

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores
10,11 y 12 de noviembre de 2011
Marcela Velásquez Cuartas
Universidad del Valle-Cali, Colombia
marceli_ta2001@hotmail.com

Eje problemático propuesto: Conocimientos y saberes

Título de la ponencia: **Construcción de lo femenino y lo masculino en los espacios de educación musical de Quibdó-Chocó, Colombia¹.**

Resumen:

Las prácticas musicales hacen parte de un conjunto de imaginarios sobre saberes sociales y culturales de una sociedad. En la ciudad de Quibdó, capital del departamento del Chocó, sus habitantes reconocen y exaltan los procesos que ayudan en el fortalecimiento de dichas prácticas así como de su difusión por medio de la educación musical ofrecidas por docentes de música en escuelas educativas y espacios musicales no formales. Sin embargo, estos procesos se enmarcan en unas construcciones alrededor de lo femenino y lo masculino permitido para la música de la ciudad, lo que conlleva a plantearse la pregunta de cómo a partir de un ejercicio de fortalecimiento musical y cultural, se imparte o se reafirman identidades masculinas y femeninas que inciden en la apropiación de comportamientos socioculturales con respecto a la música y aspectos técnicos como elección de instrumentos, repertorio musical e incluso en el ingreso a clases de música, generando conflictos de orden simbólico alrededor de los lugares de participación cultural y musical de niños, niñas y jóvenes en Quibdó.

Por qué música y por qué género: a manera de Introducción

“La música es el reflejo de lo que es la sociedad”, fue lo que alguna vez me dijo un amigo músico, sin una formación tradicional o de conservatorio, pero de gran convicción por hacer y estar en la música. Esta frase me permitió reafirmar mi idea personal sobre la música para analizarla desde una perspectiva de género. Pues bien, a partir de la realización del festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” celebrado anualmente en la ciudad de Cali, Colombia,

tuve la oportunidad de organizar la integración de estos dos temas. La participación de dos grupos femeninos para la categoría de chirimía –formato musical que se interpreta en el departamento del Chocó y para nuestro caso en Quibdó, su capital– y al verlos en un espacio de reconocimiento nacional e internacional donde es “inusual” la aparición de grupos de chirimías de mujeres, me surgieron preguntas frente a cómo ha sido la participación de las mujeres en la música de Quibdó, los aspectos socioculturales en los que se pueda enmarcar la presencia en la música de esta ciudad y los espacios musicales en los que incursiona.

Es importante mencionar de la música quibdoseña, sus antecedentes europeos y coloniales que la convirtieron en referente dentro y fuera de Colombia, aunque manifiesta unas particularidades como la poca participación de mujeres en los grupos musicales más allá del canto y escasa existencia de grupos musicales mayoritariamente femeninos. Profundizando en otros aspectos como los espacios de educación musical de Quibdó, se observan algunas peculiaridades que son hoy presentadas como ponencia. Bajo la premisa de que la música se manifiesta en un entramado simbólico y cultural de una sociedad, expondré algunos aspectos de la educación musical que se desarrolla en Quibdó en espacios formales y no formales que manifiestan fuertes connotaciones de género que construyen un ser femenino y un ser masculino en la música de esta ciudad.

Conceptos como mapas de ruta: música y género como un tema para tener en cuenta

El ejercicio analítico parte de algunos puntos de ruta dados por conceptos claves como son el género, la educación y la música, entendidos desde aspectos propios de las construcciones teóricas, pero además por los acercamientos con la comunidad de estudio y de las observaciones dadas en el trabajo de campo.

La música como proceso social

Podemos comenzar refiriéndonos al antropólogo colombiano Alejandro Cifuentes, que plantea la música como agente de gran poder dentro de las relaciones sociales que contribuye a la configuración de una serie de representaciones sociales incidentes en la forma como se ven y se

sienten las dinámicas de la música (Cifuentes, 2005). Lo anterior, enmarcado en lo que la pedagoga inglesa Lucy Green expone, de la música como elemento contenedor de significados dentro de contextos sociales, permite pensar en que la forma como se organizan los materiales musicales (las sonoridades, construcción de estructuras musicales, entre otros), pueden ser artificiales, históricos y aprendidos. Ello nos permitiría comprender la música como un proceso por el cual se construye cultura, sociedad e identidad y para el caso de la música quibdoseña “se construye en un proceso palpable y vertiginoso que se inserta de acuerdo a los espacios y escenarios en los que se reproduce” (Green, 2001: 25).

Esto nos ayuda a vislumbrar la vida musical de Quibdó bajo la base de los distintos intercambios culturales que generan fusiones sonoras y un diálogo entre vivencias socioculturales que están en constante cambio, a pesar de que se le denomine “música tradicional” y se puede sustentar con lo señalado por Bruno Nettl donde la permanente transformación que vive la música dentro de una trayectoria historia y temporal, la hace constantemente dinámica y cambiante (Cifuentes, 2005). Así, las mudanzas también se evidencian en lo social y en la intervención de otros actores que aportan al mantenimiento de prácticas musicales, lo que contribuye a plantear que la música al ir consolidando valores de todo orden, fortalece a su vez un lenguaje, una forma de comunicación que se puede mirar dentro de los diferentes contextos sociales que ayudarían a identificar cómo se conciben mujeres y hombres en ese lenguaje compartido.

Por ello deberíamos recordar –como bien lo menciona Carol Roberston–, “que cualquier disciplina que pretenda explicar los hábitos de comunicación debe abordar el estudio de las condiciones en las cuales la música opera como un mediador de poder entre géneros” [Robertson, citado en Quintana, 2007: 3).

Género y educación musical

En Quibdó la música además de ser “expresión cultural”, es también una herramienta educativa que –como más adelante se desarrollará– fortalece y jerarquiza dinámicas sociales. Lo

anterior analizado desde la categoría de género, permite ampliar el espectro frente al estudio de la música quibdoseña.

Exponiendo sobre el concepto de género se debe señalar que en él se recoge la idea de que la regulación de las identificaciones genéricas le otorga significado a las diferencias sexuales y a la identidad permitiendo ver las complejas tramas de representación y poder alrededor de la interacción entre la mujer y el hombre De acuerdo con Richard:

[Este concepto visibiliza] el corte entre naturaleza (cuerpo sexuado) y cultura (construcción social de la diferencia sexual) para convertir esta separación en un sitio de intervención conceptual y de transformación política de lo <<femenino>> que se opone al determinismo biológico (Richard, 2001: 95).

Por otro lado, Joan Scott quien ha sido una de las mas importantes académicas que trabaja el concepto de género, señala que este en las ciencias sociales “pasa a ser una forma de denotar las construcciones culturales, la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres” (Joan Scott, 1996) y que por lo tanto:

[El género] es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres, (...) una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado (Scott, 1996: 271).

A partir de eso, la autora aborda el tratamiento histórico de la categoría a partir de posiciones teóricas que son los orígenes del patriarcado, la tradición marxista, el psicoanálisis y post- estructuralismo para plantear que dicho concepto “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, basadas en las diferencias que distinguen los sexos” y “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 1996: 289). En ese sentido la educación y la pedagogía musical no se separan de dichas relaciones jerárquicas ya que en “(...) la cultura occidental prevalece un ‘régimen de género’ (Connell, 1991) que continúa privilegiando lo masculino sobre lo femenino. Es por ello que se impone un cambio en los patrones culturales y en particular en la superación de las relaciones de poder que, en esencia, caracterizan la relación entre los sexos configurando entre ellos relaciones asimétricas” (Araya, 2001:163).

Por lo anterior, es importante analizar la educación musical desde una perspectiva de género pues

(...) los contenidos, el proceso de enseñanza y los individuos implicados en él no pueden ser entendidos de forma independiente. Los temas de las materias, los métodos de enseñanza y las dinámicas personales en el aula deben estar vinculados, como en la vida cotidiana, a los asuntos de género y otros aspectos identitarios de los/las alumnos/as. Desde esta perspectiva es importante que los alumnos/as muestren sus propios puntos de vista, ya que se trata de una propuesta pedagógica preocupada por respetar la variedad de identidades y sus diferencias (Loizaga, 2005:167).

Por ello, las propuestas y reflexiones que vendrán a continuación, nos ayudará a (re) pensar sobre las dinámicas y simbologías implícitas en los espacios de educación musical presentes en una ciudad como Quibdó.

Quibdó: Ciudad musical de herencia religiosa.

La música de Quibdó, al igual que otras músicas del país, presenta una fuerte influencia colonial pues, como bien se sabe, este proceso de orden político y sociocultural se insertó en cada rincón de lo que hoy se conoce como Colombia, aunque con mayor intensidad en unas regiones que en otras. En el caso de Quibdó, una población asentada al margen derecho del río Atrato y capital del departamento del Chocó, se localizaba en una zona estratégica. En este lugar el oro, el platino y las demás materias primas que se necesitaban para el comercio de la Colonia se obtenían con gran facilidad, lo que llevó a diferentes conquistadores y comerciantes a traer como mano de obra negra proveniente de África. Lo anterior generó, entre otras muchas cosas, diferentes procesos de recreación de prácticas sociales y culturales de la población esclava; siendo la música una de ellas, pues la fuerte influencia colonial y “su conexión con la costa Caribe por el río Atrato, promovieron nuevos formatos instrumentales que se fundieron con los repertorios y la memoria musical de libres y esclavos. Así, los conjuntos de instrumentos *legitimarían*ⁱⁱ unas estéticas y unos valores sonoros y, con ellos, unas maneras de ser y de estar en el mundo” (Arango, 2008: 163).

Hacia 1909 llegaron a Quibdó los misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María – más conocidos como los Claretianos–, impactando en la historia del Chocó en áreas como la arquitectura, la música, el teatro y otros aspectos de la vida cotidiana (Velásquez, 2009: 17). Sin embargo fue con la llegada del padre Isaac Rodríguez en 1935, quien hizo de la educación musical un eje fundamental de la misión evangelizadora de esta congregación. Los ritmos

musicales que llegaban de otras regiones principalmente europeas (polkas, pasillos, valeses, entre otros), se afianzaron con la escuela musical que dicho padre conformó y con la banda Intendencial que dirigió. Por más de treinta años esta escuela de música a la cabeza de un sacerdote, configuró comportamientos y valores tanto para sus integrantes como para la ciudad. Al respecto, Ana María Arango expone que algunos de ellos fueron la devoción, la democratización de las expresiones culturales, la valoración de un repertorio “universal” frente a un repertorio local, el reconocimiento de estatus y el diálogo entre estilos y formatos musicales (2007: 69-71). Cada punto expresa una tensión entre lo que se encuentra establecido culturalmente y lo que llega a integrarse. Lo que hizo el Padre Isaac con su proceso musical fue homogeneizar la sociedad para mantener lo religioso implícito en el quehacer de quien hiciera música, fomentando, al impartir instrucción musical, el respeto a ésta como portadora de cierto progreso cultural.

Espacios musicales de Quibdó: Educación y apropiación simbólica de roles.

Hablar de educación musical en un sentido estricto en una ciudad como Quibdó, es quedarse corto ante las diversas dinámicas y formas de educación que aquí se manifiestan. La educación que se recibe en la música quibdoseña no se presentan como convencionalmente se trabaja en los estudios etnomusicológicos, ya que –como veremos más adelante–, la formación musical se recibe o se fortalece con la relación directa con los instrumentos, con quienes hacen música y con oyentes que participan de ellaⁱⁱⁱ. Igualmente esta práctica presenta sin número de contradicciones que se manifiestan al momento de la emisión del mismo, es decir, que adquiere significados simbólicos de acuerdo a quien los emita.

Pues bien, la música como práctica cultural quibdoseña, es concebida como una actividad principalmente masculina y la educación impartida desde allí, mantiene arraigadas concepciones sobre lo femenino y lo masculino, así como la forma en que participan mujeres y hombres en la música. Lo anterior se presenta en unos espacios de educación musical que, de lo estudiado en los dos años de trabajo con la música de Quibdó, se puede decir son el barrio, en las fiestas patronales^{iv} y las escuelas de música tradicional^v de la ciudad.

El barrio

El barrio o el lugar de residencia de quienes participan en la vida musical de Quibdó, es uno de los espacios en los que mayor interacción musical y cultural que aquí se presenta. Niñas y niños, nacen en ambientes permeados fuertemente por la música, en las calles y en las casas la música no falta, la buena dotación de equipo de sonido es tan importante como la comida que se consumirá para el almuerzo, además de la cercanía y unión entre vecindarios que posibilita aún más la socialización de la música y su presencia en las actividades cotidianas. Las habitantes y los habitantes de la ciudad tararean en el vallenato de Diomedes Díaz (artista popular de gran reconocimiento en Colombia) que alegraría la tarde, o la chirimía que ameniza una noche de fiesta^{vi}. Aquí es donde se pueden identificar los diferentes formatos de interpretación musical, pues no necesariamente la chirimía es lo único que gusta dentro del barrio, están también los sextetos que acompañan un baile o una reunión. Es además, en estos ambientes informales, donde hay una especial apertura con relación a la composición de canciones, de melodías y de contacto con los instrumentos de la chirimía principalmente.

El barrio es crucial por ser el lugar donde primero se conoce la música, la versatilidad de los y las ejecutantes y donde se establecen interacciones ya sea con público o con la comunidad de práctica que podría caracterizarse como un núcleo del aprendizaje musical y de acercamiento hacia las prácticas culturales de una región. Desde muy temprana edad, niñas y niños están en directa relación con la música, como es el caso de Nimia Teresa Vargas^{vii} cuya familia ha sido de las más recordadas en la música de la ciudad y siguió sus pasos formando un grupo de danzas donde ella era una de las voces principales (Velásquez, 2009). Como menciona Leonidas Valencia (músico y director de la agrupación musical La Contundencia de reconocimiento nacional e internacional; y quien además es investigador y gestor de la música quibdoseña), que es en los contextos domésticos, informales y cotidianos donde niñas y niños “aprenden haciendo” (Velásquez, 2009: 10). Es la cercanía con instrumentos como una tambora, un clarinete o una guitarra lo que facilita una familiarización con las sonoridades, con las tertulias musicales, aumentando la posibilidad de que la gente incurriera en estos espacios. Tal como señala Leonidas Valencia “*Dentro de los espacios domésticos: la familia y el barrio los niños imitan a los mayores pero también se imitan entre sí, generan competencias, se reconocen unos sobre otros como más virtuosos, o con mejor ritmo, mejor memoria, etc.*” (Comunicación personal).

Esto permite anotar cómo en este primer espacio musical, se van construyendo estereotipos y roles de quienes participan en la música quibdoseña. Las mujeres bailan y los hombres “tocan” la música. Los músicos divierten a la gente y los oyentes se deleitan con lo que escuchan. Los niños miran a “los grandes” que tocan el clarinete, el bombo o el redoblante y las niñas miran como las mujeres bailan y muestran su destreza corporal, como lo presencie en una fiesta hogareña en donde la única niña que había en el lugar, se encontraba con las mujeres observando detalladamente los movimientos que ellas iban haciendo mientras sonaba el grupo de chirimía que amenizaba la fiesta. En los barrios entonces no solo se juega en las calles; también se desarrollan aptitudes, se conoce del mundo social donde se conforma un entramado complejo de significados y se ofrece una supuesta complementariedad de cantos e instrumentos pero donde se generan otros fenómenos de orden cultural que se deben analizar.

Las fiestas patronales

Quibdó hace celebración cada septiembre al santo patrono de la ciudad, San Francisco de Asís. Este evento de gran connotación cultural y religiosa de la ciudad es también un espacio donde se aprende de técnicas musicales y de apropiación de comportamientos de género. De ella se puede mencionar que tuvo sus comienzos entre los siglos XVI y XVII cuando los misioneros instauraron la celebración y veneración de Francisco de Asís. Según Ayala et al. (2009), , a finales del siglo XIX la matrona, Raimunda Cuesta de la calle de Yescagrande aprovechando el espacio que allí se ofrecía, lideró la primera fiesta con participación de los habitantes de Quibdó, y salió del marco del templo (2009: 22).

Este espacio de la fiesta de San Francisco de Asís hace que los músicos tengan la oportunidad de mostrar su talento, aprenden a ejecutar instrumentos, y a perder el miedo. En dicho lugar también se construye una masculinidad basada en aspectos de orden físico principalmente, pues se pone en juego su resistencia física para aguantar las inclemencias del clima, las exigencias de los y las oyentes a la par de la muestra de sus habilidades musicales para mantener el jolgorio y la alegría. Otros aspectos que surgen aquí es una estratificación de la comunidad de práctica, el conflicto de lo tradicional y lo moderno, metodologías de aprendizaje en la fiesta, e identidad cultural, étnica y racial. Aunque aquí se desarrollan todos estos

comportamientos, se puede decir que los primeros hacen referencia a lo que se construye sobre el deber ser del hombre y mujer en la música. Ello, permite una comunicación con las personas que participan en los recorridos, una interacción que se hace compleja en la medida en que cada intérprete debe “agraciar” y complacer a la gente.

Así en un espacio como las fiestas patronales, las simbologías y comportamientos mencionados son importantes de analizar, pues son estas, las que contribuyen a la posible instauración de roles de género en donde las mujeres son quienes animan la fiesta con sus movimientos al sonar del clarinete y la tambora que tocan los hombres. Aquí se reafirman las destrezas físicas y musicales de los hombres (en ocasiones dadas por el consumo de alcohol) en contraste con la seducción y animación que hacen las mujeres. Lo anterior como ejercicio educativo no convencional, hace de la música un proceso sutil de asociaciones irrompibles que niños y niñas aprehenden e interiorizan, y que se suaviza por la posible complementariedad de una actividad cultural tan importante como la música para la ciudad de Quibdó.

Las escuelas de música tradicional de Quibdó

Las escuelas musicales tienen sus comienzos desde los procesos de evangelización en la Colonia. Sin embargo, la conformación de ellas de manera formal se estableció hacia 1926, cuando el padre Nicolás Medrano quiso continuar con la banda Intendencial de esa época, pero fue el padre Isaac Rodríguez quien organizó la banda y conformó la primera escuela musical formal en la ciudad. Allí los músicos quiboseños tuvieron la oportunidad de mostrarse haciendo “buena” música, además de las posibilidades de conocer métodos de estudios provenientes del Conservatorio de Madrid que fue el lugar donde se formó el padre. Según Yamil Torres –quien fuera alumno del padre Isaac Rodríguez e integrante de la Banda San Francisco de Asís– en la música quibdoseña *“había un egoísmo total, los músicos no le enseñaban a nadie...ni a los hijos, [...] pero con la Banda San Francisco de Asís fue que se inicio todos los movimientos...se abrió más la música, y aprendimos de lectura y escritura [musical]”* (Conversación personal).

La escuela establecida por el padre tuvo una gran influencia y aún en la actualidad quien mencione haber recibido clase con el padre Isaac Rodríguez, goza de un prestigio musical o incluso social. A la par de ese prestigio, se establecieron marcadamente roles y funciones musicales para

quienes ingresaban a la escuela. En este espacio el ingreso era restringido ya que quienes entraban eran quienes cumplieran con parámetros de selección del Padre y sobretodo que fueran niños. Leonidas Valencia, cuando fue alumno del Padre, recuerda que “había un coro montado con mujeres mayores que ese era el que tocaba con la orquesta y también mayores y niñas... entonces las mujeres eran las cantantes...y nosotros le decíamos [al padre] y ¿por qué ellas no estudian solfeo? No, no, no...ellas son para su canto’...Él las entrenaba en canto....”. Aquí el factor religioso incidía en la presencia de las mujeres para la ejecución instrumental, pues la formación musical ofrecida por el padre era para “agradar y honrar” al señor, lo que podría significar una negación hacia dar formación musical a niñas y mujeres jóvenes^{viii}.

Esta situación fue determinante en la vida de algunas mujeres que quisieron recibir formación musical e incursionar en la música quibdoseña. Tal fue el caso de Mary Nancy Moreno –docente de música de la Universidad Tecnológica del Chocó y quien fuera de las pocas mujeres que recibió formación musical del Padre Isaac Rodríguez– que con una gran pasión por la música vivió la represión que el Padre ejercía para dejar ingresar mujeres a la escuela:

Fue una época muy difícil, porque en primer lugar, el padre nos rechazó de primer plano, o sea, él siempre trabajó con muchachos, y las primeras mujeres que nos atrevimos a llegar a la puerta del padre, para decirle que queríamos aprender música, fuimos Teresa y yo. Y de inmediato el padre nos dijo: ‘¡No, yo no acepto mujeres!’, fue lo primero que nos dijo (Conversación personal).

Como baluarte musical y cultural, esta escuela de formación musical marcó las pautas para pensar la práctica musical desde los estereotipos y roles femenino y masculino. Aquí se marcaba explícitamente el lugar musical de hombres y mujeres, donde los primeros eran asociados a lo que socialmente se considera como masculino (representado en la ejecución instrumental) y las segundas a los atributos entendidos como femeninos (lo delicado, lo frágil y representado en el canto principalmente).

A pesar de lo anterior, colegios como el Tomás Carrasquilla, la Institución Educativa Femenina de Enseñanza Media y profesional de Quibdó-IEFEMP y el Antonio María Claret, trabajan desde la primaria con clases de música para niñas y niños y parte de las nuevas generaciones de intérpretes musicales de Quibdó, se han formado en estos colegios. Si bien en ellos la clase de música hace parte del currículo escolar, la metodología según conversaciones

con docentes de estas instituciones, es similar a la implementada por la escuela del Padre en donde se trabaja desde un logro progresivo hasta llegar al punto culmine, que es el instrumento^{ix}.

Finalmente el logro musical, educativo y cultural más importante en Quibdó ha sido la aprobación y ejecución de la carrera de Licenciatura en Música y Danza que está liderada por la comunidad musical de la ciudad y con el aval de la Universidad Tecnológica del Chocó, Ministerio de Educación y el Ministerio de Cultura de Colombia. Con una planta de docentes de música de formación y de trabajo empírico, la carrera ha permitido ampliar la participación de jóvenes, hombres y mujeres interesados en el rescate y fortalecimiento musical y dancístico de la ciudad. No obstante, ello no implica que se esté trabajando por una educación que ofrezca opciones y diversidad de ideas y posturas frente a los lugares y espacios adecuados para uno u otro género, y atienda las necesidades e intereses de quienes ingresan a esta carrera^x.

Lo musical también es político^{xi}: reflexionando sobre los espacios de educación musical en Quibdó.

Entrando en un ejercicio de reflexión sobre el tema expuesto, es importante señalar el peso simbólico de las construcciones culturales que se insertan en las prácticas musicales. La música quibdoseña está atravesada por las aprobaciones simbólicas que se dan dentro del mismo gremio musical en cuanto a lugares y roles que se desempeñen, así como del reconocimiento que se logre en la sociedad. Esto lo podemos entender por lo planteado por Logaiza Cano quién señala que la música es algo más que “un lenguaje teórico y formal, es un fenómeno social donde concurren compositores/as, intérpretes, oyentes y se interrelacionan en diversos espacios, tiempos y maneras.” (2005: 6).

La educación musical que reciben niños, niñas y jóvenes en Quibdó está atravesada por las experiencias individuales de quienes la enseñan pero además, de las representaciones sociales que se han construido sobre la música y sobre sus espacios. Como bien lo menciona Alejandra Quintana sobre el estudio realizado al Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de Colombia (Quintana, 2009), la educación musical en este país y para el caso particular el Chocó pasa por el poder simbólico que ejercen docentes y en concepciones

como las recogidas por la autora en donde se muestra un marcado sesgo de género e incluso una fuerte discriminación hacia las niñas^{xii}.

Por otro lado, en la educación musical persiste la asociación de la ejecución instrumental con la masculinidad, pues como bien lo menciona Nimia Teresa Vargas:

Algunas personas dicen que tocar un instrumento es algo muy fuerte, sobre todo algunos instrumentos, entonces si el instrumento es demasiado fuerte, es para una persona muy fuerte y una mujer está considerada como una persona débil, entonces eso también influye cuando se va a tocar un instrumento”. Por ejemplo los instrumentos de la chirimía son por naturaleza muy fuertes, todos son fuertes no hay ni uno que se diga que es débil, por eso es raro que una mujer los toque, o se ve raro que una mujer los toque, que se aventure a tocarlos (Conversación personal).

A esto se suma el cuestionamiento que el gremio musical masculino y la sociedad quibdoseña hace a la sexualidad de las mujeres por incursionar en la ejecución instrumental, una situación que Yaneth Murillo –percusionista e integrante del grupo de chirimía Golpe Femenino–, ha experimentado pues según ella “*las personas que creen que si una mujer toca x o y instrumento, entonces va a perder feminidad y no es así*”.

Estas dos mujeres señalan esos sesgos de género que puede tener la música de Quibdó. Ello lo podríamos profundizar aún más con lo desarrollado por Lucy Green respecto a la participación de las mujeres en la ejecución instrumental pues parecen estar

(...) menos limitadas por las vicisitudes de sus cuerpos, menos alienadas por la tecnología, menos disponibles en el terreno sexual (...). A diferencia de la cantante, cuyas actividades de interpretación tienden a afirmar e incluso a acentuar la feminidad, la instrumentista cuestiona e interrumpe de manera sistemática los signos que garantizan el enmascaramiento de la sexualidad femenina en los que basa su fuerza las definiciones patriarcales (2001: 59).

Con lo anterior se plantea que la participación de las mujeres en la música y el acceso a la misma, pasa por la batalla constantemente con las arraigadas ideas de que ellas no precisan de formación musical, como tampoco de incursionar en todos los espacios musicales que existan en una sociedad. Sobre esa base es como se ofrece la educación musical en Quibdó y que se presenta de igual forma en las sociedades donde su sistema cultural imperante es el patriarcado que para

esta reflexión, lo definimos como aquel sistema que otorga privilegios y oportunidades sociales, económicas y políticas a los hombres y lo concebido como lo masculino, sobre un otro que es lo femenino y que se representa en las mujeres.

Esto se puede entender a la luz de unas funciones sociales que mantienen un supuesto equilibrio. Por un lado, los hombres han tenido funciones relacionadas con una alta productividad comprometida con el saber y la tecnología para la producción artística y las mujeres por otro, han desempeñado funciones relacionadas con la reproducción y la sexualidad (Scott, 1996: 274) por lo que sus aportes se destacan principalmente en los ámbitos domésticos y aficionados. Dentro de la música, las mujeres deben enmarcarse en lo socialmente aceptado y propio para ellas, y las cantantes son quienes mantienen estos parámetros. Con las mujeres en la ejecución instrumental se presentaría una contradicción que pasa por el control de una técnica en un nivel mayor y una posible disminución de las connotaciones sexuales que pueden tener las mujeres.

Por último es importante mencionar que luego de dos años de trabajar estos dos temas en conjunto, aún no encuentro eco sobre la importancia de investigarlos y estudiarlos en Colombia. Esto sumado al poco conocimiento de la implementación de una pedagogía musical con un enfoque de género, hace de esta “expresión cultural” un lugar perfecto para la permanencia de roles, estereotipos sobre lo femenino y lo masculino en la música quibdoseña –y en cualquier sociedad en general–. El reto para la musicología, el feminismo y las ciencias sociales es a entender la música como proceso de comunicación y un reflejo de código de conductas socioculturales. Es importante detectar los saberes socioculturales y jerárquicos que se instauran detrás de las armoniosas melodías musicales para lograr un verdadero avance en las transformaciones sociales, económicas y culturales que América Latina necesita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arango, A. (2008). Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó, Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, 44 (1), p. 157-189. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

_____, (2007) *Los sonidos invisibles. Espacios de enseñanza y aprendizaje musical en Quibdó (Colombia)*. Barcelona: Facultad de historia y geografía, Dpto. de Antropología, Universidad de Barcelona, Tesis de Maestría (texto inédito).

Araya, S. (2001) La Equidad de género en la educación. *Revista La Ventana*. 13, pp. 159-187. Guadalajara: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad de Guadalajara
<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana13/ventana13-8.pdf>
[Fecha de consulta: Julio 19 de 2011].

Ayala, A., Cújar, D., Ramírez., J, (2009) *Fechas y referentes históricos de la fiesta franciscana*, Quibdó: Editorial Mundo Libros.

Cifuentes, A., (2005) *Pa' que se le quite la arrechera. Trayectos de aprendizaje de la chirimía chochoana*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Tesis de Pregrado.

Cox, G. (2006). La Investigación histórica en educación musical: Influencias de las ideas sobre la infancia, de las iglesias y de las escuelas. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en educación musical*, Vol. 3 (1), pp. 1-10. <http://www.ucm.es/info/reciem/v3n1.pdf> [Fecha de consulta: 19 de Julio de 2011].

Green, L. (2001). *Música, género y educación*, Madrid: Ediciones Morata.

Loizaga, M. (2005). Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión crítica. *Musiker. Cuadernos de música* 14, pp. 159-172. Bilbao. Sociedad de estudios vascos Eusko Ikaskuntza. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/14/14159172.pdf> [Fecha de Consulta: Julio 19 de 2011]

Lorenzo, J. (1995). La Historia de las mujeres y la historia de la música”: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas. *Cuadernos Inacabados N° 29. Música y Mujeres, Género y Poder*, Marisa Machado (compiladora). Madrid: Horas y Horas La Editorial.

Quintana, A., (2006). *Género, Poder y tradición. Al baile de la gaita, el caimán le repica*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Área de Antropología, Sociología y Estudios de Género, Universidad Nacional de Colombia. Tesis de Maestría en estudios de género.

_____, (2007) ¿Por qué se apellidan Gaita Macho y Gaita Hembra? Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales, Bogotá, 26 y 27 de abril, (paper).

_____, (2009), *Perspectiva de género en Plan Nacional de Música para la Convivencia. Una mirada diagnóstica a Orquestas, Bandas, Escuelas de Música Tradicionales y Coros, y propuestas para la implementación del enfoque de género*. Bogotá: Ministerio de Cultura. www.mincultura.gov.co/?idcategoria=27309&download=Y [Fecha de consulta: Septiembre de 2009].

Richard, Nelly, “Género” en: *Términos críticos de sociología de la cultura*, Carlos Altamarino (director), Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002, p 90-95.

Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (compiladora). México: PUEG.

Velásquez, M., (2009) *La participación de las mujeres en las chirimías de Quibdó en los últimos diez años*. Cali: Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle. *Tesis de Pregrado*.

NOTAS

ⁱ El presente documento se realiza recogiendo algunas consideraciones y reflexiones del trabajo de grado “La participación de las mujeres en las chirimías de Quibdó en los últimos diez años”, elaborado en el año 2009 para optar al título de socióloga de la Universidad Del Valle (Cali-Colombia) y de la investigación (actualmente en curso) “Educación musical en el Chocó desde una perspectiva de género. Balances y Retos” financiado por el Programa Jóvenes Investigadores e Innovadores 2010 “Virginia Gutiérrez de Pineda”, del Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación-“Colciencias” y apoyado por el Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica CIDSE de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle.

ⁱⁱ Las cursivas son mías.

ⁱⁱⁱ El trabajo de Ana María Arango es uno de ellos. Durante casi diez años ha trabajado sobre música del Pacífico y su tesis de maestría fue explícitamente sobre los procesos de educación musical en Quibdó y los valores políticos, culturales y sociales que allí se manifiestan.

^{iv} Las fiestas patronales en Colombia son aquellas fiestas que se realizan para adorar santos, vírgenes y personajes religiosos de gran connotación para el país. En el Caso de Quibdó, como mencionaré más adelante, se le rinde homenaje y festejo al santo San Francisco de Asís y que es llamado cariñosamente “San Pacho”.

^v Llamamos música tradicional a las músicas que han tenido un referente histórico en la conformación de estas comunidades y que son las que más se intentan mantener en la vida sociocultural de las regiones del Pacífico Colombiano.

^{vi} La conexión que ha tenido el Chocó con la Costa Atlántica, se puede reflejar en el consumo que Quibdó tiene del vallenato. En una ocasión, se les preguntó a varias personas reunidas en una fiesta por su gusto hacia este ritmo y específicamente el interpretado por Diomedes Díaz , a lo que respondieron que “el sentimiento de la letras” y “la pasión con la que él canta” los identifica con lo que pasa a su alrededor y en sus vidas. Esto merecería una mayor atención pues en los procesos de “apropiación” de géneros musicales hay aspectos socioculturales que se transforman.

^{vii} Ella además es Co-fundadora de la “Red Departamental de mujeres del Chocó” que trabaja por los derechos las mujeres y visibiliza problemáticas socioeconómicas de esta población en el Chocó.

^{viii} En los documentos sobre historia de la música, existieron varias monjas que durante el siglo XV y XVII hicieron un sinnúmero de composiciones para órgano (Green, 2001: 84-112) y con la idea de adoración religiosa a la que posiblemente se remitía el padre. Fue igualmente en contextos religiosos donde se consolidaron las mujeres en la

música occidental, sin embargo “el patriarcado con sus poderosas categorizaciones binarias dicotómicas, [...] ha conseguido silenciar a las mujeres en el campo de la participación musical”. (Lorenzo, 1995: 23).

^{ix} Esto presenta relación con lo que trabaja Gordon Cox sobre la educación musical anglosajona desde el siglo XV en donde “las destrezas musicales sugieren un orden de logro progresivo. Un estudiante comenzaba con el material preexistente, al principio aprendiendo todo de memoria, luego leyendo la notación musical; luego el estudiante cantaba la parte sobre la que otros improvisaban; posteriormente, el propio estudiante aprendía a improvisar, comenzando con el método más sencillo (el “faburden”). Todo esto era conseguido con la mente y con la voz. El estadio final era la tecnología: el órgano.” (Cox, 2006: 2.)

^x Cabe resaltar que la carrera tiene corta trayectoria pues su aprobación ante el Ministerio de Educación de Colombia se dio en el año 2009, aunque la iniciativa comenzó desde el año 2006. Si bien se reconoce el gran avance de que Quibdó tenga ya un currículo académico de música (en una institución universitaria pública), en el camino se manifiestan algunos puntos por trabajar como una verdadera perspectiva de género en la formación musical y un real conocimiento de cómo se está enseñando la música y cómo se está trascendiendo los sesgos y las restricciones simbólicas dadas a niñas/os y jóvenes en cuanto a su participación en la música quibdoseña.

^{xi} Parfraseando a Alejandra Quintana que en su tesis de maestría realizó un valioso trabajo sobre la música de gaitas de la Costa Caribe colombiana (Quintana, 2006). Esta musicóloga que actualmente está editando el primer libro sobre música y género en Colombia, resalta cómo a partir de una visión cosmogónica de la vida social y cultural de una sociedad, se establecen y permanecen fuertes sesgos de género basados en la dicotomía de lo femenino y lo masculino, de lo débil y lo fuerte y en general la dominación claramente masculina en la música. Una clara y brillante exposición que se hace sobre la dominación masculina en nuestras sociedades es sin lugar a dudas, el libro de Pierre Bourdieu que muestra como se interioriza lo masculino como el único elemento que rige el sistema social y cómo estratégicamente (y simbólicamente) se ubica lo femenino como “lo otro”, “lo inferior”. (Bourdieu, 1998).

^{xii} En la serie de entrevistas y conversaciones que Quintana realizó para el estudio, se encontró con el comentario de un docente del municipio de Cértegui (Chocó) en donde insinúa que al tener pocos instrumentos en la escuela que dirige, prefiere darle la oportunidad a un niño y no a una niña, pues como afirmó un alumno a la investigadora “el profesor no escoge niñas porque retrasan el proceso” (Quintana, 2009: 88).