

“Estamos en deuda”

Mujeres en la música en Colombia, el género de los géneros

CARMEN MILLÁN DE BENAVIDES Y ALEJANDRA QUINTANA MARTÍNEZ (Editoras)

Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012, 368 págs., il. + 1 CD

EL PAPEL de las mujeres en la cultura musical colombiana, tanto del pasado como contemporánea, es presentado en este libro que ubica, en diferentes y variados escenarios, a músicas colombianas actuando en una sociedad que no ha reconocido su protagonismo. Con esta publicación, que recoge catorce textos y tres documentales audiovisuales, se invita a los estudiosos a comprometerse para constituir y consolidar el campo de estudio casi inexistente en nuestro medio de la musicología de género.

En la introducción las editoras presentan un estado del arte de los estudios de género en música, haciendo referencia a los primeros textos polémicos de la década de 1970, para recorrer luego un panorama de autores y obras que pueden considerarse como canónicos, desde las visiones antropológica y musicológica, y señalar cómo a partir de los años 1990, se consolida la corriente de estudios identificada hoy como “musicología feminista”.

La obra también ofrece un balance de aportes de algunos académicos y gestores colombianos que han promovido espacios de estudio y divulgación, subrayando el papel pionero de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, e invita a una ampliación de debates y análisis porque, según allí se señala, mientras en el mundo académico de otros países el tema es considerado y tratado ampliamente debido a su reconocida relevancia, “en Colombia estamos en deuda” [pág. 15].

Los trabajos de los diferentes autores incluidos en el libro, que provienen de diferentes formaciones y disciplinas académicas, tanto en textos como en documentales audiovisuales, se inscriben en líneas temáticas y de investigación consideradas centrales en la disciplina: construcciones de género en

música, prácticas musicales femeninas en relación con el canon de repertorios, construcción y deconstrucción de identidades musicales, y función del género en la práctica y la formación musical. Sus metodologías de trabajo, como se verá, abarcan la orientación historiográfica, el testimonio y el análisis crítico, aunque en algunos trabajos, dos opciones no sean excluyentes.

“Jacqueline Nova: de la exploración a la experimentación de la libertad”, de Ana María Romano [pág. 38]; “Tradicción y presencia femenina en la construcción musical de región: mujeres en la música del Tolima”, de Humberto Galindo Parra [pág. 173]; “El encanto de las damas: las mujeres y la práctica musical a finales del siglo XIX en Medellín, Colombia”, de Juan Fernando Velásquez [pág. 193]; “Repertorio y archivo: el tránsito de las mujeres bogotanas del espacio privado al público a través de la música en el siglo XIX”, de María Cristina Fula Lizcano [pág. 219], y “En el silencio del piano: intérpretes y formadoras de las primeras décadas del siglo XX (un estudio de casos en Buga, Valle del Cauca)”, de María Victoria Casas Figueroa [pág. 243], ofrecen una orientación historiográfica. En ellos, la mirada sobre el microcosmos permite encontrar el reflejo de cambios, posturas y búsquedas de las mujeres en sus contextos. Documentos de archivo de diferente naturaleza, prensa, programas de mano, avisos publicitarios, partituras y otros, apoyan las visiones de quienes buscan leer a través de ellos un contexto a reconstruir, actualizar o revelar.

Ana María Romano ha estado comprometida desde hace varios años con el estudio de la obra de Jacqueline Nova, pionera de nuestra música contemporánea. En su bien documentado artículo, interpreta las elecciones estéticas de Nova desde dos perspectivas temporales: el momento de grandes tensiones entre tendencias artísticas en que ella vivió, y el actual, en el que a pesar del valor e importancia de sus composiciones estas continúan como reclamos mudos en un medio musical sordo.

El estudio de Humberto Galindo Parra señala la transición del papel femenino entre el espacio privado y el público en Ibagué, resaltando el liderazgo de mujeres como Amina

Melendro de Pulecio, la ‘Madrina de la música’, desde el Conservatorio del Tolima, y Carmen Millán de Benavides, en la revaloración de músicas tradicionales.

El trabajo de Juan Fernando Velásquez señala el impacto de las partituras impresas en publicaciones periódicas y la presencia del piano en las casas familiares, como un elemento de diferenciación entre las prácticas musicales del ámbito hogareño privado y las de espacio público, estas últimas con menos participación femenina y basadas en tradición oral que se acompañaba con guitarras y tiples.

El texto de María Cristina Fula ejemplifica la práctica musical de mujeres durante el siglo XIX (Carmen Caycedo, Teresa Tanco) y a partir de datos de archivo busca reconstruir el papel de los repertorios convencionales en la construcción de un canon para la música nacional.

María Victoria Casas presenta un amplio contexto sociohistórico en el que ubica las prácticas musicales femeninas en Buga, y ejemplifica —a partir de dos figuras de la élite, Susana Cifuentes y Carmen Vicaría— el papel protagónico de la mujer en el espacio musical privado.

En el grupo de trabajos testimoniales se encuentran “La superestructura, la música y mi música”, de Alba Fernanda Triana [pág. 25], un ejercicio literario de carácter poético en el que la compositora se vale del recurso estético para sintetizar y compartir en lo posible, la vivencia creadora de su música.

En “Jacintas, Ifalias y otras mujeres de canción: patrones temáticos sobre la figura femenina en la música tradicional del norte del Cauca” [pág. 131], a partir de la propuesta metodológica de John Robb, Manuel Sevilla ubica un repertorio de canciones con variantes, para analizar sus textos y determinar los modelos sociales de mujeres que se corresponden con sus actividades en sociedad: la mujer en relación con el trabajo, la maternidad y la fiesta. Un aporte interesante del texto es la síntesis de procesos e hitos que han marcado el desarrollo histórico de las comunidades campesinas negras del norte del Cauca y el sur del Valle.

“Mis viajes con Etelvina” [pág. 275] testimonia las vivencias y el trabajo de su autor, Leonardo Gómez, con la

cantaora Etelvina Maldonado, tanto en Colombia como fuera del país, entre 2001 y 2010. Ofrece una semblanza de la vida difícil de esta artista y especialmente de la naturaleza de su relación con la música de repertorios muy variados que interpretó.

Federico Ochoa documenta la vida y actividad musical en la composición, interpretación y la docencia de una artista en “Claudia Gómez: una artista colombiana en otra parte” [pág. 291], destacando su obra como una síntesis profunda de influencias variadas de músicas populares. Más que un análisis, ofrece un testimonio de admiración y reconocimiento a alguien cuya música considera mágica.

“El trencito vagabundo. Entrevista a la compositora Amparo Ángel” [pág. 309], de Alejandra Quintana Martínez, presenta el diálogo con una compositora y docente entregada a la música, a la que es capaz de sentir en la poesía y en la herencia canónica recibida a través de sus experiencias personales y de formación académica, alguien que exclama: “¡Ser compositor es la más bella e inagotable experiencia que se puede tener!” [pág. 316].

“Una flor tardía – *a late bloomer*, entrevista a la compositora Alba Lucía Potes” [pág. 317], de Carmen Millán de Benavides, es la continuación de un diálogo llevado a lo largo de varios años por dos interlocutoras. En el texto se entretienen los datos biográficos con las vivencias humanas y creativas de una artista intensa, que mantiene una relación profunda con la poesía, informadora y componente de muchas de sus obras.

“Inter-activa, entrevista a la compositora Alba Fernanda Triana” [pág. 335], de Alejandra Quintana Martínez, tiene como eje temático la creación de obras siempre cambiantes, que expanden el criterio de composición de la tradición acústica. La adopción de las tecnologías que permiten la “intervención” del público en la variación permanente de las obras y la exigencia de definir tanto los parámetros abiertos a la modificación como los que están controlados por la compositora.

“Bulla y silencio”, documental de Urián Sarmiento, Pablo Burgos y Felipe López, testimonia la actividad de artistas de Puerto Escondido, San Juan de Urabá, Arboletes y Necoclí,

convocados por la celebración del XVIII Festival del Bullerengue. Además de presentar artistas y grupos con largas carreras en la música tradicional, resalta el papel de cada integrante de los mismos, su lucha contra prejuicios antiguos y actuales frente al repertorio y resalta la importancia de las mujeres como cantaoras, coristas, danzarinas y maestras continuadoras y defensoras de la tradición.

“El ‘beat’ de la tambora”, documental de Félix Corredor y Juan Pablo Ríos, se centra en el valor de la conciencia de lo heredado como rescate de la articulación comunitaria a través de la educación. Testimonio de resistencia, la tambora es un repertorio que confiere fortaleza a pesar de los cambios y demás problemas asociados con la depredación y contaminación del río, depositario de aguas negras, y otras infamias que han herido a la población. Las gentes en San Martín de Loba han recobrado los conceptos de dinastía interpretativa, el “desarrollo” de versos y la práctica del canto melismático. Canto y danza, la tambora en manos de las mujeres “alegres, coquetas y femeninas” aún se atavía con el traje tradicional.

Dos análisis completan el panorama de colaboraciones incluidas en el libro: el primero “¿Música para la convivencia? Inequidad de género en la educación y práctica musical: el caso del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC)”, de Alejandra Quintana Martínez [pág. 61], se basa en una buena selección de fuentes primarias, obtenida tanto a través de documentos como de conocimiento directo en algunas de las comunidades educativas del plan, para contrastarlas con un marco teórico en el que se acude a la idea de los atavismos como mecanismos condicionantes de la conducta musical social. Busca demostrar cómo estos atavismos actúan casi que en cualquier circunstancia como respuestas reflejas aún en la adopción de políticas culturales, fortaleciendo los papeles masculinos y femeninos ya presentes en muchas tradiciones.

En el segundo, “Entre chirimías y mujeres: connotaciones de género en la música de Quibdó” [pág. 191], Marcela Velásquez Cubillos estudia a través de la relación entre música y proceso social y el género como categoría de

análisis, el canon que obstruye la participación de las mujeres en la música de chirimías, responsabilidad de grupos masculinos volcados a las celebraciones de espacio público. Reconoce la tensión de los papeles a ejercer en los espacios público y privado, y señala los mecanismos que han asociado la música de espacios públicos con la idea de virilidad. En el texto adquieren especial relevancia los testimonios obtenidos en entrevistas, que “dicen” verdades a través de las palabras de informantes confiables.

Mujeres en la música en Colombia es una obra pionera, importante por la variedad de las colaboraciones que incluye, por la perspectiva de desarrollar una lectura social sin antecedentes en el país y por el compromiso que implica superar los imaginarios románticos sobre el papel de la mujer en la música, que han permanecido instalados entre nosotros, más allá de lo conveniente.

Martha Enna Rodríguez Melo