

Música y derechos: sinfonía de la identidad

Ignacio Trovato *

Instituto Universitario Hospital Italiano de Buenos Aires

Recibido: 10/7/2022 – Aprobado: 6/8/2022

Resumen:

A partir del film *Antonia, una sinfonía* (2019) se propone establecer una lectura en referencia a tres ejes temáticos que se desprenden de la trama: la desigualdad social histórica entre hombres y mujeres; la dimensión de la identidad de género; y la construcción identitaria como condición ineludible del campo de la subjetividad. Se abordan dichos ejes partiendo de la problematización propuesta en la ficción, para trazar su articulación con el campo de la ética y de los derechos humanos. Se propone asimismo una lectura en torno a la eficacia de la música y a su soporte sonoro en la operatoria de un reposicionamiento del sujeto ante la coyuntura identitaria.

Palabras clave: derechos, identidad, música, género.

Abstract:

Music and rights: identity symphony.

From the film *The conductor* (2019) we propose to establish a reading in reference to three thematic axes that emerge from the plot: the historical social inequality between men and women; the gender identity dimension; and the construction of identity as an inescapable condition of the field of subjectivity. These axes are addressed starting from the problematization proposed in fiction, to trace their articulation with the field of ethics and human rights. It is also proposed a reading around the effectiveness of music and its sound support in the operation of a repositioning of the subject before the identity conjuncture.

Keywords: rights, identity, music, gender

No me considero una mujer directora de orquesta, me considero una directora de orquesta que resulta ser una mujer’.

Antonia Brico

Introducciónⁱ ⁱⁱ

Contextualizada en la década de 1920 e inspirada en hechos reales, la película *Antonia, una sinfonía* (2019) narra la vida de Antonia Brico, aquella mujer holandesa que alcanzó, por primera vez en la historia, dirigir una orquesta sinfónica, dando inicio a su carrera nada menos que al frente de la “Orquesta Filarmónica de Berlín”. Brico dejó su sello en el siglo XX en materia de lucha por los derechos de las mujeres, cuestionando el rol asignado a la mujer en la coyuntura social de la época, en tanto privado del acceso a la profesionalización de una disciplina o arte.

Propondremos un recorrido del film analizando tres ejes que la narrativa problematiza y que hoy en día podrían leerse a la luz de tres derechos humanos fundamentales: el derecho a la igualdad entre hombres y mujeres, el derecho a la identidad de género y el derecho a la identidad. Asimismo, trazaremos una lectura respecto al encuentro de la protagonista con su

* ignacio.trovato@gmail.com

historia identitaria, dando cuenta del entrecruzamiento entre los matices éticos y musicales que dicho acontecimiento subjetivo conlleva.

“Willy Wolters”

El inicio del film se sitúa en el año 1926, narrando la historia de la joven Antonia, cuando, creyendo llamarse “Willy Wolters”, nada advertía aún sobre la existencia del nombre “Antonia Brico”. En ese entonces se desempeñaba como empleada de un importante teatro de la ciudad de Nueva York, guiando a los espectadores hasta su butaca previo al inicio de los espectáculos. Desde estas primeras escenas el espectador advierte su irrefrenable pasión la música, volcando mayor atención a lo que acontecía sobre el escenario que a atender su tarea de acomodadora. O bien aprovechando cada sonoridad de las orquestas en ejecución para, desde los recintos no visibles pero con mejor acústica del teatro, escabullirse para seguir la armonía musical recreando -sirviéndose de un palillo de comida oriental- la función de quien dirige la batuta.

La primera escena del largometraje muestra la presentación en dicho teatro de la “Orquesta Filarmónica de Nueva York”, dirigida en aquel entonces por el alemán Willem Mendelberg, artista que cautiva especialmente el interés de Antonia. Resignada ante la imposibilidad de presenciar la ejecución, toma sus partituras, una silla plegable abre la puerta del auditorio con estruendo y avanza decididamente sobre el pasillo central de la zona de plateas del teatro, instalándose con su silla sobre dicho corredor, en el lugar más próximo al escenario. Situación que promueve la alerta de las autoridades del establecimiento y, si bien conlleva al inmediato despido de este empleo, también posibilita el encuentro con nuevos horizontes para dar cauce a su deseo musical.

“Una mujer que (no) conoce su lugar”

Luego de ser despedida de su trabajo, Antonia se acerca a Mark Goldsmith, un director de orquesta al que hacía años escuchaba en los conciertos gratuitos de la plaza zonal y a quien logra convencer de que le habilite una audición, manifestándole su intención de lograr ser admitida como aprendiz de piano en el conservatorio. Tras primeramente negarse, Goldsmith finalmente accede y la cita en su domicilio, en donde, tras ingresar, le indica intempestivamente a la joven que prepare café y lo sirva, como condición para ingresar a la sala donde se llevaría a cabo la audición. Ayudando a la esposa del director, Antonia prepara los cafés, ingresando luego en la sala donde Goldsmith se encontraba junto a otro hombre, un empresario del mundo de las artes, dueño del teatro que unos días antes la había despedido. Resulta oportuno acentuar la relevancia de esta escena, en tanto esboza un primer indicio para abrir la lectura de lo que anticipamos respecto a los derechos de las mujeres: da cuenta del rol que el personaje de Goldsmith le asigna a Antonia por su única condición de mujer. Un lugar subalterno, el cual pareciera reducirse a la prestación de un servicio, resaltando así la disparidad a partir de una condición de género.

Mientras disfruta de su café, Goldsmith le indica a Antonia que ejecute el piano. La joven inicia tímidamente la interpretación de una canción de cuna, viéndose prontamente interrumpida por el director, quien, no sin desprecio, profiere que carece de condiciones para ingresar al conservatorio. Antonia, no dispuesta a resignarse tan fácilmente a su anhelo, le solicita que al menos la acepte como alumna para impartirle lecciones de piano, ante lo cual Goldsmith, con altanería, responde dándole un consejo, el cual pareciera condensar un pensamiento propio de la época respecto al lugar que debía ocupar la mujer en el entramado

social: *“Cásate y ten hijos”*. Luego de retirarse con enfado, quedando ambos hombres solos, profieren un comentario sobre la belleza de la joven, haciendo alusión a que resultaba *“una mujer atractiva”*. Tras este intercambio de palabras Goldsmith parece cambiar súbitamente de parecer, saliendo en busca de Antonia para desandar el rechazo y ofrecerle en cambio ser su instructor de piano.

Ambas escenas gozan de especial interés en la lectura que pretendemos desplegar, en tanto reflejan una visión de estos hombres sobre la joven artista que pareciera verse reducida o bien, como señalamos, a una condición de servicio, o bien a la objetualización de sus atributos estéticos, pero en ningún momento alcanzando a dimensionarla como artista. Asimismo, es posible ubicar en estos pasajes del film la nervadura de lo que luego quedará plasmado en el intento de Goldsmith de avanzar sobre el cuerpo de Antonia al intentar tocarla y besarla, desoyendo su ausencia de consentimiento en la escena.

Asimismo, a lo largo de toda la trama se reitera la dificultad de la joven Antonia para acceder a ciertos espacios de poder que están vedados o limitados para el género femenino. Cuando, habiendo ya superado los escollos para el ingreso al conservatorio, comienza a manifestar abiertamente su intención de convertirse en directora de orquesta, sus palabras eran tomadas a la risa o descalificadas con sorna. Tal es el caso de aquella escena en la que, sentada en una mesa junto al prestigioso Mendelberg y a la aristocracia de Nueva York, hace referencia al tema, despertando la risa de los comensales y una réplica de comentarios recalando la exclusividad de los hombres para el acceso a dichos lugares. Lejos de retroceder, la joven artista responde afirmando su posición, aduciendo que *“Las mujeres pueden ser tan buenas como los hombres”*, frase con la que pone en cuestión esta presunción de un déficit en las capacidades de las mujeres por su sola condición de género.

Dicha apuesta del personaje de Antonia a desnaturalizar instituidos de género se sostiene a lo largo de todo el film, más allá de los reiterados embates con los que se va encontrando. Como ejemplos de esto podemos traer las palabras de Goldsmith ante la manifestación de Antonia de *“querer llegar a ser lo que él es: un director de orquesta”*, a lo que este le responde que eso resulta imposible porque *“las mujeres no pueden liderar”*. Y agrega, previo a impulsar un avance sin consentimiento sobre el cuerpo de Antonia, que *“las mujeres siempre van abajo”*. Como otro ejemplo, al intentar dirigir una orquesta, el primer violinista se resiste a las indicaciones de la joven directora esgrimiendo que no aceptaría órdenes de *“una mujer que no conoce su lugar”*. Lugar, por cierto, signado por las *“diferencias desiguales”* (Fernández, 2009), perspectiva según la cual la diferencia -en este caso de género- se erige como suficiente para instituir un trato desigual y una presunción de inferioridad que habilita la exclusión.

“Todos nacimos desnudos, el resto es solo un disfraz”

Tal como lo anticipamos, otro de los aspectos problematizados por la película remite a la cuestión de la identidad de género, al cual se le da entrada a través de dos escenas. La primera tiene lugar cuando Antonia, tras haber sido despedida del teatro, se encuentra con el personaje de “Robin”, un joven músico que le abre la puerta a su banda y a la posibilidad de trabajar en las presentaciones nocturnas en un club. En dichas presentaciones la banda se ocupaba de la ejecución instrumental acompañando a la cantante, “Miss. Denise”, una mujer trans que la ficción presenta como popular en la época en el mundo artístico “under”. Al conocerla, Antonia impresiona sorprendida, corrigiendo a su amigo cuando la llamaba con el artículo “ella”. Ante lo cual Robin le propone una lectura de la situación que pareciera impensada para las lógicas de la época, al señalarle: *“Todos nacimos desnudos, el resto es solo un disfraz”*. Interesante

réplica en tanto da cuenta del género no como una condición biológica con la que un ser humano nace, sino como construcción identitaria que se elabora singularmente en cada quien y que, como tal, se despega de la constitución anatómica.

Pasemos a la segunda escena. Luego de forjarse entre ambos una sólida amistad, Antonia viaja a Europa para formarse como directora de orquesta, triunfando en Alemania tras dirigir la “Orquesta sinfónica de Berlín”. Al retornar luego de varios años a Nueva York, y tras encontrarse con repetidos obstáculos para afianzarse como directora en el país en el que se había criado, decide crear su propia orquesta de mujeres, fundando en 1934 la “Orquesta sinfónica de mujeres de Nueva York”. Tras convocar a músicos a los ensayos, Antonia advierte que la contrabajista que se presenta era nada menos que su amigo Robin, sólo que bajo una apariencia femenina. Decide entonces interpellarlo, ante lo cual Robin, no sin angustia, le revela a Antonia que su verdadero nombre era “Roberta”, que había nacido mujer y que hacía años había modificado su apariencia con el propósito de ser aceptado como músico en los círculos donde solo se admitían hombres. Antonia, recordando que su amigo utilizaba un corsé en la zona del tórax por un supuesto accidente que había sufrido en la infancia, advierte ahora que el verdadero propósito del mismo era el de velar la figura femenina. Le pregunta entonces si nunca había tenido un “accidente”, a lo cual Robin replica: “*A menos que consideres un accidente nacer mujer*”, trazando aquí el guion del film una interesante referencia la dimensión “accidental” que cobra para quien es subjetivado desde una identidad de género que percibe como ajena, en tanto acontecimiento externo que se impone en nuestras vidas sin que lo busquemos. Robin concluye el diálogo diciéndole a su amiga que preferiría “*mantenerse como quien era*”, en alusión a conservar su identidad trans, dando cuenta así de que su género no se reducía al pragmatismo de acceder a un lugar reservado a los hombres sino a una construcción identitaria que comienza a identificar como propia.

Sinfonía de la identidad

Este apartado se inscribe en una extensa tradición de tratamiento de las cuestiones filiatorias a través del cine. Para un seguimiento más amplio del tema se recomienda la amplia bibliografía disponibleⁱⁱⁱ, la cual se renueva permanentemente, como lo evidencia también el film que estamos analizando.

Pasaremos por lo tanto a desarrollar la cuestión de la identidad, abordada en la película a partir del encuentro del personaje de Antonia con su verdad filiatoria. Remitámonos a la escena: a partir de que la madre descubre que Antonia había sido despedida de su empleo como acomodadora de teatro, la increpa al llegar a su casa, reprochándole que le estaba “*ocultando cosas*”. “*Mientes sobre todo: sobre el despido, sobre los estudios, sobre el trabajo*”, profiere la madre con enojo. Le señala asimismo que, año tras año, venía gastando dinero en ella, mostrándole sin escrúpulos una libreta en la que computaba con detalle cada una de las erogaciones destinadas a su crianza (alimento, vestimenta, lecciones de piano...) y alegando que se quedaría con el dinero que acababa de descubrir que Antonia escondía en su habitación en tanto “*una compensación por lo que nos costaste*”. En cuanto la joven intenta responderle apelando a la palabra “*Mamá...*”, en el arrebatado de furia, la respuesta de la madre pareciera haber ido más allá de lo calculado: “*¡No me llares mamá, no soy tu madre!*”, retirándose abruptamente de la escena y dejando a Antonia sumida en la angustia propia de quien intuye una verdad que no es dicha del todo.

Es entonces el padre quien se acerca y le cuenta la verdadera historia: siendo un matrimonio imposibilitado de concebir hijos biológicos, encuentran un aviso en el periódico que anunciaba

la “puesta a la venta” de una niña de dos años. *“Una joven madre desea renunciar a su hija por completo. La mejor oferta gana”*, reflejaba el recorte del periódico que su padre conservaba y Antonia ahora lee con espanto. También le revela que su verdadero nombre no es “Willy Wolters” sino “Antonia Brico”. A la luz de lo que acontece luego, es interesante retornar sobre la referencia al comienzo de la escena por parte de la madre respecto al “ocultamiento” y a la “mentira” de Antonia en relación al despido del trabajo, proyectando en Antonia las categorías sobre las que se encuentra sumida la asunción de su rol. Es justamente en base a la mentira, al ocultamiento y al engaño que Antonia fue filiada en forma falsificada, viéndose privada del acceso a la verdad respecto a sus orígenes. Verdad que se le presenta ahora de forma descarnada, bajo la versión de que la madre biológica *“no la amó lo suficiente”*.

Al salir el padre de la escena Antonia se queda sola en su habitación, acompañada por esta verdad filiatoria y por su desvencijado piano de pared, el cual se insonorizaba mediante mantas y telas gruesas que se ubicaban en el interior de la caja de resonancia, a fines de no molestar con la ejecución del instrumento a su familia ni a los vecinos. Es allí cuando se ubica un giro en la trama, un quiebre en relato del film: Antonia arremete con ímpetu y decisión a extraer los trapos que amortiguaban las cuerdas del instrumento, para inmediatamente después sentarse a ejecutarlo con gran intensidad, sin detenerse ante las quejas de los vecinos ni ante el pedido de su madre que, a través del padre, le solicita que pare. Resulta una escena interesante ya que la misma da cuenta del efecto que depara en la subjetividad de Antonia nada menos que el encuentro con su identidad. Encuentro que se sostiene en un acontecimiento musical, rompiendo el silencio de una verdad la cual le había sido silenciada hasta entonces y ahora le es súbitamente revelada de un modo hostil, en un arrebato de enojo.

El acontecimiento ético halla aquí su soporte en la escena musical, con la joven Antonia encontrando en el piano un soporte posible a esa verdad descarnada. Piano que, ya sin el velo del ocultamiento que oprime al sujeto ni de las mantas que obturaban la voz, se ejecuta ahora en todo su despliegue sonoro y sin detenerse ante nada. Lejos de la timidez con la que Antonia se posicionaba ante el piano en otras escenas, aparece aquí la decisión de quien afirma su existencia, en la soledad que conlleva la emergencia del acto ético. Acto que, tal como sostiene Alejandro Ariel, implica una apuesta singular que excede, desborda y suplementa el orden previo (A. Ariel, 1994). Y que en el film, al modo de un despliegue sinfónico, soporta en las notas musicales la verdad filiatoria que le permite al sujeto resituarse en esa trama simbólica de la que fue arrancado al reencontrarse con su nombre y con su historia.

Es a partir de dicho encuentro del personaje de Antonia con su identidad que logra construir su propia versión respecto a la historia de su origen, emprendiendo un viaje a Holanda, su país natal, para conocer la tumba de su madre biológica. Allí, a partir del encuentro con su tía biológica, se inaugura una nueva versión, en la que su padre había sido un músico y en la que madre, hasta el día de su muerte, la había buscado. Tal como lo presenta Armando Kletnicki, encuentro con la verdad que resulta una condición insustituible de la construcción identitaria de un sujeto: *“Se trata, en todos los casos, de un primer paso absolutamente ineludible: reencontrar el nombre, el lazo genealógico, la historia, el deseo que lo esperaban, no implica para el sujeto llegar al final de un camino, sino, por el contrario, sólo el comienzo necesario de un recorrido singular”* (Kletnicki, 2000, p.55).

Referencias

Arditti, R. (1999). *Mentes cautivas, vidas cautivas*. En *De por vida. Historia de una búsqueda. Las abuelas de Plaza de Mayo y los niños desaparecidos*. Grijalbo, Buenos Aires, 2000.

Ariel, A. (1994). *Moral y Ética. Una poética del estilo*. En *El estilo y el acto*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1994.

Fernández, A. M. (2009). “Las diferencias desigualadas: multiplicidades, invenciones políticas y transdisciplina”. *Revista Nómadas* no. 30, Bogotá. Jan./June 2009.

Kletnicki, A. (2000). *Niños desaparecidos: la construcción de una memoria*. En *La encrucijada de la filiación. Tecnologías reproductivas y restitución de niños*, Lumen/Humanitas, Buenos Aires, 2000.

Lewkowicz, I.: *Reconstrucción de la clase teórica dictada el 10/02/04*. Comp.: Sebastián Gil Miranda.

Trovato, I. (2012): “El desconcierto de la identidad”. *Revista Aesthetika*, Volumen 7, Número 2, Abril 2012, ISSN 1553-5053. Instituto de Investigaciones, Facultad de Psicología, UBA.

ⁱ El presente artículo se inspira en lo trabajado durante el dictado del Taller de Ética Profesional y DD.HH. de la Carrera de Musicoterapia (Facultad de Psicología, UBA) durante el primer cuatrimestre del año 2022. Nuestro agradecimiento a Margarita Armando y Florencia García por su indagación preliminar sobre el film.

ⁱⁱ En la escritura de este artículo se procurará utilizar las formas inclusivas que ofrece el rico idioma español, aunque, por razones de fluidez y para facilitar la lectura, en ocasiones se recurrirá al genérico de la lengua. El espíritu será siempre contribuir al ejercicio de formas discursivas que sean respetuosas de la diversidad.

ⁱⁱⁱ Para el repertorio de películas que abordan el caso argentino, ver un avance de investigación en: <https://www.eticayderechoshumanos.org/restitucion>; se puede también consultar al respecto nuestro trabajo anterior sobre el film “El concierto”, disponible en https://www.aesthetika.org/IMG/pdf/08_Trovato_El_des_concierto_de_la_identidad.pdf