

Ondeada

Marimba y género



María del Rocío Medina Caicedo

Mayo 2019

Juan Sebastián Monsalve

Tutor

Universidad el Bosque

Facultad de Creación y Comunicación

Maestría en Músicas Colombianas

Énfasis Interpretación – Músicas del Pacífico

Dedicatoria

A las mujeres

Agradecimientos

Porque un proyecto de investigación-creación supone la vinculación e interacción del investigador con diferentes entes externos, y con ello me refiero a todas las personas y demás seres vivos que favorecieron de diversas maneras la realización y desarrollo del presente proyecto. A todas mis maestras y maestros tradicionales y académicos, por compartir conmigo experiencias significativas y formadoras: cada uno y cada una de ustedes hace parte del presente trabajo. A mi hijo Zac, por su solidaridad y comprensión, por su aguante y capacidad de adaptarte afectuosamente a los diferentes ritmos y retos que implica tener una madre como yo, estudiante eterna y artista soñadora; a Hugo Felipe por acompañar afectuosamente el día a día y construir junto a mí este tiempo desafiante, lleno de preguntas, búsquedas, deseos, fuerza, tensiones, aguante, crisis y alegrías, por su amor y cuidados infinitos, por ser ese hombre feminista que me apoya y acompaña en este camino; a Leonardo, por desafiar junto a mí los modelos patriarcales de la crianza, masculino y cuidador, también por vivir conmigo el balance perfecto entre la maternidad y la paternidad; a mi madre y a mi hermana, por el apoyo incondicional siempre desde el más sincero afecto; a la afectuosa y solidaria familia Franco Reyes, gracias por las diversas maneras en que han acompañado este proceso; a Juan Sebastian Monsalve, a Juanita Delgado y a Juan Sebastian Rojas por las luces y conocimientos compartidos afectuosamente; a Alejandra Quintana, por escucharme y compartir el interés por las mujeres en la música; a Felipe y a Limona, por sus talentos que alumbraron este proyecto. A todos los ríos, mares, selvas y montañas de Colombia, por ser en gran medida, creadores y cuidadores de las músicas tradicionales; a Emelin y Luisi, mis gatas, por acompañar esas largas jornadas de estudio con cientos de pausas afectuosas llenas de caricias, ronroneos, morisquetas y rasguños; a todas las mujeres instrumentistas, productoras e ingenieras porque con su maestría desafían los modelos del sistema patriarcal en el que vivimos inmersas. A ustedes, por último, por leerme. Espero que su inmersión en este trabajo represente un aporte significativo para sus vidas, así como lo ha resultado ser para la mía.

Resumen

“Ondeada” es un proyecto de investigación-creación musical que explora las músicas tradicionales del Pacífico colombiano y la musicología de género, con el propósito de crear un concierto integrado por seis piezas en formato solista para marimba de chonta, voz y loops, en el cual se vincule la formación previa e intereses estéticos de la autora; se explore la tensión y el diálogo entre los tres ámbitos de la música que han hecho parte de la formación de la autora: el tradicional, el popular y el ámbito de música “clásica”; y, por último, se generen ciertas reflexiones en relación a los aspectos extra musicales que afectan los significados de la música tocada por las ‘mujeres’. Este trabajo se divide en cuatro capítulos: el primero aborda la disertación teórica relacionada con el tema de género; en el segundo se exponen las herramientas creativas utilizadas durante el proceso compositivo; en el tercero se presenta un análisis de las piezas creadas desde punto un punto de vista musicológico; y en el cuarto, se enuncian las conclusiones generales.

Abstract

“Ondeada” is a musical research-creation project that explores the traditional music of the Colombian Pacific and the music of the genre, with the purpose of creating a concert composed of six pieces in solo format for marimba de chonta, voice and loops, which links the previous formation and personal aesthetic interests of the author, explores the tension and dialogue between the activities of the music that have been part of the author’s training: the traditional, the popular and the “classical” music field; generate some reflections in the relationship to the extra musical aspects that affect the meanings of the music played by women. This work is divided into four chapters, the first deals with the theoretical dissertation is related to the theme of gender, the second exposes the creative tools during the compositional process, the third exposes the analysis of the pieces created from a musicological discourse and in the fourth the general conclusions are exposed.

Palabras clave

Música, género, mujeres, tradición, marimba, investigación, creación.

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN.....	7
I. EL GÉNERO EN LA MÚSICA	
1.1 AUTO-ENTREVISTA.....	13
1.2 ¿CÓMO ENTENDER EL GÉNERO?.....	14
1.3 ¿Y QUÉ DEL PATRIARCADO EN LA MÚSICA?.....	16
1.4 ¿POR QUÉ LAS MUJERES CANTAN Y LOS HOMBRES TOCAN?.....	16
1.5 LA MUJER INTÉRPRETE	17
1.6 LA MUJER EN LA MÚSICA DE MARIMBA.....	19
II. EL PROCESO CREATIVO	
2.1 TENSIÓN ENTRE LOS LENGUAJES Y EL DISCURSO.....	22
2.2 CÓMO COMPONER DESDE LA EXPERIENCIA INTERPRETATIVA.....	24
III. COMPOSICIONES	
3.1 ONDEADA.....	27
3.2 BOGA DE AMOR.....	28
3.3 NO TOLERO.....	28
3.4 EL NIÑITO DE MARÍA (POEMA).....	29
3.5 CALMA.....	31
3.6 DUEÑAS DE LA TIERRA.....	31
3.7 SOY.....	32
IV. CONCLUSIONES	34
V. LISTA DE REFERENCIAS	39
VI. ANEXOS	40

*¿Me escuchan? ¿me ven?
Una mezcla entre la memoria, emociones, preguntas y pulsiones.
Mi propia energía vital fluyendo como líquidos desde adentro hacia afuera,
desde afuera hacia adentro; el nacimiento del sonido.*

*Delirio por lo negro, lo natural, los rituales, las memorias.
Feminidad, masculinidad, libertad, tradición y poder.
Mi cuerpo en los oídos, la música en los ojos
Yo no canto, yo toco.
¿Me escuchan? ¿me ven?*

*Escucho, observo, incorporo, interpreto y transformo.
Me concentro en el gesto del sonido, ese primer momento;
descubro nuevas formas de ser la música, melodías, ritmos ocultos, movimientos.
¿Me escuchan? ¿me ven?*

*Momentos de profunda meditación gestan una y otra vez el sonido,
una y otra vez el gesto, el impulso, una y otra vez, el aquí y el ahora,
mi propia música, mi mente, mi cuerpo y mi fuerza,
femenina y masculina.
¿Me escuchan? ¿me ven?*

Introducción



Foto: Limona Botero

Cuando escuchamos a una mujer que canta
o toca un instrumento y cuando oímos
la música que ha compuesto o ha improvisado,
no solo escuchamos los significados
intrínsecos de la música, sino que también
tomamos conciencia de su postura discursiva
en un nexo de género y sexualidad.

Green, 2001, p. 26

MÚSICA, GÉNERO Y EDUCACIÓN

Para este proyecto, la percepción de la música tocada por las mujeres instrumentistas no está separada de las representaciones sociales construidas en torno a su feminidad. Estas construcciones no son unidimensionales, pues cada sujeto tiene sus propios significados sobre la feminidad, con una afectación tanto de la práctica de las mujeres como de los significados de la música tocada por mujeres instrumentistas. Se pone de manifiesto así que el presente trabajo se enmarca dentro de un proceso de investigación-creación individual, cuyos principales discursos están basados en teorías feministas desarrolladas por la musicología de género en el último medio siglo, desde un enfoque sociológico que les ha permitido cuestionar el rol de la mujer intérprete. A pesar de que estas teorías se han desarrollado en contextos diferentes al colombiano, han sido tenidas en cuenta en la presente investigación como referentes de un campo muy poco explorado. Por ello, se ha puesto mucha prudencia al relacionar la experiencia personal con dichas teorías, partiendo de la premisa planteada por la teórica mexicana Zayak Valencia, según la cual: “Partimos de los feminismos y planteamos la pertinencia de estos como conocimientos situados geopolíticamente, y como respuestas a contextos específicos en los cuales se desarrollan” (Valencia, 2010, p. 9). En este sentido, se entiende que cualquier reflexión que se haga

sobre las mujeres en la música, debe tener en cuenta sus contextos culturales y políticos, ya que los significados, relaciones y representaciones sobre las mujeres varían sustancialmente según el contexto socio-cultural. Con todo, se encontró que dichos avances teóricos no están alejados de la experiencia de la autora, ligada al contexto musical colombiano; por el contrario, las mujeres instrumentistas o compositoras latinoamericanas que se adentren en estos discursos pueden sentirse identificadas o representadas en muchos aspectos, pues dichas teorías se formulan como una crítica a un discurso global, el cual supone un esfuerzo histórico por sostener los modelos patriarcales que han sido replicados dentro de los diferentes ámbitos de las culturas coloniales latinoamericanas.

En suma, estas teorías no están basadas en contextos específicos sino más bien en un contexto mucho más amplio, marcado históricamente por los modelos patriarcales. Este trabajo contrasta dichos planteamientos con la experiencia de la autora, y trata específicamente sobre algunos aspectos intrínsecos a la práctica musical de las mujeres instrumentistas, preguntándose por los aspectos que afectan en grado sumo tanto la experiencia y participación de las mujeres en la música, como los significados de la música tocada por las mujeres.

No es un secreto en primer lugar la menor participación de las mujeres en la interpretación instrumental o en la composición instrumental, pero tampoco es un tema que haya representado un interés relevante hacia su comprensión o su estudio por parte de los espacios que integran el ámbito musical en Colombia. La academia, la crítica, el periodismo y las industrias han dejado de lado la preocupación por el entendimiento sobre el cómo y el por qué de la contradictoria participación de las mujeres en la música instrumental y en la composición. Vemos y disfrutamos las “fascinantes” apariciones de las mujeres instrumentistas, y nuestra atención en un concierto se inclinará –por lo general– hacia la mujer que toca la guitarra eléctrica, la batería o la trompeta. Sentimos su efecto subversivo y extraordinario, pero ignoramos por qué; incluso la mayoría de las mujeres intérpretes y compositoras desconocen estos discursos que podrían transformar sus prácticas, encontrar razones reveladoras para comprender sus propias experiencias, sentir y preguntarse por qué tienen retos distintos a los de los hombres, por qué su música es valorada de una forma u otra, o por qué sus oportunidades son diferentes. Tales aspectos fueron la motivación principal para abordar esta experiencia creativa, desde la perspectiva de género.

Es inmanente a un proceso de investigación-creación individual que su propio ser participe en ella, se sumerja en ella. Y el acto de la mujer intérprete es inseparable de las experiencias ligadas al hecho de ser mujer dentro una cultura latinoamericana, ‘tercermundista’ y patriarcal. Por eso, en segundo lugar, este trabajo busca profundizar en la experiencia de una mujer instrumentista en un ámbito musical dominado preponderantemente por hombres, y desvelar un poco, a través de esta experiencia, algunos aspectos muy profundos del hecho del ser mujer en la música instrumental, aspectos que signan su participación en este campo. Este tipo de experiencia reivindica no sólo un lugar negado a las mujeres, sino también una forma de proponer otras sensibilidades, otras musicalidades y nuevas perspectivas estéticas en el ámbito de las músicas tradicionales colombianas. El proyecto quiso que la experiencia misma de la investigadora como mujer intérprete, la experiencia de otras mujeres instrumentistas

y la reflexión teórica sobre la musicología de género, estuviesen integrados en el contenido y la forma de la obra creada.

La pregunta inicial fue: ¿cómo ha sido la experiencia personal de una mujer percusionista en los contextos de las músicas académicas, tradicionales y populares? Para poder encontrar luces sobre esta cuestión, se escogieron tres metodologías utilizadas para la realización de trabajos autoetnográficos: el autoinventario y la autoentrevista.

“El autoinventario es la rememoración de hechos, hábitos, acciones, personas, objetos, relaciones o interacciones relevantes cuyo objetivo es recuperar los aspectos cognitivos, sociales, afectivos y materiales más importantes para el tipo de indagación que estamos realizando” (Lopez y San Cristobal, 2014, p. 148). En este sentido, se propuso una introspección individual para recolectar una serie de datos tales como pensamientos, recuerdos, reflexiones, relaciones con otras personas y vivencias emocionales, todos relacionados con la práctica musical a manera de relatos libres que fueron registrados sistemáticamente en la bitácora personal escrita y en grabaciones de voz. Esta información fue posteriormente analizada y parte de ella transcrita. La utilización de este método fue fundamental para encontrar la ruta que condujo a la formulación de preguntas más concretas y a establecer el vínculo entre lo personal y lo cultural.

Con el propósito de integrar un tono escrito más íntimo, ese realizó una auto-entrevista a partir de preguntas y respuestas que pudieran expresar aspectos importantes del presente trabajo. “Ya sea por escrito u oralmente, un buen ejercicio es responder a las preguntas que quisiéramos que alguien nos hiciera” (Lopez et al, 2014, p. 165).

Se realizaron entonces cuatro preguntas escritas relacionadas con las experiencias personales en la música que arrojaron datos utilizados en la contextualización del proyecto, sugiriendo de esta forma su razón de ser y su motivación. Este método fue importante para recordar algunos aspectos “epifánicos” o relevan-

tes en la carrera como mujer percusionista, así como para contextualizar en el escrito la experiencia personal, en un tono contrastante en primera persona.

A partir del análisis bibliográfico de estos materiales, se encontraron más concretamente cuatro amplios temas de estudio, que dieron paso a la formulación de las preguntas fundamentales para el proyecto, a saber: el patriarcado musical, el género como construcción cultural y no como determinante biológico, la exhibición del cuerpo en la música y la tradición como catalizador de poder entre los sexos.

El lector podrá encontrar así, en el primer capítulo, los discursos teóricos en torno al género relacionados con el rol de la mujer intérprete que influyen todo el proceso creativo de la obra. Se partió de la reflexión sobre los perfiles femeninos tradicionales que relacionan a la mujer con la naturaleza y no con la cultura, con la irracionalidad y no la racionalidad. Estos aspectos son fundamentales en la producción de significados en la música interpretada por mujeres instrumentistas, y determinan en muchos aspectos la participación de las mujeres en el ámbito musical. Aparentemente, todas y todos tienen la libertad de escoger sus destinos y metas profesionales, pero en la práctica esta libertad es parcializada a favor del género masculino, ya que existen unas “jerarquías” y discursos instalados que afirman tal situación. Es mucho más común ver a una mujer intérprete en el piano, o en la flauta, que ver a una mujer tocando trompeta, el bajo o la percusión en una orquesta de salsa, lo cual tiene que ver con las relaciones entre las construcciones de dichos perfiles femeninos, con la dicotomía público/privado y con los significados de la exhibición de los cuerpos de las mujeres instrumentistas. Las representaciones sobre los cuerpos de las mujeres en este sentido varían según el tipo de música que interpretan y de su contexto, ya sea tradicional, popular o clásica occidental. Estas representaciones, por último, no son unidimensionales, pues supone una intención doble por establecer estas relaciones entre quien se exhibe y quien observa.

En el segundo capítulo se abordará el proceso creativo musical y se expondrán tanto la relación entre la investigación teórica y el proceso creativo, como los aspectos metodológicos utilizados durante el proceso compositivo. El propósito de este capítulo es el de relacionar el discurso teórico con el proceso creativo, además de resaltar la práctica o la formación interpretativa como herramienta de primer orden para la práctica compositiva. Con base en la experiencia personal este capítulo intenta cuestionar la separación entre la composición e interpretación vivenciada, por lo general, en algunos contextos académicos. En la tercera parte se realizará un análisis contextual de las obras, sin que este análisis se centre necesariamente en sus formas, debido al enfoque sociológico de la investigación. Por último, en el cuarto capítulo se expondrán las conclusiones del trabajo, finalizando con algunas preguntas que permitan seguir reflexionando sobre algunos de los temas aquí tratados.

Las preguntas propuestas a continuación, aparentemente inocuas y sencillas, fueron fundamentales, ya que trazaron la ruta hacia las búsquedas y exploraciones que estructuraron la idea central proyecto. Los discursos y reflexiones expuestos en el presente trabajo se construyeron a la luz de los desarrollos teóricos desarrollados por Lucy Green, Alejandra Quintana, Zayak Valencia y, en menor medida, Donna Haraway. Estos discursos y reflexiones, aunque formulados desde contextos cultural y geopolíticamente diferentes al colombiano, logran representar en muchos aspectos la experiencia de la investigadora, y seguramente las de otras muchas mujeres instrumentistas pertenecientes a diferentes contextos. Como resultado de esta exploración auto etnográfica, teórica y creativa, ha sido creado un repertorio musical integrado por seis piezas, las cuales recogen, desde la experiencia interpretativa como herramienta de primer orden para la creación, hasta las representaciones del cuerpo femenino y su relación con el significado musical. Si bien algunas de las reflexiones que se expondrá a continuación no representan a la mayoría de mujeres instrumentistas, o si con ellas se identificaran algunos hombres, la investigación muestra una sistemática desigualdad de la mujer en el ámbito de la interpretación de la música tradicional colombiana.

I.

Género y música



Foto: Limona Botero

La música ha personificado a lo largo de la historia cambios y permanencias en las construcciones de género. A través de ella, se han pronunciado aquellas actitudes que han permanecido relativamente constantes frente al ser hombre o al ser mujer.

Quintana, 2012, p.4.

TESIS DE MAESTRÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

1.1 Auto entrevista. Octubre de 2018

(P) ¿Por qué el tema del género?

(R) Mi experiencia como percusionista está llena de historias relacionadas con el hecho de ser mujer que han dejado marcas importantes y han afectado no solo el ámbito musical, sino la vida misma. El interés por las diferencias entre hombres y mujeres empezó antes de la música. Recuerdo que de niña me gustaba jugar más con niños que con niñas, pero la falda del uniforme no siempre lo permitía, pues resultaba molesta e incómoda para realizar algunas actividades. El tema empeoró cuando comencé a estudiar en la jornada de la mañana; el frío de las cinco de la mañana en el paradero del bus era insoportable. Eso fue duro; y cuando pensaba que faltaban todavía cinco años para terminar el colegio usando esa falda, a esa hora, el frío se hacía más profundo. Cuando estaba en décimo grado decidí no llevar más la falda, y en esos dos últimos años me vestía sólo con la ‘sudadera’, con sus obvias repercusiones disciplinarias. Desde entonces, recuerdo haberme interesado por observar las diferencias de los roles de las mujeres y de los hombres, más consciente de lo que hacen y de sus efectos en mi vida.

(P) ¿Cuándo empezó la percusión?

(R) Cuando terminé el colegio con énfasis en músicas colombianas, ingresé a la ASAB como bandolista. Un día, estando ya en cuarto semestre, en dirección al sótano para guardar mis cosas en el casillero que quedaba justo al lado del salón de percusión, escuche que estaban tocando algo distinto; sonaba como salsa, pero no era, lo cual llamó mucho mi atención. Me gustó mucho! Era como sentir la historia de algo, antiguo y cercano, vibrante con mi todo. Definitivamente fue fundamental y epifánico escuchar por primera vez la rumba cubana, el guaguancó.

Mi interés me llevó a asomarme al salón para ver uno de los ensayos. Cuál no sería la sorpresa de ver una mujer en la percusión! Era una imagen imposible: ahí estaba ella, tocando las congas, con sus manos suaves, brazos delgados, y un sonido tranquilo. Ella, además, cantaba. Para mí, se veía muy bien, tan cómoda con un tambor entre las piernas. Por primera vez veía a una mujer con un tambor entre las piernas, y fue Clara Lloreda, una de las mujeres pioneras en la interpretación de la percusión en Colombia, quien me hizo enamorar de la figura de la mujer tamborera, de la mujer rítmica, de la mujer que es capaz de tocar la complejidad latinoamericana y caribeña, de la mujer desafiante que

hace cosas de hombres. Alguien en ese ensayo tomó las “claves” y me las ofreció: cantó al oído el ritmo: ta ta ta tata, ta ta ta tata; yo empecé a tocar y rápidamente entendí que era buena. Al final varios resaltaron la manera en toqué la clave, y alguien dijo: “oye, tremenda percu! Ven a los ensayos!”.

(P) *¿Cuándo apareció la marimba?*

(R) Inicié con la marimba de chonta cuando ya tocaba marimba japonesa en la universidad en 2003, año en el que se publicó el primer disco de Ale Kuma. Ese disco me conectó con la música del Pacífico. Cuando decidí tener mi primera marimba y estudiar con algún maestro, pues esa música se me hacía un poco compleja de entender, no encontré a nadie en Bogotá que lo pudiera hacer. Empecé entonces a estudiar sola, con los discos que había, sobre todo con los de Canalón y Socavón. De ese ejercicio aprendí mucho sobre el estilo del maestro Marino Beltran (Q.E.P.D), que me pareció muy claro. Así aprendí a tocar, repitiendo todo, devolviendo las grabaciones mil veces para poder entender un compás, consciente sin embargo de que sin un maestro iba a ser más difícil y demorado. Aprendí a tocar currulao prácticamente sola, con los discos. Años después conocí al maestro Silvino Mina (Q.E.P.D) y luego al maestro Baudilio Guama. La experiencia con el maestro José Antonio Torres, Gualajo (Q.E.P.D) no fue tan fácil por la relación que tenía con las mujeres.

(P) *¿Qué experiencias, relacionadas con el hecho de ser mujer, recuerda haber vivido en la música?*

(R) Han sido varias las experiencias, pero ahora recuerdo una en particular que me marcó profundamente. Ocurrió cuando ya empezaba a trabajar y a ganarme la vida como percusionista de música popular. Un amigo me pidió que le hiciera un remplazo en una orquesta de música “Tropical”. Todo me pareció muy normal, pero cuando llegué al ensayo, mientras sacaba el baquetero y me preparaba, dos de los “vientistas” tomaron sus estuches, empacaron sus instrumentos y se fueron. Sorprendida, escuché además un “nosotros trabajamos con gente seria”. No entendí claramente lo que pasaba; curiosamente no se referían a mí sino a mi amigo que

reemplazaba y al director, que aceptó el cambio. Tratando de recuperar el ensayo y la tranquilidad de todos, el director de la orquesta me dice: “espero que toques bien”. Un poco con el estomago revuelto y apretado para no llorar, empecé a tocar, pero no sin pensar que lo que estaba pasando tenía que ver con el hecho de ser mujer. Fue algo fuerte; tenía 20 años y no fue agradable. Pensé en ese momento que debía ser muy buena si quería dedicarme a tocar tambores y vivir de eso.

1.2 ¿Cómo entender el género?

Cualquier comentario sobre las prácticas de las personas seleccionadas según su sexo requiere alguna definición de significado que a este se de. (Green, 2001, p. 22).

El género es un concepto muy complejo de abordar. De esto dan cuenta los innumerables debates que por más de medio siglo han tratado de definirlo. La intención de esta investigación no es dar una respuesta a este debate, ni siquiera una contribución al mismo; más bien, el objetivo de reflexionar sobre el género es el de analizar la experiencia de ser mujer en el ámbito musical a partir del trabajo de algunas destacadas mujeres que se han interesado por abordar teóricamente estos problemas.

Ante la experiencia contradictoria como mujer percusionista en un medio musical que perpetúa la división binaria entre las mujeres que cantan y los hombres que tocan, todo ello bajo el signo supuesto de la tradición, surge naturalmente el interés personal por entender cómo funcionan socialmente los roles de género en la música y, específicamente, el rol de las mujeres que tocan instrumentos.

La reflexión se enfrenta a los clásicos dualismos en los que nos han enseñado a pensar, tales como naturaleza/cultura o mente/cuerpo. Todas las reflexiones y la ayuda prestada por mujeres que han trabajado teóricamente este campo de investigación, hacen parte fundamental del trabajo de creación musical que ha propuesto este proyecto.

Y en ese sentido, es legítimo hacer las siguientes consideraciones al respecto como parte del proceso de investigación-creación.

En primer lugar, siguiendo a Donna Haraway, el género “es la relación entre categorías diversamente constituidas de hombres y mujeres diferenciados por nación, generación, clase, linaje, color y muchas otras cosas.” (2004, p. 46). Así como hay mujeres blancas en países ricos que reivindican sus derechos, sus luchas no son simétricas a las de las mujeres en países subdesarrollados, quienes deben no sólo reivindicar sus derechos como mujeres, sino también como amas de casa, madres, etc. En el caso personal, es necesario reconocer aquí a una persona mestiza, de clase media, con el privilegio de estudiar en una universidad y de escoger de manera libre muchos de los aspectos de su vida. Esta situación, que conlleva a la reivindicación de ciertos derechos, no es la misma por ejemplo a la de aquellas mujeres de las regiones rurales, quienes deben reivindicar no sólo sus derechos para participar en la música, sino que deben enfrentarse a desigualdades mucho mayores, como aquellas resultantes de la pobreza, el maltrato, la falta de educación y en general a la falta de oportunidades. Las mujeres de la ciudad tienen unas luchas legítimas que sin embargo difieren en muchos aspectos de las mujeres de otras regiones del país. Por eso, ser mujer no es un estado en sí; más bien es una relación que se determina por el contexto social de cada mujer. Lo que reivindico aquí como una lucha de las mujeres en la música, debe ser entonces tamizado a la luz de la posición social de la investigadora, que sin embargo no excluye que muchas más mujeres se vean representadas en estas reflexiones.

Por eso parecería problemático hablar de mujeres en general sin hacer estas sutiles diferenciaciones. Si bien en este trabajo se ha empleado la denominación ‘mujeres’, es necesario dejar en claro que las ‘mujeres’ serían aquellas que comparten una situación similar como instrumentistas de las músicas tradicionales colombianas. Si bien cada mujer tiene sus propios retos y dificultades, hay una situación que se comparte: la exclusión de las mujeres, principalmente instrumentistas, dentro de la interpretación de estas músicas.

Los determinantes biológicos (el sexo) permiten identificar fisiológicamente qué es ser un hombre y qué es ser una mujer. Sin embargo, es necesario poner de manifiesto que hombre y mujer están determinados por muchos otros factores, dentro de los cuales el biológico sólo ocupa un pequeño lugar. La capacidad de aprendizaje y composición, la habilidad para tocar algunos instrumentos, para improvisar o para dominar las tecnologías modernas de la música, no es un campo exclusivo de los hombres, y si así ha sido, no se debe a la condición biológica de las mujeres sino a una sistemática exclusión que inicia con la educación.

De nuevo Haraway permite encontrar una pista sobre este punto. Para ella, el género es una palabra unida políticamente en su horizonte histórico con el sexo. Una distinción que descansa en la división occidental entre las categorías de naturaleza y cultura, en donde el sexo es relacionado con la primera y el género con la segunda de estas categorías. (Haraway, 1995, p. 221). Así, nos enseñan a ser mujeres, y a hacer cosas de mujeres.

En el caso específico de las mujeres instrumentistas de las músicas populares, estas reflexiones permiten pensar en cómo las mujeres no sólo han sido enseñadas a ser mujeres, sino también a saber qué puede o no puede hacer una mujer que se quiera llamar como tal. Las músicas tradicionales enseñan que las mujeres no deben participar en la interpretación; como mucho, deben ser cantantes, pero nunca instrumentistas. Ser mujer, instrumentista, en esta tradición, significa desaprender a ser mujer, cuestionando esa tradición.

Aparentemente los avances sociales del mundo actual han permitido que nuevos roles y perfiles femeninos se desarrollen: las mujeres dejaron sus hogares y ahora participan del trabajo asalariado como los hombres, la mujer sale del hogar –ámbito privado– y usurpa el mundo del ámbito público. Pero al reflexionar sobre mujeres y hombres en la música, nuevamente nos enfrentamos a marcadas divisiones binarias, divisiones que inciden o afectan la práctica musical de las mujeres así como los significados de la música tocada por mujeres.

1.3 ¿Y qué del patriarcado en la música?

El concepto de patriarcado es útil para reflexionar sobre la estructura en la que operan las relaciones simbólicas entre la práctica musical y el género. “La posesión masculina del balance global del poder, la articulación del poder a través de la esfera pública y la correspondiente construcción de las características de género se combinan para crear la sociedad patriarcal” (Green, 2001, p. 25). El concepto de patriarcado es entendido en este proyecto como la articulación de los diferentes discursos y operancias que en suma han brindado en general más poder a los hombres que a las mujeres, en un acuerdo común que ha perpetuado las posturas simbólicas de lo masculino. Estas posturas simbólicas y discursivas se articulan de manera ejemplar entre la dicotomía de las esferas pública y privada. De acuerdo con Green, “La esfera pública abarca, entre otras cosas, el mundo del trabajo asalariado y la esfera privada, recoge el trabajo domestico”. Por eso, en las estructuras patriarcales no es común la presencia de las mujeres instrumentistas, pues esta es una actividad pública que por tradición le corresponde al hombre.

Actualmente en Colombia, las mujeres instrumentistas cuentan con diversas oportunidades para ejercer y desarrollar la práctica instrumental, pero son múltiples los aspectos que diferencian las experiencias musicales de los hombres a causa de aspectos extra musicales que van más allá de sus propios talentos. Además, hay otras identidades, ya no genéricas sino sexuales, en donde el patriarcado también se impone. Por ejemplo, es relativamente fácil encontrar en la industria musical hombres con marcados rasgos femeninos que han sido aceptados por el público masivo, tales como Michael Jackson, Freddy Mercuri, Juan Gabriel o El Puma. No es igual pensar el caso de una mujer lesbiana o transexual.

La música no es sólo un ámbito patriarcal, también hetéropatriarcal, en el que se reproducen los roles de género que se dan por fuera de él. Los pocos casos de homosexualidad en la música popular es una variable que nos permite reflexionar sobre cómo la lógica patriarcal opera también en este sentido, ya que brinda

cierta libertad al género masculino para deconstruir sus propias construcciones sobre la masculinidad, lo cual difiere de la situación del género femenino, que queda confinado a sus representaciones de mujer biológica y heterosexual. Para Green, “El grado de las fortificaciones que defienden la hegemonía de la heterosexualidad masculina en el patriarcado musical y los mecanismos que han mantenido a raya la amenaza del afeminamiento y la homosexualidad en el mundo de la música han sido el tema de recientes trabajos dedicados a abrir nuevos caminos.” (2001, p. 35).

En la academia de música occidental también encontramos discursos relacionados con la idea de los géneros en una relación binaria y patriarcal. Tenemos el caso de la clase de teoría musical, en donde se enseña a los y las estudiantes que hay “cadencias” o terminaciones de frases denominadas como femeninas y otras como masculinas. En la “cadencia masculina” se trata de concluir un fragmento musical en tiempo “fuerte” y en la “cadencia femenina” se trata de concluir el fragmento en tiempo “débil”, lo cual corresponde a los discursos construidos en torno a la fuerza y a los géneros: hombre-fuerte y mujer-débil. Y lo mismo ocurre en el caso de los instrumentos: algunos son más femeninos y otros más masculinos, como el piano para las mujeres y la batería para los hombres. También algunos oficios más recientes del campo de la música como la producción musical o la ingeniería de sonido están más relacionados con el género masculino, ya que son prácticas relacionadas más con la razón y el dominio de las tecnologías. Es por eso que se debe cuestionar la tradición musical que reproduce los discursos patriarcales.

1.4 ¿Por qué las mujeres cantan y los hombres tocan?

La práctica del canto ha sido el papel más común de las mujeres en la música. Según Green, “(...) el canto de las mujeres, con independencia de que se introduzca o no en la esfera pública, reproduce y afirma en gran medida las definiciones patriarcales de la feminidad” (2001, p. 36). En esta posición, las mujeres participan como objeto de exhibición, más que como sujetos de admiración. En este sentido, lo que se exhibe

es un tipo de máscara que entra en diálogo con la música. Esta máscara tiene dos significados: lo que significa para quien se exhibe y lo que significa para quien observa. Aunque la exhibición se puede dar también de forma cotidiana, al caminar en la calle, en el trabajo o en la universidad, nos centramos en la exhibición musical de la intérprete en el escenario de la música. “El tipo institucionalizado más corriente de exhibición y el despliegue más normal de los roles de género en la relación de exhibición en Occidente supone una exhibición explícita o implícitamente sexual en la que el exhibidor se codifica como femenino y el espectador como masculino” (Green, 2001, p. 34). Por ello, la exhibición de los cuerpos en Occidente históricamente ha estado asociada a las mujeres y no tanto a los hombres, debido a la instrumentalización histórica del cuerpo de las mujeres en los diferentes ámbitos de la esfera pública.

El canto representa entonces un lugar auto referente de la feminidad, permitiendo que la mujer logre infiltrarse en la música sin causar mayores alteraciones a las definiciones de los roles de la mujer. A través de la práctica del canto, la mujer vuelve a su origen y a las representaciones tradicionales sobre la feminidad y la naturaleza. Esta práctica se supone alejada de cualquier intento de dominio de las tecnologías, permaneciendo inocua frente a la feminización de los ámbitos masculinos de la música. La idea de que la mujer está más relacionada con el cuerpo y la naturaleza que con la tecnología y la cultura, afirma aquellas dualidades.

1.5 La mujer intérprete

El acto de las interpretación instrumental de las mujeres amenaza con desintegrar algunas características fundamentales de la feminidad, tal como la han construido y negociado los hombres y las mujeres en el contexto general del patriarcado. (Green, 2001, p. 59).

El juicio sobre la interpretación instrumental de las mujeres incluye aspectos diferentes a los musicales. Incluyen el cuerpo y la manera en la que es expuesto públicamente, junto a otros prejuicios culturales que pesan tradicionalmente sobre las mujeres. Los juicios

o significados derivados de la exhibición femenina han estado relacionados principalmente con las construcciones individuales y colectivas sobre la feminidad, de forma que opere en la construcción de los significados los oyentes, respecto a las interpretaciones musicales de las mujeres instrumentistas.

“La interpretación instrumental de las mujeres amenaza con romper las definiciones patriarcales y ofrece una feminidad que controla, una feminidad que se aliena en un objeto y usurpa el mundo” (Green, 2001, p. 60). La exhibición de la mujer instrumentista es hasta cierto punto similar a la de la cantante, pero se diferencia en que el dominio de un instrumento tecnológico externo a su cuerpo aleja a la mujer de las asociaciones comunes con la naturaleza, con el cuerpo puro y con los demás perfiles femeninos. Esta situación trae consigo ciertos comentarios e impresiones por parte del público. Los siguientes comentarios fueron realizados antes o después de una interpretación instrumental por parte de la autora:

“*Felicitaciones! te veías muy bien!*”
 “*Que te vas a poner?*”
 “*Que linda!*”
 “*Ponte bien churra!*”
 “*No te vas a maquillar?*”
 “*Las mujeres venden!*”
 “*Se ve muy bien una mujer en el grupo!*”
 “*Felicitaciones churra!*”
 “*Uy! pero tu tocas bien!*”
 “*Tocas bien guapa!*”
 “*Eres buena!*”
 “*Las mujeres no saben tocar bongo.*”
 “*Tocas como un hombre!!!*”
 “*Toca como un hombre!*”

La influencia de los perfiles femeninos que encarna la exhibición de la mujer instrumentista en la construcción de significados de la música no sólo depende de tal exhibición, o de los significados individuales sobre la feminidad, también entran en esta ecuación los significados que tengan los oyentes sobre las músicas que ellas interpretan. Las diferencias en la construcción de significados varían en grado según el contexto mu-

sical y el instrumento interpretado, pues, como lo mencionamos anteriormente, existen instrumentos y oficios más femeninos y otros más masculinos.

En la civilización antigua, las mujeres músicas aficionadas y profesionales tocaban toda clase de instrumentos, incluyendo los de cuerda y punteo, los de viento y los de percusión, sin embargo, como en el caso del canto, esa libertad relativamente completa se acabó en los siglos posteriores al nacimiento de Cristo, cuando el número de mujeres músicas profesionales, las oportunidades de interpretación de las instrumentistas y el conjunto de instrumentos a su disposición fueron reduciéndose gradualmente. Este proceso fue acelerándose durante la Edad Media, llegando a un máximo en el siglo XIV. (Green, 2001, p. 62).



Foto: Limona Botero

De acuerdo con Green, en el antiguo Occidente existió una cultura de exclusión, representada en la prohibición de acceso a los espacios sociales en donde se daba la preparación musical —espacios literalmente negados a las mujeres—, como las escuelas catedráticas, las universidades o la iglesia. Debido a esta prohibición, la figura de la mujer en la música era casi nula, y en los pocos espacios en los que puede participar, debía seguir la conveniencia de los instrumentos femeninos. Por ejemplo, los instrumentos de cuerda eran más usados por las mujeres, por ser instrumentos relativamente pequeños, poco “ruidosos” y recatados. Aunque en la actualidad las mujeres interpretan cada vez más instrumentos que les habían sido negados, sus luchas no han acabado con esta discriminación. Eso no despreja lo que resalta Green (2001, p. 66), para quien “La fuerza de la normalidad que fue implantándose en la situación, cada vez más frecuente de una mujer interprete, fue a la vez, en consecuencia, causa y efecto de su creciente aceptabilidad.”

En la música clásica occidental, en comparación con la música popular, se ponen en juego otros roles de la mujer. “En la música popular la utilización de mujeres encantadoras fingiendo que tocan instrumentos con el fin de añadir un atractivo sexual a la imagen se ha llevado al extremo, de manera que la simulación sea absolutamente explícita.” (Green, 2001, p. 81). En comparación, la música clásica supone la idea de un ser racional encarnado por el hombre creador del mundo. Debido a que la mayoría de las composiciones musicales se han realizado desde procesos de composición escrita, la música clásica se define como una elaboración de la razón y no del cuerpo o de la naturaleza. Y aunque en la música clásica la mujer solista se exhibe y sus perfiles femeninos también aparecen en la escena, su exhibición supone otras relaciones que dejan de nuevo intacta la posición masculina predominante.

En el ámbito de las músicas populares la exhibición de los cuerpos de mujeres y también de los hombres, como en el Rock, ha sido una herramienta fundamental para su popularización. Pero el cuerpo de las mujeres es presentado de forma diferente al cuerpo de los hombres. De acuerdo con Green (2001, p.83),

“cuanto más afirmativa sea su exhibición corporal más señalará la falta de compromiso con los significados intrínsecos de la música, menos probable será que la consideren como una interprete capacitada y menos en serio se tomara su trabajo.” Los perfiles femeninos que evoca la música popular están en oposición a la valoración positiva de sus capacidades musicales, lo cual supone un esfuerzo adicional de las mujeres instrumentistas profesionales para que su práctica sea reconocida en igualdad de condiciones.

1.6 La mujer en la música de marimba

Aunque el estudio de los significados y relaciones entre los perfiles femeninos y la música en las poblaciones afro de la región del Pacífico no sea el tema central de esta discusión –ya que esto supone un enfoque etnográfico riguroso, dentro los términos y avances de la etnomusicología en Colombia–, servirá sin embargo útil para relacionar y contrastar las reflexiones sobre el género. Dentro del contexto afro tradicional de la música de marimba de chonta, vemos unos roles asignados y perpetuados por los hombres: las mujeres interpretan el canto y los hombres los instrumentos, tal como se aprecia en muchos otros contextos musicales.

En esta tradición no existe explícitamente una prohibición de las mujeres instrumentistas –como en el caso de otras músicas–, pero sí existen otros aspectos de carácter sociológico que impiden su participación. Estos aspectos están relacionados con la idea de que la interpretación instrumental y la música en general no es para las mujeres, a partir de la diferenciación entre el ámbito público y privado. Las mujeres están bajo la protección familiar de todos los riesgos que habitan en el ámbito público de la música. Las familias en este sentido juegan un rol importante al enseñar a las mujeres como susceptibles, dedicadas al ámbito privado y relacionadas con lo natural, lo puro, lo inmaculado, con lo que no debe contaminarse en el espacio público.

En el contexto tradicional los instrumentos “macho y hembra”, que integran el formato de marimba tradicional, así como de la música de gaitas en la región caribe, son parte de esta discriminación genérica. Ale-

jandra Quintana ha realizado el primer trabajo académico sobre las mujeres en las músicas tradicionales en Colombia. Allí menciona que “mientras la gaita hembra y el alegre (o tambor hembra) se mueven y encantan, al igual que las mujeres cuando bailan -siendo el centro de atención-, la gaita macho y el llamador (o tambor macho) acompañan y llevan el tempo de una manera masculina, racional y objetiva.” (Quintana, 2006, p. 196). Los roles de género en estos instrumentos representan unos perfiles muy estáticos y definidos, aunque la manera en que son practicados en las músicas del Pacífico, por ejemplo, se transformen un poco. Según Maria Barreiro, mujer percusionista de Tumaco:

Pues sí existen en ambos un macho y una hembra, pero en el bombo no se referencia tanto por macho y hembra, sino por golpeador y arrullador, entonces el golpeador es el macho y el arrulladores la hembra. En los cununos sí se dice cununo macho y cununo hembra, y a diferencia de Tumaco que se maneja un cununo que se llama repicador, que es el que repica.

Pero en relación al cununo macho y cununo hembra, el hembra es el que lleva todo el juego, todas las variaciones. El cununo macho es el que va llevando la base, el que va marcando, pero también se desarrolla que ambos se reparten las funciones por momentos, entonces, a veces repica el hembra, a veces repica el macho, pero normalmente la función del macho es marcar y de la hembra estar más abierta, a diferencia de los bombos, el que tiene la parte del juego es el macho, la hembra solo lleva la base, es el piso, pero el macho es el que lleva todo, todo, él abre, el cierra. (M.L Barreiro, comunicación personal, 12 de Abril, 2019).

Desde esta perspectiva, los significados de los géneros en los cununos del Pacífico no serían estáticos, como en el caso la gaita, construyendo así discursos diferentes en relación a los géneros: la hembra asume roles estáticos, llevando las bases rítmicas, marcando la diferencia con la hembra encantadora y sensual que repica en el Caribe. Así, se ve una puerta abierta para que los perfiles femeninos puedan asumir también los

roles masculinos relacionados con la estabilidad, la objetividad y la racionalidad.

A partir de estas reflexiones podemos decir que las músicas tradicionales del Pacífico colombiano, bajo unos supuestos ancestrales que representan a un grupo social específico, perpetúan relaciones de poder desequilibradas entre los géneros, propias de un modelo patriarcal de sociedad. La dominación masculina de los espacios culturales en las regiones es parte de los imaginarios, prácticas y construcciones culturales en torno a los roles de las mujeres, todo ello determinando su participación en los procesos culturales de las comunidades que habitan. A pesar de todo, en estas regiones musicales han venido destacándose algunas mujeres talentosas que han librado una lucha mucho más fuerte por legitimar sus posiciones como mujeres intérpretes; sin embargo, son éstos sólo casos aislados y dispersos que no representan una sistematicidad en la participación de las mujeres.

II.

Proceso Creativo



Foto: Limona Botero

Las reflexiones teóricas sobre el género en la música fueron el insumo más importante para pensar, imaginar y crear cada sonido y letra de la obra. Dichas reflexiones transformaron la perspectiva personal sobre la práctica creativa y la práctica investigativa de las músicas tradicionales, generaron nuevas herramientas y conocimientos teóricos para abordarlas desde una mirada estética personal, alejada del discurso estático, tradicionalista y patriarcal que prima tanto en el contexto de las músicas del litoral Pacífico colombiano como en la práctica interpretativa y creativa de la música en Colombia. Esta es una apuesta estética que propone diálogos, relaciones y tensiones entre los tres contextos musicales que se han experimentado durante la formación como intérprete de percusión: el tradicional, el popular y académico.

2.1 Tensión entre los lenguajes y el discurso

Todos los diálogos y relaciones musicales que se dan entre los lenguajes musicales utilizados durante el proceso creativo, la música tradicional, la música popular urbana y la música académica occidental, generan “tensiones” entendidas como movimientos, alteraciones o afectaciones de las características propias de cada lenguaje; como por ejemplo, la interpretación de la marimba de chonta con la técnica tradicional de la marim-

ba japonesa, la interpretación de las bases percutivas tradicionales con la voz o con dispositivos digitales o la creación de letras basadas en el estilo tradicional pero que sugieren problemáticas de las mujeres.

Percusión tradicional / Percusión “sinfónica” / Música popular urbana

La percusión tradicional, la música popular urbana y la percusión académica mal llamada “sinfónica” —ya que en ese contexto no sólo se interpreta repertorio de carácter sinfónico sino también repertorio universal contemporáneo—, se encuentran en esta obra para dialogar y crear nuevos sonidos en torno a las músicas tradicionales del Pacífico, con el objetivo de integrar tres

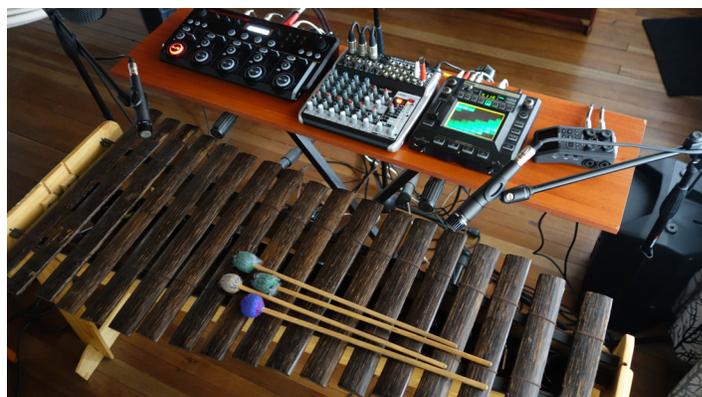


Figura 1. Formato instrumental.

mundos aparentemente alejados e incompatibles, pero que han hecho parte de la formación personal como intérprete.

Se propuso entonces una interpretación no convencional de la marimba de chonta a partir de la utilización de la técnica tradicional a cuatro baquetas de la marimba japonesa, lo cual permitió la interpretación simultánea del “bordón” y la “requinta”, dos líneas rítmicas melódicas características de la música de marimba de chonta, que son interpretadas tradicionalmente a “cuatro manos”. Esta técnica a cuatro baquetas aplicada a las complejas polirítmicas de la música de marimba, exigió el desarrollo de nuevas destrezas motrices lo cual resultó ser un aporte relevante al proceso personal como instrumentista. La utilización de esta técnica en la marimba de chonta permitió por último la exploración de nuevas posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas, así como la creación de “texturas” y “tímbricas” novedosas para este instrumento. De la música popular urbana se tomaron sonidos digitales relacionados con la música “electrónica”, así como estructuras y formas características de algunas músicas populares como el hip-hop y el reggae.

Acústico-digital

Con la idea de exaltar a la mujer como intérprete y creadora integral, la obra exigió la creación de un set de dispositivos digitales que permitiera la creación de loops, bases rítmicas y armónicas —en vivo— que pudieran acompañar la interpretación de la marimba y de la voz. Estas nuevas tecnologías dialogaron con el sonido acústico de la marimba y complementaron el conjunto de “tímbricas y texturas” necesarias para plasmar las ideas musicales imaginadas. Posibilitaron tanto el procesamiento del sonido acústico como la creación de loops en la marimba. Este set acústico/digital se creó con el propósito de, además de proponer un formato solista autónomo capaz de reproducir diferentes ideas musicales simultáneamente con un solo intérprete en vivo, aproximar la propuesta a un sonido urbano industrial y popular.

Con el propósito de crear loops de la marimba y de la voz en vivo, se escogió la estación de loops Boss RC-505. Esta estación de loops digital está diseñada para poder grabar interpretaciones en vivo y frases de 1 a 16 compases, permitiendo, además, el procesamiento y manipulación de las señales “loopeadas” en tiempo real.



Figura 2. Boss RC 505-estación de loops.

Durante las primeras pruebas y ejercicios de creación se hizo necesario un dispositivo adicional que contribuyera a la creación de más ambientes de tensión, otras curvas expresivas y otras texturas tímbricas, así como la creación de bajos y bombos. Para solucionar esta inquietud, se escogió la KORG Kaoss Pad, un pad digital desde el cual se realizan algunas bases percutivas y efectos digitales en vivo.

Se escogió como matriz de control y puerto de conexión para todos los dispositivos el mixer de ocho canales Beringer Xenix, el cual permite, además de “enlazar” todos los dispositivos entre sí, realizar la mezcla en vivo de todos los dispositivos. La mezcla de volúmenes de las frases la realiza directamente la intérprete en vivo, ya que el diseño de los dispositivos de loops no permite que las voces sean separadas y manipuladas individualmente desde una consola externa, exigiendo un entrenamiento riguroso para poder grabar directamente los loops, con la intensidad y volumen deseados.

Tocar-cantar

Las reflexiones sobre las teorías del género en la música se introdujeron en la obra de manera objetiva, en la creación de letras y melodías cantadas a partir de,

entre otros momentos, aquellos experimentados durante las salidas de campo, reflexionando sobre las vidas de las mujeres de la región del Pacífico. El uso protagónico del canto se propone como un “juego” con los perfiles femeninos tradicionales que encarna la mujer cantante, rompiendo con su rol estático como instrumentista, generando grandes retos interpretativos que se amplificaron al integrarlo a la interpretación instrumental simultáneamente. La exploración de la voz y de otros perfiles femeninos abrió la puerta a otras posibilidades expresivas e interpretativas desde el cuerpo, la creación de canciones y el canto.



Figura 3. Korg Kaossilator Pro-sintetizador de sonidos y efectos digitales.



Figura 4. Beringer Xenix- matriz de control.

2.2 Cómo componer desde la experiencia interpretativa

Se propone a la interpretación instrumental como herramienta fructífera para la creación, a partir del entendimiento y valoración de la práctica interpretativa en sí como un factor aprovechable para los procesos

creativos. La separación entre la interpretación y composición que se imparte desde la academia musical, reproduce la separación entre mente y cuerpo, lo cual genera una brecha –muchas veces insuperable para el intérprete–, en el campo creativo. Precisamente esta brecha generó en la autora la necesidad de crear desde la experiencia interpretativa, a partir de un ejercicio previo de interpretación de repertorios pertenecientes a diferentes corrientes estéticas –como sucede en el caso de la formación en percusión–, y a partir del estudio previo de una amplia variedad de lenguajes musicales pertenecientes a las músicas populares y tradicionales.

Para analizar los materiales de la música tradicional y poder realizar abstracciones utilizables en la creación, se utilizó el método de análisis estructuralista planteado por Heinrich Schenker, que consiste “en una serie de ejercicios de agrupación o disección de elementos sonoros, lo cual supone el entendimiento de los modelos rítmicos, tonales o modales propios de cada nivel estructural de la música investigada” (Mazuela, 2012). En este caso, el método se utilizó, por un lado, para analizar las estructuras rítmicas de la música de marimba, evidenciando los acentos estructurales de cada ritmo y, por el otro, para diferenciar los elementos ornamentales de los estructurales y poder así re-crear las ideas y los sonidos tradicionales.

Anexo 1. Acentos comunes entre los instrumentos de percusión de la base rítmica de currulao.

Exploración de las cuatro baquetas



Figura 5. Técnica tradicional de marimba japonesa.



Audio 1. Golpes simples para líneas melódicas.
Anexo 2. Partitura.

Se utilizaron las técnicas de trémolos y arpeggios a cuatro baquetas pertenecientes a la técnica tradicional de la marimba japonesa, conocida durante el proceso de formación académica en percusión “sinfónica”. Estas técnicas fueron estudiadas sobre las escalas pentatónicas no convencionales derivadas de la escala diatónica de la marimba de chonta.



Audio 2. Trémolos para líneas armónicas.

Improvisación

A partir de un ejercicio de auto-observación sobre la manera en que naturalmente se daban los procesos creativos personales, se hizo evidente que muchas de las ideas musicales provenían de prácticas de improvisación. Con esta práctica se exploraron memorias sonoras, gestos, emociones y pulsiones que fueron registradas audiovisualmente, posteriormente analizadas para escoger los materiales que se consideraran apropiados.

La improvisación proporcionó una amplia variedad de materiales, sonoridades e intenciones que permitieron plasmar una perspectiva estética propia en la obra.



Audio 3. Fragmento sesión de improvisación / exploración

De la percusión a la voz

La experiencia previa como percusionista permitió una exploración no convencional de la voz. Diferentes conocimientos percutivos fueron desplazados a la interpretación vocal; diferentes bases rítmicas acompañantes se realizaron desde la voz a partir de la utilización de una técnica similar a la del beat box con el objetivo de no usar otros instrumentos de percusión aparte de la marimba y de buscar nuevas herramientas expresivas. En este caso, las destrezas para improvisar en la percusión facilitaron la improvisación del canto a partir de la imitación simultánea. Este ejercicio fue fundamental para la creación de melodías e improvisaciones cantadas.



Audio 4. Introducción vocal-loops en vivo por capas.

III.

Análisis de las composiciones



Foto: Limona Botero

Ante la difuminación del concepto y/o contenido del análisis musical en algunas tendencias actuales, se propone un replanteamiento de su estatus, poniendo el acento en su carácter práctico en los aspectos interdisciplinarios y en la necesidad de un equilibrio entre “texto” y “contexto” en la práctica analítica.

Nagore, 2005.

EL ANÁLISIS MUSICAL, ENTRE EL FORMALISMO Y
LA HERMENÉUTICA.

Debido al enfoque sociológico del proyecto, se propone un análisis musical “mixto”, el cual –dependiendo del significado de cada pieza–, da cuenta o de aspectos contextuales, o de aspectos musicológicos de las composiciones, con el fin de resaltar otros aspectos extra musicales que hacen parte de los procesos de composición.

3.1 Ondeadá

Composición acústica instrumental basada en una abstracción rítmica del currulao en diálogo con la técnica de interpretación tradicional de la marimba japonesa a cuatro baquetas. Esta pieza fue creada con el objetivo de explorar por primera vez la composición instrumental desde la experiencia interpretativa y de plasmar una perspectiva estética femenina “inédita” para la música de marimba de chonta solista en Colombia.

Proceso creativo instrumental

Con el propósito de plasmar instrumentalmente la idea “el origen del sonido de la mujer”, se partió del desarrollo progresivo –desde una estética minimalista– de uno de los patrones básicos y estructurales característicos de la música ternaria de marimba de chonta usado en currualos y jugas, el cual es interpretado usualmente

por el “guasa” o por el “paliteo” del bombo golpeador, y del cual se deriva la sincopa en contratiempo como fundamento para la construcción de la base de la “requinta” en la marimba:



*Audio 5. Secuencia primer nivel.
Anexo 3. Partitura.*

A partir de la necesidad de generar materiales para esta composición, se crearon secuencias rítmico-melódicas con variaciones y diferentes niveles de desarrollo. Este ejercicio fue fundamental en la búsqueda de nuevos materiales sonoros e ideas rítmico-melódicas, así como para el desarrollo de nuevas destrezas técnicas.



*Audio 6. Secuencia segundo nivel.
Anexo 4. Partitura.*



*Audio 7. Secuencia tercer nivel.
Anexo 5. Partitura.*

3.2 Boga de Amor

Adaptación de un “canto de boga” tradicional del Pacífico, transmitido oralmente por la maestra tradicional María Helena Anchíco durante la asignatura Práctica Instrumental/Pacífico, durante los cursos de la Maestría en Músicas Colombianas (abril, 2018).

Proceso creativo

A partir de la imagen sobre las “piangueras” – mujeres que trabajan recogiendo ostras en ríos y desembocaduras–, cantando los “bogas” o “cantos de trabajo”, se propuso una pieza construida con loops vocales, digitales e instrumentales, creando una textura

sonora experimental que evoca un ambiente selvático. Esta pieza no tiene métrica y su melodía está construida en la escala de Do mayor.

El canto de boga femenino es un lugar íntimo de las mujeres en donde expresan con libertad aspectos del ámbito afectivo y familiar, aprovechado también para resaltar algunas narrativas características del Pacífico colombiano en torno al amor y a las relaciones afectivas de las mujeres. Se propuso tres versos tradicionales y tres versos compuestos que incluyen la mirada del proyecto en relación a las mujeres y al género femenino. La creación de esta pieza facilitó la interpretación vocal, ya que se realizó desde una exploración de la tímbrica y del sonido natural de la voz propia, con la intención de buscar un sonido auténtico y “cómodo” para interpretar la música tradicional.



*Audio 8. Fragmento Boga de amor.
Anexo 6. Melodía principal.*

3.3 No tolero

Adaptación del aire del “tolero” –Bambuco tradicional– basado en la interpretación del Maestro Marino Beltrán, registrada en el disco “Déjame Subí”, grabado en el año 2009 con la agrupación “Socavón”.

A partir de su relato de vida y del tema femenino en el proyecto, fue inevitable que parte de las reflexiones sobre las vidas de las comunidades del Pacífico, dadoras y portadoras de las músicas estudiadas, se incluyeran en la creación de la obra.

Se realizó la composición de cuatro versos o glosas similares a las interpretadas por los marimberos tradicionales en el aire de Bambuco viejo. Esta interpretación incluye algunos giros melódicos y formas tradicionales con la intención de generar un sonido de voz auténtico, propio de la voz de una mujer mestiza, alejada de pretender imitar las voces tradicionales de la población afropacífica.

3.4 El niño de María

Es una adaptación del arrullo tradicional “El Niño de María”, la cual fue tomada de la comunidad del corregimiento de La Barra, Valle del Cauca, durante la fiesta de Reyes del año 2008, observada en la salida de campo.



Audio 10. Polirítmia bordon y requinta.
Anexo 8. Polirítmia en la marimba.

Proceso creativo instrumental

A partir de las dos líneas rítmico-melódicas –bordon y requinta–, del aire de Bunde tradicional en el estilo interpretativo del maestro guapireño Alejandro Riascos, –compartidas oralmente durante una salida

campo en el año 2015–, se realizó una adaptación para cuatro baquetas. Esto supuso un gran reto interpretativo debido a las complejas polirítmias que se derivan de la ejecución simultánea de las dos voces. Se propone una estructura muy similar a la del bunde tradicional desde una melodía introductora que sugiere la melodía principal de la voz y un bajo acompañante, además de una sección de improvisación en el medio de la pieza, que retorna siempre a la melodía del canto para finalizar. Se tomaron las bases tradicionales del bombo y cucununo, que hacen parte de los conocimientos musicales previos de la autora, para diseñar el acompañamiento rítmico desde el dispositivo digital.

Proceso creativo del canto

Con la intención de resaltar y también de subvertir las narrativas tradicionales sobre los roles de las mujeres en el Pacífico, se escogió este arrullo que hace referencia a la mujer virgen, madre y cuidadora. Con este objetivo se incluye la lectura del poema “Una sola voz que clame”, de la poeta colombiana María Helena Muñoz, tomado de la antología de Poetas Colombianas, a partir del cual se realiza un juego de loops asimétricos sobre el ritmo. Este poema se integra con la intención de poner en diálogo dos narrativas diferentes sobre la representación de María, personaje que encarna una amplia variedad de perfiles femeninos que han afectado la educación de la mujer, además de resaltar búsquedas comunes de las mujeres artistas colombianas, en este caso desde una disciplina artística como la poesía.

“Una sola voz que clame”
María Helena Muñoz

María, todas las mujeres.
A ellas,
María tu, mi hermana mi madre mi amiga.
Que tras grandes nombres en la historia se perdieron,
María yo.
A ellas,
Aquellas que
va este clamor de las que hoy vivimos
perdidas ...

*tratando de levantar fuertes imperios,
solas...
no de piedras,
viviendo a oscuras sus angustias
sino de mentes y tenacidad.
mutilando cada día sus anhelos
siempre tras las ventanas o las cortinas,
Para que María
suspirando el mundo que de novelas en un libro
no sea un simple nombre gestado por la humanidad
solo pudieron tener entre sus manos.
Sino un grito que estalle
Ahora, tal vez, ya muertas.
en esta gran América.*

*Ahora, tal vez, ya muertas.
Abuelas
que desde sus rincones bajo el chal de crochet
miran a sus nietas
y se mesen en la tristeza de no haber sido
lo que tanto soñaron y pudieron ser
mientras los años pisaban sus sombras
y arrugaban sus mejillas.*

3.5 Calma

Esta composición instrumental y vocal que se crea con el propósito de explorar la estructura rítmica binaria del “bunde” tradicional desde un dispositivo digital, así como de expandir las posibilidades melódicas y armónicas de la marimba, que tradicionalmente sólo imitan la melodía principal de la voz. Incluye una sección de improvisación sobre la escala de Am pentatónica, en donde se exponen diferentes destrezas técnicas desarrolladas durante el proceso.

Proceso creativo instrumental

Se crearon tres voces diferentes en la marimba sobre una base digital percusiva basada en la construcción rítmica del “bunde”, las cuales son grabadas y “loopeadas” en vivo, dando como resultado una base rítmica que se repite durante toda la pieza y que se superpone a la base rítmica digital. Las tres voces creadas de la marimba son autónomas de la melodía de la voz, lo cual propone un comportamiento diferente al



Audio 11. Base tres voces de marimba sobre una base rítmica digital del bunde tradicional.

Anexo 9. Partitura.

tradicional, desde una perspectiva estética personal y urbana. Esta pieza se compone con el objetivo de explorar la improvisación a cuatro baquetas sobre la escala de Am pentatónica.

Proceso creativo del canto

Para continuar explorando los perfiles femeninos que encarna la exhibición del canto, se compuso una línea de voz cantada y “rapeada” con el propósito de transmitir algunas reflexiones teóricas y a su vez contribuir a la integración de los ámbitos tradicional, clásico y urbano. La letra fue pensada a partir de una perspectiva personal, relacionada con las afectaciones emocionales que quizás puedan experimentar las mujeres a lo largo de su experiencia contradictoria de ser mujeres instrumentistas. Habla de posibles cambios y transformaciones en relación a esta práctica e invita a los oyentes a relacionarse de una manera distinta con la práctica musical de las mujeres.

3.6 Dueñas de la tierra

Esta pieza instrumental/vocal se creó con el propósito de explorar la rítmica binaria que proponen los aires de “agua bajo” del Pacífico sur y el porro o tamborito del Pacífico norte, teniendo en cuenta que son cons-



Audio 12. Base tres voces de marimba y base digital rítmica, porro chocoano.

Anexo 10. Partituras.

trucciones rítmicas binarias, muy similares. Además se resalta la diversidad étnica que coexiste en la región del Pacífico, así como la “fuerza” y “tenacidad” de las mujeres indígenas chocoanas, tal como fue observada durante la salida de campo.

Proceso creativo instrumental

A partir de una base creada con dos voces de marimba en un círculo armónico no convencional de I-VII en la tonalidad de Am, se desarrolla una base rítmica digital construida desde el Kaoss pad, con la intención de abstraer la base rítmica del bombo tradicional del agua bajo o tamboríto en un sonido digital. Esta base se construye en vivo con la intención de variar su resultado con cada presentación-interpretación

La marimba cumple un rol principalmente improvisativo, explora la sonoridad pentatónica y profundiza técnicamente en la improvisación, específicamente en la conducción, velocidad, estructura y contraste. Para ello se escogió la escala de la menor pentatónica, y sobre ella se desarrollaron diferentes retos técnicos: trémoslos a cuatro baquetas, escalas a velocidad, acordes y texturas cuartales.

Proceso creativo del canto

Aunque esta letra no hace referencia literal a la disertación teórica, fue incluida porque se creó inesperadamente durante una salida de campo a la ciudad de Quibdó, de forma que aborda las problemáticas de las mujeres indígenas de la región. El propósito de la letra es resaltar la diversidad cultural de la región Pacífico, ya que es un territorio pluriétnico, en el cual conviven tres tipos de población: negra, indígena y mestiza, lo que genera unas relaciones sociales complejas.

Ver mujeres y hombres indígenas en condiciones bastante vulnerables, muchos de ellos en condición de desplazamiento forzado, generó un impacto emocional que afectó el proceso creativo. El territorio del Chocó, por tener en su geografía una de las reservas de oro más grandes del país, es un territorio que históricamente ha sido de gran interés para diferentes actores. La extracción de oro y la extrema corrupción, son parte de las problemáticas que afectan a estas poblaciones. Con el objetivo de aportar y visibilizar esta profunda problemática social de la región del Pacífico y de seguir juntando los tres contextos, se escogió el canto “rapeado”.



Audio 13. Base rítmica, melódica y armónica.

3.7 Soy

Esta composición instrumental/vocal se creó con el fin de explorar la rítmica ternaria del currulao, y a su vez exponer discursivamente a manera de conclusión la disertación teórica.

Proceso creativo instrumental

Se compone una “ondeada” –acompañamiento rítmico armónico–libre en tonalidad de re menor que evoca el aire del currulao, acompañada de una base rítmica digital que está basada en los patrones percutivos del currulao. Esta composición incluye una improvisación instrumental que es utilizada como “guía” de una improvisación vocal a manera de unísono. Esta técnica permitió explorar la improvisación cantada, un terreno desconocido anteriormente para la autora.

Proceso creativo del canto

La letra compuesta se relaciona con la disertación teórica sobre el género; incluye las conclusiones principales a manera de canción y se explora la improvisación vocal apoyada en la improvisación instrumental. Se aprovecha las destrezas desarrolladas desde la interpretación instrumental para guiar la improvisación vocal, lo cual es un gran aporte al proceso interpretativo y creativo de la autora.

Letra

*Soy una canción, soy naturaleza soy el pensamiento
tengo la razón, tengo el corazón dentro de este cuerpo
oh*

este cuerpo es un juego.

*Pero mi canción no es tu canción, mi feminidad no es
feminidad*

*que escuchas ahora, que estas viendo, que estas sintiendo
que estas creyendo
discursos, palabras oh oh*

Mujer, cuerpo, madre mitológica

Mujer, cuerpo, madre tecnológica

Mujer, cuerpo, madre biológica

Mujer, cuerpo, madre super lógica

*Me auto de construyo, me auto discrimino, me auto
represento*

*las ganas ser, las ganas ver, las ganas de ser, lo que es
mujer*

una no nació siendo mujer.

*Lo aprendimos, lo heredamos, es un mito de origen
lo transformamos, lo reafirmamos, lo perpetuamos, no
casamos*

Una no nació siendo mujer.

Mujer, cuerpo, madre mitológica

Mujer, cuerpo, madre tecnológica

Mujer, cuerpo, madre biológica

Mujer, cuerpo, madre super lógica

*Mi cuerpo siempre, mi vientre siempre ahí, la música
siempre ahí.*

*Mi cuerpo siempre ahí, mi vientre siempre ahí, la música
siempre ahí.*

El sonido es solo sonido oh oh

*No te ocultes mas deja de callar, tienes talentos muchos
talentos*

*Coge tu tambor, y ponte a tocar que te escuche el
universo*

Ya tome la foto de un agujero negro

Mujer, cuerpo, madre mitológica

Mujer, cuerpo, madre tecnológica

Mujer, cuerpo, madre biológica

Mujer, cuerpo, madre super lógica

IV. Conclusiones



Foto: Limona Botero

El hombre puede dejar de ser hombre para ser intérprete; gracias al poder de los perfiles femeninos, la mujer no puede dejar de ser mujer, puesto que es la mujer intérprete; por tanto su música no es la “música”, es la música de mujeres.

Rocío Medina

La experiencia interpretativa supone una amplia variedad de conocimientos musicales que pueden ser aprovechados en los procesos creativos: herramientas técnicas, lenguajes estéticos o nuevas posibilidades instrumentales. La división patriarcal entre mente y cuerpo no sólo tiene que ver con aspectos sociológicos, también se relaciona con aspectos de la música en sí, ya que desde la academia musical occidental, por lo general, se perpetúa la idea de que el, o la interprete, no compone. Históricamente se ha generado una brecha muchas veces insuperable para las y los interpretes, quienes quedan confinados a interpretar únicamente músicas compuestas por otros. La práctica interpretativa resulta contener diferentes herramientas útiles para el ejercicio creativo y puede ser tomada como elemento de primer orden para este fin. La interpretación de repertorios diversos, por ejemplo, brinda diferentes elementos técnicos, interpretativos o estéticos que le permiten a la intérprete expresar su propia musicalidad.

La realización de este proyecto fue fundamental para consolidar y concretar las diferentes intenciones, inquietudes e ideas musicales personales que se venían gestando desde hace más de 10 años, durante los que se exploraron diferentes lenguajes y formatos instrumentales, así como distintas temáticas y narrativas que permitieran plasmar un mensaje “honesto” en el pro-

ducto musical propio. El ejercicio de crear –por primera vez– un concierto en formato solista, no sólo exigió el desarrollo de nuevas destrezas, como por ejemplo el dominio técnico e interpretativo de los dispositivos digitales, sino que además aportó nuevos conocimientos musicales relacionados con la composición. Por último, este trabajo posibilita asimismo el acceso a nuevos escenarios y públicos debido su naturaleza tanto académica, popular y tradicional, lo cual supondría un aporte importante en las posibilidades laborales personales.

Las músicas tradicionales colombianas cuentan con una amplia riqueza musical que puede ser aprovechada en los procesos creativos de los interpretes, desde sus estructuras rítmicas, melodías o construcciones armónicas hasta sus narrativas o temáticas. Sin embargo, considero que muchas de las prácticas de investigación y de aprovechamiento de las músicas tradicionales, por parte de músicos e investigadores, no se ha realizado siempre con el debido tratamiento ético requerido para el trabajo con maestros tradicionales, lo cual representa también un riesgo para ellos. Por las características del contexto geo-político colombiano, en donde las poblaciones portadoras de dichas tradicionales culturales viven en constante vulnerabilidad, y a partir de los avances que desde las humanidades se han realizado al campo de la investigación es necesario que los músicos

y creadores puedan, no solo reconocerlos sino también interesarse por sus problemáticas reales. En este caso se escogió la temática género en parte, para que desde esta perspectiva se pueda velar por la equidad y el buen vivir de las poblaciones portadoras de las músicas investigadas.

Considero que la menor participación histórica de las mujeres en la práctica instrumental de las músicas tradicionales del Pacífico, resulta ser un fenómeno relevante para el estudio de las músicas en Colombia. En esta problemática se puede ver que, bajo el supuesto de la “tradición”, la cultura de donde emergen las músicas tradicionales colombianas, y en especial las del Pacífico, reproducen y perpetúan una división asimétrica entre los géneros, ubicando a las mujeres en el mundo de la intimidad y la cotidianidad, y a los hombres en el mundo de la cultura y la tecnología, desde la práctica y exhibición instrumental. Esta división binaria representa los discursos naturalizados en torno a los perfiles femeninos y masculinos definidos desde el contexto patriarcal, entendidos como un conjunto de significados, discursos y relaciones en torno a la feminidad y a la masculinidad desde los cuales se otorgan las tareas y comportamientos definidos para cada género. En este caso, las mujeres cantan y los hombres tocan.

Los perfiles femeninos definidos desde el contexto patriarcal han estado relacionados con lo natural, lo irracional y lo susceptible, ideas que se encarnan todas juntas en el cuerpo de la mujer, a diferencia de los perfiles masculinos, que por estar relacionados con lo cultural, lo tecnológico y lo racional se inscriben dentro del mundo de la mente y la razón, y, en este orden de significados, la mujer=cuerpo / hombre=mente. Aunque algunas pocas mujeres han logrado infiltrarse en el mundo de la interpretación instrumental, son solo casos dispersos y aislados que responden a búsquedas individuales pero en donde no hay una sistematicidad, ni una práctica balanceada entre los géneros. Aunque los perfiles femeninos aparecen en toda participación y exhibición musical, afectando los significados de la música que interpretan, este fenómeno no opera de manera unidimensional pues los significados de la música se construyen desde un diálogo entre los significados indi-

viduales que posea cada oyente sobre la feminidad. La exhibición de la mujer instrumentista representa, por un lado, una transgresión de los perfiles, y por el otro, la afectación de éstos en la música.

La música tocada por las mujeres no es autónoma de los significados extra musicales que se derivan de la exhibición de su cuerpo y de sus perfiles femeninos. Dicha exhibición vincula aspectos tanto positivos como negativos que afectan en diferente grado el significado de la música. Estos aspectos tienen una relevancia tanto en el ámbito sociológico como musicológico y por ello deberían ser tomados en cuenta para los estudios actuales de las músicas en Colombia.

Los perfiles femeninos están tan fuertemente arraigados en estas culturas, que para las mujeres instrumentistas resulta difícil escapar de ellos, incluso para las mujeres que no encarnan estos perfiles tanto como otras. Las mujeres lesbianas con marcados rasgos masculinos –por ejemplo– no podrían escapar de este juego de significados, ya que los perfiles femeninos no sólo están relacionados con la capacidad reproductiva o sexual, también con otros aspectos y valores otorgados al cuerpo de las mujeres como la “delicadeza”, la “suavidad”, la “debilidad”, la “emocionalidad” y “la belleza o la fealdad” para tocar. Este conjunto de perfiles femeninos se alza como una muralla invisible que se interpone entre el oyente y la mujer instrumentista, y los oyentes ven y escuchan la música desde la “mirada” que esta muralla les permite tener.

A través de esta mirada mediada se construyen los significados de la música tocada por las mujeres. Aunque los perfiles masculinos también median, no se presentan estas contradicciones en los significados, pues esta exhibición solo reafirma su masculinidad y afirma la razón de ser de la música como un ámbito masculino. En esta exhibición no hay problemas ni contradicción entre los significados, todo corresponde. A causa de los perfiles femeninos que median contradictoriamente la exhibición de las mujeres con una amplia variedad de significados extra musicales, la música tocada por las mujeres –por lo general– difícilmente será solo música; será entonces “música de mujeres”. Esto representa o

podría representar una sub-valoración de la misma, ya que genera una clara distinción entre lo que es “la música” y lo que es “la música de mujeres”.

El fenómeno de que los hombres hayan sido – históricamente– los únicos portadores e interpretes de los conocimientos tradicionales en torno a la ejecución instrumental de la música de marimba en el Pacífico, supone que han sido ellos los creadores de estas ideas musicales, o, en otras palabras, han sido creadores de los puntos de partida y de los referentes principales de esta tradición, desde una perspectiva estética única, que supone la perspectiva masculina. En ese caso, las problemáticas sobre el género en la música no sólo tendrían implicaciones sociológicas, sino también musicológicas, ya que podríamos pensar que la música tradicional de marimba –por lo menos la de la percusión– es una elaboración estética masculina, sin desconocer los posibles aportes femeninos –por ejemplo desde el canto– que las mujeres han hecho a la música tradicional. A partir de este tipo de reflexiones, esta obra contribuye a la ampliación de las posibilidades creativas, incluyendo no sólo miradas estéticas, de otras personas y de otros contextos, sino también la perspectiva de las mujeres en la vida real.

Actualmente en Colombia las mujeres instrumentistas contamos con diversas oportunidades para ejercer y desarrollar la práctica instrumental, sin embargo, son múltiples los aspectos que marcan diferencias con la práctica de los hombres. No se trata, sin embargo de justificar la ausencia de la práctica, sino más bien evidenciar que otros aspectos extra musicales determinan estas dinámicas en la experiencia de las mujeres. Podríamos decir que en Colombia las mujeres tienen libertad “plena” de ejercer la práctica instrumental, ya que no existen prohibiciones oficiales, religiosas o gubernamentales –como en otras culturas– para ejercer la práctica. Sin embargo, existen otros aspectos que determinan y limitan esta participación.

En el contexto regional existe la idea naturalizada de que la mujer pertenece al mundo privado de la familia y que el mundo público –donde sucede la música– no es para las mujeres. Esta narrativa colectiva hace

que las mujeres, desde muy pequeñas, pierdan cualquier interés hacia la práctica del instrumento, pues lo ven como una tarea de hombres. Las pocas mujeres instrumentistas del contexto regional serían solo casos de búsquedas personales, dispersas y aisladas.

La participación de las mujeres de las ciudades, como se evidenció en las entrevistas, tienen mayor acceso a la información y, sobre todo, muchos más referentes de mujeres tocando instrumentos. En la ciudad las mujeres son libres de tomar sus decisiones “autónomamente” sin depender de la aprobación de su familia –por ejemplo–. La proliferación de agrupaciones femeninas y en consecuencia la etiqueta de “música de mujeres”, aunque representa grandes avances, también supone un problema, ya que aislar “la música” de “la música de mujeres” sólo agranda la brecha entre la mujer y la música, y reafirma la razón de ser de “la música” como un ámbito masculino.

“Nosotros estamos de acuerdo con el homenaje a la mujer en el Jazz, pero como se nos van a tirar el trabajo de tantos años?” (comunicación personal, realizada el 15 de Noviembre de 2018, por un integrante de la Big Band Jazz Bogota).

Este comentario, realizado en 2018 por uno de los integrantes de la Big Band de la ciudad, es ejemplo del discurso excluyente en el contexto del Jazz. En el año 2018 el Instituto Distrital para las Artes, IDARTES, institución que maneja sus proyectos con presupuesto público, realizó la octava versión del festival Jazz al Parque bajo el nombre “homenaje a la mujer en el jazz”. Este “homenaje” incluyó la participación únicamente de dos mujeres: la directora y la cantante solista. No se integró a la base instrumental de la Big band a ninguna mujer, bajo el argumento bastante reproducido en el medio musical de que: “las mujeres no tienen nivel para el jazz”. Por esta razón tenemos el fenómeno de que actualmente todas las Big band profesionales de Bogota estén integradas únicamente por hombres, a excepción de una, la Lady’s Big band, agrupación integrada solo por mujeres bajo la dirección de un hombre que recurre a los perfiles femeninos desde su nombre para “vender” más fácil la música.

El caso de las instrumentistas de Big band, las pocas mujeres instrumentistas en las regiones, además de una cultura predominantemente patriarcal, es el medio en el que las mujeres instrumentistas, ya sean de la ciudad o de las regiones, deben enfrentar para poder realizar sus trabajos. Las mujeres que han podido abrirse campo en este estrecho campo de la música instrumental de las músicas tradicionales de Colombia, lo han hecho con un gran esfuerzo que representa las dificultades y las iniquidades que también se dan en este campo de la música.

Aparte de las ideas y reflexiones que esta investigación ha permitido, hay unas preguntas que no se pueden dejar de lado, y cuyas respuestas puedan tal vez llegar a ser el resultado de otras investigaciones en un campo de estudio que debe ser consolidado académicamente en Colombia.

–¿Qué problemas trae la etiqueta de “música de mujeres”?

–¿Cómo se podría agenciar una “ley de cuotas” para garantizar que los presupuestos públicos o gubernamentales para la música –tanto regionales como distritales– lleguen de igual manera a mujeres y a hombres?

–¿La exclusión de las mujeres en la práctica instrumental del Pacífico se relaciona de alguna manera con los alarmantes casos de violencia sexual y familiar en esta región?

V.

Lista de referencias

Anguita, M. R. M. Introducción al Análisis Schenkeriano.

Green, L. (2001). Música, género y educación. Madrid: Morata,1996.

Haraway, D. J. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza (Vol. 28). Universitat de València.

Haraway, D. J. (2004). Testigo_Modesto@ Segundo_Milenio: HombreHembra© _Conoce_Oncoratón®. Feminismo y tecnociencia. Editorial UOC.

Lopez, R., & San Cristobal, U. (2014). Investigación Artística en Música. Barcelona.

Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Músicas al sur, 1.

Quintana, A. (2012). Género, poder y tradición. (Tesis de maestría, inédita) Universidad Nacional de Colombia, Bogota.

Rozo-Moorhouse, T. (Ed.). (1995). Diosas en bronce: poesía contemporánea de la mujer colombiana. Ediciones Latidos.

Valencia, Z. (2010). Capitalismo Gore. España: Melusina, S.L.