

Una aproximación a la crítica musical femenina en el Brasil de la primera mitad del siglo XX

Nayive Ananías

Resumen

En este artículo delineamos algunas directrices sobre la crítica musical femenina en Brasil durante la primera mitad del siglo XX. Además de resaltar la labor de cronistas finiseculares de rotundos ideales feministas, como Joana Paula Manso de Noronha y Sol Menor, y de refutar la instalación de Oscar Guanabara y Mário de Andrade como precursores de la crítica musical brasileña, presentamos a Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Magdala da Gama Oliveira y Mariza Lira. Defensoras de la música de arte, polemizaron sobre quiénes encarnaban “lo brasileño”. Mediante la escritura, estas “mujeres nuevas” ayudaron a desarticular la norma hegemónica del hombre-redactor.

Resumo

Neste artigo, delineamos algumas diretrizes da crítica musical feminina no Brasil na primeira metade do século XX. Além de destacar o trabalho das cronistas do final do século XIX com ideais feministas, como Joana Paula Manso de Noronha e Sol Menor, e refutar a designação de Oscar Guanabara e Mário de Andrade como os precursores da crítica musical brasileira, apresentamos neste artigo críticas como Lúcia Branco, Beatriz Leal Guimarães, Ondina Portella Ribeiro Dantas, Magdala da Gama Oliveira e Mariza Lira. Defensoras da música erudita, elas discutiam sobre quem encarnava “o brasileiro” na época. Através da escrita, essas “novas mulheres” ajudaram a desarticular a norma hegemônica do homem-redator.

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba,
Madame diz o que samba tem pecado
Que o samba é coitado e devia acabar,
Madame diz que o samba tem cachaça, mistura de
raça, mistura de cor,
Madame diz que o samba democrata, é música
barata sem nenhum valor.¹

En 1945, Janet de Almeida y Haroldo Barbosa estrenaban, con cierto éxito, el samba “Pra que discutir com madame?”, que en décadas posteriores popularizó João Gilberto. ¿Quién era aquella *madame* que afirmaba que el samba, supuestamente pecaminoso, era “música barata sin valor”? Su nombre era Magdala da Gama Oliveira,² violinista que en la década de 1930 fue una destacada crítica de música docta del *Diario Carioca* y *O Radical*, y que, desde inicios de los '40, se desempeñó como columnista de radio en el *Diario de Noticias*, firmando como Mag.

La historia de la crítica musical ha constatado una hipermasculinización, donde la figura del “crítico” es casi siempre masculina, desde un espacio de autoridad ocupado, teóricamente, por hombres en el pasado. Pero la historia de la crítica musical es, también, la historia de mujeres olvidadas: la permanente y casi irreversible invisibilización hacia estos sujetos femeninos motiva nuestro estudio. De hecho, la creación de un samba “dedicado” a encarar a una anónima crítica musical, una *madame*, parece poner en entredicho esa construcción de autoridad como una voz meramente masculina: es una confrontación instalada desde la relevancia, con ecos que aún resuenan hoy, tanto en la pervivencia de aquel samba en el repertorio como en la discusión actual sobre el espacio de las mujeres en la crítica musical.

¿Por qué explorar la crítica musical en Brasil? Porque fue un lugar clave en términos de la difusión, discusión e industria musical del siglo XX: su conexión transatlántica con el Viejo Continente le permitió desplegar una enriquecida cultura musical. El interés por la *música erudita*, como se le denomina en portugués a la música de arte, conllevó a la creación de medios especializados, que a mediados del siglo XIX difundían crónicas de ópera y conciertos. La mayoría de estas publicaciones se editaban en Río de Janeiro, antigua capital imperial y principal centro portuario. Ya en 1906 el sello Odeon sentó las bases de una

¹ “Madame dice que la raza no mejora / Que la vida empeora con el samba / Madame dice que el samba tiene pecado / Que el samba es miserable y que debería terminar / Madame dice que el samba tiene cachaça, mezcla de raza, mezcla de color / Madame dice que el samba democrata es música barata sin valor”. De aquí en adelante, todas las traducciones serán mías.

² Recuperado de <http://www.revistaideias.com.br/2014/12/05/pra-que-discutir-com-madame/> [09/2019].

industria fonográfica en alza, que proyectó aún más el desarrollo de revistas musicales — de música docta y popular —, extendidas luego a través del auge inescapable de la radiofonía.

Hablar de críticas musicales brasileñas, dada la preponderancia de Río de Janeiro para la industria musical y la prensa brasileña, es hablar de críticas musicales cariocas.³ El perfil es bastante homogéneo en algunos aspectos, pero diferenciador en otros: mujeres de la alta sociedad que se formaron como intérpretes, que se perfeccionaron en Europa y que después se casaron. Algunas no tuvieron hijos; otras se separaron. Algunas encarnaron un espíritu progresista y anticlerical; otras fueron conservadoras y católicas devotas. A veces permanecieron en el anonimato, a veces utilizaron seudónimos, a veces firmaron con su nombre completo; a veces emitieron comentarios condescendientes, a veces irónicos, a veces afables, a veces tajantes. Pero todas concordaron en la convicción de imponerse y hacerse escuchar en una época de reivindicaciones.

La arraigada noción de Mariza Lira (1899-1971) como primera crítica musical de Brasil ha tenido un fuerte impacto también en el olvido de muchas otras figuras. Su rol es central por su trabajo precursor en estudios del folclore y la música popular, pero el número de mujeres escribiendo sobre música en la primera mitad del siglo XX en Brasil, y en particular en Río de Janeiro, es sorprendente: entre aquéllas cabe mencionar a Lúcia Branco (1897-1973), crítica musical en la década de 1940 en el *Correio da Noite*; Beatriz Leal Guimarães (1901-1987), quien destacó en ese período en el *Jornal do Brasil*, así como en libros para neófitos; Ondina Portella Ribeiro Dantas (1898-1980), quien escribió para el prestigioso *Le Monde Musical*, como también en el *Diario de Noticias*; o Magdala da Gama Oliveira (1908-1978), quien trabajó en revistas como *Brasil Femenino* o *Manchete*, además de trabajar en departamentos de difusión del gobierno.

Además de considerarlas como sujetos individuales en un panorama de la crítica musical de Brasil, lo cierto es que varias de ellas coincidieron, ya sea en algún instituto, en algún concurso de música, en alguna reunión de directivos o en alguna página de un diario. Todas coincidieron, además, en la imparcialidad como *leitmotiv* de sus artículos, así como en la forma en que ingresaron al mundo periodístico: de la mano de algún hombre (marido-director de un medio, padre-reportero, crítico-mentor) que las incitó o recomendó. Por otro lado, sus apreciaciones las dividen. Mariza Lira ensalzaba el samba, “el genuino samba carioca de música traviesa, provocadora y letra irónica, decantando desalientos de amor o

³ Que desconozcamos la participación de críticas musicales en otras ciudades brasileñas, no significa que ellas no hayan existido. Dada la centralidad política y económica de Río de Janeiro para el resto del país, los modelos cariocas fueron igualmente practicados y legitimados en todos los rincones de este vasto territorio.

describiendo incidentes pintorescos de suburbios⁴ y ovacionaba a Carmen Miranda. Al mismo tiempo, Ondina Ribeiro Dantas, bajo el seudónimo D'Or, dictaminaba que “no serán los Orlando Silva, ni las Carmen Miranda quienes nos harán respetables como pueblo de cultura y progreso”,⁵ opinión compartida por Magdala da Gama Oliveira, quien condenaba “las tumultuosas presentaciones de sambistas,”⁶ las “voces incultas”⁷ y hasta insultaba a los auditores que, consideraba, tenían el gusto de “cocineras.”⁸

Y así volvemos al samba: Vamos acabar com o samba / Madame não gosta que ninguém sambe / Vive dizendo que samba é vexame / Pra quê discutir com madame?.⁹ Efectivamente, no podemos discutir con madame, pero sí podemos entender su papel como una voz crítica, sugerente y activa, con una presencia importante, y con quien no sólo se confrontan otras y otros críticos, sino que también las voces musicales de su tiempo. Éste es un trabajo que pone al centro aquellos espacios de crítica ejercidos por mujeres en la primera mitad del siglo XX en Brasil, con sus pugnas, tensiones, dicotomías y contradicciones.

La crítica musical como problema historiográfico

Es innegable que los investigadores debemos considerar a los autores, clásicos y contemporáneos, como piedras angulares. Pero también precisamos explorar nuevas metodologías e instrumentos, desafiar postulados arraigados, cuestionar el reciclaje de ideas de teóricos legitimados, impugnar las ínfulas de preeminencia y suprimir, como enfatiza Stinchcombe (1982, p.11), “el efecto halo”. En la literatura sobre crítica musical hallamos cuatro amplias problemáticas, que nos hacen cavilar respecto de las pugnas historiográficas por el control de la memoria (Pekacz, 2004) y de los selectivos usos del pasado (Goehr, 1992). Comprobamos la vigorización de paradigmas androcéntricos (Barber, 1957; Beckles Willson, 2004; Fuller, 1946; Gates, 2001; Guerra, 2008; Hartman, 1978; Hill, 1943; Jerold, 2018; Kourbana, 2011; Moreda Rodríguez, 2016; Peña, 1999; Spencer, 1968; Spencer Espinosa, 2004; Waters, 1935), la perpetuación de un canon, la divinización de referentes europeos (Schueller, 1948; Fay, 2017; Duchesneau, 2017; Fulcher, 1980; Ellis, 1995; Morrow, 1997; Cascudo, 2017; Watt, 2018), la elaboración de cronologías coherentes y unificadas, lineales y causales; la insistencia en la originalidad y la autenticidad de la crítica de música popular, en especial de rock (Jones, 2002; Lindberg, Guðmundsson, Michelsen y Weisethaunet, 2005;

⁴ *Fon-Fon*, 11 de noviembre de 1939: 32.

⁵ *Diário de Notícias*, 7 de enero de 1940: 11.

⁶ *Diário de Notícias*, 29 de diciembre de 1953: 8.

⁷ *Diário de Notícias*, 14 de enero de 1944: 8.

⁸ *Diário de Notícias*, 11 de marzo de 1953: 6.

⁹ Vamos a acabar com o samba / A madame no le gusta que nadie sambe / Vive diciendo que el samba es una vejación / ¿Para qué discutir con madame?

Powers, 2013; Varriale, 2016); el énfasis en los medios de comunicación, como entes ideológicos, y no en los/as críticos/as, cuya subjetividad es interesante de descifrar (Garson, 2017; Marcondes de Barros, 2007; Padilha Alves, 2013; Pesqueira Soares, 2015; Scherner, 2011); y un sexismo implícito en la bibliografía pretérita y, sobre todo, en la actual. La preservación de enfoques masculinos, anglosajones, presentistas y misóginos releva la importancia de llevar a cabo este trabajo con una perspectiva femenina, sudamericana, sigloveintista y filogénica.

Ser “Mujer Nueva”

El feminismo de la primera ola parece haber estimulado una transmutación en la forma de ser y sentir mujer. De forma paulatina intentó insertarse en el mundo laboral, espacio masculino que cristalizaba doctrinas patriarcales, y combatió contra la cosificación sexual y el confinamiento al hogar. Desde 1894, después que la escritora británica Sarah Grand introdujera el término “Mujer Nueva” en la afamada revista transatlántica *The North American Review* (Richardson, 2004), ese concepto se popularizó, pues representaba el espíritu del *fin de siècle*. “Mujer Nueva” o “Mujer Moderna”, la agitadora de transformaciones culturales, sociales y políticas, fue reprochada por su incesante “deseo de nuevas experiencias, nuevas sensaciones, nuevos objetos en la vida” (Stutfield, 1897, p.105 en Pykett, 1992, p.138).

Alexandra Kolontay (1872-1952), revolucionaria bolchevique, sindicalista y feminista, amparó la figura de la “Mujer Nueva”. Para ella, el feminismo se sustentaba en la emergencia de esta “Mujer Nueva”. Según la ideología marxista —a la que adscribía— no era suficiente con que la mujer estuviera bajo opresión, sino que debía concientizarla. Teniendo en cuenta esa dominación en la que había estado sumida, la “Mujer Nueva” buscaría estrategias para librarse de ese destino déspota. En su conocido ensayo *La mujer nueva y la moral sexual*, Kolontay (1930, pp.15-17) aplaudía a las jóvenes de “paso firme, casi masculino” y “de alma alegre que, con la cabeza llena de sueños y proyectos audaces, se atreven a llamar a la puerta de los templos de la ciencia y del arte”, mientras que condena a “las encantadoras y ‘puras’ jovencitas cuya novela terminaba con un matrimonio feliz”, a “las esposas que sufren resignadamente las infidelidades del marido”, a las “solteronas entregadas toda su vida a llorar un amor desgraciado de su juventud”, a “las ‘sacerdotisas del amor’, víctimas de las tristes condiciones de la vida” y a “‘la esposa’, la mujer sólo resonancia, instrumento, complemento del marido”.

Mientras que para algunas la “Mujer Nueva” era sinónimo de progreso, para otros era el equivalente de involución. La “Mujer Nueva” —en tanto construcción literaria o invención mediática— fue catalogada por sus detractores de no-mujer, no-femenina y ultra-

femenina (Heilmann, 2000, p.20). La “Mujer Nueva” apeló, en específico, a un estrato socioeconómico: la clase media y burguesa. Como ilustra Cunningham (1978, p.11): “No tenía sentido advertir a la mujer de clase trabajadora sobre los males de un matrimonio arreglado con un aristócrata disoluto, o instarla a emprender actividades más satisfactorias que bordar y salir de paseo”.

La “Mujer Nueva” simbolizaba una amenaza no sólo para el orden social al transgredir el código del vestir —con atuendos simples, ajustados y masculinos (Pykett, 1992)—, sino que también atentaba contra la naturaleza. La ciencia “afirmaba” que la mujer, al “masculinizarse” e ignorar el designio biológico de la maternidad, atrofiaría su útero y produciría el fin de la raza (Pykett, 1992, p.140). Por esto, la “Mujer Nueva”, sobre todo la sufragista, recibió adjetivos como estéril, desgarbada, negligente, varonil, solterona y neurótica (Patterson, 2008).

Escribir como mujer

La “Nueva Mujer” no sólo propició una metamorfosis en el entramado político y social del Primer Mundo, sino que también en los círculos culturales-literarios: el movimiento feminista impulsó la profesionalización de una escritura “femenina”, tanto en la narrativa como en el periodismo (Heilmann, 2000). Como enfatiza Pykett (1992, p.194): “Escribir a la Nueva Mujer [...] era escribir, en el momento, lo no escrito”. La idea de una escritura genuinamente femenina no emergió en las primigenias discusiones feministas; más bien, su conceptualización se elaboró en la década de 1970, en el contexto de la segunda ola feminista. Con antecedentes de la teoría literaria y el psicoanálisis lacaniano, la francesa Hélène Cixous acuñó la noción de *écriture féminine* en *La risa de la Medusa* (1975). La entendió como una manera de nominar lo renuente, lo disconforme y lo contrahegemónico. Basándose en las proposiciones de Jacques Derrida sobre la escritura como un *logos* que “representa a aquello de lo que es deudor, el padre, que es también un jefe, un capital y un bien” (Derrida, 1972, pp.119-120), Cixous (1995, p.16) complementa que “todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen”. La autora invita a la mujer a contravenir el patrón escritural preponderante, aquel “discurso regido por el falo” (Cixous, 1995, p.56), y a desarrollar una escritura que la rescate de “la trampa del silencio” (ibid). El surgimiento de una escritura “nueva” favorecería la emancipación de la mujer.

Si la escritura femenina de Cixous se vislumbró con posteridad como una herramienta subversiva, cabe preguntarse si ésta sería aplicable a otro tipo de discurso, como la crítica musical periodística. Desde fines del siglo XIX y principios del XX algunas mujeres ingresaron a la esfera pública/masculina como críticas culturales, desafiando la dicotomía alteridad/subalternidad, “activando en su reflexión los ejes de género y los neo-

coloniales” (Hurtado, 2008, pp.13-15) y generando “choques de agenciamientos de lo femenino y entre lo femenino y lo social, diverso y plural”. Estas “mujeres nuevas” recriminaron la solidificación y la difusión de paradigmas machistas, como que la mujer debía desposarse, engendrar, criar, dirigir una casa y resguardar una imagen de “doncella inocente” divulgada por arcaicos libros de conducta femenina “que definían a la mujer casada ideal” (Armstrong, 1987, p.88). La crítica, según Kottow (2013, p.157), se asumió “como arma de lucha que debe vencer varios obstáculos” y como “un medio para hacerse escuchar”. La reivindicación femenina a través de la escritura periodística fue ejercida por diversas críticas musicales, quienes, en tanto “Mujeres Nuevas”, se construyeron como sujetos no-masculinos que lidiaron contra los disciplinamientos y los juegos de poder, cuyas insurrecciones eran evidentes o simuladas.

La crítica musical femenina, reflejada en textos reticentes a “lo anodinamente doméstico, lo delicadamente didáctico, lo elevado y mejorado, y, sobre todo, lo privado” (Pykett, 1992, p.196), fue llevada a cabo por mujeres, principalmente, provenientes de clases acomodadas, con una naciente conciencia de género y resistentes a la legitimación masculina y patrilineal. Su participación en periódicos o revistas estuvo marcada por el apogeo de publicaciones especializadas dirigidas a una lectoría de élite. Ser ponderadas de “escritoras” o “críticas” dependió del beneplácito por parte de otros intelectuales (Alvarado Cornejo, 2011). Como arguye Traverso (2012, pp.63-64), dedicarse a las letras, al menos en Latinoamérica, radica en la motivación

de pensarse a sí mismas como testigos privilegiados de un cambio de civilización, de paradigma, marcado por el paso de un pasado de herencia colonial, en que las mujeres estuvieron por siglos sometidas a una especie de esclavitud doméstica, hacia un futuro de libertades, derechos y conocimiento.

Ser crítica musical significó abrazar una postura radical, aunque a veces ambivalente: aniquilar, metafóricamente, a quienes le heredaron la vocación escritural, es decir, el padre, el marido o el mentor. “Ese giro implica el parricidio de la autoridad masculina que les permite el derecho a la escritura” (Traverso, 2012, p.76).

“Matar al padre” —o al esposo— pareciera haber sido una máxima de la “Mujer Nueva” devenida en escritora/periodista/crítica. Como argumentan Gilbert y Gubar (1998), las exponentes de fines de siglo XIX y principios del XX combatieron las acusaciones de plagio por parte de hombres, se concentraron en temáticas menores, se mantuvieron en el anonimato o emplearon seudónimos. La autoría, en la sociedad patriarcal de Occidente, se asociaba a un progenitor, “cuya pluma es un instrumento de poder generativo” (Gilbert y Gubar, 1998, p.21).

La crítica musical

La crítica musical es definida por Cascudo y Palacios (2012, p. 1) como un tipo de pensamiento que “contempla afirmaciones subjetivas sobre cualquier tema musical basadas en información objetiva”, funcionando como una herramienta hermenéutica que ofrece información detallada sobre repertorios, prácticas interpretativas y recepciones por parte del público. Al provenir de la crítica cultural, la crítica musical toma como objeto la obra de arte, sea ésta un disco o una presentación en vivo. Más que incentivar una voz propiamente crítica, Supple (2013) sugiere que la descripción, tanto de elementos musicales como extramusicales, es un método adecuado para hablar sobre “la obra”, pensando en su esencia aurática, a decir de Walter Benjamin.

Como sostiene Capitoni (2015, p.22), explicar la música es difícil, “más cuando no hay soporte de sonido disponible para apoyar el habla”. Amparándose en la génesis de la crítica musical acogida por músicos y musicólogos a fines del siglo XIX, el autor ignora al periodista como un potencial crítico. ¿Es el periodista un “inculto”? La misma sensación deja Del Valle de Mora Martínez (1997, pp.163-164):

Para ejercer la crítica artística en general, y, en el caso que nos ocupa, la crítica musical, se ofrecen dos posibilidades: saber música y ser un profesional de la misma (es decir, un compositor, un intérprete o director orquestal, o un profesor especialista en la materia) o bien ser un aficionado culto.

Su comentario hace deducir acerca de la denostación hacia la profesión informativa.¹⁰ Esto porque los periodistas de música, además de responder a los intereses del mercado, se adscriben a las líneas editoriales de los medios donde trabajan, obedeciendo órdenes de directivos y jefes de redacción. En ese sentido, la “voz” del periodista musical se acalla, limitando su independencia a cubrir temas de su interés (porque no son “vendibles”) y a opinar con propiedad (López, Nunes y del Val, 2017).

Tal como expuso Frédéric Hellouin¹¹ (1906, pp.262-263) en *Essai de critique de la critique musicale*, el crítico ideal “será el técnico musical que puede traducir sus explicaciones en oraciones elegantes”. Es decir, un compositor. Aunque el autor advierte que éste “debe eliminar absolutamente el espíritu estrecho y parcial; de lo contrario, estaría demasiado inclinado a admitir obras sólo en la medida en que se acerquen a su ideal”. Oscar Thompson

¹⁰ Edward Cone (1981) distingue entre un profesional que reseña y uno que critica. El primero escribe para el consumidor indeciso: ir o no a un concierto, qué escuchar y qué desechar. En cambio, el segundo intenta emular sus oídos con los del público, escribiendo textos agudos y fundamentados.

¹¹ Frédéric Hellouin y Oscar Thompson son críticos musicales de la época que abarcamos. No consideramos sus opiniones como universales, sino como perspectivas de nuestro período de estudio.

(1934) concuerda con Hellouin en relación a la procedencia disciplinar del crítico musical. Sus conocimientos de historia, literatura y biografía se complementan con el análisis de partituras y su experiencia como oyente (Berengea Şuteu, 2014). En este sentido, entenderemos a las críticas musicales brasileñas de la primera mitad del siglo XX como mujeres que reconocieron su otredad, que performaron papeles disidentes y que subvirtieron, biopolíticamente, los esquemas androcéntricos y patriarcales: ser crítica con un alto estatus intelectual y económico que rehusaron o postergaron una vida como madres y esposas abnegadas.

Lo femenino en críticas como Lúcia Branco, pianista; Beatriz Leal Guimarães, soprano; Ondina Portella Ribeiro Dantas, arpista; Magdala da Gama Oliveira, violinista; y Mariza Lira, profesora y musicóloga, radicó en la disposición por reconfigurar los paradigmas hegemónicos, aunque cabe mencionar que aquello no necesariamente las convirtió en feministas. Todas, de algún modo, demostraron que ser mujer no era sinónimo de fragilidad y se esmeraron por ingresar a un ambiente tan machista como el informativo, pero ninguna fue una activista comprometida. Ser una crítica musical femenina, con la carga simbólica que eso conllevaba, no implicaba escribir deliberadamente sobre mujeres. El feminismo que encarnaron fue contradictorio, influenciado por concepciones conservadoras.

Estas mujeres no se transformaron en críticas por azares de la vida. Gracias a sus dilatadas trayectorias como concertistas, docentes e investigadoras se desarrollaron en el universo de la prensa, quizá como consecuencia de los reducidos (y masculinos) círculos artísticos y musicológicos. Estas mujeres no fueron periodistas de música, ni redactoras de música, ni cronistas de música. La diferencia, que no sólo residía en el tipo de género periodístico, es que estas mujeres se inclinaron por textos opinantes y muchas veces corrosivos, convencidas que sus palabras no pasarían inadvertidas. Estas mujeres no divulgaban noticias breves que luego se olvidarían; eran verdaderas autoridades, respetadas y por supuesto odiadas. No hay crítica musical sin debates, polémicas, subterfugios y tergiversaciones, y ellas lo sabían. Sabían que la crítica musical era una palestra eficaz para obtener prestigio, pero asimismo notaban que eran protagonistas de una especie de circo romano, donde se naturalizaban los juegos de poder. Una potestad atravesada por sus proveniencias geográficas y disciplinares, por sus vínculos políticos y empresariales, y por sus ascendencias aristocráticas y tradicionalistas. Para comprender la esencia de sus críticas musicales se requiere atender a esos múltiples factores.

La crítica musical en Brasil

De acuerdo a Castagna (2006), los primeros periódicos brasileños sólo editaban partituras, como los cariocas *Lyra de Apolo Brasileiro* (1834-?), *Terpsichore Brasileira* (1837-?), *Philo Harmônico* (1842) y *O Brasil Musical* (1848-1875). La *Revista Musical e de Belas Artes* (Rio de Janeiro, 1879- 1880) se alza como una de las primeras en publicar exclusivamente artículos sobre música, firmados por Alfredo Camarate, André Rebouças, Alfredo d'Escreagnolle Taunay y Oscar Guanabara.

Oscar Guanabara de Sousa e Silva (1851-1937), profesor de piano y dramaturgo, escribió en los principales diarios de Río de Janeiro, como *O Paiz* (1884-1917) y *Jornal do Commercio* (1917-1936). Figura controversial, es considerado el fundador de la crítica musical en Brasil (Passamae, 2013, 2017; Pessanha, 2017; Oliveira, 2019). En sus crónicas, sarcásticas, severas y temibles, solía estereotipar a las mujeres concertistas. Como expone Oliveira (2019, pp.69-70), Guanabara creía que las intérpretes tomaban la música como un simple pasatiempo. En 1895 afirmó que la música servía de “arte ornamental del bello sexo fluminense”, mientras que, en 1913, declaró que las señoras “aceptan y usan todo lo que es ridículo, y a veces indecente, todo lo que sea moda” y que “esa escuela [la de Robert Teichmüller], que no es escuela, ridícula y de movimientos impropios, denotando falta de compostura, será aceptada por las dignas sectarias de moda, pero nunca por los verdaderos pianistas”.

Las opiniones axiomáticas de Guanabara siempre se respetaban y muy pocos — como sus colegas José Rodrigues Barbosa del *Jornal do Commercio*, Luiz de Castro y Osório Duque Estrada de la *Gazeta de Notícias*, Menotti Del Picchia¹² del *Correio Paulistano*, además del compositor Alberto Nepomuceno y el escritor Coelho Neto (Romero Pereira, 2015)— osaban encararlo (Oliveira, 2019). Pero, en 1931, Victoria Régia, seudónimo de la escritora Virginia Campos, lo increpó a través del periódico *Beira-Mar*:

¡Viejo crítico, profundo e incoherente Maestro! [...] Bien sé, Guanabara, que tiene en este Brasil entero la fama de ser (y yo acato su valor como crítico musical) el hombre que más sabe de armonía; pero reconozco también que es un espíritu de desarmonía e igualmente el hombre que mejor sabe descomponer a su semejante.¹³

Pese a las recriminaciones de Victoria Régia, hubo otras mujeres —entre ellas, tres de nuestros casos de estudio— que fueron elogiadas por Guanabara o que enaltecieron su labor. En 1917, tras un recital de Lúcia Branco, él decretó:

¹² Tras la realización de la Semana de 22, Menotti Del Picchia, defensor del movimiento modernista, se enfrascó en una álgida discusión con Oscar Guanabara a través de la prensa (Wisnik, 1983).

¹³ Carta abierta a Oscar Guanabara, por Victoria Régia. *Beira-Mar*, 26 de diciembre de 1931: 2.

Es un alma artística de fuerte temple. Reúne grandes condiciones pianísticas: la nitidez, el *perlé*, en los pasajes rápidos, la flexibilidad del puño, la fuerza, el mecanismo casi impecable y un modo de interpretar que encierra convicción propia y comunicativa, distinta, artística, con perfecta individualidad [...] Esperen algunos años más —dos o tres, cuando mucho cuatro— y estarán agradecidos de reconocer en esta niña de hoy, la gran artista que, desde ya, sin miedo de errar, colocaremos entonces entre Guiomar Novaes y Antonietta Miller.¹⁴

En 1932, la revista *Brasil Feminino* publicó una fotografía de Magdala da Gama Oliveira, entonces “la crítica más joven de Brasil”, donde aparecía radiante junto al “decano de nuestros cronistas musicales”.¹⁵ Ese mismo año, ella admitió que “cuando voy a un concierto y no veo a Guanabarro me parece que el concierto no tiene importancia”.¹⁶

Y, en 1940, Ondina Portella Ribeiro Dantas alabó la inclemencia de Guanabarro:

Hizo crítica de música como quien cumplía un sacerdocio. Amaba el arte y era por el placer de verla elevada que ejercía su lugar en la prensa [...] Hoy, desafortunadamente, son pocos los que piensan y actúan de esa forma. El elogio fácil y barato, la lisonja siempre dispuesta que da pena es la regla general de la crítica en Brasil [...] No es fácil ser crítico. Es difícil e ingrata la carrera cuando es debidamente desempeñada, atendiendo al deber que muchas veces nos impone alabar a los enemigos y maldecir a los amigos.¹⁷

Aunque algunos investigadores sitúan a Oscar Guanabarro como el precursor de la crítica musical brasileña, otros posicionan al pianista, musicólogo y escritor Mário de Andrade (1897-1945) como el primero (Bollos, 2006; Piza, 2013). Hacia fines de la década de 1920 emprendió su carrera como crítico. Colaboró en las revistas *Ilustração Brasileira*, *Revista Nova*, *Klaxon* y *O Cruzeiro*, y también en los periódicos *Diário Nacional*, *Diário de S. Paulo*, *Diários Associados*, *O Estado de São Paulo*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* y *Folha da Manhã*, donde firmaba la sección “Mundo Musical” desde 1943 y hasta su muerte, en 1945 (Bollos, 2006).

La figura de Mário de Andrade ha sido examinada desde distintos prismas: su preocupación por instalar, mediante la columna “Arte” del *Diário Nacional* en 1927, la música folclórica y popular de Brasil en obras sinfónicas (de Medeiros D’Ávila, 2016); su alegoría a la *brasilidad* a través de “Mundo Musical” de *Folha da Manhã* en 1945, donde defiende la procedencia autóctona de la música popular y menoscaba lo *popularesco*, expresado en una

¹⁴ *O Paiz*, 11 de julio de 1917: 3.

¹⁵ *Brasil Feminino*, julio de 1932: 17.

¹⁶ *Diário Carioca*, 26 de junio de 1932: 5.

¹⁷ *Diário de Notícias*, 15 de mayo de 1940: 9.

música corrompida por la urbe y las modas foráneas (Napolitano y Wasserman, 2000; Nunes Moya, 2011; Vargas y Bruck, 2017); sus críticas “de carácter estético y en torno a los valores” que reflejaban una comprensión del objeto musical (Bolos, 2006); y su intención por disciplinar el gusto del público, entre 1922 y 1923, por medio de sus artículos en *Klaxon* (Vasquez, 2016).

Según lo que hemos averiguado, Mário de Andrade, al igual que Oscar Guanabara, también fue un modelo a seguir para críticas musicales como Lúcia Branco, Magdala da Gama Oliveira y Mariza Lira, con quien mantenía una activa correspondencia. Ella lo llamaba “profesor Mário”, “preciado maestro” y “mi querido maestro”.¹⁸ Es abrumador que en los debates historiográficos sobre quién fue el pionero de la crítica musical en Brasil se dé por sentado el protagonismo de un hombre. Y más sorprende que quienes sostengan esa premisa sean mujeres académicas (Passamae, 2014, 2017; Pessanha, 2017; Oliveira, 2019; Bolos, 2006). En sus trabajos apenas son mencionadas ciertas intérpretes y ni hablar de críticas femeninas.

Joana Paula Manso de Noronha: ser crítica musical en el siglo XIX

En nuestro estudio hemos descubierto a mujeres que, a mediados del siglo XIX e inicios del XX, ejercieron la crítica musical. Incluso, nos atrevemos a aseverar que la primera crítica musical de Brasil fue Joana Paula Manso de Noronha, feminista argentina y directora de *O Jornal das Senhoras* entre 1852 y 1854. En la editorial del número inaugural señaló:

¡Una Señora a la cabeza de la redacción de un periódico! ¿Qué bicho de siete cabezas será? [...] ¡No puede ser! La sociedad de Río de Janeiro principalmente, Corte y Capital del imperio, Metrópoli del sur de América acogerá con satisfacción y simpatía *O Jornal das Senhoras* redactado por una Señora: por una americana que, si no posee talentos, por lo menos tiene la voluntad y el deseo de propagar la ilustración y cooperar con todas sus fuerzas para el mejoramiento social y para la emancipación moral de la mujer.¹⁹

También se responsabilizó de la sección “Theatros”.²⁰ Sus textos colindaban entre la ironía y la ecuanimidad, siempre interpelando a sus “queridas lectoras”. Casi cien años antes que D’Or, Manso de Noronha declaraba que “esto de hacer una crónica teatral no es

¹⁸ Dichas cartas pueden ser consultadas en el Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo.

¹⁹ *O Jornal das Senhoras*, 1 de enero de 1852: 1.

²⁰ Por el estilo escritural, la autoría de dicha sección se le atribuía a Joana Manso de Noronha, pese a que no firmaba sus columnas; un hecho contradictorio, dado que no solía ocultarse en sus artículos. En 1852 y 1853 hubo textos rubricados por otras cronistas de música y teatro lírico: Estrella y Bellona, quienes, en algunas ocasiones, interpelaban a Joana Manso de Noronha. Quizá, tales seudónimos operaban como *alter ego* de la directora de *O Jornal das Senhoras*. Deducimos esto por las curiosas despedidas de Bellona: “Adiós, mi estimada redactora. Siempre —lo dicho, dicho” (*O Jornal das Senhoras*, 16 de mayo de 1852: 159).

comisión muy agradable; es un camino peligroso, lleno de espinos: el escritor que de buena fe se propone decir las verdades, muy particularmente respecto de teatros, ¡está perdido!”.²¹ A modo de confesión, un poco culpable, transparentaba sus emociones: “¡Se me oprimió el corazón y me puse a llorar! ¡Qué vergüenza! ¿Llorar como una niña? ¿Pero qué hacer? ¡Cuando sobre el palco escénico un actor hace vibrar las fibras del sentimiento!”.²²

En sus columnas no empleaba terminología musical ni ampulosa; más bien, prefería comunicar de forma amena, inteligible pero implacable: “Les recordaré únicamente que no hay peor sistema para marchar al progreso de las artes que el sistema de exageración: es inútil en esta época querer vender al público gato por liebre”.²³ Manso de Noronha no indultaba la vacuidad de los espectáculos y lamentaba el encomio fútil:

El año de 1852 pinta mal para los Teatros. En el año bueno se estrenó la Ópera de Battista, *Anna de Prié*. Música menos que mediocre, sin inspiración y sin poesía. Música descolorida que nada dice al corazón y que nada ofrece a la ciencia para analizar [...] ¡Al respecto de los teatros aún se soportan muchos mazazos y aún por encima son aplaudidos! [...] Domingo pasado fue el *Desertor francez*. João Caetano y la señora Ludovina representaron; esto basta para decirse que fue una noche llena; porque dos Artistas de primer orden sustentan hasta los Dramas más mediocres sólo con el prestigio de su talento.²⁴

Con una cuota de socarronería se excusaba por sus dichos tan ásperos: “No digan que soy demasiado severa, sólo soy imparcial”.²⁵

La reivindicación femenina de Sol Menor

Es bastante probable que después de Joana Paula Manso de Noronha otras mujeres hayan colaborado como redactoras musicales esporádicas o críticas ya legitimadas. Es difícil catastrarlas, pues algunas firmaban con seudónimos. En nuestra pesquisa encontramos a Sol Menor, quien desde 1918 se encargaba de “Notas de Música” en el *Jornal das Moças*. Anhelaba que su sección fuera “una especie de *boudoir* femenino, donde no pueda, ni siquiera deba acechar la curiosidad masculina... ¡al contrario!”.²⁶ Presumimos que se trataba de una mujer, ya que insistía en cubrir exclusivamente presentaciones de ejecutantes femeninas en Río de Janeiro. En este extenso manifiesto refleja su afán reivindicativo:

21 *O Jornal das Senhoras*, 1 de enero de 1852: 7.

22 *O Jornal das Senhoras*, 18 de enero de 1852: 24.

23 *O Jornal das Senhoras*, 25 de enero de 1852: 32.

24 *O Jornal das Senhoras*, 11 de enero de 1852: 15-16.

25 *O Jornal das Senhoras*, 18 de enero de 1852: 24.

26 *Jornal das Moças*, Año V, Número 143, 1918: 13.

Una revista de mujeres no ha de interesarse mucho por la actuación brillante y artística de los representantes del sexo barbudo [...] ¿Y el concurso femenino en la temporada pasada qué representa? [...] Ochenta por ciento del fulgor y del encanto que caracterizaron a la pasada *season* musical se la debemos a la mujer, en las múltiples manifestaciones de su talento artístico, en la belleza multiforme de su alma sensible a todo lo que es bello y suave. Toda la gente que, entre nosotros, frecuenta la temporada musical, sabe de eso perfectamente. El Teatro Municipal, a través de su lujo y su ostentación, varias veces resplandeció en reuniones en las cuales predominó el elemento femenino; los salones de conciertos y recitales, más modestos de esplendor, pero no menos palpitantes de arte, se llenaron meses seguidos, casi sin interrupción, para que la sociedad carioca fuese a prestar sus homenajes, la mayoría de las veces, a un rostro femenino encantador y un alma encantadora de artista [...] Y he ahí por qué en Río, generalmente, una noche de concierto es una hora de sueño: porque, siendo la concertista una instrumentista o una cantante, la vemos siempre terminar su presentación al público rodeada de flores. La mujer realiza, así, uno de los momentos más deliciosos para el alma.²⁷

En su interés por abogar por las intérpretes mujeres, Sol Menor tendía a denigrar a los músicos varones. Tanto así, que tildaba de baladías sus capacidades, fustigaba la supuesta superioridad del género masculino y reprendía la obstinación de los medios en excluir a los talentos femeninos:

Hecho notable lo que está pasando en Río de Janeiro en materia de música. Al paso que, todos los días, surgen revelaciones nuevas de talentos artísticos femeninos, las columnas de crítica de los diarios nada nos dicen del sexo feo, donde, fatalmente, debe haber quien cultive la música en la intimidad. Ahí está un capítulo en que el hombre, una vez más desmiente la “fortaleza” del sexo... Los jóvenes que entre nosotros se dedican al estudio de Chopin, al parecer no pasan de inteligencias vulgarísimas, intuiciones artísticas, quizá, mediocres y negativas. Estudian por estudiar; pero no dan para eso, pues porfían en aprender música. No les importa que nunca lleguen a enfrentar un auditorio, ni a provocar la opinión de la crítica. ¿Qué ha de hacerse? El elemento femenino, con su talento, que domine y predomine en el seno musical, como predomina y domina en cualquier otro medio, con su gracia más o menos irresistible. En el campo de batalla de la inteligencia, las señoras no tienen qué temer [...] Mientras eso no se da, la prensa que se contenta del sexo barbudo y que se sorprenda constantemente con la aparición de nuevas batalladoras con gracia.²⁸

Ante la hegemonía masculina en la crítica musical brasileña,²⁹ ha sido reconfortante hallar a otras mujeres que escribieron de música docta desde inicios del siglo XX; todas

²⁷ *Jornal das Moças*, Año V, Número 140, 1918: 37.

²⁸ *Jornal das Moças*, Año VI, Número 163, 1918: 14.

²⁹ Algunos representantes durante la primera mitad del siglo XX fueron Oscar Guanabara, Mário de Andrade, Ayres de

vinculadas al mundo musical, ya sea desde la interpretación o la pedagogía. En 1922, Amélia de Rezende Martins, Renée Novaes y Leonila Linhares participaron en *O Rio Musical*. En 1923, Ceição de Barros Barreto y Adelia Monat fueron cronistas en *Brasil Musical*. En 1934, Laura Jacobina Lacombe, Itala Gomes Vaz de Carvalho y Vera Vasconcellos Cavalcanti de Albuquerque colaboraron en la *Revista Brasileira de Música*. Mientras que, durante las décadas de 1940 y 1950, incrementó el número de redactoras musicales: Carlota Xavier, Odete Adaens Vila-Boas, Iza Queiroz Santos, Virginia Salgado Fiúza, Laura de Figueiredo, Minorita do Sul y M. Assumpta Schneider en *Música Sacra*; Silvia Guaspari, Eunice Catunda y Geni Marcondes en *Música Viva*; Oneyda Alvarenga, Heloísa Grassi Fagundes e Irene da Silva Mello Carvalho en el *Boletín Latino-Americano de Música*. Y Antonietta de Souza, Henriqueta Rosa Fernandes Braga, Dulce Martins Lamas, Lucy Amorim Villela, Elizah Pena Augusto da Silva, Amalia Fernândez Conde, Helza Cameu, Carmen Reis Temporal, Margarida Lopes de Almeida, Maria Sylvia Pinto, Candida Franco Lopes, Delza Agrícola, Jurity de Souza Farias, Liddy Chiaffareli Mignone, Anna Maria Ribeiro Fiuza y Yara Dias dos Santos en la *Revista C.B.M., Órgão Oficial do Conservatório Brasileiro de Música*. No se puede decir que durante la primera mitad del siglo XX no hubo mujeres que escribieran de música en Brasil.

Reflexiones

*No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na Avenida, entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto
Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus, que horror
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é que tem valor.³⁰*

Andrade, Octavio Bevilacqua, João Itiberê da Cunha, Eurico Nogueira França, Andrade Muricy, Floriano de Lemos, Renato Almeida, Lúcio Rangel, Zito Batista Filho, Renzo Massarani, Alberto Montalvão, Amador Cysneiros do Amaral, Lauro de Moro, Salvatore Ruberti, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Octavio Quililiano, Rodrigues Barbosa, Arthur Imbassahy, Roberto Gomes, Manoel Tapajós Gomes, Benjamin Costallat, Oscar D'Alva, Lauro Rabello, Almeida Cavaca, Enrico Borgongino, Armando Rosas, Lincoln de Souza, Silvio Salema, Murilo de Carvalho, Oscar Vianna y Clóvis de Oliveira.

³⁰ En el próximo carnaval también compito / Mi bloque del cerro cantará ópera / Y en la Avenida, entre mil apretones, / Verás gente cantando concierto. / Madame tiene un tornillo menos / Sólo habla veneno, Dios mío, qué horror / El samba brasileño demócrata / Brasileño, con toda certeza, es lo que tiene valor.

La crítica musical Magdala da Gama Oliveira afirmaba que “el samba no puede continuar a ser desprestigiado por ciertos cantores decadentes”,³¹ que las canciones “no poseen la menor originalidad melódica y las letras son de un sentido de tal forma vulgar que llegan a entristecer”³² y que “la pobreza de inspiración es de una nitidez indisimulable”.³³ Aquella “madame con un tornillo menos” y que “sólo habla veneno”, como versa el samba “Pra que discutir com madame?”, fue, como era de esperarse, increpada por algunos colegas defensores de las manifestaciones populares. En 1944, en una incendiaria columna publicada en *O Cruzeiro*, el escritor Fernando Lobo señaló:

[Madame] quiso ser original haciendo de su crónica un altoparlante de insolencias para después lanzar una declaración violenta: ¡yo iré a matar el samba! Cuando madame, feminista cien por ciento, lanzó su manifiesto, el morro despertó [...] Ahora, madame después que ingresó al periodismo se candidateó defensora de la música de ayer. Una especie de secretaria de museo u organizadora de institutos arqueológicos por cuenta propia [...] ¿Por qué matar el samba, oh, impiedosa madame? Siendo él la alegría de la gente humilde es también la alegría de los de su clase y al mismo tiempo el cimiento de una música definitiva que se esboza en el escenario musical brasileño. Madame ya está en la radio, ¿no? Consiguió su sueño de casi medio siglo atrás, ¿no? Ahora deje el samba en paz, deje a los intérpretes en paz sin menospreciar su humildad y pobreza, porque ellos son los operarios anónimos de esa construcción sonora, porque ellos son simples, puros y sin culpa, hombres que tal vez no se acostumbren a los puños de encaje ni al ritmo de los minuetos que Mozart muchas veces vendió por encomienda.³⁴

En 1946, en la misma revista, Afochê la calificó de “profesora fracasada, mediocre y de nivel cultural debajo de la línea-nivel aceptable”³⁵ que “cuando trata de acusar, busca, inmediatamente, los peores ejemplos de letras, los versos peores, sin recordarse de páginas bellísimas de nuestras canciones”.³⁶

Aunque Magdala da Gama Oliveira jamás lo explicitó, su animadversión hacia el samba correspondía a una discriminación a las clases modestas y a la población afrodescendiente, histórica e injustamente catalogada de mística, lasciva y perniciosa. Ya lo decía Ondina Ribeiro Dantas, D’Or, cuando abogaba por un “Brasil civilizado, culto, inteligente y progresista, en vez de [...] un Brasil de negros, tierra de samba, de batuque y de malandros”³⁷ o cuando objetaba el “excesivo porcentaje, en la transmisión oficial, [de] la

31 *Diário de Notícias*, 29 de octubre de 1943: 8.

32 *Diário de Notícias*, 11 de diciembre de 1943: 8.

33 *Diário de Notícias*, 11 de diciembre de 1943: 8.

34 *O Cruzeiro*, 10 de junio de 1944: 14-25.

35 *O Cruzeiro*, 26 de enero de 1946: 30.

36 *O Cruzeiro*, 26 de enero de 1946: 30.

37 *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1940: 9.

música negra de Brasil, en perjuicio de la de arte pura, de la de arte con A mayúscula”.³⁸ Aquella música de Arte, como reflexionaba Lúcia Branco, de “voz simpática y educada”;³⁹ una música con “equilibrio de sonoridad”,⁴⁰ que debía “hablar al corazón, estando la técnica siempre al servicio del alma”.⁴¹ Una música de Arte, como concebía Beatriz Leal Guimarães, que colindara entre “la sensibilidad impar de Chopin y la brillantez estimulante de Liszt”;⁴² una música de Arte guiada por una “batuta fulgurante”⁴³ que dirigiera a “las grandes orquestas sinfónicas del mundo para alegrar a las más exigentes y cultas plateas”.⁴⁴ Y, pese a que Mariza Lira se sentía apologista de las tradiciones populares, “de esa gente simple que canta para no llorar”,⁴⁵ consideraba al samba carioca “pícaro, irónico, malicioso”.⁴⁶

A través de sus textos, estas mujeres implementaron un “adoctrinamiento musical”, cercano a una tendencia conservadora. Ese ímpetu las llevó a robustecer vínculos con la intelectualidad, producir bibliografía gracias a estudios musicológicos provenientes de viajes exploratorios, incursionar en otras plataformas mediáticas, como la radio, y liderar entidades para la enseñanza de la música de arte. En sus discursos se referían a un “pueblo” que mediante la música “erudita” podría “redimirse” y dejar atrás una supuesta belicosidad. En sus artículos, entrelíneas, percibimos un profundo miedo a la corrupción de las artes, al detrimento de los valores, a la pérdida de privilegios y a la descolonización de un Brasil cada vez más híbrido. El temor a un “mayor licenciamiento del pueblo en medio de las orgías del Carnaval”⁴⁷ y la esperanza de “elevar nuestra mentalidad radiofónica y librarla de una arrogancia y un charlatanismo pasibles de represión”,⁴⁸ como recalca D’Or.

Independiente de las resistencias y reticencias de estas críticas musicales, estamos conscientes que escribir de música, así como crearla o interpretarla, fungiría como un acto político: un tapabocas a quienes describían a las artistas de débiles, frágiles y emocionalmente lábiles.⁴⁹ El acto político de escribir de música conferiría el rótulo de “Mujer

³⁸ *Diário de Notícias*, 7 de marzo de 1940: 9.

³⁹ *Correio da Noite*, 14 de agosto de 1940.

⁴⁰ *Correio da Noite*, 11 de octubre de 1940.

⁴¹ *Correio da Noite*, 11 de octubre de 1940.

⁴² *Jornal do Brasil*, 11 de junio de 1950: 2.

⁴³ *Jornal do Brasil*, 29 de octubre de 1950: 2.

⁴⁴ *Jornal do Brasil*, 29 de octubre de 1950: 2.

⁴⁵ Carta de Mariza Lira a Mário de Andrade. Septiembre de 1940.

⁴⁶ *Pranóve*, v. 2, n. 10, 5-6, 1939.

⁴⁷ *Diário de Notícias*, 4 de enero de 1940: 9.

⁴⁸ *Diário de Notícias*, 5 de junio de 1940: 9.

⁴⁹ Katharine Ellis (1999) ha profundizado en la denostación que recibieron instrumentistas de viento y de metal en París a mediados de la década de 1860. La autora cita una crítica de Jules Claretie, publicada en *Le Figaro* en 1865: “¡M. Sax Junior está decidido a proclamar en las mujeres el derecho del trombón! Organiza conciertos [...] en los que la mitad más bella de la raza humana sopla -con pulmones, maldita sea- cornetas o figles. ¡Mujeres, y nada más que mujeres, inflando sus mejillas, sus arterias hinchadas, con ojos inyectados en sangre y al borde de la apoplejía! ¡Bien, bien! Damas, ¿les gustaría algún consejo? Elijan las rosas de los rosales si quieren, ¡pero dejen el corno a Vivier y la corneta a Arban!” (p.241). Ellis (1997), siempre interesada en el París decimonónico, también ha examinado el menoscabo por parte de

Nueva”, incluso de feminista, al abrir camino en un rubro hipermasculino. Ese acto político implicaría la anulación, por parte de las críticas musicales, de los binarismos de género producidos y reproducidos por sus colegas varones. La mayoría de las mujeres que ejercieron la crítica musical preservaron en sus artículos visiones paternalistas y arribistas, donde atributos como la dulzura, la gracia y la sofisticación de las intérpretes eran juzgados.⁵⁰ Las críticas musicales, como exponen Poblete y Rivera (2003, p. 58), llevaron a cabo “una revolución silenciosa y soterrada, que no negaba el orden social ni cultural”. Al respecto, Kottow (2013, p.156) explica:

Las contradicciones, ambigüedades y heterogeneidades deben ser entendidas, en este sentido, como un signo propio de las maneras problemáticas que tienen estas autoras de inscribirse en un entramado social y un canon textual eminentemente masculinos.

Es plausible que la inserción en los medios de comunicación haya estado permeada por la legitimación de directores, editores, redactores y representantes del mundo musical. La validación, siguiendo a Ammer (2001), podría haberse dado por tres motivos: 1) el perfeccionamiento en Francia y en países aledaños, desbancando la histórica supremacía alemana; 2) los contactos e influencias de las críticas, tanto en la música como en la política; y 3) la lucidez en los textos periodísticos, la participación en conferencias, la enseñanza en conservatorios y, en algunos casos, la publicación de libros de cariz musicológico.

Pese al respeto obtenido, es factible que las críticas musicales brasileñas hayan mantenido relaciones laborales de subordinación. Esa asimetría, inherente al universo de la prensa, puede que las haya motivado a generar redes de apoyo entre otras mujeres; una cofradía de cronistas⁵¹ que forjaron vínculos horizontales no sólo en el campo informativo, sino que también interactuaron en la esfera social y musical.⁵² Es indudable que ser mujer, ese otro discordante, fue una valla que debieron esquivar. Cuando en 1933 Magdala da Gama Oliveira editó su primer libro de cuentos *Rabiscos*, el periodista Berilo Neves afirmó que “no todos los días aparece, en el Mundo, una mujer bonita que sepa escribir”.⁵³ “En

críticos musicales a pianistas mujeres. Los cronistas solían detenerse en la apariencia física de las ejecutantes, en sus dedos gráciles y en el repertorio que interpretaban, que excluía piezas de Beethoven.

⁵⁰ Esta paradoja nos remite al concepto hegeliano de *Aufhebung*, que en alemán connota tanto la idea de conservar como, simultáneamente, la de poner fin.

⁵¹ Tomamos la noción de cofradía, tanto en lo social como en lo artístico, de Nadine Hubbs (2004), quien sostiene que, a mediados del siglo XX, se formó un círculo de cooperación entre compositores homosexuales neoyorquinos.

⁵² Por ejemplo, desde 1948, Magdala da Gama Oliveira, Ondina Ribeiro Dantas y Beatriz Leal Guimarães se desempeñaron como socias consejeras de la Sociedade Carlos Gomes. Por otro lado, en un artículo del *Diário de Notícias* de 1935, Magdala rememora su amistad con D’Or: “Fuimos ambas alumnas del Instituto, y allí dimos inmensas pruebas de nuestra conducta artística, siempre orientadas por un amor desmesurado al arte y a la casa donde obtuvimos nuestros premios”.

⁵³ *O Radical*, 17 de septiembre de 1933: 6.

general, las mujeres, cuando escriben, buscan en el diccionario una palabra pomposa, sonora, retumbante y ¡zas!”,⁵⁴ la recriminó entonces un cronista anónimo. Ella también habría tolerado declaraciones como las del escritor Francisco Galvão, quien la alabó por ser una “mujer, despejada de deseos de votar, sin complicaciones feministas”,⁵⁵ pues detestaba “a las mujeres que asumen actitudes pesadas de hombres. Se masculinizan: pierden aquel dulce encanto del sexo”.⁵⁶

Magdala da Gama Oliveira estaba convencida que “el feminismo es una pretensión lógica que en poco tiempo ha de vencer”⁵⁷ y que “exigir silencio a las mujeres, con mi experiencia reconozco, ¡no es posible!”.⁵⁸ Pero las mujeres que aclamaba eran de su misma estirpe; mujeres alejadas del “efímero encanto físico sin intelectualidad tan del sabor de las camadas incultas y atrasadas”.⁵⁹

“Pra que discutir con madame?” no sólo era un manifiesto vehemente contra Magdala. También era una proclama que aludía a todas las críticas musicales, aquellas *madames* con seudónimos afrancesados, como D’Or, que confrontaban la circunspección del concierto clásico con el fervor de la roda de samba. “Mi bloque del cerro cantará ópera”, ironizaban entonces Janet de Almeida y Haroldo Barbosa. Comprender ese oxímoron, esa polarización (re)creada por mujeres críticas musicales en Brasil, ha sido nuestra tarea en este artículo.

Bibliografía

- Alvarado Cornejo, M. (2011) ‘Discursos femeninos/feministas y posicionamiento de revistas’, *Taller de Letras*, (48), pp. 29-44.
- Ammer, C. (2001) *Unsung: A History of Women in American Music*. Portland: Amadeus Press.
- Armstrong, N. (1987) *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer.
- Barber, G. S. (1957) ‘Shaw’s Contributions to Music Criticism’, *PMLA*, 72(5), pp.1005-1017.
- Beckles Willson, R. (2004) ‘Longing for a National Rebirth: Mythological Tropes in Hungarian Music Criticism 1968-1974’, *Slavonica*, 10(2), pp.139-156.
- Berengeá Şuteu, C. (2014) ‘Is There a Theory of Musical Criticism?’, *Lucrări de Muzicologie*, 29(1), pp.95-125.
- Bollos, L. (2006) ‘Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa’, *Música*

⁵⁴ *O Radical*, 18 de agosto de 1933: 7.

⁵⁵ *O Radical*, 3 de octubre de 1933: 2.

⁵⁶ *O Radical*, 3 de octubre de 1933: 2.

⁵⁷ *Diario Carioca*, 18 de julio de 1930: 2.

⁵⁸ *Diario Carioca*, 14 de noviembre de 1930: 3.

⁵⁹ *Diario Carioca*, 18 de julio de 1930: 2.

Hodie, 6(2), pp.119-132.

Capitoni, F. (2015) *La critica musicale*. Roma: Carocci Editore.

Cascudo, T. (ed.) (2017) *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols.

Cascudo, T. y Palacios, M. (coords.) (2012) *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J.

Castagna, P. (2006) 'Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música' *VII Encontro de Musicologia Histórica*, Centro Cultural Pró-Música, Brasil, del 21 al 23 de julio de 2006.

Cixous, H. (1995) *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

Cone, E. (1981) 'The Authority of Music Criticism', *Journal of the American Musicological Society*, 34(1), pp.1-18.

Cunningham, G. (1978) *The New Woman and the Victorian Novel*. Londres y Basingstoke: Palgrave Macmillan.

de Medeiros D'Ávila, R. A. (2016) 'Mário de Andrade: temas das críticas no Diário Nacional em 1927 e o Ensaio sobre a música brasileira (1928)' *II Encontro Anual de Iniciação Científica*, Universidade Estadual do Paraná, Brasil, del 25 al 27 de octubre de 2016.

Del Valle de Mora Martínez, M. (1997) 'Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX', *Ensayos*, (12), pp.163-171.

Derrida, J. (1972) *La dissémination*. París: Seuil.

Duchesneau, M. (2017) 'French Music Criticism and Musicology at the Turn of the Twentieth Century: New Journals, New Networks', *Nineteenth-Century Music Review*, 14(1), pp.9-32.

Ellis, K. (1995) *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.

Ellis, K. (1997) 'Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris', *Journal of the American Musicological Society*, 50(2-3), pp.353-385.

Ellis, K. (1999) 'The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris', *Journal of the Royal Musical Association*, 124(2), pp.221-254.

Fay, B. (2017) 'Conservative Music Criticism, the Inflation, and Concert Life in Weimar Germany, 1919-1924', *Cultural History*, 6(2), pp.141-163.

Fulcher, J. (1980) 'Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music Criticism', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 11(1), pp.45-57.

Fuller, F. (1946) 'Bernard Shaw, crítico musical', *Revista Musical Chilena*, 2(15), pp.6-10.

Garson, M. (2017) 'Imprensa de nicho e música jovem no Brasil: O Mundo é dos Brotos e Revista do Rock (1960-1965)', *Antíteses*, 10(19), pp.185-210.

Gates, E. (2001) 'The Music Criticism and Aesthetics of George Bernard Shaw', *The Journal of Aesthetic Education*, 35(3), pp 63-71.

Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1998) *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*.

Madrid: Ediciones Cátedra.

- Goehr, L. (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Guerra, C. (2008) 'José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile', *Revista Musical Chilena*, 62(209), pp.28-49.
- Hartman, E. (1978) 'Gautier The Music Critic: A Successful Failure', *Nineteenth-Century French Studies*, 6(3-4), pp.166-173.
- Heilmann, A. (2000) *New Woman Fiction. Women Writing First-Wave Feminism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Hellouin, F. (1906) *Essai de critique de la critique musicale: cours professé à l'École des hautes études sociales*. París: Joanin.
- Hill, R. (1943) 'Some Reflections on Music Criticism', *The Musical Quarterly*, 29(2), pp.188-197.
- Hubbs, N. (2004) *The Queer Composition of America's Sound Gay Modernists, American Music, and National Identity*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Hurtado, M. L. (2008) 'Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile', *AISTHESIS*, (44), pp.11-52.
- Jerold, B. (2018) 'Pascal Boyer: A Pioneer in Journalistic Music Criticism', *Fontes Artis Musicae*, 65(3), pp.146-156.
- Jones, S. (ed.) (2002) *Pop Music and the Press*. Filadelfia: Temple University Press.
- Kolontay, A. (1930) *La mujer nueva y la moral sexual*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Época.
- Kottow, A. (2013) 'Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile', *Atenea*, (508), pp.151-169.
- Kourbana, S. (2011) 'The Birth of Music Criticism in Greece: The Case of the Historian Konstantinos Paparrigopoulos', *Nineteenth-Century Music Review*, 8(1), pp.85-100.
- Lindberg, U., Guðmundsson, G., Michelsen, M. y Weisethaunet, H. (2005) *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. Nueva York: Peter Lang.
- López, Z., Nunes, P. y del Val, F. (2017) 'Una introducción a los estudios sobre periodismo musical', *Cuadernos de Etnomusicología*, (10). Recuperado de https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/12-intro-dossier_1.pdf.
- Marcondes de Barros, P. (2007) *Provocações brasileiras: A imprensa contracultural Made in Brazil - Coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)*. Tesis doctoral. Universidade Estadual Paulista.
- Moreda Rodríguez, E. (2017) *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*. Nueva York: Oxford University Press.
- Morrow, M. S. (1997) *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century*. Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press.

- Napolitano, M. y Wasserman, M. C. (2000) 'Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira', *Revista Brasileira de História*, 20(39), pp.167-189.
- Nunes Moya, F. (2011) 'Os escritos sobre música de Mário de Andrade: Em defesa do nacionalismo musical e da criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo', *Revista Outros Tempos*, 8(11), pp.189-206.
- Oliveira, A. (2019) 'Mulheres musicistas na crítica de Oscar Guanabarro e as relações de gênero na Belle Époque brasileira' in Basilio Santos, A., da Costa Leal, E., Porto Machado, J. y Bernardino Colvero, R. (orgs.) *Pesquisa em Ciências Humanas: Caminhos trabalhados na Graduação*. Pelotas: BasiBooks, pp.65-74.
- Padilha Alves, C. (2013) *Jornalismo cultural e indústria musical: Uma análise da Revista Billboard Brasil*. Monografía. Universidade de Passo Fundo.
- Passamae, M. A. dos Reis Valiatti. (2013) *Oscar Guanabarro e sua produção crítica de 1922*. Tesis de magíster. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Passamae, M. A. dos Reis Valiatti. (2017) *Oscar Guanabarro: produção crítica de 1922*. Curitiba: Editora CRV.
- Patterson, M. H. (2008) *Beyond the Gibson Girl. Reimagining the American New Woman, 1895–1915*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Pekacz, J. T. (2004) 'Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents', *Journal of Musicological Research*, 23(1), pp.39-80.
- Peña, C. (1999) 'Una vida en la crítica musical. Conversación con Federico Heinlein (1912-1999)', *Resonancias*, (4), pp.5-11.
- Pesqueira Soares, G. (2015) *Em busca de parâmetros para a crítica musical: Análise de conteúdo do Popline, O Globo e Billboard Brasil*. Monografía. Universidade Católica de Brasília.
- Pessanha, L. (2017) 'A crítica musical de Oscar Guanabarro nas páginas da imprensa carioca (1916-1919)' *XXIX Simpósio de História Nacional*, Universidade de Brasília, Brasil, del 24 al 28 de julio de 2017.
- Piza, D. (2013) *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto. Recuperado de www.amazon.com.
- Poblete, P. y Rivera, C. (2003) 'El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX', *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, (7), pp.57-79.
- Powers, D. (2013) *Writing The Village Voice and the Birth of Rock Criticism*. Amherst y Boston: University of Massachusetts Press.
- Pykett, L. (1992) *The 'Improper' Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Richardson, A. (2004) 'The birth of national hygiene and efficiency. Women and eugenics in Britain and America 1865–1915' in Heilmann, A. y Beetham, M. (eds.) *New Woman Hybridities. Femininity, Feminism and International Consumer Culture, 1880-1930*. Londres y Nueva York: Routledge, pp.240-262.

- Romero Pereira, A. (2015) 'Entre a crítica e o deboche: a "Música Nacional" nas pautas da imprensa no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899)' in Gouveia Engel, M., Fernandes de Souza, F. y de Santana Guerellus, N. (orgs.) *Os Intelectuais e a Imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X-Faperj, pp.101-129.
- Scherner, C. (2011) *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)*. Tesis doctoral. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Schueller, H. M. (1948) "'Imitation" and "Expression" in British Music Criticism in the 18th Century', *The Musical Quarterly*, 34(4), pp.544-566.
- Spencer Espinosa, C. (2004) 'La crítica musical en Chile: reflexiones sobre un oficio en transición', *Resonancias*, (14), pp.5-11.
- Spencer, M. (1968) 'Théophile Gautier, Music Critic', *Music & Letters*, 49(1), pp.4-17.
- Stinchcombe, A. L. (1982) 'Should Sociologists Forget Their Mothers and Fathers', *The American Sociologist*, 17(1), pp.2-11.
- Supple, L. (2013) *Music Journalism 101: The definitive resource for new and established writers*. Recuperado de <https://www.amazon.com/>.
- Thompson, O. (1934) *Practical Musical Criticism*. Nueva York: Witmark Educational Publications.
- Traverso, A. (2012) 'Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario', *Anales de Literatura Chilena*, (17), pp.61-80.
- Vargas, H. y Bruck, M. S. (2017) 'Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova', *Matrizes*, 11(3), pp.221-239.
- Varriale, S. (2016) *Globalization, Music and Cultures of Distinction: The Rise of Pop Music Criticism in Italy*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Vasquez, K. (2016) 'Mário de Andrade en Klaxon. De joven estudioso a crítico erudito: la construcción de un proyecto intelectual', *Intellèctus*, 15(2), pp.66-93.
- Waters, E. (1935) 'John Sullivan Dwight, First American Critic of Music', *The Musical Quarterly*, 21(1), pp.69-88.
- Watt, P. (2018) *The Regulation and Reform of Music Criticism in Nineteenth-Century England*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Wisnik, J. M. (1983) *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades.