

EQUIDAD DE GÉNERO EN LAS ORQUESTAS PROFESIONALES  
DE COLOMBIA

LAURA MARÍA GALINDO MORALES

UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2014

EQUIDAD DE GÉNERO EN LAS ORQUESTAS PROFESIONALES DE  
COLOMBIA

LAURA MARÍA GALINDO MORALES

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Magíster  
en Música.

Asesor: Dr. JAVIER ASDRUBAL VINASCO

MEDELLÍN

UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MAESTRÍA EN MÚSICA

2014

Nota de aceptación

---

---

Presidente del jurado

---

---

Jurado

---

Jurado

---

Medellín, 22 de octubre de 2014

## **AGRADECIMIENTOS**

A la línea de interpretación del Grupo de Investigación en Estudios Musicales del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, por permitirme resolver varios cuestionamientos propios a través de esta investigación.

A la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, la Orquesta Sinfónica EAFIT, la Orquesta Filarmónica de Cali y Orquesta Filarmónica de Medellín, por su colaboración durante el proceso de investigación.

Al Dr. Javier Asdrubal Vinasco, por su asesoría durante la proposición, planeación y realización del proyecto.

## CONTENIDO

Introducción	13
Metodología	18
• Descripción de las perspectivas	19
a. Participación de mujeres en orquestas	19
b. Experiencia de mujeres en orquestas	19
• Procedimiento	20
a. Participación de mujeres en orquestas	20
b. Experiencia de mujeres en orquestas	21
Resultados	25
a. Participación de mujeres en orquestas	25
b. Experiencia de mujeres en orquestas	28
Discusión	34
• Las mujeres y la música sinfónica colombiana	34
• Las mujeres al mando	39
• Los instrumentos y el género	42
• Las mujeres y la imagen	46
Conclusiones	49
Bibliografía	53

## ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Número de mujeres instrumentistas durante los últimos diez años.	22
Ilustración 2: Porcentaje de mujeres instrumentistas durante los últimos diez años.	23
Ilustración 3: Porcentaje de mujeres por familias de instrumentos.	24

## **GLOSARIO**

### **1. Discriminación:**

Es la diferenciación o exclusión de individuos o grupos de personas, asentada en una apreciación o consideración irrelevante para el asunto en cuestión, que tenga como resultado disminuir, someter o anular a una persona, o grupo de personas, pasando por encima de sus derechos fundamentales.

### **2. Equidad de género:**

Es un aspecto de justicia social y un asunto fundamental de derechos humanos, que supone la construcción de relaciones equitativas entre hombres y mujeres, y la valoración de su aporte a la sociedad.

### **3. Exhibición:**

Es el acto de aparecer en un espacio compartido por más personas. Puede ser institucionalizada, si se realiza frente a un público y representa una separación simbólica con el mismo, o informal, si propone exactamente lo contrario, es decir, la aparición del sujeto en una situación cotidiana

#### 4. Imagen:

Es una estructura lógica usada para representar la realidad. Por lo general es de carácter visual y constituye una manifestación tangible de un objeto, un olor, un sonido o una producción de inconciente.

#### 5. Orquestas profesionales colombianas:

Son las cinco orquestas que el Ministerio de Cultura estableció como únicas profesionales en el país. A esta categoría pertenecen la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, la Orquesta Filarmónica de Cali, la Orquesta Filarmónica de Medellín y la Orquesta Sinfónica Eafit.

#### 6. Perfil masculino de la música:

Jerarquización de la música hecha en favor de lo masculino. La figura masculina ha sido asociada con “la mente” y la figura femenina con “el cuerpo”, dando una connotación negativa y de subordinación a la última. Actividades intelectuales como componer, interpretar y dirigir, fueron durante mucho tiempo tareas masculinas.

#### 7. Significados evocados:

Son las relaciones subjetivas que se establecen en la música y que dependiendo del entorno en el que se den, representan diferentes valores para quien la escucha: momento histórico, género del intérprete, lugar geográfico, entre otros.

#### 8. Significados intrínsecos:

Son las relaciones objetivas que se establecen en la música y que representan exactamente el mismo valor para todos lo que la escuchan: alturas, ritmo, dinámicas, adornos, entre otros.

## **SOBRE LA AUTORA**

Laura Galindo Morales es pianista egresada de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá y candidata a magíster en la Universidad EAFIT de Medellín bajo la tutoría de la maestra Blanca Uribe. Pertenece al Grupo de Investigación en Estudios Musicales del Departamento de Música de la misma institución y se desempeña como becaria de investigación. En el año 2008 fue seleccionada como ganadora del concurso Jóvenes Músicos Javerianos en modalidad solista, y en 2010 volvió a serlo con una agrupación de cámara para piano y voz. Desde el 2008 ha complementado su formación con estudios en composición bajo la dirección de Guillermo Gaviria, José Ignacio Hernández y Juan Sebastián Monsalve.

Dirección: Cra 79 No 10-54, Bogotá. Teléfono: 3005664281. Email: lgalind1@eafit.edu.co

## **RESUMEN**

Las preocupaciones por la equidad de género han sido una constante en los escenarios sociales de Colombia, la música, no constituye la excepción. El estudio de la participación de mujeres en las orquestas profesionales, los testimonios de las dos únicas directoras en la historia de la música sinfónica colombiana y las percepciones de un grupo instrumentistas profesionales, permiten entrever que si bien se ha recorrido un camino significativo en las luchas por la equidad, la hegemonía patriarcal y el machismo bajo el cual estuvo regida la sociedad colombiana durante más de un siglo, hacen que la meta aún esté lejos.

### **PALABRAS CLAVES**

Equidad de género, música profesional colombiana, exhibición, orquestas profesionales, significados intrínsecos, significados evocados, perfil masculino de la música, discriminación, imagen.

## **ABSTRACT**

Gender equity concerns have been a constant in all Colombian social scenarios, music, of course, has not been the exception. The study of women's participation in professional orchestras, two women conductors' testimonies and eight women's perception of the musical practice, shows that even though many advances have been made, sexism and patriarchal hegemony continue to exist and gender equality still far

## **KEY WORDS**

Gender equality, Colombian professional music, exhibition, professional orchestras, inherent meanings, delineated meanings, masculine music profile, discrimination, image.

## INTRODUCCIÓN

Para el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), la igualdad entre los géneros es un aspecto de justicia social y un asunto fundamental de derechos humanos, que supone la construcción de relaciones equitativas entre hombres y mujeres y la valoración de su aporte a la sociedad (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo). Si bien este es un concepto presente en el mundo occidental y aparece respaldado por políticas legales en la mayoría de los países<sup>1</sup>, sigue siendo una de las preocupaciones más grandes en la actualidad.

Según la escritora y jurista Alda Facio, especialista en asuntos de género y derechos humanos de las mujeres, las diferencias entre los sexos no implican desigualdad de ninguna índole y es posible concebir a hombres y mujeres como legalmente iguales en su mutua diferencia; sin embargo, históricamente no ha sido así. La desigualdad podría haberse dado en contra del sexo masculino si el parámetro de lo humano hubiera sido el inverso, pero está empíricamente probado que la jerarquización se hizo y se hace a favor de los varones, pues como ella sostiene: “en la mayoría abrumadora de las culturas conocidas, las mujeres somos consideradas de alguna manera o en algún grado, inferiores a los hombres” (Facio, 2000).

El surgimiento de esa desigualdad y jerarquización, se reconoce en los estudios feministas y de género como “modelo patriarcal”, que en palabras de Ann Oakley

---

<sup>1</sup> 90 de los 177 países pertenecientes a al PNUD han informado de programas específicos de género.

(Sex, Gender and Society, 1972), supone la inferioridad biológica de las mujeres con respecto a los hombres, asumiendo desde la antigüedad clásica y a través de disciplinas como la filosofía, la medicina, el derecho y la antropología, que las mujeres son física y mentalmente inferiores. Tal pensamiento se ha perpetuado con el pasar del tiempo y hoy en día, la subordinación femenina se hace evidente en diferentes ámbitos: afectivos, sexuales, económicos y políticos, y en diferentes instituciones: la familia, el estado, la religión, las artes y la ciencia.

En la música, las primeras ideologías patriarcales surgieron en el siglo IV, cuando la iglesia desaconsejó la práctica musical para las mujeres no pertenecientes a una orden religiosa, y se reafirmaron con el Concilio de Trento, al prohibirles cualquier tipo de educación formal - la polifonía, el uso de instrumentos distintos a la voz y las ejecuciones en público quedaron vedadas-. Hacia finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, instrumentos como el piano, el arpa y algunos otros de cuerda pulsada como la guitarra y el laúd, se hicieron comunes entre las mujeres siempre y cuando tuvieran fines privados y domésticos (Ramos, 2003).

En Colombia el piano se hizo bastante popular entre las señoritas de clase alta, según lo afirma Juan Fernando Velásquez (El encanto de las damas: las mujeres y la práctica musical a finales de siglo XIX en Medellín, Colombia, 2002). Leer, escribir, coser y tocar piano se volvieron parte indispensable de su educación, sin dejar, por ello, de ser inferior a la educación musical que podía recibir un hombre. Esta situación corresponde a lo que la musicología de género y Susan Green han llamado “el perfil masculino de la música” (Música, Género, Educación, 2001). Para Green, la figura masculina ha sido asociada con “la mente” y la figura femenina con “el cuerpo”, dando una connotación negativa y de subordinación a la

última. Actividades intelectuales como componer, interpretar y dirigir, fueron durante mucho tiempo tareas masculinas e inconcebibles en manos de una mujer.

Este fenómeno puede comprobarse en torno a la evolución de los conjuntos y demás organizaciones musicales similares. Según estudios publicados por Pilar Ramos durante el 2003 (*Feminismo y música, introducción crítica*), desde el siglo VI y hasta la segunda mitad del siglo XX tocar en conjuntos estaba prohibido para las mujeres, más aún, si estos se presentaban en público y con fines lucrativos. Las únicas responsabilidades aceptadas socialmente para las mujeres de la época, eran el manejo del hogar y la crianza de los hijos. Las monjas, libres de cualquier compromiso con el hogar debido a sus votos de castidad y celibato, eran las únicas que tenían permitida la práctica musical en público y en conjunto, siempre y cuando fuera de orden clerical y estuviera alejada de la práctica de los varones.

Según Green (2001), para 1890 se crearon orquestas femeninas destinadas a tocar en cafés, cines o restaurantes, con fines recreativos, y disociadas del concepto de la orquesta profesional establecido en el clasicismo, donde la práctica sinfónica reconocida como oficial, primero en las cortes y más tarde en las ciudades, era exclusivamente masculina. Dichas orquestas de mujeres fueron relegadas en importancia, no reconocidas como profesionales y destinadas a la interpretación de repertorios ligeros.

Siguiendo con lo expuesto por Green, terminada la Segunda Guerra Mundial y como consecuencia del masivo reclutamiento de varones mayores de edad, las orquestas sinfónicas profesionales tuvieron un gran número de bajas en sus filas, lo que las llevó a buscar reemplazos para los instrumentistas faltantes, en las

orquestas conformadas por mujeres. Al ser consideradas como músicos de segunda categoría, la discriminación hacia las nuevas integrantes no se hizo esperar. Los directores, siempre en desacuerdo y obligados a aceptarlas por necesidad, se negaron a contratarlas de forma permanente y los demás músicos de la orquesta no dejaron de verlas como soluciones temporales que empobrecían el nivel de la orquesta.

Aunque la evolución de los tiempos ha ido desvirtuando esta idea, sus rezagos son evidentes. Un ejemplo célebre es el de la Orquesta Filarmónica de Viena que, considerada como una de las mejores y más grandes del mundo con cerca de 140 integrantes, sólo ha aceptado a siete mujeres entre sus músicos desde el momento de su fundación (1842). Según un estudio informal realizado por Robert M. Levine entorno a las *ICSOM Orchestras (International Conference of Symphony and Opera Musicians)* durante 1993, cerca del 50% de los músicos profesionales en el mundo son mujeres; sin embargo, las orquestas europeas y estadounidenses están conformadas en un 84% y 70% por hombres, respectivamente. De 427 orquestas profesionales existentes en los Estados Unidos, sólo 27 tienen a una mujer como directora titular y, a pesar de presentar exactamente los mismos requisitos de audición, sólo una cuarta parte de las orquestas tiene mujeres como jefes de fila en los primeros violines, mientras la mitad de ellas sí las tiene en los segundos (Levine, 2009).

Los anteriores no son eventos aislados, responden a un problema profundo que habita la práctica musical desde sus inicios y que hasta hace pocas décadas ha sido señalado. La crítica feminista ha sido más tardía en los estudios sobre música que en otras disciplinas, tuvo un primer antecedente en 1948 con la publicación de *Music and Women* por Sophie Drinker, pero no es sino hasta 1970 que este tipo

estudios se vuelven regulares (Ramos, 2003). Al igual que en el feminismo anglosajón, Ramos establece tres etapas para el desarrollo de la musicología de género: la primera de ellas ha sido siempre la búsqueda de figuras femeninas en la música: intérpretes, compositoras, docentes y directoras; la segunda, corresponde a la lucha en contra de la discriminación y la segregación de la que han sido víctimas; y la tercera, es el estudio de los aspectos psicológicos que las caracterizan junto con las reacciones positivas o negativas que conllevan, entre ellas, la inequidad de género. Partiendo de los estudios realizados por autores dedicados a la musicología en Colombia, se podría considerar que el desarrollo feminista y de género en el entorno musical nacional se encuentra en algún punto entre la segunda y la tercera etapa.

A raíz de las anteriores consideraciones, y partiendo de que la constitución política de Colombia garantiza la equidad de género en el artículo 43 del título 2: “La mujer y el hombre tienen iguales derechos y oportunidades. La mujer no podrá ser sometida a ninguna clase de discriminación”, el presente estudio pretende analizar la situación social de las mujeres en la música clásica colombiana, tomando como referencia las cinco orquestas profesionales reconocidas por el Ministerio de Cultura en la actualidad, a saber: Orquesta Filarmónica de Bogotá, Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, Orquesta Filarmónica de Medellín, Orquesta Sinfónica EAFIT y Orquesta Filarmónica de Cali.

## METODOLOGÍA

El presente estudio sobre la situación actual de las mujeres en la música clásica colombiana, estuvo orientado por un método de investigación cualitativa, que según Lincoln y Denzin (*The Sage Handbook of Qualitative Research*, 2005), tiene lugar en un campo interdisciplinario que reúne ciencias sociales, políticas y físicas, exigiendo de quienes la practican una perspectiva naturalista y sensible a la comprensión interpretativa de la experiencia humana.

Para LeCompte (*Un matrimonio conveniente: diseño de investigación cualitativa y estándares para la evaluación de programas*, 1995), la investigación cualitativa consiste en la extracción de descripciones y análisis a partir de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audio, registros escritos, fotografías, películas o artefactos. Los estudios cualitativos indagan en contextos naturales, que al ser reconstruidos por el investigador, permiten esbozar y clarificar situaciones humanas determinadas.

A la luz de los miramientos de estos dos autores, en la presente investigación el método cualitativo fue aplicado desde dos perspectivas: la presencia de mujeres en las orquestas sinfónicas profesionales de Colombia y las experiencias de dichas mujeres en el ámbito laboral. Para el primer caso, se hizo un recuento del número de mujeres vinculadas a las cinco orquestas profesionales colombianas durante los últimos 10 años; y para el segundo, se recogieron las experiencias de las directoras Carmen Moral y Cecilia Espinosa, únicas titulares en la historia del país, y de ocho instrumentistas vinculadas formalmente a la Orquesta Filarmónica de Medellín y a la Orquesta Sinfónica EAFIT.

## DESCRIPCIÓN DE LAS PERSPECTIVAS

- Participación de mujeres en orquestas:

Las cifras obtenidas surgen de una muestra base conformada por cinco orquestas que el Ministerio de Cultura, en conjunto con La Nueva Asociación Sinfónica Colombiana, han reconocido como únicas profesionales del país, a saber: la Orquesta Filarmónica de Bogotá, creada en 1967 y auspiciada por la Secretaría de Cultura del Distrito Capital; la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, creada en el año 2002 luego de que el sistema de privatizaciones liquidara a su antecesora, la Orquesta Sinfónica de Colombia; la Orquesta Filarmónica de Medellín, fundada en 1983 por Alberto Correa Cadavid; la Orquesta Sinfónica EAFIT, que surge en el año 2002 gracias al patrocinio de la Universidad EAFIT; y la Orquesta Filarmónica de Cali, administrada por la Asociación para la Promoción de las Artes (Proartes) desde el año 2002.

- Experiencia de mujeres en orquestas:

a. Directoras:

Desde el año 1952, momento en que se fundó la primera orquesta profesional en Colombia, sólo dos mujeres han ejercido como directoras titulares en la música sinfónica colombiana: la peruana Carmen Moral, quien dirigió la Filarmónica de Bogotá entre 1988 y 1991, y la colombiana

Cecilia Espinosa, quien se ha desempeñado como directora de la Sinfónica EAFIT desde el momento de su creación.

b. Instrumentistas:

Se aplicó un cuestionario a ocho mujeres pertenecientes a la Orquesta Filarmónica de Medellín y la Orquesta Sinfónica EAFIT, con el propósito de establecer generalidades y particularidades entorno a temas de género, así como discriminación e influencia de la imagen en el ejercicio de la música profesional.

## PROCEDIMIENTO

- Participación de mujeres en orquestas:

Entre el 5 de noviembre y el 11 de diciembre del año 2013, fueron visitadas las sedes de las cinco orquestas mencionadas anteriormente, para determinar el porcentaje de mujeres que han participado de la música clásica profesional en Colombia. En dichas visitas se fotografiaron los programas de mano correspondientes a los conciertos sinfónicos realizados en los últimos diez años (2004-2013). Por cada año fueron elegidos los programas pertenecientes a los meses de marzo, junio y noviembre; de la información registrada como “planta artística”, se tuvo en cuenta el número de mujeres con contrato laboral permanente. La elección de los meses responde al deseo de obtener un

panorama general de la planta artística en cada año y poder compararlos entre sí.

- Experiencia de mujeres en orquestas:

a. Directoras:

Con base en la propuesta de entrevista mixta descrita por María Galeano (Diseño de proyectos en la investigación cualitativa, 2004), el 13 de noviembre y el 6 de diciembre del año 2013 se realizaron entrevistas cualitativas a las directoras Carmen Moral y Cecilia Espinosa. Ligia Amadio, actual directora de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, fue nombrada en febrero del año 2014, tres meses después de haber dado por terminado este proyecto investigativo y lo por tanto, su experiencia no fue incluida dentro del estudio.

Según Galeano, las entrevistas pueden ser de tres tipos: estandarizadas, en donde se ha preparado un cuestionario previo, con preguntas jerarquizadas y consecutivas que deben formularse de manera estricta y sin desviaciones o ahondamientos posteriores; libre, que hace las veces de una charla informal alrededor de un tema determinado en el que la discusión surge a partir de las informaciones obtenidas en ese momento, y mixta, que supone un punto intermedio entre la entrevista estandarizada y la entrevista libre.

La entrevista mixta no se desarrolla a través de preguntas prefijadas, sino de temas delimitados con antelación. Se le permite al entrevistado elaborar y conducir sus respuestas con libertad, elegir los aspectos a profundizar y proponer enfoques diferentes para cada tema, respondiendo siempre a la guía del entrevistador.

La entrevista a Carmen Moral tuvo lugar en Bogotá, a propósito de la invitación que aceptó para dirigir la Orquesta Filarmónica de esta ciudad, y la de Cecilia Espinosa, en el Departamento de Música de la Universidad EAFIT de Medellín, donde actualmente se desempeña como profesora de la cátedra de dirección.

Las dos entrevistas se hicieron a manera de charla informal y estuvieron delineadas por los siguientes temas:

- a) Primera experiencia como directora titular: año, repertorio y orquesta.
- b) Experiencias personales entorno a la discriminación de género en la música.
- c) Opiniones y reflexiones sobre la participación de mujeres en la música sinfónica colombiana.

a) Instrumentistas:

Siguiendo los parámetros establecidos por Jorge Padua (Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales, 1987), se elaboró un

cuestionario que fue aplicado a diez y seis instrumentistas de las orquestas sinfónicas profesionales de Medellín, durante los meses abril y mayo del año 2014.

Padua plantea siete tipos de preguntas: cerradas, a las que solo es posible responde sí o no; cerradas con respuesta múltiple, en las que se debe elegir entre varias opciones sugeridas; jerárquicas, cuyas respuestas responden a frecuencias como siempre, nunca o casi siempre; abiertas, a las que es posible responder libremente; encadenadas, en donde de la respuesta a una pregunta en particular se desprenden los siguientes cuestionamientos; de código múltiple, en donde se mezclan preguntas abiertas con preguntas cerradas, y particulares, en las que se obtiene información personal de quien responder el cuestionario.

A la muestra seleccionada le fue aplicado un cuestionario de nueve puntos que involucraba preguntas mixtas y particulares. A partir de una respuesta abierta o cerrada las instrumentistas debían profundizar en experiencias y opiniones personales que se desprendían de la información solicitada.

De cada orquesta fueron seleccionadas ocho mujeres, seis que interpretan instrumentos de la familia de las cuerdas frotadas y dos de los instrumentos de viento madera. El criterio para seleccionar a las encuestadas se deriva de los porcentajes obtenidos durante la etapa de la investigación previamente descrita. El cuestionario constó de nueve preguntas orientadas

hacia las repercusiones de género en el momento de construir una carrera en la música clásica profesional.

## RESULTADOS

- Participación de mujeres en orquestas:

El número de mujeres en la planta artística de las orquestas colombianas es proporcional al número de integrantes de la misma, de la siguiente manera: entre mayor es el número de músicos, mayor es el número de mujeres en sus filas (Ilustración 1). Sin embargo, el porcentaje de mujeres con contrato laboral permanente se encuentra alrededor del 30% para las cinco orquestas de la muestra, y se ha mantenido dentro de este margen durante los últimos diez años (Ilustración 2).

AÑO	FILARMÓNICA DE MEDELLÍN		SINFÓNICA DE EAFIT		FILARMÓNICA DE BOGOTÁ		SINFÓNICA NACIONAL		FILARMÓNICA DE CALI	
	Total	Mujer	Total	Mujer	Total	Mujer	Total	Mujer	Total	Mujer
2004										
2005	60	15	56	15	98	30	55	15	38	9
2006	56	14	66	23	87	30	59	18	37	9
2007	59	16	55	16	92	31	57	17	40	8
2008	61	18	59	21	92	30	62	17	37	9
2009	65	19	51	21	97	31	53	14	36	10
2010	66	20	44	21	95	30	55	17	35	9
2011	68	19	50	22	95	33	53	16	35	11
2012	67	18	50	21	95	33	59	16	37	8
2013	67	19	52	18	96	34	64	19	49	11

Ilustración 1: Número de mujeres instrumentistas durante los últimos diez años.

<b>AÑO</b>	<b>FILARMÓNICA DE MEDELLÍN</b>	<b>SINFÓNICA EAFIT</b>	<b>FILARMÓNICA DE BOGOTÁ</b>	<b>SINFÓNICA NACIONAL</b>	<b>FILARMÓNICA DE CALI</b>
2004	25%	27%	30%	20%	23.5%
2005	25%	35%	34%	30.5%	24%
2006	27%	29%	34%	30%	20%
2007	30%	41%	33%	28%	24%
2008	30%	41%	32%	27%	28%
2009	30%	48%	32%	31%	31%
2010	28%	44%	36%	30%	21.5%
2011	27%	42%	36%	27%	21.5%
2012	29%	35%	35%	30%	22.5%
2013	27%	27%	34%	28%	19.5%

Ilustración 2: Porcentaje de mujeres instrumentistas durante los últimos diez años.

La orquesta que presenta mayores cambios en este porcentaje, es la Orquesta Sinfónica EAFIT, que para el año 2009 estuvo a punto de igualar el número de hombres y mujeres en sus filas. Sin embargo, esta cifra ha ido disminuyendo durante los últimos años, acomodándose así a la regularidad presentada por la muestra. La Orquesta Filarmónica de Cali, por su parte, se encuentra en el otro extremo: el porcentaje de mujeres entre sus músicos de planta pocas veces superó el 25% teniendo, de esta manera, la participación más baja dentro de las cinco orquestas estudiadas.

Con excepción de la Orquesta Sinfónica EAFIT, cuya naturaleza será explicada más adelante, ninguna de las otras cuatro orquestas presenta una variación mayor al 10% en su número de mujeres, demostrando así, que la participación femenina en la música sinfónica colombiana es mucho menor a la masculina.

Del total de mujeres que han estado vinculadas a las cinco orquestas profesionales en Colombia entre los años 2004 y 2013, cerca del 70% lo ha hecho en la familia de los instrumentos de cuerda, entre el 7% y el 24% en la familia de las maderas, entre el 4% y el 9% en la percusión y menos del 5% en los instrumentos de viento metal. Una vez más, exceptuando para este último caso a la Orquesta Sinfónica EAFIT. (Ilustración 3)

FAMILIA DE INSTRUMENTOS	FILARMÓNICA DE MEDELLÍN	SINFÓNICA EAFIT	FILARMÓNICA DE BOGOTÁ	SINFÓNICA NACIONAL	FILARMÓNICA DE CALI
Cuerdas	72%	68%	70%	79%	80%
Maderas	24%	12%	16%	7%	21%
Metales	-	13%	3%	5%	-
Percusión	4%	7%	8%	9%	9%
Piano	-	-	3%	-	-

Ilustración 3: Porcentaje de mujeres por familias de instrumentos.

Vale la pena aclarar que el piano no figura como instrumento de planta en la mayoría de las orquestas y que la participación de los instrumentistas correspondientes está subordinada a que el montaje en curso lo requiera. Solo la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Orquesta Sinfónica Nacional han vinculado

pianistas de forma permanente, Olga Trouchina y Sergei Sichkov, respectivamente. Por tal razón, no es posible establecer un porcentaje de participación femenina para este caso.

- Consideraciones Orquesta Sinfónica EAFIT

La Orquesta Sinfónica EAFIT fue creada en el año 2000, a partir de una propuesta presentada por Hilda Olaya y Cecilia Espinosa, durante la rectoría de Juan Felipe Gaviria, quien acogió la idea de generar una nueva oferta musical para la ciudad.

La orquesta está conformada, en su mayoría, por egresados, estudiantes y docentes del departamento de música, razón que explica los porcentajes obtenidos durante la investigación, en términos de equidad de género. La cantidad de mujeres vinculadas a la orquesta anualmente puede variar según el número de estudiantes admitidas y graduadas de la carrera y, del mismo modo, la planta artística puede modificarse varias veces al año.

- Experiencia de mujeres en orquestas:

- a. Directoras:

La peruana Carmen Moral fue la primera mujer en asumir la dirección titular de una orquesta en Latinoamérica. En el año 1970, obtuvo por concurso público la dirección de la Orquesta Sinfónica del Perú, siendo la única mujer

entre los participantes. Sin embargo, esa no fue la primera vez que los peruanos vieron a una mujer en el podio: años atrás, luego de culminar sus estudios en el exterior, la maestra Moral debutó en un concierto de la Temporada de Verano que hacía el primer elenco nacional en el Campo de Marte. “Imagínate qué repertorio: Leonora No. 3 de Beethoven; un arreglo de Holzmann sobre La Reina de las Hadas de Purcell, La tarde de un fauno, de Debussy; y la segunda parte era la Sinfonía No. 5 de Tchaikovsky. Había gente hasta en los árboles por la curiosidad”, recuerda Moral(2013).

Entre los años 1988 y 1991 asumió el cargo de directora titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y desde ese entonces ha dirigido más de 450 obras en Europa, Asia y América. Actualmente, es profesora asociada a la cátedra de dirección en Berklee College of Music.

La colombiana Cecilia Espinosa Arango fue nombrada directora titular por primera vez en el año 2000, cuando se creó la Orquesta Sinfónica EAFIT asociada a la misma universidad. Espinosa pertenecía desde años atrás a la planta docente del departamento de música en el énfasis de dirección y había actuado como directora invitada en Cali, Barranquilla, Venezuela y los Estados Unidos de América.

La Sinfónica de EAFIT inició sus labores con un concierto inaugural, que a su vez se convirtió en el primer concierto de Espinosa como directora titular, conformado por obras de Beethoven, Tchaikovsky y del compositor Andrés Posada Saldarriaga, actual director del Departamento de Música. “Le comisionamos una obra a Andrés Posada que se denominó *Salmo 55*, invitamos a la maestra Blanca Uribe para que tocara un concierto de

Beethoven, el No. 3, y cerramos con la Serenata para cuerdas de Tchaikovsky” (2013), comenta Espinosa.

Carmen Moral asegura nunca haber experimentado discriminación en el sentido estricto de la palabra, pero hace tres décadas percibía cierta tensión y curiosidad entre el público y los demás miembros de la orquesta al momento de dirigir: “Al principio era duro. Era una cosa de decir “Oh, una mujer que dirige”. Pero esta especie de novedad fue pasando y ahora encuentras mujeres directoras. ¡Hay muchísimas, más de lo que crees!”. Moral afirma que este proceso no es exclusivo del campo musical, se desprende de la evolución que ha tenido el rol femenino en la sociedad, haciéndola cada vez más partícipe de todos los escenarios públicos. Cecilia Espinosa por su parte, confiesa haber sentido rechazo por parte los integrantes de algunas orquestas durante los inicios de sus carrera: “cuando yo fui por primera vez a dirigir la Sinfónica de Colombia, en esa época aún se llamaba así, me enfrenté a un programa que consistía en el Concierto de Copland, con Javier Asdrúbal Vinasco de solista, una obra de Luis Carlos Figueroa y Sinfonía No. 8 de Dvorak. El segundo día de trabajo, una de las violistas que tuvo empatía conmigo me dijo que en la orquesta había apuestas, que habían apostado a que ese concierto se me caía y no salía”.

Las dos directoras coinciden en que este tipo de situaciones segregativas han cesado con el pasar de los años pero que aún se conserva cierta expectativa ante la figura de una mujer en podio. Creen que se espera que sea más masculina en su versión de mando y causa sorpresa su tendencia a ser sutil y maternal en el momento de dar órdenes. “Si una mujer grita, es una histérica, si un hombre grita, ¡qué temperamento!”, sostiene Carmen

Moral al respecto. Lo que resulta indiscutible para las dos mujeres, es que la calidad del trabajo y la excelencia en el momento de dirigir sobrepasan cualquier predisposición de género.

Cecilia Espinosa asegura que aún falta mucho tiempo para que sea posible hablar de equidad de género en la música y que el machismo enraizado en la cultura colombiana desde hace siglos aún guarda secuelas. Uno de los factores determinantes para la superación de este problema, continúa, será la llegada de una mujer a la presidencia de la república: si la cabeza visible de un estado es una mujer, la participación femenina sin duda se incrementará. Según Carmen Moral, el proceso de la música entorno a temas de género no ha sido distinto al de ninguna otra disciplina y su constitución mayoritariamente masculina, responde a temas sociales ajenos a la profesión. Tanto Moral como Espinosa dejan en claro que aún existen desigualdades en el ejercicio de la música profesional, pero que estas han ido disminuyendo con el correr del tiempo.

#### b) Instrumentistas:

Las respuestas obtenidas por las instrumentistas ante las nueve preguntas formuladas en el cuestionario propuesto, pueden agruparse en cuatro grupos: discriminación de género, utilización de la imagen femenina en favor del ejercicio musical, desventajas de género en el momento de hacer carrera y el rol femenino en la dirección orquestal. A continuación se revisarán algunas de esas respuestas:

- Discriminación de género: Ninguna de las diez y seis mujeres encuestadas considera que exista discriminación de género en la práctica profesional de la música clásica en Colombia; sin embargo, ocho de ellas aseguran que hay una predisposición ante el trabajo femenino en el campo de la interpretación. Cuatro de ellas afirman que suele preferirse el trabajo masculino porque se desconfía de las capacidades profesionales de las mujeres, mientras que otras cuatro coinciden en que prevalece en la percepción colectiva el estereotipo que supone un carácter débil en las mujeres y las hace no aptas para ser líderes o solistas, como en el caso de las jefaturas de fila.

Ninguna de las encuestadas afirma haber sido víctima directa de discriminación de género, pero siete de ellas sostienen haber experimentado rechazo y recelo por parte de sus colegas en más de una ocasión, y haber recibido comentarios que denotan sorpresa al comprobar que sobresalen en sus respectivos instrumentos. Si bien estos comentarios vienen en forma de reconocimientos y felicitaciones, denotan un machismo sutil que permite entrever un aire de sorpresa al obtener tales resultados de una mujer.

2. Utilización de la imagen femenina en favor del ejercicio musical: Solamente una de las encuestadas se mostró en desacuerdo con el uso de la imagen femenina en el momento de promocionar su carrera, afirmando que ese tipo de acciones caen en el juego de objetivación de la mujer y repercuten negativamente en los avances de género. Las otras

quince instrumentistas encuentran perfectamente válido sumar la belleza física, o el hecho de ser mujeres, a atributos como el talento y el profesionalismo para fortalecer un camino laboral.

3. Desventajas de género en el momento de hacer carrera: ocho encuestadas están en desacuerdo con que es más sencillo hacer carrera en la música clásica profesional cuando se es hombre, afirman que si fue así hace algunos años, en este momento el género resulta irrelevante. Las otras ocho aseguran que por razones históricas en este mundo es más sencillo ser hombre que mujer, pues no se deben enfrentar a obstáculos como la violencia sexual, la mujer como arma de guerra, y la obtención de salarios más bajos; factores que son extensibles al ámbito musical.
  
4. El rol femenino en la dirección orquestal: Ninguna de las mujeres considera a la dirección orquestal como un oficio exclusivo de hombres; sin embargo, todas coinciden en que es un campo mayoritariamente masculino y que esto responde a la cultura machista y patriarcal que ha caracterizado la historia de la sociedad colombiana. La tendencia a asignar virtudes de mando al hombre y de obediencia a la mujer todavía repercute al asumir liderazgos.

## DISCUSIÓN

- LAS MUJERES Y LA PRÁCTICA PROFESIONAL DE LA MÚSICA CLÁSICA EN COLOMBIA

Los resultados arrojados por la investigación aquí presentada demuestran que la participación de mujeres profesionales en la práctica profesional de la música sinfónica en Colombia sigue siendo minoritaria. Para entender esta circunstancia, es necesario remitirse a dos conceptos importantes: la exhibición y el papel del hombre como controlador de la naturaleza. Ambos conceptos han sido estudiados a profundidad por expertas en musicología de género como Lucy y Green y Pilar Ramos y partir de ellos, es posible explicar el por qué de los porcentajes obtenidos.

Como primera anotación, es importante resaltar que el estudio realizado en las orquestas colombianas no sugiere discriminación por parte de las instituciones, ni culpa de la baja participación de mujeres a quienes hacen las veces de contratistas o a quienes forman músicos profesionales. Los porcentajes obtenidos durante el estudio evidencian un problema cultural que responde a una carga histórica relacionada con roles de género y que debe irse desarraigando de la mentalidad de la sociedades con el paso del tiempo.

## 1. Exhibición

Para Green (Música, Género, Educación), aparecer en un espacio compartido por más personas, sentarse en un salón de clase, hacer fila en un supermercado o subirse a un escenario, constituyen actos de exhibición. Ahora bien, dependiendo del contexto en que dicha exhibición tenga lugar podrá catalogarse como institucionalizada, si se realiza frente a un público y representa una separación simbólica con el mismo, o informal, si propone exactamente lo contrario, es decir, la aparición del sujeto en una situación cotidiana. Pronunciar un discurso, actuar en una obra de teatro o ejecutar un instrumento se consideran exhibiciones institucionalizadas, mientras caminar por la calle o asistir al trabajo representan exhibiciones informales (Green, 2001).

La historia de la humanidad demuestra que dentro de la exhibición institucionalizada existe una estrecha relación entre el género del sujeto y la connotación que recibe. Según Ramos (Feminismo y música, introducción crítica, 2003), la exhibición institucionalizada protagonizada por varones asume un carácter intimidatorio y de poder, como en el caso de las fuerzas militares o los jugadores de rugby, mientras que la exhibición femenina suele relacionarse con ámbitos clandestinos y asociados a la prostitución, como las cantantes de ópera rusa en el siglo XVIII, las bailarinas de París durante el siglo XIX y las instrumentistas de Jazz en EEUU durante el siglo XX (Ramos, 2003).

Según Juan Fernando Velázquez (El encanto de las damas: las mujeres y la práctica musical a finales de siglo XIX en Medellín, Colombia, 2002), por esta razón, las mujeres colombianas estuvieron vedadas ante cualquier tipo de exhibición institucionalizada durante los siglos XIX y XX, alejándolas así de los

escenarios públicos y convirtiendo sus incursiones musicales en eventos domésticos. Era común que aprendieran instrumentos como parte de su educación básica, sin embargo, su interpretación siempre tenía lugar dentro de la esfera familiar y con repertorios ligeros escritos especialmente para ser interpretados dentro del hogar, como es el caso de los Cuadernos para Señoritas compuestos por Roberto Pineda Duque.

## 2. El hombre controlador de la naturaleza

En referencia al papel del hombre como controlador de la naturaleza, segundo concepto a tener en cuenta, Lucy Green afirma en su libro *Música, Género y Educación*:

“En el patriarcado, los hombres y las mujeres no sólo desempeñan las funciones prácticas de género, como el tipo de trabajo que realicen, sino que, además, crean y negocian conjuntos de características , marcadas por el género. En su forma de máxima polarización, la masculinidad se define como activa y productiva, comprometida con la búsqueda del saber, y por tanto racional, inventiva, experimental, científica y tecnológica, ligada con la producción del arte y en consecuencia, creativa. En el polo opuesto, la feminidad se define como pasiva y reproductora, involucrada en la crianza de otros, y por tanto cuidadora, ocupada en la producción de objetos y servicios útiles, en conclusión, diligente.”(Green, 2001)

Según esto, el papel del hombre ha sido siempre controlar la naturaleza y el de la mujer ser parte ella. El hombre debe entonces, manejar la tecnología, elaborarla y

dominarla, para así poder intervenir y alterar fenómenos naturales, mientras la mujer, al ser parte de la naturaleza, debe mantenerse alejada de cualquier asomo de tecnología, como por ejemplo, los instrumentos musicales. Como se afirma en *El encanto de las damas: las mujeres y la práctica musical a finales de siglo XIX en Medellín* (Velásquez, 2002), en Colombia fueron pocos los instrumentos permitidos a las señoritas de principios del siglo XX, el piano y el arpa fueron considerados aptos en primer lugar, por su postura sedente, que no atentaba contra la feminidad de sus intérpretes, y en segundo lugar, por su correspondencia con el ámbito familiar y hogareño, ya que el piano era considerado como un mueble más.

Desde luego que estas concepciones se han ido aboliendo con el pasar de los años, pero cabe resaltar que Colombia es un país atrasado en este tipo de procesos, mientras la ola mundial de las sufragistas tenía lugar a finales del siglo XIX y comienzos del XX, las mujeres colombianas votaron por primera vez en 1957 y fueron admitidas en la universidad hasta 1935, así que no debe causar asombro que aseveraciones como las de Green aún tengan repercusiones en la mentalidad colombiana.

Cuando una mujer ejecuta un instrumento como parte de un orquesta, está rompiendo con todas las connotaciones asignadas a lo femenino desde conceptos como la exhibición y el aislamiento tecnológico, en primer lugar, porque el hecho de aparecer en escena con un instrumento musical desvirtúa su rol de naturaleza controlada y la pone del lado controlador y en segundo lugar, porque al hacerlo, su exhibición institucionalizada pierde cualquier tinte sexual y asume un carácter de liderazgo y poder.

En un país como Colombia, donde según las estadísticas presentadas por la Alta Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer (Presidencia de la República), anualmente ocurren cerca de 1200 homicidios perpetrados contra mujeres, se denuncian cerca de 65000 casos de violencia contra la mujer y la participación de mujeres en política no supera el 20%, resulta a penas lógico que los procesos de exhibición y control tecnológico de la naturaleza propuestos por Green continúen teniendo alguna vigencia.

Si bien los resultados obtenidos durante la investigación realizada no difieren mucho de los obtenidos en investigaciones similares aplicadas en otros países, la cifra que establece un 30% de participación femenina en la práctica de la música sinfónica en Colombia y su estatismo durante los últimos diez años, demuestra el atraso y la lentitud de los progresos relacionados con asuntos de género en el país.

De esta manera, la participación minoritaria de mujeres en las orquestas colombianas no responde a un acto discriminatorio por parte de sus respectivas administraciones, ni tampoco a algún tipo de segregación profesional, responde al curso natural de una serie de procesos sociales en los que el desarrollo cultural va declarando arcaicas y ortodoxas ciertas formas de pensar, en este caso, el veto a la exhibición institucionalizada y la reticencia a permitir el uso de herramientas tecnológicas, en otras palabras, la prohibición a subirse en un escenario y tocar instrumentos.

Lo anterior no quiere decir que la sociedad actual aún conserve esa manera de pensar y siga creyendo que las mujeres no pueden presentarse en público o tocar en agrupaciones, simplemente recalca que el abandono de estas formas de

pensamiento ocurre de formas progresiva. Pasar de prohibirle a las mujeres participar en la práctica profesional de la música sinfónica a tener exactamente el mismo número de hombres y mujeres en las orquestas colombianas es un proceso que aún no puede darse por terminado. Eliminar por completo los roles de género que estuvieron vigentes hasta hace más de cincuenta años, no es algo que ocurra de la noche a la mañana. Siguen los progresos y los avances, pero aún no se ha alcanzado la meta.

- LAS MUJERES AL MANDO

La inclusión de las mujeres en la música profesional ha sido un proceso largo y dispendioso, pero lo ha sido aún más, la inclusión de mujeres en espacios de liderazgo y poder. La primera mujer en dirigir una de las llamadas “orquestas de varones” responde a un caso único y aislado en 1930, cuando la holandesa Antonia Bricho debuta con la Filarmónica de Berlín y tras regresar a Estados Unidos, su país de residencia, no vuelve a recibir ningún tipo de propuesta. Cuarenta años más tarde, la periodista estadounidense Judy Collins publica un documental sobre la vida de Bricho que la ubica nuevamente en la escena musical. La pianista británica Ethel Leginska también incursionó como directora durante la primera mitad del siglo XX, sin embargo las invitaciones no eran muy frecuentes y en repetidas ocasiones tuvo que ofrecerse como solista a cambio de dirigir como invitada (Brydie-Leigh, 2008).

En Colombia, la pianista Teresa Tranco compuso una zarzuela de dos actos sobre textos de Carlos Sáenz Echeverría llamada “Similia Similibus” (Fula, 2012). Fue estrenada en la sala de su casa el 15 de octubre de 1883 y en los registros existentes, ella aparece como directora de la orquesta que la interpreta. Al poco tiempo, Tranco se casa Alejandro Herrera, reconocido comerciante de la época, y abandona su actividad musical. El siguiente registro de mujeres directoras en la música colombiana llega en 1988 cuando Carmel Moral asume la dirección titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

La experiencia profesional de las directoras Carmen Moral y Cecilia Espinosa coinciden en que el progreso del país en asuntos de género es evidente, ya no existen políticas sexistas, se ha legislado a favor de la equidad y se condena el abierto rechazo a la mujer en el podio, sin embargo, siguen presentes una serie de predisposiciones ante el ejercicio de la dirección por mujeres, es decir, el problema está en la mentalidad social y no en los hechos de facto.

La aparición de una mujer como cabeza visible en una orquesta genera varios choques frente al concepto de exhibición arraigado en las culturas patriarcales. Por un lado expone la figura femenina sin ningún atenuante, como el uso de instrumentos por ejemplo, y por el otro, la ubica en una posición de superioridad y liderazgo. De alguna manera, se está atentando contra el principio de alteridad de una cultura como la nuestra, dominada por el machismo durante tantos años.

Una mujer directora enfrenta tres problemas entorno a la forma en que su trabajo es recibido por los demás: el primero de ellos corresponde a su posicionamiento como figura de poder, “aunque en la actualidad se respetan las mujeres al mando, existe una tendencia a esperar menos”, afirma Cecilia Espinosa. A menudo se

escuchan cumplidos en donde se equipara su trabajo al de los varones, “es tan buena como cualquier hombre” o “no dirige como una mujer”, que si bien nacen a manera de elogio, denotan una discriminación intrínseca. La prensa por su lado, muchas veces estimula este tipo de sesgos, incluyendo a la directoras en una categoría especial etiquetada como “directoras mujeres”, es decir, separando la dirección femenina de la masculina, como si una fuera subcategoría de la otra.

El segundo problema, se relaciona estrechamente con el primero, este tipo de expectativas hacen que el nivel de presión de una mujer sea mucho mayor al experimentado por un hombre, pues todo el tiempo se sentirá en la obligación de demostrar que su trabajo es igual o superior al de los varones, en especial porque las políticas participación aprobadas durante los últimos años, han alimentado percepciones donde la participación femenina es cuestión de requisito y no de mérito.

El tercer problema se desprende de los dos planteados anteriormente: ¿de qué forma debe enfrentarse el sesgo social de las mujeres en la dirección? Tanto Carmen Moral como Cecilia Espinosa aseguran que lo más indicado es desprenderse de cualquier hegemonía masculina al momento de dirigir, pensar estrictamente en que se es un músico haciendo música y que el género no tiene ningún tipo de repercusión. Esto no quiere decir que se deba dar la espalda a la realidad y desconocer las barreras de género que aún persisten, simplemente, que esta labor debe hacerse por fuera del podio.

- LOS INSTRUMENTOS Y EL GÉNERO

A partir del género, es posible dividir y organizar cualquier grupo social en dos polaridades opuestas o complementarias según el caso: masculina y femenina. Tal división, ha propiciado un sinnúmero de relaciones de poder, dominio o subordinación sexista a lo largo de la historia, casi todas inclinadas a considerar actitudes de prejuicio y discriminación basadas en la supuesta inferioridad o diferencia de las mujeres como grupo.

Aunque se encuentran estrechamente relacionadas, hablar de identidad de género y hablar de identidad sexual son cosas diferentes. Para la sicóloga Ester Barbera, “La identidad sexual es el proceso por el que cada persona se sabe perteneciente a un determinado grupo de adscripción sexual” (Barbera, 1996), es decir, es el conjunto de características y rasgos biológicos que refieren físicamente a hombres y mujeres. La identidad de género por su parte, no tiene connotaciones biológicas ni se deriva mecánicamente de la anatomía o de las funciones reproductivas; como sostiene la socióloga Carmen García, especialista en temas de género y sexualidad, se construye a partir del conjunto de saberes que adjudica significados a esos rasgos físicos (¿Y Yo? Identidad o Identidades de Género, 2005). De esta forma, la identidad de género dependerá de las construcciones culturales y del contexto social al que se expone la sexualidad del individuo.

Según lo propuesto por García, el género no es un concepto universal ni preciso y las características otorgadas a lo masculino y femenino dependen del escenario

social, cultural, político e histórico en el que tengan lugar. Mientras hace un siglo la devoción por el hogar y la crianza de los hijos eran valores indispensables en la concepción de la feminidad, hoy en día pueden obviarse sin que se desdibuje la identidad de género; o mientras en países pertenecientes al Islam se prohíbe el uso de adornos y maquillaje en las mujeres, en las culturas occidentales hace parte fundamental de la estética femenina.

La identidad de género y los estereotipos que conlleva se han hecho evidentes en diferentes ámbitos de interrelación entre hombres y mujeres: afectivos, sexuales, económicos y políticos, y en diferentes instituciones: la familia, el estado, la religión, las artes y la ciencia. En la música por ejemplo, se han perpetuado a través de actividades consideradas apropiadas para las mujeres, como el canto y la interpretación del piano, e inapropiadas para las mismas por se consideradas masculinas, como la dirección, composición e interpretación de instrumentos de gran tamaño (Green, 2001).

En épocas tempranas, donde cualquier práctica musical había sido desaconsejada para las mujeres, el canto se convirtió no sólo en una actividad musical posible, sino también, en una manera de afirmar la feminidad. Según estudios realizados por Lucy Green (Música, Género, Educación, 2001), el canto permite tal afirmación de cuatro formas diferentes: 1) al ser la voz un instrumento cuyo mecanismo para producir sonidos carece de relaciones intrínsecas con algo que esté fuera del cuerpo, la cantante entra en sintonía con su físico y eleva su sensualidad y capacidad de seducción; 2) no requiere el uso de ningún elemento externo, no

necesita control de la naturaleza ni uso tecnológico, características asociadas a la masculinidad; 3) sirve de remembranza a la madre que canta en privado a su bebé, practica universal de la humanidad; y 4) la aparición de mujeres en escenarios o frente a públicos numerosos durante mucho tiempo estuvo relacionada con el comercio sexual, actividad atribuida mayoritariamente a las mujeres.

Un estudio realizado por Susan Hallam (*Gender Differences in Musical Instrument Choice*, 2008), revela que en la música se han establecido roles femeninos y masculinos en los instrumentos a partir de su tamaño, forma, timbre, cualidades sonoras y necesidades físicas del intérprete al tocarlo. Se consideran instrumentos femeninos el arpa, la flauta, el oboe, el clarinete, el piano, el chelo, la viola, el violín y el fagot; y masculinos, la guitarra eléctrica, el bajo, la tuba, la percusión, la tabla, el trombón y la guitarra acústica.

El estudio de Hallam fue aplicado en 150 escuelas estatales de formación infantil y sirvió de inspiración a un estudio realizado por la musicóloga colombiana Alejandra Quintana (*¿Música para la convivencia? Inequidad de género en la educación y práctica musical: el caso del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC)*, 2012), que tuvo como muestra a las orquestas pertenecientes al Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC). El estudio de Quintana determinó como instrumentos femeninos el arpa, el violín, la viola, la flauta y el oboe; como instrumentos masculinos el contrabajo, la tuba, el trombón, la trompeta y la percusión, y como instrumentos neutros el clarinete, el fagot, el corno, el saxofón y el chelo.

Esta jerarquización de género puede explicarse a la luz de los postulados de Lucy Green, quien sostiene que los instrumentos que tienden a ser líderes melódicos se asocian con la seducción, la suavidad y la delicadeza, características socialmente atribuidas a las mujeres, mientras que a los instrumentos armónicos, al hacer las veces de “protectores de la melodía”, les son atribuidas características masculinas. Los instrumentos de cuerda y las maderas se perciben como femeninos por su sonoridad aguda, su tamaño pequeño y su peso liviano, los metales y la percusión por su lado, se relacionan con la simbología masculina debido a su sonoridad grave y su tamaño grande y pesado.

En algunos casos, es posible encontrar que por factores contextuales un instrumento pasa de femenino a masculino o viceversa, estos procesos se conocen como tránsitos de género. El arpa se asocia con las musas y se considera altamente femenina, sin embargo, en la música llanera representa la fuerza de la masculinidad, el trabajo de la tierra y el control sobre ganado. El piano, por su parte, se consideraba femenino durante el siglo XIX y gran parte del XX por su activa participación en la educación de las señoritas, pero en el momento de academizarse, se convertía en masculino gracias a las fuertes restricciones que había sobre las mujeres en el momento de estudiar.

Las clasificaciones surgidas por los estudios de Hallam y Quintana pueden dar una posible explicación a las proporciones de participación femenina por familias de instrumentos en la orquestas. Los metales suelen ser instrumentos grandes, pesados y de fuerza, y según las autoras, son estas características las que los relacionan con lo masculino. Sin embargo, esta clasificación por géneros no brinda

una explicación al por qué de la baja participación de mujeres en la práctica profesional de música sinfónica, ya que los violines, asociados con la feminidad, son la fila más numerosa en las orquestas.

- LAS MUJERES Y LA IMAGEN

Cualquier discurso musical se compone de dos tipos de significados: intrínsecos, que operan en el marco de las interrelaciones entre materiales musicales, y evocados, que surgen de la relación entre factores contextualizados y simbólicos (Green, 2001). Para los significados del primer caso, la interpretación es una sola y suele ser la misma para cualquier receptor, mientras que para los significados del segundo caso, existen múltiples interpretaciones y estas dependen de la experiencia personal que quien escucha. La forma, las notas y el ritmo de una obra son significados intrínsecos, mientras el momento social en que se ejecuta y la apariencia de su intérprete son significados evocados.

Pretender que al hacer música el género es irrelevante resulta bastante ingenuo. La figura femenina, símbolo de sensualidad y belleza desde hace siglos, jamás pasará desapercibida en ningún espacio de exhibición y mucho menos, si esta tiene lugar en un escenario frente a cientos de personas. En definitiva, el género del intérprete, en este caso su feminidad y apariencia física, otorgan una serie de significados evocados a la música que se está ejecutando, sin que este hecho traiga repercusiones negativas o deslegitime procesos de equidad de género necesariamente.

Una de las primeras mujeres en reconocer y aprovechar la feminidad de manera positiva fue la violonchelista Ofra Harnoy, quien decidió usar su figura femenina como impulsora de la grabación completa que hizo de los conciertos de Vivaldi. En 1989, Harnoy apareció recostada con una mano en la cadera y otra sobre su chelo, en la portada de un disco que grabó con el director Robert Dodson y la Toronto Chamber Orchestra.

Pensamientos como el Harnoy se han vuelto cada vez más populares. La violinista Vanessa Mae se ha hecho reconocida por hacer uso de su belleza en el momento de publicitar sus discos y varias agrupaciones de cámara se han promocionado como grupos de mujeres. La censura desde luego, ha sido certera. La pianista Juja Wang, virtuosa y reconocida por la calidad de sus interpretaciones, ha sido fuertemente criticada por usar faldas cortas en el escenario, tanto, que tras un concierto en el L.A's Hollywood Bowl durante el 2011, el crítico Mark Swed del L.A Times afirmó que de ser un poco más corta la falda de Wang, habría tenido que prohibirse la entrada a menores de edad. Acusación a la que la pianista respondió con un dejo de humor: "soy mujer, me gusta la moda" (Morreale, 2014).

Comentarios como los Swed resultan más frecuentes de lo esperado, incluso existen corrientes de la musicología de género que se muestran en desacuerdo con esta forma de asumir el perfil femenino en la música, argumentando que es por esta razón que se subestiman las capacidades de la mujer en cualquier oficio, utilizar el cuerpo o la belleza como medios para impulsarse profesionalmente es caer en el juego de la objetivación sexual.

Cabe resaltar, que de las ocho instrumentistas que respondieron al cuestionario aplicado durante esta investigación, siete coincidieron en que la belleza femenina

es un valor agregado y que si se explota en conjunto con el talento, la responsabilidad y el profesionalismo, trae muy buenos resultados. Pretender anular los significados evocados de la música y reducirla sólo a sus relaciones intrínsecas, no es sólo una empresa arcaica sino imposible. Cualquier tipo de comunicación está determinada por la imposición que ha tenido la imagen durante los últimos años, negar su relevancia y no usarla a favor de la música y la profesión misma, es negarse de alguna manera como intérprete.

## CONCLUSIONES

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la equidad de género se convirtió en una preocupación constante y las luchas por alcanzarla comenzaron a dar frutos. Se reconocieron los derechos de la mujer como trabajadora, se le otorgó la calidad de ciudadana con todas sus implicaciones, le fueron abiertos accesos a la educación y la cultura, y se promovieron campañas en contra del maltrato y la violencia de género.

Con la inclusión de la equidad entre los derechos sociales, económicos y culturales de la constitución colombiana de 1991 y la ley antidiscriminación aprobada en septiembre de este año por la Corte Suprema de Justicia, ya no es posible hablar de discriminación de género en un sentido prohibitorio o abiertamente excluyente; sin embargo, la cultura patriarcal que ha regido la historia del mundo desde sus inicios y el machismo cultural que tuvo cabida durante más de un siglo en nuestro país, aún tienen repercusiones en los distintos espacios de la sociedad.

La música se encuentra permeada por estas repercusiones. Durante años la participación femenina en este campo estuvo relegada a la esfera privada y la práctica musical en las mujeres se consideró un asunto doméstico. Saber coser, cocinar y tocar piano, eran virtudes de una buena ama de casa y requisitos en la educación de cualquier señorita.

La educación profesional, la dirección, la participación en concursos, orquestas y demás agrupaciones, eran prácticas exclusivas de los varones, al igual que el estudio de instrumentos distintos al piano, el arpa, el canto y otros pertenecientes a la familia de las cuerdas pulsadas.

Aunque esta situación ha cambiado positivamente con el paso del tiempo, hasta la fecha, la participación de mujeres en las orquestas profesionales sigue siendo minoritaria; las mujeres en escenarios de poder como la dirección aún se enfrentan a un sinnúmero de prevenciones; la prensa tiende a separar el trabajo masculino del femenino, convirtiendo este último en una subcategoría del primero, y las mujeres pertenecientes a este ámbito aseguran haber percibido en más de una ocasión, expectativa, desconfianza y rechazo frente a su trabajo.

El panorama es claro, en la música profesional colombiana no existen políticas sexistas y la discriminación hacia la mujer se condena, su participación se protege por medio de la ley de garantías y el tema parece estar más vigente que nunca; sin embargo, todavía queda en evidencia una tendencia a menospreciar el trabajo femenino y a asumir con prejuicio, que su calidad no es igual a la del trabajo realizado por los varones.

El proceso se encuentra a mitad de camino. Los sesgos culturales frente a las directoras, las instrumentistas de orquestas o las ejecutantes de instrumentos grandes y pesados son cada vez menos, pero tantos años de exclusión en el oficio dejan consecuencias históricas que afectan la participación de las mujeres en la práctica profesional de la música en Colombia y explican los resultados obtenidos en esta investigación.

La completa equidad de género aún está lejos, pero de ello no puede culparse solamente al entorno musical, su desarrollo y evolución en estos temas está subordinado al del resto de escenarios sociales, es decir, el cambio de mentalidad en la música solo será posible cuando la equidad de género sea una premisa inviolable para la sociedad colombiana.

Como se planteó a lo largo de este estudio, los problemas de inequidad de género no son exclusivos del ámbito musical, son una preocupación mundial que responde a la carga histórica patriarcal que ha ido minimizándose con el correr de los años y que seguramente, terminará por desaparecer en los venideros. El simple hecho de que las mujeres hayan obtenido sus derechos ciudadanos mucho más tarde que los varones afecta directamente la forma y el momento en que estas incursionaron en escenarios políticos y profesionales, y en consecuencia, el número de mujeres pertenecientes a cualquier disciplina siempre será menor al de hombres.

De esta situación no pueden culparse solo los instrumentistas, las orquestas o el público, la inequidad de género en la música hace parte de un problema social mucho mayor, y representa uno de los males más severos que aquejan la vida moderna. Sin embargo, hay cosas puntuales que pueden hacerse desde la música para acelerar el desarrollo cultural que dará fin a este problema:

1. Estimular el aprendizaje de obras compuestas por mujeres dentro de las instancias académicas: en las universidades y escuelas de música pocas veces se enseñan obras que no hayan sido compuestas por hombres. Por las condiciones históricas descritas anteriormente, es entendible que estos sean los mayores representantes de cada estilo y período musical, sin embargo,

existe compositoras de un alto nivel que siempre son ignoradas en los repertorios de estudio.

2. Incrementar las investigaciones al respecto: muchas veces, el repertorio femenino no es estudiado porque es desconocido, no solo por los alumnos, sino por los mismos maestros. Es importante que los grupos investigativos pertenecientes a las diferentes líneas de la academia se ocupen de la recopilación y clasificación de música escrita por mujeres. De igual manera, es necesario evidenciar la desproporción de hombres y mujeres profesionales en la música, para que de esta forma, el problema quede expuesto y sea de conocimiento general.

3. Fomentar espacios que exalten el trabajo femenino: Desde el año 2012, la Fundación para las artes sinfónicas (FOSBO) trabaja fuertemente para formalizar la Orquesta de Mujeres Clara Schumann en Bogotá, creada con el fin de impulsar y apoyar a las mujeres músicas profesionales dignificando su trabajo en las artes. Además de realizar conciertos, esta orquesta se dedica a la investigación y al rescate de repertorio sinfónico escrito por mujeres y cuenta con el apoyo del Comité científico de la mujer, la salud y el trabajo de la Comisión Internacional de Salud Ocupacional. Iniciativas como estas deben visualizarse y replicarse en otros departamentos, pues se hace imperativo mostrar de manera eficiente el trabajo femenino en la música.

## BIBLIOGRAFÍA

Barbera, E. (1996). Procesos de sexuación e implicaciones de género en la etapa adulta. In J. Fernández, *Varones y Mujeres. Desarrollo de la doble realidad del sexo y del género* (p. 237). Madrid: Ediciones Pirámide.

Brydie-Leigh, B. (2008). You're a woman a our orchestra just won't have you. *Hecate: an interdisciplinary journal of women's liberation* , 3 (34), 6-23.

Denzin, N., & Lincoln, Y. (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Reasearch* (Third Edition ed.). Thousand Oaks: Sage Publication.

Espinosa Arango, C. (2013, Diciembre 6). Directoras en la música sinfónica colombiana. (L. M. Galindo Morales, Interviewer)

Facio, A. (2000). *Feminismo, género y patriarcado*. Santiago de Chile: Lom.

Fula, M. C. (2012). Repertorio y archivo: El tránsito de las mujeres bogotanas del espacio privado al público a través de la música del siglo XX. In C. Benavides, & A. Quintana, *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros* (pp. 219-242.). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Galeano, M. (2004). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Medellín, Colombia: Fondo editorial Universidad EAFIT.

García, C. T., & Cabral, B. E. (2005, enero 6). ¿Y Yo? Identidad o Identidades de Género. *Repositorio Institucional Saber-ULA* .

Green, L. (2001). *Música, Género, Educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Hallam, S. (2008). Gender differences in musical instruments choice. *International Journal of Music Education* .

LeCompte, M. L. (1995). *Un matrimonio conveniente: diseño de investigación cualitativa y estándares para la evaluación de programas*. Retrieved from <http://www.uv.es/RELIEVE/v1/RELIEVEv1n1.htm>

Levine, R. M. (2009, Marzo 30). *Polyphonic.org*. Retrieved Mayo 25, 2014, from <http://www.polyphonic.org/article/age-gender-and-orchestras/>

Moral, C. (2013, Noviembre 17). Directoras en la Música Sinfónica Colombiana. (L. M. Galindo Morales, Interviewer)

Morreale, M. (2014, Marzo 19). *Classical music's shocking gender gap*. Retrieved abril 21, 2014, from <http://music.cbc.ca/#/blogs/2014/3/Classical-musics-shocking-gender-gap>

Oakley, A. (1972). *Sex, gender and society*. Londres: Temple Smith.

Padua, J. (1987). *Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económica.

Presidencia de la república. (n.d.). Retrieved 06 12, 2014, from Alta consejería presidencial para la equidad de la mujer: <http://www.equidadmujer.gov.co>

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (n.d.). *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo en Colombia*. Retrieved Junio 20, 2014, from

[http://www.pnud.org.co/img\\_upload/196a010e5069f0db02ea92181c5b8aec/Estrategia%20de%20genero%20PNUD%20Colombia.pdf](http://www.pnud.org.co/img_upload/196a010e5069f0db02ea92181c5b8aec/Estrategia%20de%20genero%20PNUD%20Colombia.pdf)

Puertas, S. (2004). Sexismo en el aula. In I. Fernández, *Psicología social, cultura y educación*. España: Pearson Educación.

Quintana, A. (2012). ¿Música para la convivencia? Inequidad de género en la educación y práctica musical: el caso del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC). In C. Millán, *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá: Culturas musicales en Colombia.

Ramos, P. (2003). *Feminismo y música, introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Velásquez, J. F. (2002). El encanto de las damas: las mujeres y la práctica musical a finales de siglo XIX en Medellín, Colombia. In *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros* (pp. 193-218). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.