

## RESUMEN

*Este artículo se centra en los estudios de género y la musicología, explorando el modo en que se ha construido musicalmente lo femenino y las estrategias de las mujeres músicos para enfrentar sus carreras. Interesa establecer las relaciones de procesos sociales y construcciones canónicas con la aparición de cuatro personalidades artísticas desarrolladas por la mujer chilena a lo largo del siglo XX: la cantora, la cantante, la cantautora y la estrella de la canción. Para ello, se abordan casos específicos de mujeres músicos en torno al Sesquicentenario, considerando la acción de la industria musical, la negociación de identidades nacionales, la incorporación de la mujer a la vida nacional, y su agenda de emancipación.*

*Palabras clave: estudios de género, música popular, folklore, industria musical.*

*This article focuses on gender studies and musicology, exploring how the feminine has been musically built and the strategies of women musicians to meet their careers. We are interested in establishing relations between social processes and canonical structures with the emergence of four artistic personalities developed by Chilean women throughout the twentieth century: the cantora, the singer, the songwriter and the song star. To this end, the article considers specific cases of women musicians around the Sesquicentennial, considering the action of the music industry, the negotiation of national identities, the incorporation of women into national life, and their emancipation agenda.*

*Key words: gender studies, popular music, folklore, music industry.*

## LA MUJER SUBE A LA ESCENA: ESTRELLAS DE LA CANCIÓN EN EL CHILE DEL SESQUICENTENARIO

Juan Pablo González\*  
Instituto de Música  
P. Universidad Católica de Chile

La incorporación de los estudios feministas y de género a la musicología, se produjo recién a comienzos de los años noventa, lo que puede ser un nuevo indicador del retraso de la disciplina musicológica respecto a los avances de las humanidades y las ciencias sociales. Sin embargo, este hecho también es un indicador de la particular dificultad que enfrenta la musicología al querer situar la música en el mundo. Si la música lo dice todo y no dice nada, como plantea Lawrence Kramer (2008), si los propios músicos no encuentran palabras para expresar lo que hacen y si los auditores tienen dificultad para expresar lo que la música les produce, cabe preguntarse si esto ocurre solamente por una falta de puesta al día del discurso sobre música o también por la propia naturaleza abstracta o no representativa de ella.

Sin embargo, desde que la preocupación por el desfase de la musicología respecto a los avances de las humanidades y las ciencias sociales empezó a ser expresada públicamente a mediados de la década de 1980 por musicólogos como Joseph Kerman (1985), por ejemplo, comenzaron a desarrollarse propuestas para cerrar esa grieta, o al menos para estrecharla<sup>1</sup>. Entre ellas y amparadas bajo el manto de los estudios culturales, se sistematizaron a comienzos de los años noventa los estudios feministas en musicología, con el trabajo de Susan McClary (1991) y Marcia Citron (1993), entre otras. Estos trabajos pronto derivarían en estudios musicales de género.

---

\* Correo electrónico: jgonzaro@uc.cl. Artículo recibido el 19-07-2010 y aceptado por el Comité Editorial el 29-07-2010

<sup>1</sup> Kerman abogaba por la incorporación de la hermenéutica y la crítica a la musicología y por la búsqueda del proceso en el producto musical y del contexto en el texto y viceversa.

Citron y McClary exploran aspectos concomitantes en la relación de la música y los músicos con cuestiones de género. En el caso de Citron, se trata de cuatro aspectos básicos: el problema de género en la construcción del canon musical; la música como una práctica discursiva de género; la idea del profesionalismo en la mujer; y la recepción crítica de música hecha por mujeres. Por su parte, McClary desarrolla cinco relaciones entre música y género. La primera es la construcción musical del género y la sexualidad, con énfasis en la construcción sonora de caracteres en el madrigal de Monteverdi y en la ópera en general. La segunda tiene que ver con aspectos de género en la teoría musical, como las denominaciones de fuerte y débil para las terminaciones en el primer o segundo tiempo del compás, por ejemplo, y la vinculación de lo rítmico con lo masculino y de lo melódico con lo femenino. La tercera relación entre música y género explorada por McClary apunta a la construcción de género y sexualidad desde la narrativa musical misma, tal como lo plantea Citron, ejemplificado en las ideas de clímax, deseo, atracción y rechazo, y la definición de temas musicales masculinos y femeninos.

La cuarta relación pretende explorar la música como discurso de género, considerando desde la encarnación mitológica de la música en una mujer o musa hasta la reacción masculinizante del modernismo riguroso ante la histeria y sentimentalismo romántico y popular <sup>2</sup>. Finalmente, McClary está interesada en estudiar las estrategias discursivas de las mujeres músicos, con las que han ido venciendo los obstáculos que enfrentan para participar plenamente del campo de la creación musical, incluso llegando a negar la posibilidad de escribir música desde su condición de mujer; alegando hacer simplemente música (1991: 7-19).

De las cinco preguntas o problemas de estudio que propone Susan McClary, dos han guiado el presente artículo: la construcción musical de lo femenino –considerando la sustentación, respuesta o negociación de códigos sociales históricos de género–, y las estrategias discursivas de las mujeres músicos para vencer los obstáculos a su carrera. En sintonía con este último problema, están las ideas de Marcia Citron de explorar el problema del profesionalismo de la mujer, considerando mujeres que deben cumplir papel de madres, esposas y artistas a la vez.

La pregunta básica entonces, es por aquello que hace particular la presencia de la mujer en música. ¿Es posible hacer música desde la condición de género? ¿En qué consistiría la diferencia, en términos expresivos, de contenidos o estéticos? Esto ya ha sido planteado en literatura, tanto por la búsqueda de lo femenino en la escritura como por la definición de géneros literarios femeninos, como el diario de vida, por ejemplo. Sin embargo, la mayoría de los estudios feministas han rehusado afirmar de manera categórica la existencia de una manera femenina o masculina de componer, como señala Pilar Ramos (2003: 63). Más bien ha habido pronunciamientos sobre las particularidades de las carreras y la producción musical de compositoras, cantantes, instrumentistas y

---

<sup>2</sup> La relación de la música con lo femenino, por ejemplo, no la haría deseable en la formación de los jóvenes británicos, que poseen una formación fuertemente masculinizante, lo que explicaría la baja presencia de compositores británicos en el panorama musical mundial.

directoras a lo largo de la historia europea y latinoamericana de música docta o escrita, folklórica u oral y popular o grabada.

En el caso de Chile, no podemos negar el reconocimiento que la mujer ha tenido en cuanto a su capacidad artística. En cualquier recuento histórico-cultural de la primera mitad del siglo XX, no faltan ejemplos de escritoras, poetisas, escultoras, pianistas y cantantes líricas chilenas. A partir de la segunda mitad del siglo, se suman las cantautoras y estrellas de la canción, como veremos en este artículo. Las compositoras, en cambio, tienden a aparecer en forma estable a lo largo del siglo, siempre en un número muy reducido y sin experimentar un crecimiento evidente a fines del siglo XX, a pesar de la plena incorporación de la mujer a la vida republicana del país y del amplio desarrollo de los movimientos feministas y de los estudios de género en el campo musical.

En un reciente estudio sobre procesos de canonización en la música chilena de concierto del siglo XX, hemos podido corroborar esta situación, pues la presencia de compositoras mujeres dentro de las cuarenta obras canónicas estudiadas fue mínima: sólo una, Leni Alexander, por sus *Cinco epigramas para orquesta* de 1952<sup>3</sup>. Esto, a pesar que existieron al menos otras cinco mujeres compositoras chilenas destacadas a lo largo del siglo XX aparte de la elegida. Es como si se mantuviera el *status quo* moderno que alega una supuesta falta de profesionalismo y originalidad de la mujer en la creación musical, algo que, evidentemente, la musicología feminista se ha encargado de desmontar aunque el canon compositacional nacional no lo haya hecho.

La condición de intelectual de la mujer chilena, fraguada en el salón decimonónico, fue sustentada por su temprana incorporación al sistema educacional, tanto escolar como universitario. Esto le permitió ganar posiciones sociales durante la primera mitad del siglo XX, beneficiándose especialmente la mujer de clase media. Sin embargo, esta incorporación fue lenta, tanto en el plano de los derechos cívicos como del canon musical. Recién en 1949, por ejemplo, se aprobaba el voto femenino parlamentario y presidencial, veinte años más tarde que en Ecuador y medio siglo después que Nueva Zelanda<sup>4</sup>.

En las siguientes páginas abordamos las formas de construcción de cuatro personalidades artísticas desarrolladas por la mujer a lo largo del siglo XX chileno: la cantora, la cantante, la cantautora y la estrella de la canción. Por un lado, estas cuatro personalidades sustentan, negocian o responden códigos históricos de género que han llevado a la mujer a ocupar papeles más o menos protagónicos en la sociedad. Por el otro, estas personalidades sustentan, negocian o responden el canon artístico establecido.

## DE CANTORA A CANTANTE

En la década de posguerra de 1920 se produjeron cambios importantes en los modos de socialización en las principales ciudades europeas y americanas, aumentando

---

<sup>3</sup> González, 2010.

<sup>4</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Sufragio\\_femenino](http://es.wikipedia.org/wiki/Sufragio_femenino) [27/ 4/2010]

la actividad pública de diversión y con esto la demanda para la música. Al teatro, utilizado en Chile desde el siglo XVIII por músicos y cantantes, y las tradicionales chinganas o tabernas y casas de canto, en los locos años veinte se sumarán el cabaret, el salón de baile y de patinaje con música y la sala de cine como posibles escenarios para la música popular. A esto se sumaba el desarrollo de la industria discográfica nacional, con la fabricación y distribución de discos Victor y Odeon de 78 rpm grabados en Buenos Aires por músicos chilenos y argentinos; y de la radiotelefonía, con el inicio de las transmisiones de Radio Chilena en 1923 gracias a la entusiasta y desinteresada participación de ingenieros, gente de teatro, músicos y cantantes clásicos y populares.

1. Elegante figura femenina portadora de “la mejor música del mundo” en la publicidad de la lujosa Radio Electrola Philco Tropic. El Mercurio, 17/10/1944: 19.

**LA MEJOR MÚSICA**  
**DEL MUNDO**  
*con una*  
**RADIO-ELECTROLA**

**PHILCO**  
TROPIC

*Facilidades de pago*

Lujosa Radio Electrola Philco Tropic. Chasis-20, 8 tubos con 8 bandas para onda corta, espaciadas, con cambiador automático para discos de 10" a 12" alternadamente, en fino mueble inglés "Sheraton", enchapado en raíz de nogal.

**ERNESTO YAÑEZ Y CIA. LTDA.**  
BANDERA 176 • FONO 64354

Toda esta actividad industrial confluía en un sistema productivo y de consumo de estrellas, desarrollado en Iberoamérica a partir del auge del cuplé, de los espectáculos de variedades, de las compañías de revista y del circo. Estos serán escenarios protagonizados

musicalmente por la mujer, la que con su voz, su cuerpo y su canto hacía de la estrella del celuloide –desde donde se había construido el concepto para la cultura de masas– una estrella de carne y hueso.

La década de 1920 marcaba el inicio de la cultura de masas en el país, con la consiguiente emergencia de sectores populares en la vida pública de la nación, lo que generaba un intenso debate, pues éstos eran actores exigentes y relevantes, entre los que imperaba un igualitarismo que amenazaba la tradicional posición hegemónica de la elite social chilena. Si a esto sumamos el ascenso de las capas medias y la incorporación de la mujer de clase media a la vida intelectual del país, se completa el cuadro que pone en jaque las ideas tradicionales de identidad nacional, señalando la existencia de una cultura popular urbana modernizante y democratizadora<sup>5</sup>.

En un ambiente progresivamente cargado de tensiones sociales, con demandas radicales y urgentes, la defensa de estas tradiciones se convirtió en una cuestión de primera importancia para la elite. Era necesario preservar el folklore de la arremetida de la cultura popular urbana y garantizar su sentido tradicional y emblemático. De este modo la cantora campesina primero y la folklorista después, ingresarán en gloria y majestad a la industria musical chilena, manteniendo una presencia central en la radiotelefonía y discografía nacional entre las décadas de 1920 y 1950, y proyectando su legado hasta la actualidad<sup>6</sup>.

2. Blanca Tejeda de Ruiz en portada del álbum de partituras *Canciones populares chilenas*, Santiago, 1946.



---

<sup>5</sup> Ver González y Rolle, 2010: 418.

<sup>6</sup> Las cantoras campesinas iniciaron sus carreras como solistas por influencia de la propia industria musical, independizándose de los dúos y tríos de hermanas con los que tradicionalmente animaban faenas agrícolas, bodas, velorios, santos, fondas y rodeos.

A comienzos de los años veinte, aparecen dos mujeres de distinto origen social en el naciente campo de la música popular chilena de masas: una cantora campesina y una soprano de salón. La primera, Rosa Cataldo, cantaba tonadas y cuecas en quintas de recreo y teatros de Santiago y la segunda, Blanca Tejada de Ruiz, grababa en Buenos Aires, para el sello Victor, tonadas, canciones y cuecas tradicionales y de su autoría.

A partir de los años treinta, tres cantoras serán las que más graben sus voces en disco y sean difundidas por las ondas radiales: Derlinda Araya, con sus populares programas en Radio El Mercurio y sus grabaciones para el sello Victor; Esther Martínez, concertista en guitarra que integra Las Cuatro Huasas (1936) y Petronila Orellana, también de Radio El Mercurio y autora de las populares cuecas “Chicha de Curacaví” y “Los lagos del Sur”, grabadas por Odeon<sup>7</sup>.

3. Derlinda Araya posando con su guitarra. *El Mercurio*, 20/ 1/1948: 21.



---

<sup>7</sup> Más en González y Rolle, 2005.

4. Esther Martínez en portada de la partitura de “Debajo de un limón verde”, zamacueca, Santiago: Casa Amarilla, 1928.



La labor discográfica y radial de estas mujeres aumentó los grados de masividad del folklore chileno, contribuyendo a la consolidación de un público y de una demanda desde la ciudad por la música del campo. Así mismo, ellas contribuyeron a situar la figura de la folklorista al interior de la cultura de masas, lugar que ocuparán más tarde Margot Loyola, Violeta Parra y Gabriela Pizarro, por nombrar las más destacadas.

Sin embargo, las cantoras y folkloristas del disco y de la radio, no podían competir con las agrupaciones de música popular argentina, cubana, y estadounidense, que a fines de los años veinte ya anunciaban su reinado en la industria discográfica internacional. De este modo, comenzará un proceso de masculinización de la música folklórica en la escena, con la formación de dúos y cuartetos de huasos, que integrarán a su espectáculo criollista tanto el repertorio de cantoras y folkloristas, como de las agrupaciones extranjeras, haciéndose cargo del marcado acento extranjero del consumo musical chileno. Los dos grupos centrales de esta nueva tendencia: Los Cuatro Huasos (1927) y Los Quincheros (1936), incluirán abundante repertorio internacional en sus presentaciones y grabaciones, compartiendo las tonadas y las cuecas con boleros, guarachas, tangos, corridos y one-steps.



Recién a comienzos de los años cincuenta, la mujer encontrará un nuevo espacio dentro del criollismo musical en la escena, manteniéndose más apegada, eso sí, al repertorio de las cantoras y folkloristas que la antecedieron. Atrás quedaba la impavidez de la cantora campesina –como la define Violeta Parra– que parecía avergonzada cuando cantaba, escondiéndose detrás del brazo de la guitarra y concentrando toda la emoción en su garganta<sup>8</sup>. Ahora estamos ante la figura de la mujer como cantante popular completa, erguida en medio del escenario, con su voz, sus gestos, su vestuario y su cuerpo formando parte integral del espectáculo.

La incorporación de la mujer en la escena musical criollista o típica, coincidía con la llegada al congreso en 1953 de la primera parlamentaria chilena, María de la Cruz. Este hecho marcaba la culminación de una larga etapa de modernización social para la mujer chilena, iniciada en 1946 con la creación del Partido Femenino Chileno y la promulgación del voto femenino en 1949, como hemos visto. Continuando con la tendencia del género revisteril de pasar revista y parodiar el acontecer político y social de la época, la naciente Compañía de Revistas Bim Bam Bum destacaba este acontecimiento con su revista “Polleras al congreso” presentada en 1953 en el Teatro Ópera de Santiago.

5. Silvia Infantas ataviada de china y Los Baqueanos ataviados de huaso –Pedro Leal, Germán del Campo y Hernán Arenas–, en la portada de *Suplemento Cancionero Odeon*, 8-9/1957.



---

<sup>8</sup> Ver *Ecran*, 8/ 6/1954: 18.

En 1953 se formaron los conjuntos Silvia Infantas y Los Baqueanos (1953-1960) y Fiesta Linda (1953-1977), con Carmen Ruiz como solista. Simultáneamente, Ester Soré –La Negra Linda–, regresaba a Chile luego de dos años en Argentina, y Los Cuatro Hermanos Silva –con Olimpia Silva– alcanzaban protagonismo en la escena nacional antes de emigrar a México. Tal como María de la Cruz en la política, Silvia Infantas había iniciado su carrera a mediados de los años cuarenta, integrando el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Esto le daba el dominio escénico necesario para convertirse en estrella del folklore y comenzar a exportar esta nueva propuesta de la música chilena junto a Los Baqueanos, primero y a Los Cóndores, después. Recordemos que del año anterior es la única obra de una compositora chilena que ha entrado al canon musical nacional del siglo XX: *Cinco epigramas para orquesta* de Leni Alexander, quien acababa de obtener su ciudadanía chilena luego de llegar refugiada al país en 1939 con su familia judío-polaca. De este modo, entre 1952 y 1953 la mujer chilena, junto con llegar al parlamento, llega en plenitud a los distintos escenarios de la música; desde los más frívolos a los más serios.

También en 1953 nacía Violeta Parra como folklorista, comenzando su labor de recolección folklórica, impulsada por su hermano Nicanor, que la llevaría al encuentro de su autenticidad creadora. El inicio de esta labor la hizo merecedora al año siguiente del premio Caupolicán como mejor folklorista, reafirmando el pleno reconocimiento de los medios, de sus colegas y del público nacional del que Violeta gozará en el Chile de los años cincuenta. Por su parte, Margot Loyola, ya independizada del dúo con su hermana Estela, dictaba cursos de folklore en las escuelas de temporada de la Universidad de Chile, donde en 1955 surgirá el conjunto mixto de proyección folklórica Cuncumén, que le otorgará una nueva plataforma artística y cultural a la mujer chilena.

6. Conjunto mixto Cuncumén –Alejandro Reyes, Rolando Alarcón, Jaime Rojas, Juan Collao, Elia Fuentes, Nelly Bustamante y Silvia Urbina–. *Radiomanía*, 189, 12/1958.



Las nuevas artistas del folklore de los años cincuenta, se diferenciaban de la cantoras y folkloristas por su emisión vocal depurada, su cuidada vestimenta, su repertorio más amplio y su actitud desenvuelta sobre el escenario. En este sentido, Silvia Infantas y Ester Soré crearán escuela. La primera, por su experiencia como actriz, y la segunda, gracias al desarrollo artístico que le brindaban los auditorios radiales desde los años treinta. La incorporación de una voz femenina al trío huaso de barítonos y tenor enriquecía la armonía vocal de la música típica, haciéndola más clara y variada. La primera voz femenina quedaba a una distancia mayor de las voces secundarias masculinas, destacándose mejor. Asimismo, como se trataba de un canto con micrófono –no gritado como el de las cantoras campesinas–, eran audibles suspiros e interjecciones, aumentando la expresividad y cercanía de la interpretación<sup>9</sup>. Con la cantante femenina de música típica, la gracia, picardía y donaire de la mujer chilena se expresarán en plenitud sobre la escena, el disco, la radio y el cine nacional. Parlamento e industria musical marchaban de la mano, entonces, en la plena incorporación de la mujer chilena a la vida de la nación.

7. Ester Soré finamente maquillada en portada de *Radiomanía*, 208, 7/1960.



---

<sup>9</sup> Ver González y Rolle, 2005.

Tal como sucedía con las cantoras campesinas, que preferían actuar en dúos o tríos de hermanas para cuidarse mutuamente en el ambiente festivo y nocturno que frecuentaban, la cantante de música típica tendrá relaciones sentimentales o sanguíneas al interior de su conjunto, lo que hará más estable su permanencia en la vida artística. Para una mujer era más difícil hacer giras sola, negociar contratos, cobrar derechos y hacer publicidad, por lo que la compañía de un hombre resultaba muy necesaria. “Una mujer no debe andar discutiendo de plata”, afirmará la baladista Gloria Simonetti a fines de los años sesenta<sup>10</sup>.

8. Las Cuatro Brujas con sus vestidos habituales de mujer chilena de clase media. Abajo María Teresa Maino y María Elena Infante, arriba María Cristina Navarro y Paz Undurraga. *Rincón Juvenil*, 29, 30/ 6/1965.



---

<sup>10</sup> *Ritmo*, 218, [4/11/1969]: 76-77.

Como señala Marcia Citron (1993: 85-86), el profesionalismo problematiza la femineidad de la mujer, amenazando su autoimagen tradicional, más centrada en la vida privada y la formación de una familia. De este modo, tarde o temprano, la mujer interrumpirá su carrera artística ante la opción del matrimonio. Esto sucederá en Chile con la exitosa pero intermitente carrera del dúo Sonia y Myriam (1941-1964) y con la breve trayectoria del cuarteto de neofolklore Las Cuatro Brujas (1964-1966). A pesar de lograr una carrera meteórica en un par de años con un centenar de exitosos arreglos a cuatro voces y varias grabaciones, en un corto período Las Cuatro Brujas tuvieron que cambiar a dos integrantes que se casaban y, finalmente, debieron disolverse del todo por la incompatibilidad de la vida artística con su condición tradicional de mujer<sup>11</sup>.

## CANTAUTORA

Luego de su triunfal llegada a la escena criollista nacional, la mujer pareció experimentar un retroceso como artista del folklore. Esto sucedía debido a que los movimientos de renovación del cancionero chileno y latinoamericano de los años sesenta y setenta, se basaban en los conceptos de autor y de compositor, de fuerte sesgo masculino según el canon dominante. De este modo, la cantautoría de raigambre trovadoresca que sustentaba estos movimientos de renovación folklórica, desplazó a la mujer de la escena musical de los años sesenta. Desde el canon artístico creativo se le percibía como falta de profesionalismo y de originalidad, algo que, evidentemente, la musicología feminista se ha encargado de desmontar<sup>12</sup>.

Con la excepción de la mexicana Amparo Ochoa y de la chilena Isabel Parra, las pocas mujeres que participaron de la cantautoría latinoamericana fueron solamente intérpretes, como Mercedes Sosa o Charo Cofré, condición en la que no aparece el hombre. Incluso Isabel Parra inicia su carrera como intérprete. Su primer LP (Demon, 1966) está dedicado a canciones de su madre y al folklore venezolano, en una perfecta muestra del lugar que ocupará la mujer en la cantautoría latinoamericana de la época. Será en su segundo LP de 1968 donde empiecen a aparecer canciones propias, aunque siempre musicalizando textos de otros autores, como en "Al centro de la injusticia", sobre un texto de Violeta. El primer LP de su hermano Ángel (Demon, 1965), en cambio, ya incluye dos canciones propias y a partir del segundo, la mayoría de ellas lo son.

---

<sup>11</sup> El otro grupo femenino del neofolklore, Las del Juncal, no lograron proyectarse más allá de 1965, como tampoco lo hizo el Trío Canta Claro.

<sup>12</sup> Ver Ramos, 2003: 67.

9. Isabel Parra de aspecto casual y hasta descuidado en la carátula del LP Isabel Parra, volumen 2, Santiago: Arena, 1968.



El hecho de ser mujer, entonces, admite en la cantautoría la condición de intérprete, condición femenina a la que la historiografía musical le ha prestado mayor atención. Debemos admitir que esto también pone en evidencia la importancia de las voces y cuerpos de quienes cantan en la configuración o “realización” de la propia canción. Debido a esto, no importará que Edith Piaf, por ejemplo, no sea la autora de las canciones que popularizó, pues el público las asocia con ella; se trata de canciones que cobran vida o que se completan como objeto estético a través de una interpretación en particular. Lo interesante para efecto de los estudios de género, es que no haya equivalentes masculinos de cantantes que no sean compositores en la nueva canción, la nueva trova o la MPB –música popular brasilera–, todos géneros musicales de fuerte sesgo autoral. Donde sí los hay es en géneros de menos aspiraciones autorales, como el bolero y la balada, por ejemplo.

La gran excepción será Violeta Parra, que irrumpe en espacios reservados canónicamente al hombre, ya sea apropiándose del canto a lo humano y a lo divino o haciendo que cantautor se conjugue también en femenino. Como señala Citron (1993: 81) si el compositor ya es un *outsider* social, la mujer compositora será una doble *outsider*, pues además lo es del canon profesional y artístico fuertemente masculinizante, lo que puede causarle problemas en la imagen de sí misma y en la construcción de su propia identidad. Sin embargo, esto no parecía preocuparle a Violeta Parra, que hizo de su doble y hasta triple condición de *outsider* su forma y condición de vida.

Tal como se espera de todo cantautor, las canciones de amor de Violeta Parra son fuertemente autobiográficas. Un cantautor debe compartir con su público las conclusiones de su propio vivir y de lo que observa en el mundo mediante la canción y el acto performativo, lo que Violeta hacía con total propiedad. Para Violeta, la mujer está al mismo nivel del hombre en el amor: ella es la que elige, la que invita, quien ama, es dejada y también deja de amar. Esto es lo que expresa en canciones como “Corazón maldito”, “De cuerpo entero”, “El albertío”, “La jardinera”, “La niña que baila el rin”, “Lo que más quiero”, “Qué he sacado con quererte”, “Qué palabra te dijera”, “Qué te trae por aquí”, “Run Run se fue pa’l norte”, “Veintiuno son los dolores”, y “Volver a los diecisiete”.

10. Violeta Parra en los estudios de grabación de Odeon, concentrada en su guitarra. *Suplemento Cancionero Odeon*, 8-10/1958.



Violeta Parra vive una tercera condición de *outsider*, sumando a la de ser mujer y compositora a la vez, la de encarnar una alteridad social de componentes culturales, étnicos y de clase. Se trata de una encarnación que se hace presente performativamente, puesto que es sobre el escenario, en la radio y en el disco que Violeta ejerce como cantora campesina y también reivindica raíces mapuches, en definitiva, donde pone en práctica su alteridad social. En su opción arte-vida, Violeta Parra encarna la condición de *outsider* desde su práctica artística, haciendo del mundo su escenario y de la escena su mundo<sup>13</sup>. Su origen campesino de la zona centro-sur del país, la sitúa dentro del marco desde el que el Estado, la elite y la industria musical han construido la identidad sonora de la Nación. De este modo, Violeta tensiona desde dentro el concepto hegemónico de identidad nacional, mostrando sus fisuras al hacer hablar a la diversidad étnica, cultural y social que compone la Nación chilena a través de sus canciones performadas por ella.

Al hacer del mundo su escenario, para Violeta Parra vivir es performar su alteridad, de la que tenía plena conciencia. Podía referirse a sí misma en tercera persona, anunciándose al llegar a un lugar, proclamando así su propia alteridad. Cantaba aunque no hubiera llegado nadie a su Carpa de La Reina, o lo hacía horas seguidas sin importarle la opinión de los que la rodeaban, afirmando una alteridad performativa tajante<sup>14</sup>.

Sólo su hija Isabel, y quizás como una forma de “sacársela de encima”, desarrolló una carrera como cantautora en Chile después de la muerte de Violeta, transformándose en la figura femenina de la Nueva Canción Chilena, continuando su postura crítica ante la sociedad y la demanda feminista por su libertad de vivir y ser mujer. Con motivo del lanzamiento de su primer LP *Demon* en 1966, Camilo Fernández se refiere a la voz de Isabel Parra como “dulce y amarga, tierna y violenta”, llora y sonríe cantando, afirma. Estos rasgos, sumados a los de una personalidad franca pero reservada, acompañarán la imagen pública de Isabel Parra como autora, cantante y mujer a lo largo de toda su carrera<sup>15</sup>.

La autonomía femenina en la escena musical, ocurría cuando se comenzaba a hablar directamente de la emancipación de la mujer, con el cambio de las formas de trato intergenérico y de las convenciones sociales en materia de costumbres, lenguajes y vestuarios. Estos cambios eran también cercanos a la emergencia de la cultura juvenil, donde hombres y mujeres tendrán un protagonismo similar, como veremos en las siguientes páginas<sup>16</sup>.

## ESTRELLA DE LA CANCIÓN

Junto a la música típica, donde la mujer desempeña un papel protagónico sobre el escenario, aunque acompañada de hombres, tres tendencias de la música popular del

---

<sup>13</sup> Más en González, 1997.

<sup>14</sup> Ver testimonio de Fernán Meza en Subercaseaux 1982: 59.

<sup>15</sup> Ver *El Musiquero*, 35, 11/1966: 12; y *Rincón Juvenil*, 102, 30/11/1966: 16-17.

<sup>16</sup> Ver música juvenil en los años sesenta en González, Ohlsen y Rolle, 2009: 631-725.



Chile del Sesquicentenario tendrán mujeres en papeles protagónicos: la balada, el cancionero latinoamericano y la nueva ola. Es en la década de 1960 cuando la mujer chilena desarrolle una carrera como cantante solista, aunque en la balada sólo se destaque Monna Bell –ganadora de la primera versión del Festival de Benidorm (1959)– y en el cancionero latinoamericano Ginette Acevedo, con repertorio litoraleño argentino y Palmenia Pizarro con vals peruano. Será la nueva ola la tendencia pródiga en intérpretes femeninas.

11. Ginette Acevedo en la portada de *El Musiquero*, 153, [11]/1971.



En efecto, entre 1960 y 1966 alcanzan una importante figuración en la industria musical chilena las nuevaoleras Nadia Milton, Fresia Soto, Gloria Benavides, Cecilia, Marisa y Luz Eliana, a las que se suman Isabel Adams, Gloria Aguirre, Sussy Vecky y María Teresa, entre otras. Nunca hubo tantas estrellas femeninas de la canción activas en Chile. Ni tan jóvenes. En este caso, no es sólo su condición de mujer la que cuenta, sino que la de mujer joven, condición que, si bien estuvo antes presente en la cantante popular, ahora se hará explícita.

A pesar de las condiciones complejas en las que tenían que trabajar, las nuevas cantantes juveniles norteamericanas de los años cincuenta alcanzarán un importante desarrollo, constituyendo el modelo gravitante para sus homólogas chilenas<sup>17</sup>. Grupos como The McGuire Sisters, The Chordettes, The Shirelles, The Ronettes y Las Supremas, impondrán éxitos juveniles en Chile en voz de mujer, mientras que cantantes norteamericanas como Brenda Lee y Connie Francis servirán de modelo para varias estrellas de la nueva ola chilena.

Algunas de ellas, como Nadia Milton y Gloria Benavides eran cantantes infantiles de la radio y el disco en la segunda mitad de los años cincuenta. De este modo, sin tener que interrumpir sus incipientes carreras por el cambio de voz, como ocurría con los cantantes infantiles masculinos, podían pasar directamente a ser cantantes juveniles. La condición femenina, entonces, favorecía la continuidad entre la práctica infantil y adolescente en la canción popular y explica, en parte, la amplitud de la presencia femenina en la música joven de los años sesenta.

12. Gloria Benavides cantando en un programa infantil de Radio Corporación en 1958. *Ritmo*, 3, 21/ 9/1965.



---

<sup>17</sup> Ver McClary, 1993: 404.

La juventud comenzaba a ser sinónimo de innovación, creatividad y cambio, categorías detentadas hasta entonces sólo por artistas, filósofos y políticos, todos hombres adultos y blancos, por cierto. La industria musical sabrá usufructuar muy bien de esta tendencia, llevando innovación, creatividad y cambio al terreno de la moda y el consumo masivo, explotando nuevos bailes derivados del rock and roll e introduciendo en forma permanente nuevas estrellas juveniles de la canción.

Motores de esta industria en Chile fueron los sellos RCA y EMI Odeon; productores discográficos como Camilo Fernández; y estaciones radiales de Santiago y Valparaíso como Portales y Minería con su tradicional formato del show de aficionados.

El Festival de la Canción de Viña del Mar y la prensa juvenil de los años sesenta, también constituyeron engranajes centrales para este desarrollo. Los ejecutivos chilenos de RCA conocían de cerca los éxitos juveniles desde la llegada del rock and roll en 1955 y de los pretty faces –caras bonitas– en 1960. De este modo, RCA comenzó grabando en Chile a las quinceañeras Nadia Milton, Fresia Soto y Gloria Benavides. En 1962 se sumó EMI Odeon con el torbellino desatado por Cecilia a sus 19 años de edad. Luego aparecerá el sello Polydor del conglomerado Philips con Marisa y el sello Demon, de Camilo Fernández, con Luz Eliana, ambas de veinte años.

Los astros de la nueva ola chilena eran chicos y chicas que cantaban en inglés, castellano o italiano desde tango europeo hasta slow rock. Casi no tenían trayectoria artística antes de llegar al disco –un hecho impensable en el pasado–, pasando directamente de los programas radiales de aficionados al estudio de grabación. Los requisitos eran cantar bien, lucir bien y ser jóvenes. Será muy importante para estos cantantes y sus sellos el rápido desarrollo de una imagen pública como estrellas. Las revistas juveniles y de espectáculo desempeñarán un papel central en este propósito, sumando portadas y contraportadas, fotos de reportaje y de estudio, entrevistas, crónicas, fotonovelas y secciones de chismes, en una permanente exposición mediática que llegará a su clímax en la segunda mitad de los años sesenta. En su cometido, la prensa, en comunión con la propia industria musical, definirá atributos para cada estrella desde los cuales construirá su personalidad mediática, como la hermosura exótica de Fresia Soto –“Cholita de ojos celestes”–; la ternura de Gloria Benavides –cantante niña-mujer–; el desenfado de Cecilia –y su beso de taquito–; y el dramatismo de Luz Eliana –muy apropiado para el jazz, donde también alcanzó notoriedad–.

13. Cecilia con su característico gesto desenvuelto y desafiante en la portada de *Radiománia*, 262, 1/1965.



“A los 21 años, Fresia está convertida en una mujer atractiva, de bien esculpida figura, con una simpatía envidiable, además de su exquisitez en la escena y talento innato para la interpretación”. No podía empezar mejor el primer reportaje que le dedicaba *El Musiquero* a Fresia Soto, publicado para la Navidad de 1968. Sin embargo, el reportaje se centrará en el conflicto de la artista juvenil que quiere independizarse, tensionando la relación con sus padres, quienes cautelaban celosamente su carrera, incluso después que la artista había cumplido la mayoría de edad. La revista se centra en esta problemática para victimizar a la juvenil cantante, señalando que a raíz de esto ha entrado una crisis nerviosa en “esa cabecita morena que iluminan dos ojos brillantes”, aludiendo a los lentes de contacto celestes que usaba.

14. Fresia Soto en la portada de *Rincón Juvenil*, 113, 15/ 2/1967.



La construcción de una personalidad mediática de las nuevas estrellas desde la industria y los medios, no podía ser lograda sin la complicidad del público, que en el caso de la nueva música popular juvenil, adquirirá la condición de fanático. Este nuevo público llegará a organizarse en fan-clubs en torno a estrellas que adquirirían la categoría de ídolos. Además, mediante los listados de popularidad en los que el público tendrá voz y voto, los fanáticos se sentirán directos partícipes en el impulso de las carreras de sus artistas favoritos.

La magnitud y organización del fan club de Cecilia, por ejemplo, pudo apreciarse a su triunfal llegada al aeropuerto de Los Cerrillos en octubre de 1965 luego de actuar en el Festival de Benidorm. El recibimiento, ampliamente cubierto por la prensa escrita y radial, ponía de manifiesto el fenómeno del cecilismo en Chile, pues ninguna artista mujer había despertado ese nivel de admiración y fanatismo entre sus seguidores. Asimismo, el fan club del Pollo Fuentes –fundado en 1966 en Radio Portales de Valparaíso– evidenciará formas de fanatismo femenino que casi no tendrá parangón en el país<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> De este modo, José Alfredo Fuentes desplazaba a Cecilia como ídolo, y con ello se cambiaba un modelo femenino transgresor por uno masculino obediente.

15. Fans de Los Beatles en el Teatro Capri de Santiago. *Rincón Juvenil*, 15, 25/ 3/1965.



Como señala Sue Wise, la imagen de las fans histéricas desmayándose o arrojándose sobre sus ídolos puede tener distintas lecturas. Si Elvis Presley movilizó a tantas mujeres no era sólo por su atractivo, sino porque las chicas podían utilizarlo para otros fines, como establecer vínculos sociales y formar su propia subjetividad (en Ramos, 2003: 110). La conciencia de ser joven y de ser capaz de transformar lo conocido, producirá una cohesión generacional que permitirá hablar de movimientos juveniles de distinto tipo en los años sesenta –tanto políticos, sociales como musicales–, donde cantantes femeninas juveniles y público femenino organizado en clubes de fanáticas, encontrarán su propio lugar

### **PALABRAS FINALES**

Si a comienzos de los años sesenta la mujer estaba plenamente incorporada a la vida civil de la nación, también estaba cada vez más incorporada a la escena musical nacional. Primero había llevado el canto comunitario y rural a los surcos discográficos y a las ondas radiales, haciendo del folklore un asunto de masas. Luego, despojada de la guitarra, se irguió en medio del escenario deslumbrando con su voz, atuendos y movimientos a una audiencia plenamente expuesta a la escena internacional de la música popular, que necesitaba aunar identidad local con modernidad cosmopolita.

Sin embargo, el canon profesional y artístico imperante, de fuerte impronta masculina, hará que la mujer descienda del escenario con la llegada de los movimientos de renovación del cancionero latinoamericano de los años sesenta. Sólo Violeta Parra –seguida por su hija Isabel– permanecerá como cantautora, en su triple condición de outsider de destino trágico.

El proceso de emancipación de la mujer de los años sesenta no será suficiente para integrar en plenitud la figura femenina como autora y compositora, pues no logrará cuestionar el canon artístico imperante, fuertemente masculino. El tercer LP de Cecilia grabado en 1968, cuando la nueva ola ya había quedado atrás y una nueva oleada de baladistas masculinos comenzaba a copar los espacios, se llama *Estamos solas guitarra*. Sugerente título de despedida de una emancipación musical femenina que no llegó del todo a realizarse y que recién vuelve a parecer posible al despuntar la primera década del siglo XXI, con la llegada de una tercera generación de cantautoras nacionales. Magdalena Matthey, Elizabeth Morris, Francesca Ancarola, Camila Moreno, Pascuala Ilabaca, tienen ahora la palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beard, David y Kenneth Gloag. 2005. **Musicology. The Key Concepts**. Londres: Routledge.
- Citron, Marcia. 1993. **Gender and the Musical Canon**. Urbana: University of Illinois Press.
- González, Juan Pablo. 1997. "Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena", *Resonancias* 1: 60-68.
- González, Juan Pablo. 2010. "Música chilena de concierto del siglo XX y la construcción sonora de la Nación", en *Debates Críticos sobre el Chile del Bicentenario*. Universidad de Chile: Subprograma Domeyko Transversal (en prensa).
- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. **Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2010. "Folklore, industria y Nación: reflexiones desde el Chile del Bicentenario", *Mapocho*, 67, Edición Bicentenario, primer semestre 2010: 411-427.
- Kramer, Lawrence. 2008. "Dvorak en Pyongyang y otros problemas: la musicología en la sociedad contemporánea", *Revista Transcultural de Música* 12, [www.sibetrans.com/trans/index.htm](http://www.sibetrans.com/trans/index.htm)
- Joseph Kerman. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Harvard University Press.
- McClary, Susan. 1991. **Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan. 1993. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s", *Feminist Studies*, 19/2, *Women's Bodies and the State*: 399-423. [www.jstor.org/stable/3178376](http://www.jstor.org/stable/3178376) [13/10/2009]

Ramos, Pilar. 2003. **Feminismo y música. Introducción crítica.** Madrid: Narcea

Subercaseaux, Bernardo et al. 1982. **Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio.** Santiago: Editora Granizo / Ceneqa. PAGE 14