un director de orquesta la gama tiene que ir desde lo más sutil a lo más violento, “la practica me ha dicho que el hombre es más maleable que la mujer. Pero la plasticidad femenina no es una limitante en la dirección orquestal.”

Pero a Mirca la acompaña una gran energía, además de ser alta y tener extensiones largas. Incluso ha recibido críticas de que es “rustica”. Su director favorito es Carlos Kleiber: “él es más hacia lo ordinario. Más macho, en cuanto a las cosas fuertes. Su repertorio más bonito es Beethoven. Y a mí me gusta. No es algo feminista como son los momentos feministas, que yo como mujer me voy a transformar en hombre. No. Es más bien qué puedo aprender de lo que han hecho los grandes directores hombres. También me gusta Bárbara Schubert”, dice Mirca.

Aniuska da su último acorde. Todos aplauden.

Mirca se ata el cabello. Toma las partituras del segundo movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Beethoven.

La batuta hace rato que la tiene en las manos. Ahora está en el podio.

La preparación es para ella una escena que consiste en: “Yo agarro mi batuta con las dos manos. Pienso cuál es el *tempo*, lo internalizo. Recuerdo cómo voy a poner la cara e imagino a Beethoven espelucado, sentado en el piano para resolver el primer acorde. Porque ese es el carácter de la obra.”

Y así está Mirca en el podio, todo eso sucede en cuestiones de segundos. Sonríe. Lanza sus brazos e inmediatamente los recoge. Y sí, allí está el *larghetto* (del italiano *larghetto*, “más o menos lento.” Indicaciones del tiempo) que Beethoven exige en su *Segunda Sinfonía*.

Cuando los estudiantes, tanto mujeres como hombres, dan indicaciones a los pianistas sobre cómo quieren que se ejecute la obra, para el profesor Salas no existe diferenciación alguna: “Cuando les digo que corrijan a los pianistas lo que ellos crean que se debe corregir, no hay diferencia entre que sea una chica o un chico. No hay esa barrera, que quizás se ve en la gesticulación.”

Si ellas usan falda o vestido al dirigir, eso no es problema. A las alumnas no se les indica qué tipo de ropa usar. Pero sí deben ir con un atuendo “diferente” al examen final, cada quien lo aplica a su manera y de acuerdo con sus preferencias: “Nunca le he dicho a una chica que se debe vestir de una manera en particular”, agrega el profesor Salas.

Lo que sí ha dicho el profesor en algunas ocasiones es que las jóvenes deben recoger un poco el cabello, “porque en movimientos corporales el cabello queda enfrente de ellas y no ven a la orquesta, no ven la partitura y la comunicación visual es fundamental. En clase si se sabe que a veces están dirigiendo y están echando el cabello hacia atrás, esos detalles que a un hombre no le va a pasar, a la mujer se le recomienda que su cabello no cause perturbación.”



Mirca se asustó la primera vez que su maestro Carlos Salas le dijo que habían cosas femeninas que no le iban a funcionar.

–¿Qué cosas femeninas, maestro? –pregunta Mirca.

Ella se asustó porque siempre está pendiente de ese tema.

–Estás dirigiendo Beethoven, no puedes verlo así. Tú le das con una delicadeza. Los movimientos gestuales que las mujeres utilizan para hablar que no te van a servir porque estás dirigiendo Beethoven –responde Salas.

Esa fue la primera vez que el maestro hizo una diferenciación: “Él nos hablaba que es falso de que la directora mientras más amachada, mejor. Nos contó que en un concurso una directora chiquita, de extensiones cortas, con una voz finita, se transformó al dirigir. Eso tiene que ver con el estudio. Es

algo que las mujeres estamos queriendo hacer. Si hoy en día hay mujeres presidentas, por qué no mujeres directoras. Es un trabajo como otros.”

Sí, Mirca lo entiende. Pero no es así como se traduce. Ella se siente tan capaz como cualquier otro director a pesar de que “todavía se ve y se tiene esa parte machista que la figura del director es un hombre con un traje de pingüinito. Esa es la imagen del director en la mente del colectivo.” Ella cree que aún la sociedad no se acostumbra a ver a una mujer dirigir.

Y Elaine Abreu, también estudiante de dirección y amiga de Mirca, dice que “siempre hay prejuicios por eso de que somos mujeres. Sobre todo si los músicos son profesionales. También es porque nosotras somos jóvenes, además de ser mujer.” Elaine se pregunta cómo es posible esto, si su maestro Rodolfo Saglimbeni cuando tenía 17 años ya estaba dirigiendo.

“Son pocas las mujeres como directoras titulares en Venezuela y en otros países que vienen con esa cuestión tradicionalista alemana.” Mirca se plantea que si hay dos audiciones, la hacen tanto un hombre como una mujer al mismo nivel, queda el hombre.

El maestro Joshua Dos Santos, opina que esto “es completamente relativo. Porque todo depende de lo que la orquesta quiera lograr con su director musical. Dependiendo de lo que quiera la orquesta, la orquesta vota. Ahora, sí creo que el hombre tendría más posibilidad. Seguro dirían, la mujer es muy buena. Pero... el hombre es hombre. Es una cosa así, absurda.”



Los dos pianos juegan a ser una orquesta y Mirca la directora. Es como un juego porque cuando el maestro Salas llama a la siguiente batuta al podio, los rostros de los estudiantes son los mismos rostros que quizás tenían cuando jugaban la “ere” y el último en aparecer libraba por todos y nuevamente tenía contar la misma persona.

Pero Mirca no teme por volver a contar. De hecho, ya está en el podio. Sus brazos parecieran condensar la música que sale de los pianos en sus manos y es allí donde ella la moldea, la acaricia y le da forma. Sólo ella sabe qué hará con eso que tiene entre sus dedos, pero las pianistas lo entienden. Todos la miran. Algunos levemente asientan con la cabeza lo que poco a poco musicalmente Mirca va construyendo.

Elaine Abreu dice que Mirca es muy enfocada: “Ella va a la universidad, hace sus cosas y se va. Estudia bastante.” También es muy recta en lo que hace y segura de sí misma, “eso es algo muy bueno en la dirección.”

Pero a pesar de la seguridad que caracteriza a Mirca ella ve “bien lejos” que cuando se gradúe vaya a ejercer como directora de orquesta inmediatamente: “Yo veo un gran concierto de grado. Pero eso a mí no me va a dar nada. No me veo siendo directora titular al salir. Esto es como una

iniciación. Una iniciación al estudio orquestal. La dirección necesita otras visiones, internacionales.”

Para ganar una titularidad, quizás a los 40 años de edad, como ella misma lo refiere, se necesita hacer cursos en extranjero, dirigir otras orquestas y eso a ella le gustaría hacerlo.

Aspira regresar a los 35 años de edad, pero para eso debe ser muy planificada. Porque entonces llega el momento de tener en cuenta que es hora de formar una familia:

–No puedo decirle a la orquesta ‘ya va, ¿cuándo voy a ser madre? En este tiempo vamos a tener directores invitados, yo voy a estar aquí pero no completamente.’ ¡Ninguna mujer se ha enfrentado a eso aquí! Y por ser mujer tienes que pensarlo mucho. Si sales embarazada, por lo menos los dos primeros años, tienes que estar con tu hijo. Una mujer implica otras cosas.

Existe otro aspecto que ya no tiene que ver con el género, pero sin duda importante. Mirca piensa que el campo laboral es difícil “si no te formaste en El Sistema.” También cree que puede que sea directora de un núcleo, pero de una orquesta duda.

La Unearte tampoco le brinda a Mirca lo que ella y sus compañeros necesitan en cuanto a enfrentarse a una orquesta desde el principio de la carrera para ganar experiencia: “Nuestras partituras estas adaptadas a dos

pianos que tocan la parte de la orquesta. Cuando haga mi concierto de grado será la primera vez que tenga una gran orquesta al frente.”



Llega el momento en que la música, la batuta y Mirca se hacen la misma cosa: la *Segunda Sinfonía* de Beethoven.

Su cuerpo permanece tranquilo. Son sus brazos los que no han parado desde que dio el *levare*. La melodía es juguetona, muy rítmica. Aunque de a ratos pareciera que se va a apagar, Mirca agita su brazo derecho y anuncia un nuevo ritmo que sorprende. El maestro Salas no la deja sola. Él también está ahí, dirigiendo con el dedo índice que oculta detrás de la espalda de alguien mientras evalúa a Mirca.

Mirca respira profundo y sonrío ligeramente. Las pianistas respiran con ella. Se escucha el último acorde que Mirca sostiene por unos segundos con la batuta arriba. Deja caer sus brazos y levanta la mirada. Termina la obra: “Para mí la música es como el amor. Cuando terminas con un chamo nunca te vas a sentir igual que como cuando terminaste con el anterior. Con uno te sentirás decepcionada, en otra oportunidad, quizás, te sentirás cansada.”

Cuando la obra termina en ocasiones Mirca se ha sentido furiosa porque entregó mucha energía y terminó. Pero también se ha sentido feliz,

plena: “El medidor del director es la sensación que tengas al final. Yo digo que debe ser eso.”

A Mirca le gustaría especializarse en aspectos técnicos y musicales de la ópera, como por ejemplo: Mozart. El ballet le parece difícil para dirigir porque el director debe contar los pasos del bailarín, se le hace inalcanzable.

La dirección de música cinematográfica le parece divertida. Recuerda cuando su maestro Rodolfo Sanglimbeni le mostró las partituras de las obras que Adelmaro Romero hizo para cine: “Colocaba del minuto uno al minuto tal. Si se pasa, ya se cayó la escena. Hay que encontrar el tiempo exacto. Es complejo. Pero me gustaría experimentarlo.”

Para este año o principios del siguiente espera poder trabajar con la orquesta de un amigo director quien le ofreció su sinfónica infantil:

–Yo tengo miedo, pero le dije “dale, vamos a echarle pichón.” Le pedí que grabara un concierto para saber qué deficiencias técnicas tienen y así armar un plan de trabajo. Y yo me voy a ir a El Sombrero quince días a trabajar con su orquesta. Yo ahorita quiero eso, salir del cascarón. Necesito como estudiante irme adaptando a la orquesta.”

También tiene proyectos con la orquesta de Guárico: “el director sabe que en cualquier momento le voy a caer por allá y vaya que yo quiero. Fue una orquesta en donde yo me formé.



Es Santa Cecilia patrona de los músicos quien cuida y a quien Mirca le pide favores musicales. Hasta ahora la ha asistido. Viene un nuevo repertorio para ella. Parece que puede ser Mahler, pero aún su maestro no decide. Y a pesar de que a partir de Gustav Mahler la línea histórica de la figura del director se hizo aún más masculina, en julio sonarán las sinfonías de este compositor en manos de una mujer.

Y aunque muchos piensen que ellas son débiles dirigiendo, algo que Mirca tiene muy presente pero que no la limita, el maestro Salas nunca olvidará que fue Mirca Blanco quien le hizo escuchar el mejor segundo movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Beethoven en clases: “Eso no lo va a borrar nadie de mi memoria como pedagogo.”



¡Esperen! A Mirca le faltó decir algo:

-Ah, ¿que por ser mujer tengan consideraciones conmigo? No. ¡Yo también puedo hacer lo que hace un hombre al dirigir!



Mirca Blanco, estudiante de dirección orquestal. Foto: Inojosa

CAPÍTULO V

Análisis e interpretación testimonial

Dentro del periodismo interpretativo corresponde la valoración, la interpretación, por ello, hemos escogido, un tipo de análisis lingüístico, que incluye centrarse en frases y palabras en las que coinciden las profesionales y estudiantes de dirección orquestal al describir cómo ha sido su desarrollo artístico y cuáles son sus expectativas al egresar, respectivamente. Para ello, se utiliza como propuesta teórica el análisis del discurso y del testimonio.

Este apartado no pretende ser un análisis exhaustivo del discurso y de los testimonios, sino más bien una oportunidad de relacionar a las músicas entre ellas y ver las coincidencias y diferencias que presentan. Tomando en cuenta que estas músicas no se conocen íntimamente, sino por referencias y porque en algún momento de sus vidas formaron parte de la misma situación (musical-laboral). Además, cada una de ellas dentro de la dirección orquestal tomó un destino diferente. Isabel Palacios desde lo barroco renacentista, Rosa Briceño desde las bandas sinfónicas, Teresa Hernández como maestra de dirección orquestal y las estudiantes, quienes en un seminario en el estado Guárico se conocieron.

En función de lo expuesto, se manejará como discurso, según Calsamiglia y Tusón (2007:1) “una práctica social, de una forma de acción

entre las personas que se articula a partir del uso *lingüístico contextualizado*, ya sea oral o escrito.” Por estar inscrito en la vida social, el discurso es a su vez “un instrumento que crea la vida social.” Las autoras señalan que son las “formas lingüísticas” que, al ponerse en funcionamiento, construyen “formas de comunicación y de representación del mundo –real o imaginario-.”

En palabras de Van Dijk (1997:15) en el análisis crítico del discurso, se estudia el habla y el texto de los diferentes grupos y problemas sociales. Para el abordaje del discurso, de acuerdo con Calsamiglia y Tusón (2007:2), “significa adentrarse en el entramado de las relaciones sociales, de las identidades y de los conflictos, intentar entender cómo se expresan los diferentes grupo culturales en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas”.

El análisis supone tomar como objeto “(...) datos *empíricos*, ya que se parte del principio de que el uso lingüístico se da en un contexto, es parte del contexto y crea el contexto” (Calsamiglia y Tusón, 2007:3). Esto supone hacer el análisis en el “entorno ‘natural’ de aparición” de los datos, es decir, en su contexto, lo cual “exige *observar* el marco en el que se elaboran y se manifiestan las piezas discursivas.”

Dentro de los métodos, técnicas y procedimientos de observación para recoger, describir y analizar el discurso destacan disciplinas como la antropología o la sociología de la interacción, las cuales contienen tres

técnicas que se utilizaron para obtener los testimonios de las músicas: la observación, la entrevista y las grabaciones.

Los testimonios que serán analizados están afianzados en los objetivos que Van Dijk (1997:16-17) expone para su procesamiento, en el caso de esta investigación, sólo se toman los que más se relacionan con el tema que se está interpretando:

1. “Se dirige más hacia los problemas o los temas que permita estudiar eficazmente los problemas sociales relevantes, como pueden ser el sexismo, el racismo, el colonialismo u otras formas de desigualdad social.” Este objetivo permite estudiar la desigualdad entre las mujeres y hombres directores que las mismas músicas hacen referencia a ello.
2. “Se trata de un planteamiento, posicionamiento o postura explícitamente crítico para estudiar el texto y el habla.” Se hace necesario establecer un juicio, después de todo lo investigado, con respecto a este fenómeno social de la mujer como directora de orquesta.
3. “La labor del análisis crítico del discurso se dirige, en gran parte, a las estructuras y estrategias de dominio y resistencia, tanto las desarrolladas en el discurso como las legitimadas y que se hallan en las relaciones *de clase, género, étnicas, raciales, de orientación sexual, lengua, religión, edad, nacionalidad o de nacionalismo.*” Este aspecto es importante, puesto que permitió darle paso a la voz de las

músicas. Fueron ellas mismas quienes desde su yo narraron la complejidad que en algún momento tuvieron en el área musical por su condición de género.

4. “En los objetivos descriptivos, explicativos y prácticos de los estudios del análisis crítico del discurso radica un esfuerzo para descubrir, revelar o divulgar aquello que es implícito, que está escondido o que por algún motivo no es inmediatamente obvio en las relaciones de dominación discursiva o de sus ideologías subyacentes.” Por último, esto se relaciona con el hecho que desde un principio nos conseguimos con que las referencias bibliográficas fueron pocas sobre el tema. Y que, precisamente, no se conoce la situación de la mujer directora de orquesta, resultando un tema escasamente investigado y no dado a conocer a la opinión pública.

Estos objetivos, por las características que engloban, son los que nos van a permitir ser efectivos en cuanto a establecer conclusiones sobre el tema que se investiga. Una de las posturas que sostiene Van Dijk (1997:24) es que el análisis crítico del discurso lleva a cabo una “tarea en oposición a aquellos grupos e instituciones que abusan de su poder y en solidaridad con los grupos dominados.” Es así como el análisis del discurso busca profundizar “en aquello que aun siendo obvio, no se ha investigado por completo” (Van Dijk, 1997:27).

A pesar que este tipo de técnica se usa generalmente para el análisis del discurso de políticos o personas cuyo nivel jerárquico es dominante, se hará uso de ella para conocer el significado de los diálogos que se sostuvieron con las músicas. Tomando en cuenta que se intenta visibilizar un problema social y los testimonios obtenidos, como se dijo anteriormente, presentan características comunes a algunos de los objetivos que expone Van Dijk (1997).

Como parte de la obtención y el tratamiento de los datos para el análisis del discurso, considerando y teniendo presente el contexto en que se dieron los testimonios, en palabras de Calsamiglia y Tusón (2007:343), “una vez que ya hemos recogido los datos, hemos de decidir a *qué tratamiento* los vamos a someter.”

En este sentido, el tratamiento será la transcripción parcial de los testimonios obtenidos, los cuales serán sometidos a un proceso de interpretación y significación, con el uso de algunos de los elementos presentes en el cuadro de Poyatos (1994) que Calsamiglia y Tusón (2007: 348) citan. Se agrega un espacio más para la interpretación de dicho testimonio.

El testimonio, de acuerdo con el crítico literario citado por Dupláa (1996:21), viene del griego “mártir”, “aquél que da fe de algo y supone el hecho de haber vivido o presenciado determinado hecho.” Según explica

Dupláa (1996:26) el testimonio “centraba su fuerza intelectual en esa voz-testigo, que, por medio de su memoria, reconstruía su pasado silenciado por la historia oficial.” Es decir, la voz del testigo supone una necesidad de habla, de contar lo que le ha sucedido. Generalmente los temas recurrentes, que son objeto de testimonio, están relacionados con la situación de la mujer, temas culturales, la visión del mundo del campesino, subordinados, entre otros (Vergara, 2004:5).

El testimonio, concebido con un mensaje, en ocasiones de forma verbal, “pretende verificar unos hechos ocurridos y vividos por un actor o actora-testigo, que, por razones ideológicas, no han quedado recogidos en la historia colectiva de la humanidad” (Dupláa, 1996:26-27). Sin embargo, este proceso además supone, a través de la recuperación y reconstrucción de la memoria, la “interpretación de aquello que ocurrió o se cree que ocurrió.”

La interpretación a que se hace referencia consiste en “un acto doble: un acto de conciencia de sí sobre ella misma y un acto de la comprensión histórica sobre los signos que el absoluto entrega de sí mismo” (Ricoeur, 1983:38). En palabras más sencillas, la voz-testigo recupera el acontecimiento y toma de este lo que se traduce en el *yo*, el *aquí* y el *ahora*.

Vergara (2004:8), al igual que Dupláa (1996), considera que la razón de lo testimonial es la “recuperación de esas historias que no han cambiado mucho.” Especialmente este aspecto es importante para el estudio

que se está realizando debido a que se han podido comparar las voces de las diferentes mujeres directoras de orquestas y estudiantes, cada una representa una generación distinta, nos encontramos con que todas hacen referencia a que se mantiene el dominio del hombre director en el escenario y también a la diferenciación tan marcada entre un hombre y una mujer en esta área.

Ahora bien, lo que se obtiene del testimonio, como lo señala Begué (2003:319), permite hacer un juicio a partir de la interpretación que se hace al recibir lo atestiguado:

“Este juicio constituye una opción acerca de una sucesión de acontecimientos, del encadenamientos de las acciones, de las motivaciones de un acto o del carácter de una persona. En fin, todo aquello que ha sucedido. Sobre él se apoyan las consideraciones, las estimas y hasta las ponderaciones o censuras de tal juicio. Se trata de la narración de un hecho que sirve para probar una opción o una verdad.” (p.319)

Para la interpretación de las voces testimoniales de las músicas y estudiantes de dirección se tomará en cuenta el contexto en que se dan los testimonios, la línea histórica de la figura del hombre en la dirección orquestal, los estereotipos y los prejuicios que se le han adjudicado a la profesión cuando es ejercida por una mujer.

La interpretación de los testimonios se dividirán en tres categoría de análisis: Predominio de la figura masculina, condición de género y debilidad

en la mujer, por último, la relación laboral de la mujer con la profesión. Estas categorías fueron diseñadas de acuerdo con los temas en que las mujeres músicas coincidieron. Se presentan unos cuadros que contienen los testimonios de las mujeres músicas, los contextos en que se dan y la interpretación que se hacen de los mismos.

Primera categoría de análisis: Predominio de la figura masculina

Predominio de la figura masculina	
Transcripción ortográfica	<p>Palacios: “Mundialmente la dirección de orquesta ha sido considerado un trabajo de hombres, un poco estúpido porque hay trabajos muchísimo más rudos, que ya las mujeres hace mucho tiempo lo hacemos, lo llevamos.”</p> <p>Briceño: “En algún momento hubo una aproximación incómoda de los músicos, pero no determinante. Es un territorio más masculino como es en el campo de las bandas sinfónicas.”</p> <p>Hernández: “La figura del hombre es más dominante. Hay un dominio del escenario, mucha más presencia de caballeros en el rol de director que de damas. Sin embargo, yo creo que las mujeres que se han propuesto ser directoras lo han sido.”</p> <p>Sánchez: “Actualmente sigue siendo un mundo muy cerrado, no solamente en Venezuela sino en el mundo. Ha habido personajes dentro de la historia de música pero son contados y muy específicos. Estoy segura que para ellas ha sido muy duro entrar, porque históricamente la figura del director ha sido masculina y aún se conserva. Yo creo que en los países latinos, precisamente por el tema del machismo, está muy marcada la diferenciación entre un hombre y una mujer al momento de dirigir una orquesta.”</p> <p>Blanco: “(...) todavía se ve y se tiene esa parte machista que la figura del director es un hombre con un traje de pingüinito, esa es la figura del director en la mente del colectivo. Todavía estamos en una sociedad no acostumbrada. ”</p>
Descripción contextual	<p>Los testimonios están inscritos en un contexto histórico que viene del siglo XVII con la figura de Juan Bautista Lully como el primer director de una orquesta. También recordar, como se ha dicho a lo largo del trabajo, la dirección orquestal ejercida por una mujer es algo “relativamente nuevo” cuyo origen data del siglo XX. Inclusive, los caso de Palacios, Briceño y Hernández son referencia en Venezuela por ser las primeras mujeres que se formaron como directoras en manos del maestro Gonzalo Castellanos Yumar cuando en los años 70 crea su cátedra de dirección orquestal. Antes de ello, en Venezuela, la dirección orquestal era parte del proceso formativo de quienes estudiaban composición, pero no era vista como una disciplina en sí. Estaba asociada a la composición.</p>
Interpretación	<p>Las palabras en que las cinco músicas coinciden son en “masculina” y “dominante”. Además de señalar que se conserva la figura del hombre en el podio. Esto significa que la mujer directora, tomando en cuenta que los testimonios vienen de diferentes generaciones, en la actualidad sigue estando lejos de ocupar puestos representativos y de liderazgo en el mundo de la conducción orquestal. Al menos no con la frecuencia o regularidad con que un hombre lo haría por sería por ser lo común. Es decir, lo que se espera.</p>

Cuadro n°8 Elaborado por Inojosa (2015)

Segunda categoría de análisis: Condición de género y debilidad

Condición de género y debilidad	
Transcripción ortográfica	<p>Palacios: "Las orquestas me recibían así como qué es lo que nos viene a enseñar. De alguna manera yo tenía que demostrar doblemente que estaba preparada por el solo hecho de ser mujer. Sentía una resistencia con los músicos de ser dirigidos por una mujer.</p> <p>Briceño: "Lo primero que aprendí de mi maestro es que nada iba a ser distinto para mí por mi condición. Sino porque era buena estudiante. Sin embargo, con el nombramiento como directora titular de la Banda Marcial Caracas era la primera vez que yo podía ver que mi condición de ser mujer no era un obstáculo. Al principio yo pensaba que tenía que cuidarme más por ser mujer, pero no, ahora me preocupo por mi trabajo y la música."</p> <p>Hernández: "(...) hay más credibilidad si es hombre. Cuando es mujer es un poquito menos. Pasa de una forma natural porque eso está arraigado en líneas generales. Y en la dirección de orquesta se refleja algo que está en la sociedad."</p> <p>Sánchez: "La simple manera de caminar en un primer ensayo desde que sales al escenario hasta el podio ya eso influye en cómo la orquesta te va a recibir. La manera en que te expresas y hablas con ellos, todo eso influye. (...) desde un principio yo recibí eso de que no puedes porque eres mujer."</p> <p>Blanco: "En la dirección se habla que nosotras somos más débiles. (...) Ah, ¿que por ser mujer tengan consideraciones conmigo? No. Yo puedo hacer lo que hace un hombre al dirigir."</p>
Descripción contextual	<p>Para esta categoría se mantiene lo expuesto en el cuadro anterior. Sin embargo, es importante mencionar el valor que tiene esa idea que, ya explicaba Comas (1995) sobre la construcción social y las características que se da al género para la realización de ciertas actividades laborales. Como por ejemplo, considerar que una mujer puede ser "débil" para desempeñar tal profesión. A esto nos referimos cuando decimos que, ciertamente, es algo que está en el imaginario colectivo, que fue construido socialmente y que no viene la fisiología de una persona, en este caso, el de la mujer. Algo que puede ayudar a entender esto, es que la mayoría de las obras sinfónicas han sido compuestas por hombres y, de acuerdo con las características técnicas para ser ejecutadas, en algunos casos se puede duda de que la mujer tenga la fuerza para resolver ciertos pasajes.</p>
Interpretación	<p>La frase que tiene mayor peso es la de "por el hecho de ser mujer" y las consecuencias que para estas mujeres eso dejó en algún momento. Inclusive, refiriéndose a ello como un "obstáculo" que hace que la orquesta tome la postura de "resistencia" frente a ellas. Sin embargo, en los testimonios se puede notar, que a pesar de las situaciones narradas en las semblanzas, las músicas no se sienten apabulladas por su condición de género. Sobre todo en las estudiantes se muestran las ganas de romper con la barrera y simplemente dirigir sin que el género condicione el trabajo que realizan.</p>

Cuadro n°9 Elaborado por Inojosa (2015)

Tercera categoría de análisis: Condición laboral

Condición laboral	
Transcripción ortográfica	<p>Palacios: "Cuando empecé a dirigir orquestas estaba temerosa o insegura. Es una lástima porque eso es una crítica que no deberíamos tener las mujeres, cuando nos toca manejar la casa, levantar la familia sola. Ahí sí nadie mira si la mujer está en capacidad. Es normal que una mujer dirija un colegio, pero no que dirija una orquesta. En otras profesiones la mujer se ha levantado, en la dirección orquestal no."</p> <p>Briceño: "(...) en cuestiones laborales no ha cambiado. Desde el momento que no hay vacante, las que hay no se llenan, todas las grandes orquestas están dirigidas por hombres y las obras que se tocan es de hombre, tenemos que hablar de un patriarcado. Lo que hacen invitar a la mujer. Exactamente lo que me pasaba a mí. Cuando intenté buscar la titularidad, me pasó lo que me pasó. Pareciera significar que el cambio cultural no se ha producido. "</p> <p>Hernández: "Hay menos mujeres. De un 100% en la dirección estamos hablando de un 10% de participación de la mujer."</p> <p>Sánchez:"(...) yo siento que mi espacio me ha tocado abrirlo a través del estudio (...) Lo primero es que la mujer debe prepararse muchísimo académicamente, porque es un reto bastante grande. Es que a veces el apoyo que dicen que hay no es cierto porque de alguna manera parte de la misma directiva, etc, quienes tratan de sabotearte."</p> <p>Blanco: "Es algo que las mujeres estamos queriendo hacer. Si hoy en día hay mujeres presidentas, por qué no mujeres directores. Es un trabajo como otros."</p>
Descripción contextual	Coincide con la descripción contextual anteriormente explicada.
Interpretación	Las oportunidades laborales siguen siendo cerradas para la mujer directora de orquesta. Pareciera que esta profesión no se ha dignificado para el caso puntual de la mujer. Es tarea pendiente de las autoridades culturales atender específicamente el caso de la mujer en la dirección orquestal, así como se ha hecho en otras profesiones donde en años anteriores la mujer no estaría presente. Con estos testimonios se devela que son las mismas mujeres quienes deben construir su espacio para el desarrollo artístico y profesional, de lo contrario, se hace complejo incursionar o aspirar a dirigir las orquestas profesionales, como invitadas o directoras titulares.

Cuadro n° 10 elaborado por Inojosa (2015)

Conclusiones

Ser una mujer directora de orquesta en Venezuela supone que en algún momento de la vida como artística y música, primero deberá romper con las barreras que se la han atribuido al género: La debilidad y la diferenciación con respecto al hombre en el contexto musical.

Como resultado se obtiene que la mujer necesita hacer un esfuerzo académico mayor que le permita demostrar que está preparada para la conducción de una orquesta profesional. Este es un aspecto en que las conductoras coincidieron.

Sin embargo, a pesar de esa aguda preparación, también debe competir con la figura del patriarcado que domina el podio. La mujer tiene oportunidades de estudios, de formarse académicamente como directora de orquesta en Venezuela, pero no se encuentra en igualdad de condiciones y oportunidades para obtener un puesto de trabajo, la mayoría de las grandes orquestas y liderazgos están ejercidos y ocupados por los hombres.

Hasta el momento una mujer que aspire a la conducción de una orquesta profesional en Venezuela no está próxima. Los personajes estudiados que han alcanzado el éxito en sus carreras, es porque de forma independiente crearon sus espacios para dirigir y porque pasaron por situaciones complejas (condicionadas por el género), que las limitó para en primera instancia alcanzar el podio. Además, es importante recordar que

Palacios, Ortiz y Hernández son la primera generación de mujeres directoras en el país.

Estas mujeres directoras, Palacios, Briceño y Ortiz, tienen más de treinta años de carrera artística, aún se hace cercano para ellas que la mayor participación en el podio esté a cargo de un director, mientras que a la mujer se le trata como directora invitada. No adquiere la titularidad de las sinfónicas.

Las referencias al machismo, al predominio de la figura del hombre director, al público poco acostumbrado a ver una directora, a seguir la línea histórica de que son los hombres quienes dirigen, continúa dejando en desventaja a la mujer que desee estudiar dirección orquestal, pues éstas serán una de las dificultades a conseguir y, que durante la carrera universitaria, ya se comienzan a notar y a sentir.

La dirección de orquestas profesionales en Venezuela es una profesión casi exclusiva de hombres. La mujer figura como directora de coros. También hay un porcentaje de presencia de mujeres a cargos de los núcleos, pero no supera a la cantidad de hombres que también ejercen la dirección de estos lugares. Sin embargo, las estudiantes ven más próximo dirigir un núcleo que orquestas profesionales.

Las oportunidades laborales no serán inmediatas para las jóvenes estudiantes, o por lo menos no lo que espera al egresar de cualquier otra

carrera, pues deben prepararse muy bien. La edad que se estima es a partir de los 35 ó 40 años, pero contando con estudios en el exterior. Los directores y estudiantes de la Cátedra de Dirección del maestro Gregory Carreño, no superan los 20 años de edad, sin embargo, ya se la ha asignado titularidades para dirigir orquestas regionales.

Este tipo de profesión, como lo es la dirección orquestal, aún es un área difícil de acceder para la mujer, más no imposible. Nos encontramos con jóvenes directoras que tienen aspiraciones, que buscan hacer sus programas musicales y presentarlos, que escarban hasta conseguir una orquesta para dirigir, jóvenes que no están acomplejadas, pero que sí se ven afectadas por tener que preocuparse por cosas que un hombre no tendría que atender jamás.

Fuentes de información

Entrevista con Isabel Palacios, directora de orquesta, Caracas, febrero y mayo de 2015.

Entrevista con Rosa Briceño Ortiz, directora de orquesta, Caracas, febrero 2015.

Entrevista con María Victoria Sánchez, directora de orquesta, Caracas, enero de 2015.

Entrevista con Mirca Blanco, estudiante de dirección orquestal, Caracas, marzo y mayo de 2015.

Entrevista con Teresa Hernández, directora de orquesta, Caracas, enero de 2015.

Entrevista con Jhosua Dos Santos, director de orquesta, Caracas, abril de 2015.

Entrevista con Gregory Carreño, director de orquesta, Caracas, abril de 2015.

Entrevista con Yelitza Algara, amiga de Isabel Palacios, Caracas, mayo de 2015.

Entrevista con Diego Cabrujas, hijo de Isabel Palacios, Caracas, mayo de 2015.

Entrevista con Ligia de Mayz, hermana de Rosa Briceño Ortiz, mayo de 2015.

Entrevista con Ingrid Brizuel, amiga de Rosa Briceño Ortiz, mayo de 2015.

Entrevista con Luisa Oliveros, madre de María Victoria Sánchez, Caracas, abril de 2015.

Entrevista con Victor Sánchez, padre de María Victoria Sánchez, Caracas, abril de 2015.

Entrevista con Carlos Salas, profesor de dirección orquestal de la Unearte, Caracas, febrero de 2015.

Entrevista con Elaine Abreu, amiga de Mirca Blanco, Caracas, mayo de 2015.

Referencias consultadas

- Referencias bibliográficas:

Alsina, R. (1993). *La construcción de la noticia*. Segunda edición. Ediciones Paidós. Barcelona, Buenos Aires, México.

Álvarez, F. (1978). *La información contemporánea*. Contexto Editorial Caracas, Venezuela.

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. Argentina, Buenos Aires.

Begué, M. (2003). *Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo*. Editorial Biblio. Buenos Aires, Argentina.

Benavides, J y Quintero, C. (2004). *Escribir en prensa*. 2da Edición. Pearson Educación. España, Madrid.

Calcaño, J. (2001). *400 años de música caraqueña*. Segunda edición: EBUC. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Calsamiglia, H y Tusón, A (2007). *Las cosas del decir*. Editorial Ariel. Barcelona, España.

Cantavella, J. (1996). *Manual entrevista periodística*. Editorial Ariel. Barcelona, España.

Castejón, E. (1992). *La verdad condicionada*. Corprensa. Caracas, Venezuela.

Comas, D. (1995). *Trabajo, género, cultura. La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres*. Icaria. Barcelona, España.

Cuenca, H (1980). *Imagen literaria del periodismo*. Segunda Edición. Ediciones de la Biblioteca de Universidad Central de Venezuela.

Herrera, E. (1997). *Periodismo de opinión: Los fuegos cotidianos*. Litterae Editores. Caracas, Venezuela.

González, N. (1997). *La interpretación y la narración periodística*. Un estudio y tres casos: Croacia, drogas, mujer. Eunsa. España

Grawitz, M. (1990). *Diccionario de Ciencias Sociales*. Editorial Temis. Bogotá, Colombia.

Hernández, G. (2012). *Cómo hacer un proyecto de investigación en comunicación*. Ediciones UCAB. Caracas, Venezuela.

Herzfeld, F. (1965). *La magia de la batuta. El mundo de los grandes directores, los grandes conciertos y las grandes orquestas*. Editorial Labor, S.A. ULISTEN A. G, Berlín.

Ferrater, M. (1969). *Diccionario de filosofía*. Quinta edición. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina. Tomo I.

Martini, S. (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Norma. Buenos Aires, Argentina.

Mier, L y Carbonell, D. (1981). *Periodismo interpretativo. Entrevistas con ocho escritores mexicanos*. Trillas. México.

Peñín, J y Guido, W. (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Fundación Bigott. Caracas, Venezuela.

Pérez, M. (1995). *Diccionario de la Música y los Músicos*. Colección Fundamentos 87. Ediciones Istmo. Madrid, España.

Prada, R. (2001). *El discurso-testimonio y otros ensayos*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Reyes, R. (1986). *Terminología científico-social. Aproximación crítica*. Editorial Anthropos. Barcelona, España.

Ronderos, M., León, J., Sáen, M., Grillo, A. y García, C. (2002). *Cómo hacer periodismo*. Editorial Aguilar. Colombia.

Ricoeur, P. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Editorial André Bello. Chile.

Sabino, C. (1992). *El proceso de investigación*. Ed. Panapo. Caracas, Venezuela.

Scherchen, H. (1933). *El arte de dirigir la orquesta*. Editorial Labor, S.A. Barcelona, Madrid, Buenos Aires.

Scholes, P. (1964). *Diccionario Oxford de la música*. Editorial Sudamericana, S.A. Buenos Aires, Argentina.

Van Dijk, T. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Ediciones Paidós. Barcelona, España.

Yanes, R. (2004). *Géneros periodísticos y géneros anexos. Una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*. Editorial Fragua. Madrid, España.

- Tesis y trabajos de grado:

Burgos, E. (2007). *Una aproximación a la dirección orquestal en Venezuela desde 1950*. Caracas: Universidad Simón Bolívar. Decanato de Estudios de Postgrado.

- Fuentes hemerográficas:

Bastidas, J. (2008). *Género y Educación para la paz: Tejiendo utopías posibles*. Revista Venezolana de Estudios sobre la Mujer. Edición Julio-Diciembre 2008. Volumen 13. N°31.

Palacios, M. (2013). *La música del “bello sexo”*. Revista Venezolana de Estudios sobre la Mujer. Edición Julio-Diciembre 2013. Volumen 18. N°41.

- Fuentes electrónicas:

Asuaje, A. (2014). *La mujer venezolana en la música*. Recuperado en: <http://sinfonicadevenezuela.com/2014/01/27/la-mujer-venezolana-en-la-musica/> Consultado el 08 de febrero de 2015.

Bachtrack. (2014). *Liga Bachtrack 2014: Nuevas alineaciones en la música clásica*. Recuperado en: http://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2014

Beuchot, M. (2000). *Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica*. Recuperado en: <https://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/beuchot/>

Duchen, J. (2013). *Why aren't there more women conductors?* Recuperado en: http://www.theguardian.com/music/2015/feb/28/why-male-domination-of-classical-music-might-end?CMP=share_btn_fb

Dupláa, C. (1996). *La voz testimonial de Monserrat Roig*. Icaria Editorial. Barcelona, España. Recuperado en: https://books.google.co.ve/books?id=DN8i2_a-0ZcC&printsec=frontcover&dq=Dupl%C3%A1a&hl=es&sa=X&ei=9K2KVZv7E8Py-QHAvKh4&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Dupl%C3%A1a&f=false

Higgins, C. (2013). *Male conductors are better for orchestras, says Vasily Petrenko*. Recuperado en: <http://www.theguardian.com/music/2013/sep/02/male-conductors-better-orchestras-vasily-petrenko>

Iniesta, R. (2011). *Directoras de orquesta: práctica y desarrollo del liderazgo*. Revista Transcultural de Música. Número 15. Recuperado en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/358/directoras-de-orquesta-practica-y-desarrollo-del-liderazgo>

Navarro, F. (s/f). *Los Secretos del Maestro*. Recuperado en: <http://www.musicum.net/>

Lorenzo, J. (2014) *El patriarca Don Luis y otras historias*. Recuperado en: <http://www.diarioinformacion.com/arte-letras/2014/02/27/patriarca-don-luis-historias/1474131.html>

Ortiz, L y Navarrete, H. (2006) *Directora de orquesta, un gran sueño*. Recuperado en: <http://www.goethe.de/kue/flm/prj/kub/mus/es3964867.htm>

Pentreath, R. (2015). *11 of today's top woman conductors*. Recuperando en: <http://www.classical-music.com/article/11-of-best-female-conductors>

Querol, C. (2014). *Las directoras de orquesta como ejemplo de liderazgo femenino*. En DEDiCA: Revista de Educação e Humanidades. Número 6. Recuperado en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4734024>

Ramos, P. (2010). *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música*. Revista musical chilena. Recuperado en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1710>

Setuain, M y Noya, J. (2010). *Género Sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*. Universidad Complutense. Madrid, España. Recuperado en: http://www.mav.org.es/documentos/ENSAYOS%20BIBLIOTECA/Informe_MU SYCA_02-2010_Setuain-Noya_Genero_Sinfonico.pdf

Soler, S. (2011). *La situación de la mujer en el ámbito musical actual como docente, intérprete, compositora y directora de orquesta*. Revista

Hekademos. Número 10 Año IV. Diciembre 2011. Recuperado en:
<http://hekademos.com/hekademos/content/view/173/32/>

Vergara, J. (2004). *¿La voz de los sin voz? Análisis crítico de la producción de testimonios en las Ciencias Sociales*. Revista de Ciencias Sociales. Aposta. Recuperado en:
<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/vergara1.pdf>